

Trieste 1768:

Winckelmann
privato

a cura di
Maria Carolina Foi
Paolo Panizzo





Opera sottoposta a peer review
secondo il protocollo UPI - University Press Italiane

Impaginazione
Verena Papagno

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2019.

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro), sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-117-1 (print)
ISBN 978-88-5511-118-8 (online)

EUT - Edizioni Università di Trieste
Via E. Weiss, 21 - 34128 Trieste
eut@units.it
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Trieste 1768:
Winckelmann
privato

a cura di
Maria Carolina Foi
Paolo Panizzo

*A Maria Fancelli,
'triestina' e winckelmanniana*

Sommario

- Maria Carolina Foi, Paolo Panizzo*
9 Winckelmann privato:
conseguenze di una morte
inaudita
- 19 I. PROCESSO AL PROCESSO
- Mathias Schmoeckel*
21 J. J. Winckelmann and his fame:
The perspectives of Rossetti,
Pitaval and Beccaria
- Bruno Callegher*
33 The money and medals in
Winckelmann's pockets
- Giulia Cantarutti*
67 Il Winckelmann "privato"
di Domenico Rossetti
- Laura Carlini Fanfogna*
107 Johann Joachim Winckelmann
e il suo monumento a Trieste
- Rossella Fabiani*
113 Dopo Winckelmann:
la Società di Minerva
- 117 II. WINCKELMANN PRIVATO
- Elena Agazzi*
119 «Homo vagus et inconstans»:
una definizione su cui riflettere
- Michele Cometa*
133 «La dolce convessità d'amb'i
sessi». Winckelmann e
l'estetica della transizione
- Markus Käfer*
145 «Winckelmann – Welcher
Winckelmann?»
- Max Kunze*
161 Zivile Uniform und bürgerliche
Kleidung. Notizen zu
Winckelmanns Verhältnis
von sozialer Abhängigkeit und
bürgerlicher Freiheit
- Fabrizio Cambi*
177 «So fühlte er vor dem Briefblatt
seine ganze natürliche
Freiheit». Dimensione privata
e pubblica nell'epistolario di
Winckelmann

191	III. IMMAGINAZIONI LETTERARIE E CULTURALI		<i>Simone Costagli</i>
	<i>Daria Santini</i>	251	Le vie della forza e della bellezza. Sulle tracce di Winckelmann al cinema
193	August von Platen's Sonnet To Winckelmann. A Historical and Literary Reflection		<i>Elvio Guagnini</i>
	<i>Paolo Panizzo</i>	263	N. 27/1768: dagli archivi all'«interpretazione drammatica». Su Pier Paolo Venier: morte di Winckelmann e processo contro Francesco Arcangeli (e su altre pubblicazioni recenti sul tema)
207	The Innocence of the South. Winckelmann in Trieste and the Aschenbach Case		
	<i>Federica La Manna</i>	275	IV. TOPOGRAFIE WINCKELMANNIANE A TRIESTE
223	Winckelmann nel Novecento: la narrativa degli anni Venti		<i>Maria Carolina Foi</i>
	<i>Maurizio Pirro</i>	277	Narrazione e cartografia di un processo penale. I luoghi di Winckelmann a Trieste
237	«Das schuhmacher-kind». L'immagine di Winckelmann nei <i>Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt</i> di Max Kommerell	321	Profilo degli autori

Winckelmann privato: conseguenze di una morte inaudita

MARIA CAROLINA FOI
PAOLO PANIZZO

ENDPUNKT TRIEST

Il 1 giugno 1768 Winckelmann raggiunge Trieste in incognito; ha interrotto un viaggio nel Nord Europa progettato da tempo per rientrare precipitosamente a Roma. La sosta nel porto absburgico, in vana attesa di un imbarco che gli abbrevi il tragitto fino ad Ancona, gli sarà fatale. Nell'albergo dove alloggia, l'Osteria Grande, l'8 giugno viene brutalmente aggredito da Francesco Arcangeli, un cuoco disoccupato dai trascorsi poco chiari, con cui era entrato in confidenza. Durante una lunga e penosa agonia sarà lo stesso Winckelmann a rivelare la sua vera identità e quindi a rendere manifesta la sua figura pubblica di studioso. Il colpevole sarà poi rapidamente arrestato, processato e giustiziato in quella stessa piazza su cui si affacciava l'albergo dove era stato consumato il delitto. Le circostanze di questa morte inaudita, mai del tutto chiarite a fondo, non hanno cessato di suscitare i più diversi interrogativi e di alimentare le ipotesi più disparate. Gli *Atti del processo criminale per l'uccisione di Giovanni Winckelmann*, pubblicati per la prima volta nel 1964¹, sono indubbiamente un documento straordinario sotto

¹ Gli atti originali del processo criminale per l'uccisione di Giovanni Winckelmann (1768), trascrizione, presentazione e note di C. Pagnini, Trieste, La Società di Minerva, 1964, pp. 191; ma si veda anche la seconda edizione *L'assassinio di Winckelmann: gli atti originali del processo (1768)*, a cura di C. Pagnini e E. Bartolini, Milano, Longanesi & C., 1971, pp. 306.

molti punti di vista, ma lo sono anche perché restituiscono indirettamente il singolare profilo di un Winckelmann privato, in incognito, attraverso le voci del suo assassino e dei numerosissimi testimoni chiamati a deporre dal Cesareo Regio Tribunale Criminale della città-emporio absburgica.

Evidentemente Trieste, o meglio l'*Endpunkt Triest*, come suggerisce il titolo di una *pièce* teatrale ispirata alla tragica fine dell'archeologo², non poteva sottrarsi all'appello del doppio giubileo winckelmanniano, il trecentesimo della nascita nel 2017, il duecentocinquantenario della morte nel 2018³. E non poteva farlo per più di una ragione. Nella sua *Intervista su Trieste* del 1961, Roberto Bazlen, il gran suggeritore dell'editoria italiana del Novecento, uno dei sapienti mediatori triestini della cultura di lingua tedesca in Italia, ricordando l'ambiente culturale e sociale in cui era cresciuto, aveva fissato retrospettivamente anche l'*incipit* della storia peculiare e contrastata della sua città in epoca moderna: «Culturalmente, il primo avvenimento importante successo a Trieste è stato l'omicidio di Winckelmann»⁴.

Con la sua apodittica affermazione, Bazlen riassume in un giro di frase le conseguenze di lunga durata del delitto per il costituirsi della identità triestina. Uno degli effetti decisivi suscitati dalla morte del grande studioso è infatti il significato che quel crimine molto presto assume quale riferimento imprescindibile per definire il profilo peculiare della città. Già agli inizi dell'Ottocento celebrare

2 F. Farina, *Endpunkt Triest, ovvero Passione e morte di J. J. Winckelmann*, (Stendal, Theater der Altmark), 1984.

3 Oltre all'ampio ciclo di conferenze *Winckelmann als europäisches Rezeptionsphänomen*, organizzato a Roma dal Deutsches Archäologisches Institut dal settembre 2017 fino al giugno 2018 in collaborazione con la Winckelmann-Gesellschaft, la Città del Vaticano e la Casa di Goethe, e i cui contributi saranno pubblicati sulla rivista "Pegasus", senza pretesa di esaustività vanno ricordati alcuni importanti convegni internazionali che, a partire dalla giornata di studi organizzata a Trieste nel novembre 2016 (*Winckelmann nel XXI secolo. Cantieri aperti in vista dei giubilei 2017-2018*, 24 novembre 2016, Dipartimento di Studi Umanistici), hanno scandito in Italia le celebrazioni per i giubilei del grande studioso: *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi*, organizzato il 26 e 27 gennaio 2017 dall'Università degli Studi di Firenze, dal Museo Archeologico Nazionale di Firenze e dalla Winckelmann-Gesellschaft a conclusione della mostra *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana* (si veda anche il catalogo a cura di B. Arbeid, S. Bruni, M. Iozzo, Pisa, ETS, 2016); *Winckelmann und die Archäologie in Neapel*, tenutosi il 1 marzo 2017 alla Università L'Orientale di Napoli; *Winckelmann e la Sicilia*, organizzato a Palermo il 9 e il 10 ottobre 2017, a cura di M. Cometa; *La rete prosopografica di Johann Joachim Winckelmann: bilancio e prospettive*, organizzato a Rovereto da S. Ferrari il 20 e il 21 ottobre 2017 alla Accademia Roveretana degli Agiati; *Johann Joachim Winckelmann e l'estetica della percezione* svoltosi dal 26 al 27 gennaio 2018 presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici a Roma, a cura di F. Cambi e G. Catalano (si veda il relativo volume *Johann Joachim Winckelmann e l'estetica della percezione*, a cura di F. Cambi e G. Catalano, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2019); *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia*, organizzato a Milano dall'11 al 13 aprile 2018, a cura di E. Agazzi in cooperazione con F. Slavazzi e l'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere (si veda il relativo volume *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia*, a cura di E. Agazzi e F. Slavazzi, Roma, Artemide, 2019).

4 R. Bazlen, *Intervista su Trieste*, in: Id., *Scritti*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 2019, p. 252.

a Trieste la figura di Winckelmann significa tentare il riscatto da una onta oltraggiosa e infamante, indicare la via per rianimare (o inventare) una cultura moderna sensibile ai valori umani della bellezza e della armonia in una città soltanto 'artificiale' di traffici e commerci voluta essenzialmente dall'alto, dalle politiche del potere centrale absburgico⁵.

Ma sarebbe riduttivo pensare che l'assassinio di Winckelmann si risolve soltanto in una vicenda pur importante, ma di portata locale, 'triestina'. Anche alla luce di una ormai lunga storia della ricezione, si può riconoscere come proprio quell'evento inaudito possa rivelarsi un prisma capace di sprigionare raggi di rifrazione che vanno a illuminare risvolti rimasti inesplorati. Così la morte a Trieste può essere l'occasione di indagare, nella scia dei tanti suggestivi dettagli privati svelati dalle carte del processo, ma guardando ovviamente a tutta la parabola di una vita eccezionale, quei risvolti dell'uomo Winckelmann che finora non hanno attirato l'attenzione degli studi. E, ancora, – ecco un'altra via da percorrere – proprio a partire dal fatale 8 giugno 1768 si possono prendere le mosse per comprendere come e in che misura la tragica fine dell'archeologo a Trieste abbia agito come un fermento mitopoietico e abbia così potentemente contribuito ad alimentare, nel corso di due secoli e mezzo, la fortuna letteraria e culturale del 'mito Winckelmann'. Le tre sezioni del volume qui introdotto ruotano appunto intorno a questi interrogativi, presentando nuove, sorprendenti scoperte e suggerendo nuove, originali prospettive di indagine.

IL PROCESSO AL PROCESSO E GLI IMMEDIATI DINTORNI

La prima sezione del volume si concentra sull'uccisione di Winckelmann quale appare ricostruibile dagli atti processuali e quindi sulle sue implicazioni nella storia culturale successiva della città. Così Mathias Schmoeckel, storico del diritto, ritorna sulle tappe fondamentali del procedimento penale condotto contro Francesco Arcangeli, l'assassino dello studioso condannato alla pena capitale e giustiziato nel luglio del 1768. Come ha sottolineato Schmoeckel, gli *Atti originali del processo criminale per l'uccisione di Giovanni Winckelmann* riscoperti nel 1963 documentano una ineccepibile conduzione del processo penale in base alle leggi allora vigenti nella Trieste absburgica. Tuttavia, la completezza e la correttezza della trascrizione del dibattimento, così tipica del processo penale romano-canonico, o forse proprio la notevolissima ricchezza di dettagli offerta dal testo giuridico, non ha certo impedito nel corso del tempo l'insorgere di dubbi sulle reali motivazioni dell'omicidio e sull'effettiva colpevolezza del reo confesso. Allargando la prospettiva di indagine al contesto storico-giuridico europeo, i documenti processuali si

5 Sulla 'città artificiale': M. Cattaruzza, "Il primato dell'economia: l'egemonia politica del ceto mercantile (1814-60)", in: *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi*, a cura di R. Finzi, C. Magris, G. Miccoli, Torino, Einaudi, 2002, vol. I, pp. 149-179.

rivelano inoltre un altro suggestivo capitolo nella storia delle cause celebri inaugurato dal successo dei volumi di Pitaval e vanno anche riletti alla luce della quasi contemporanea riforma del diritto penale propugnata da Cesare Beccaria.

Alla ricerca di un movente davvero convincente del delitto, il numismatico Bruno Callegher propone un'analisi di estrema accuratezza delle monete e delle medaglie rinvenute «nelle tasche di Winckelmann». Come puntualmente registrano i documenti acclusi al fascicolo degli atti processuali, non solo il viaggiatore proveniente da Vienna e diretto a Roma disponeva di valori monetali assai ragguardevoli: secondo Callegher, la lettura circostanziata dell'iconografia del set di medaglie in possesso della vittima, che in parte alludono a una simbologia massonica, avvalorerebbe con forza la tesi di un complotto politico (in particolare gesuitico) ordito ai danni dell'archeologo.

Giulia Cantarutti dedica un saggio assai approfondito, arricchito da preziosi documenti inediti, al profilo del Winckelmann privato delineato da Domenico Rossetti (1774-1842) nell'*Ultima settimana nella vita di Giovanni Winckelmann*, un «frammento» per una biografia sull'archeologo pubblicato nel volume *Il sepolcro di Winckelmann a Trieste* (1823). In polemica con un'interpretazione superficiale del volume rossettiano quale mero scritto sulla «morte di Winckelmann a Trieste» e contro l'altrettanto riduttiva lettura 'nazionalistica' della figura di Rossetti, un protagonista della storia della cultura italiana nella Trieste ottocentesca, Cantarutti illustra invece il ruolo di primo piano svolto dallo studioso e mecenate triestino quale sensibilissimo mediatore culturale tra il mondo tedesco e quello italiano.

Sul ruolo centrale di Rossetti nella storia della città e della ricezione italiana della biografia di Winckelmann, ritorna, in una diversa prospettiva, Laura Carlini Fanfogna. La direttrice dei Civici Musei di Trieste ricostruisce infatti da un punto di vista storico-artistico le tappe della realizzazione del Cenotafio dedicato alla memoria di Winckelmann nell'Orto lapidario del «Museo Civico di storia ed arte», ribattezzato proprio in occasione del duecentocinquantesimo della morte dell'archeologo «Museo d'Antichità J. J. Winckelmann». Era stato infatti lo stesso Domenico Rossetti a commissionare nel 1808 allo scultore bassanese Antonio Bosa, allievo di Antonio Canova, la realizzazione di un «monumento sepolcrale» ultimato nel 1822. A concludere la sezione concentrata sugli effetti immediatamente 'locali' della morte inaudita dell'archeologo, Rossella Fabiani, attuale presidente della gloriosa Società di Minerva, mette in evidenza come l'impegno profuso da Rossetti per riscattare l'immagine della città dall'onta dell'assassinio abbia profondamente segnato l'attività di promozione culturale e di divulgazione scientifica perseguita dalla Società da lui stesso fondata negli oltre due secoli della sua storia.

Guardando all'insieme dell'opera o alle *Lettere*, come pure alla luce degli ultimi giorni trascorsi da Winckelmann a Trieste, quali componenti della personalità del grande studioso possono essere ulteriormente analizzate o re-interpretate? Quali comportamenti, atteggiamenti, abitudini dell'uomo privato possono gettare una luce retrospettiva sulla sua parabola biografica e intellettuale? La seconda sezione del volume si confronta a fondo con tali interrogativi.

Elena Agazzi si concentra sul «profilo privato di Winckelmann». Prendendo le mosse dalla definizione di «*homo vagus et inconstans*» del Rettore Friedrich Bake, uno dei maestri del giovane Winckelmann, e rileggendo l'epistolario dell'archeologo, Agazzi sottolinea la lucidità e determinazione con cui Winckelmann scelse di trasferirsi in Italia facendo valere innanzitutto i propri interessi culturali. La studiosa si sofferma inoltre sul ritratto variegato dell'uomo Winckelmann offerto da Goethe in *Winckelmann und sein Jahrhundert*, sulla posizione intermedia dell'archeologo tra il mecenatismo e la *Gelehrtenrepublik* e infine sulla *Bildersprache* dell'ultima fase dell'opera dello studioso.

Contro l'immagine storica e stereotipata del 'Winckelmann omosessuale', involontaria icona della cultura gay, rintracciabile nelle più recenti pagine culturali di alcuni dei maggiori quotidiani tedeschi, Markus Käfer pone l'accento sull'individualità storica dell'uomo Winckelmann e su come egli abbia interpretato il proprio orientamento sessuale quale parte della sua identità. Attraverso l'analisi dei riferimenti erotico-sessuali presenti nel primo dei dieci *carmina* composti dall'archeologo negli anni trascorsi a Seehausen (1743-48) e in un episodio narrato nella *Histoire de ma vie* di Casanova, Käfer mette in dubbio l'effettiva plausibilità degli studi recenti che, utilizzando categorie quali occultamento, mascheramento e camouflage (omo)sessuale, hanno ricostruito un quadro unilaterale e in fondo semplicistico della biografia e dell'opera di Winckelmann.

Non sono mancate negli ultimi anni le ricerche che si sono interrogate sulla specifica dimensione 'androgina' nella riflessione estetica di Winckelmann – una riflessione che rifiuta di articolarsi in opposizioni inconciliabili e indulge piuttosto sul carattere fluttuante e metamorfico del bello. Sulla scia di tali studi, Michele Cometa indaga l'utilizzo della figura geometrica della 'convessità' nella descrizione della statuaria classica nei *Monumenti antichi inediti*. La 'convessità' della forma, che rimanda alla sua concavità, rende la completa reciprocità del maschile e del femminile e rappresenta il punto di transizione delle linee della bellezza che qui convergono seppure in un processo di costante metamorfosi. Nell'"estetica della transizione" di Winckelmann, – spiega Cometa –, le linee dell'androginità e dell'ermafroditismo trascendono così il limite delle mere implicazioni *gender* e aprono invece a quella logica del desiderio infinito che sarà cara ai romantici.

Ripercorrendo l'ascesa da umile figlio di ciabattino a letterato e studioso di fama internazionale, Max Kunze prende in esame la dimensione sociale dell'abbigliamento di Winckelmann. Ancor prima di lasciare la Prussia, e poi in par-

ticolar modo durante il soggiorno romano, Winckelmann intuì che l'utilizzo consapevole dell'abbigliamento costituiva uno strumento per guidare ed incrementare la propria reputazione e il proprio prestigio sociale. Come sottolinea Kunze, Winckelmann fu tuttavia sempre e soprattutto un *Grenzgänger*, assai poco incline ad adeguarsi pienamente a rigidi protocolli sociali. Una critica alla moda del suo tempo si ritrova implicitamente già nei *Pensieri sull'imitazione delle opere greche in pittura e scultura* in cui, non a caso, lo studioso sottolinea la bellezza e la libertà del corpo greco mai ostacolato nel movimento da indumenti stretti e opprimenti.

Fabrizio Cambi si sofferma infine sulla personalità di Winckelmann fra dimensione privata e pubblica e, alla luce del ricchissimo epistolario degli anni 1742–1768, mette in rilievo come nel *mare magnum* enciclopedico dell'epistolario in cui letture, sapere e ricerca sul campo si compenetrano, anche i più diversi stati emotivi confluiscono in uno spazio di libertà e di autonomia. Come uomo e studioso, Winckelmann rivendicò, secondo Cambi, questa pluralità di emozioni, conferendo alla *Briefkultur*, alla cultura epistolare del suo tempo, una funzione innovativa e polivalente, che attraverso le *Relazioni antiquarie* coinvolge anche la componente saggistica.

IMMAGINAZIONI LETTERARIE E CULTURALI

Come e in che misura la ricezione letteraria e in senso lato finzionale di Winckelmann è stata condizionata dall'evento del suo assassinio? Quali testi e quali scrittori (e scrittrici?) si sono ispirati in modo esplicito o implicito alla vita e alla figura del grande archeologo? Quanto hanno contribuito le circostanze della morte violenta avvenuta a Trieste, con i loro risvolti ambigui e forse irresolubili, alla costruzione del 'mito Winckelmann' nel corso dell'Ottocento e del Novecento, fino alla contemporaneità?

La terza sezione registra l'onda d'urto dell'assassinio di Winckelmann negli ultimi duecentocinquanta anni e dà conto della peculiare qualità mitopoietica e letteraria di tale tragico evento. Il contrasto tra la figura luminosa di padre del Neoclassicismo e le circostanze oscure della sua morte così come la metafora ricorrente del marmo animato dalla efrasi dello studioso, rappresentano fin dall'inizio due motivi costanti nella riflessione letteraria sull'archeologo tedesco. Lo dimostra Daria Santini rileggendo il sonetto *A Winckelmann* (1826) di August von Platen nel contesto della ricezione della biografia e dell'opera winckelmanniana tra la fine degli anni Settanta del Settecento e la prima metà del ventesimo secolo. Santini mette in luce due aspetti centrali in Platen: in primo luogo, la visione idealizzata (ripresa da Goethe) non tanto dello 'studioso' quanto dell'uomo Winckelmann e del suo paganesimo, a cui Platen ispira la propria battaglia anticlericale; in secondo luogo, il motivo del marmo che prende vita nella prosa appassionata dell'archeologo. Come sottolinea Santini, la ripresa del

mito di Pigmalione con riferimento a Winckelmann va intesa alla luce del significato particolare che l'arte plastica assume nella riflessione estetica tedesca nel secondo Settecento e che, dalle fondamentali riflessioni di Herder sulla *Plastik* (1778), attraverso l'*Estetica* di Hegel (1818-29) e la successiva ripresa in ambito inglese nel saggio di Walter Pater *Winckelmann* del 1867, arriva fino allo studio biografico *Winckelmann* (1931) di Berthold Vallentin o all'omonimo romanzo incompiuto di Gerhart Hauptmann (1939).

Paolo Panizzo rinviene invece le tracce winckelmanniane nella novella *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann. I tanti motivi che accomunano la biografia di Winckelmann e il destino del protagonista di *La morte a Venezia* – la vita dedicata allo studio dell'arte e della bellezza, il viaggio fatale verso l'Italia, le pulsioni omoerotiche e infine la morte, appena superata la soglia dei cinquant'anni, sulle rive dell'Adriatico in due città poco distanti fra loro – hanno fatto ritenere che la novella di Mann rifletta in maniera conscia o inconscia la tragica morte triestina di Winckelmann. Lo studio ridimensiona il significato attribuito alla figura dell'archeologo tedesco e all'episodio della sua morte nella stesura della novella di Mann e mette in luce piuttosto quanto proprio *La morte a Venezia* abbia contribuito in maniera determinante allo sviluppo ulteriore del 'mito Winckelmann' nel corso del Novecento attraverso la creazione di una potentissima immagine letteraria: quella di un 'Sud' in cui i motivi caratteristici della passione, della bellezza e della perfezione artistica si saldano fatalmente con quelli della colpa e della morte.

La pubblicazione della terza edizione della biografia *Winckelmann und seine Zeitgenossen* di Carl Justi nel 1923 (anno in cui non a caso viene ripubblicato pure *Il sepolcro di Winckelmann a Trieste* di Rossetti) è probabilmente all'origine del rinnovato interesse per la parabola umana di Winckelmann negli anni Venti del Novecento. Alle numerose rivisitazioni letterarie (in particolare racconti e novelle) allora pubblicate e tutte incentrate sugli ultimi passaggi della vita di Winckelmann nella tarda primavera del 1768, rivolge l'attenzione Federica La Manna. Si tratta di una produzione letteraria cospicua e diversificata che comprende racconti come *Winckelmanns Ende* di Wilhelm Schäfer e *Die Gemme* di Viktor Meyer-Eckhardt, così come novelle quali *Winckelmann in Triest* di Werner Bergengruen e *Arcangeli* di Richard Friedenthal. Ancora una volta ad accomunare tutte le rielaborazioni letterarie è la ricerca, per quanto fragile e utopica, di un punto di equilibrio tra lo studio della bellezza così centrale nell'opera del grande studioso e l'orrore suscitato dalla sua tragica fine.

Risale alla fine degli anni Venti anche un ulteriore scritto, *Winckelmann in Triest*, il primo degli otto testi raccolti da Max Kommerell nei *Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt*. Maurizio Pirro interpreta la lirica di Kommerell sullo sfondo del progetto culturale del cenacolo di George. Anche se l'idea di una relazione privilegiata tra grecità e germanesimo rappresentava uno dei paradigmi culturali fondanti del cenacolo, Pirro rileva come l'opera di Winckelmann non fosse tuttavia oggetto di particolare attenzione da parte dello stesso George e del suo circolo. Il monologo di Kommerell, che tematizza la decisione improv-

visa di Winckelmann di interrompere il suo viaggio di ritorno in Germania e di ripiegare verso Sud, si richiama, modificandolo sensibilmente, al genere della biografia intellettuale delle personalità d'eccezione tanto in voga nella Germania del primo Novecento. Con un evidente rimando cristologico, il Winckelmann di Kommerell assume il ruolo di portatore di una eroica disposizione al martirio, affrontato nella consapevolezza che il sacrificio individuale permetterà il riscatto della comunità nel suo complesso.

Ricostruendo alcune tracce dell'eredità culturale di Winckelmann nel cinema, Simone Costagli rileva in primo luogo che in campo cinematografico la biografia dell'archeologo non ha mai goduto di un interesse paragonabile a quello a lei riservato dalla letteratura. Anche il recente docufilm realizzato da Paola Bonifacio e Piero Pieri *In morte di un archeologo: Trieste e il riscatto di una città* (RAI FVG) si incentra più sui tentativi della città di lavare l'onta del delitto che sulla parabola umana della vittima. E nello stesso *Winckelmanns Tod*, un cortometraggio del 1995 realizzato dallo scrittore e critico letterario austriaco Raoul Schrott (ORF), la tragica fine di Winckelmann assume innanzitutto il significato del superamento simbolico dell'ideale estetico incarnato dall'archeologo. Ma già negli anni Venti e Trenta – come spiega Costagli –, le tracce winckelmanniane nel cinema si concentrano non tanto sull'uomo Winckelmann quanto sulla sua eredità culturale di padre del Neoclassicismo: lo dimostra la rappresentazione dell'ideale di bellezza del corpo umano in due film molto diversi tra loro come *Forza e bellezza* di Wilhelm Prager (1925) e *Olympia* di Leni Riefenstahl (1938).

Nella seconda metà del Novecento la scoperta degli *Atti originali del processo criminale* (1963) rinnova l'interesse, del resto mai sopito, per il 'caso Winckelmann'. Il triestino Pierpaolo Venier, regista, poeta e drammaturgo, recentemente scomparso, è stato allora tra i primi ad indagare a fondo gli *Atti* appena pubblicati, a studiarne contenuti e peculiarità linguistiche, alla ricerca di nuovi punti di vista e nuove possibili 'verità' sfuggite alla storiografia. Che tali carte d'archivio rappresentino una vera e propria miniera per la letteratura lo spiega Elvio Guagnini, prendendo spunto dall'opera teatrale di Venier intitolata *N. 27/1768 criminale contro Francesco Arcangeli in puncto omicidij* e pubblicata nel 1967. Venier intraprende così, poco dopo la pubblicazione dei documenti originali, quell'affascinante percorso dagli 'archivi' all'interpretazione 'drammatica' o in generale 'letteraria' dell'assassinio di Winckelmann che altri compiranno nei decenni successivi.

TOPOGRAFIE WINCKELMANNIANE A TRIESTE

Dove dirigevano i loro passi a Trieste Winckelmann e Francesco Arcangeli? Quali locali frequentavano lo studioso tedesco e il cuoco toscano? Dove erano state acquistate le armi del delitto? Perché nel corso del dibattimento processuale sul laccio e sul coltello sorgono tante contraddizioni? Come si svolge il funerale della vittima? Che ne è dell'assassino, una volta arrestato e giustiziato? Ecco alcune

delle domande a cui Maria Carolina Foi tenta di rispondere proponendo una narrazione cartografica degli *Atti del processo criminale*, realizzata anche in collaborazione con le studentesse del *Laboratorio Wanderung. Studi letterari e centroeuropei*. I luoghi-eventi che emergono da una attenta rilettura del dibattito processuale sono individuati e raccontati non solo attraverso fonti iconografiche, ma anche ricorrendo a parecchie carte, mappe topografiche, piani urbanistici della città risalenti al Settecento e al primo Ottocento. Si tratta di carte notevoli, anche per la loro qualità estetica, che sono qui impiegate come un prezioso strumento analitico e si rivelano un *medium* capace di rispondere ad alcuni interrogativi topici posti dal processo.

IN FINE, MA NON DA ULTIMO

La realizzazione di questo volume non sarebbe stata possibile senza l'impegno concreto e fattivo dato a suo tempo al convegno internazionale tenutosi a Trieste il 7 e l'8 giugno 2018, *Trieste 1768: Winckelmann privato. Conseguenze di una morte inaudita*, con il patrocinio della Ambasciata della Repubblica Federale di Germania, dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, del Comune di Trieste e della AIG, Associazione Italiana di Germanistica. Anche in questa sede i curatori ringraziano per il generoso sostegno offerto a quella iniziativa: il Dipartimento di Studi Umanistici della Università degli Studi di Trieste, il DAAD – Deutscher Akademischer Austauschdienst, il Goethe-Institut Italien, il Grand Hotel Duchi d'Aosta e la Società di Minerva di Trieste. Una preziosa collaborazione è stata prestata anche dalla Winckelmann-Gesellschaft di Stendal, dal Polo Museale Friuli Venezia Giulia, dalla RAI Friuli Venezia Giulia, dal Comune di Trieste – Servizio Musei e Biblioteche, dal Goethe-Zentrum di Trieste, dal Dottorato interateneo in Studi linguistici e letterari (Udine-Trieste), dal *Laboratorio Wanderung. Studi letterari e centroeuropei* presso il Dipartimento di Studi Umanistici della Università di Trieste. Infine, per il sostegno alla pubblicazione del volume e per il suo allestimento grafico e tipografico un grazie va rivolto al Dipartimento di Studi Umanistici della Università di Trieste e anche a Mauro Rossi e a Verena Papagno della casa editrice EUT.

I. Processo al processo

J. J. Winckelmann and his fame: The perspectives of Rossetti, Pitaval and Beccaria

MATHIAS SCHMOECKEL

1. INTRODUCTION

In 2018, the bicentenary of the death of Johann Joachim Winckelmann drew much attention in several different countries. More than ever we learn that Winckelmann was one of the most internationally recognized leading figures of Enlightenment at his time. His influence on Neoclassicism is well-known, and we could hardly envisage most of the capitals of the world without the characteristic architecture of this era, which has left its mark on their cities and their countries. This is not true for European towns and cities alone, but also for the leading architectural monuments of Washington D.C. and so many other iconic buildings over the world.

This still increasing fame of the former son of a shoemaker in the Prussian town of Stendal is rather astonishing. It is more common for well-known authors of their time to lose their fame after their death. In this very unusual case we see in particular an uptake of interest in later generations, which increasingly find Winckelmann responsible for major shifts in the intellectual life of the 18th century.

We will try to find some of the roots of this posthumous fame. Our theory here is that Winckelmann's violent and premature death caused a new international interest and helped to establish his universal celebrity permanently. The

trial of his murder and its documentation played a great role in the general reception of Winckelmann. The public discussion, but also the continuing debate on the background of his murder helped to establish Winckelmann as a hero of his age. We will, therefore, go into less detail with regard to his life, but instead focus on his premature death. We will see first how the prosecution of the murderer helped to establish the basic facts of the crime, which later permitted new discussions. And a short recollection of these new issues will help to demonstrate how the general interest in this matter was kindled by this process. This first chapter (2) explores the distinctive contribution of Domenico Rossetti.

Winckelmann's murder took place in a time when an increasingly literate society had a growing appetite for crime investigation and famous lawsuits. The growing bourgeoisie demanded more information and more entertainment. The combination of an introduction into legal affairs with the thrill of whodunnits offered a prime solution to this public demand. Particularly through François de Pitaval's case studies, a developing public was introduced to legal procedures and questions. For this reason, Winckelmann's case became an ideal subject for the emerging literature on crimes and legal matters. We will return to this topic in the third chapter.

Winckelmann's death in 1768 was, as regards its location and time, rather close to the famous publication of Cesare Beccaria's *Dei delitti e delle pene* in 1764. There existed no personal affiliation between both men nor did the secondary literature recognize any relation between their work. The trial for murder in Trieste, however, carried out in a highly conservative way, collides fundamentally with contemporary demands, which Beccaria collected, and which shaped the public opinion ever since. In this respect, the distance between Milan and Trieste could not be greater. Or do we misunderstand the seminal role of Winckelmann and Beccaria (ch. 4)?

2. ROSSETTI AND WINCKELMANN'S MONUMENT

The monument for Winckelmann in Trieste, erected in 1822 by Count Rossetti for the memory of Johann Joachim Winckelmann, has helped considerably in fostering and channeling his growing fame. More than any other statue or any other means to establish his fame, this iconic *tempietto* has served ever since to establish a lasting veneration for the deceased historian. He ordered Antonio Bosa and his master, the great Antonio Canova, to create this monument. Realised in the neoclassical style that Winckelmann himself had helped to establish, this has always been felt as the ideal and congenial place for the commemoration of Winckelmann. Already by 1808, the same Rossetti published a sound piece of research on the last days of Winckelmann in Trieste¹. Based on the original

¹ And then later in a German translation: D. de Rossetti, *Johann Winckelmann's letzte Lebenswoche. Ein Beitrag zu dessen Biographie. Aus den gerichtlichen Originalacten des Kriminalprozesses seines*

records of the trial he was able to give full account of this lawsuit. This led Rossetti to recognize the historical value of this trial not only for Trieste, but also for European history. Thereby he inspired a new generation to appreciate Winckelmann's writings and his new classicism. I will try to prove this thesis in this section. More precisely, I want to show that the murder and the lawsuit against the murderer even helped to establish the lasting fame of Winckelmann.

Certainly, Johann Joachim Winckelmann, born 9.12.1717 at Stendal in Brandenburg, had achieved considerable fame by 1768, the year of his death. The son of a shoemaker had experienced need and poverty in his youth, but Protestant German territories had a system since Martin Luther's Reformation to provide gifted boys with some education, which included even a possibility for a further Latin school and university formation. Already in his first job as the librarian to Count Heinrich von Bünau (1697-1762), Winckelmann demonstrated his ability to hold on leading men of his era, which could provide him with further knowledge and more contacts. Count Bünau was an eminent politician and historian of the Empire due to his vast *Kayser- und Reichs-Historie*, and his palace at Nöthnitz near Dresden contained a library, which was among the largest in Europe and accessible to all intellectuals. Count Bünau attracted many scholars and artists of his time. Even the king, August III of Poland and Saxony, noticed Winckelmann and awarded him some money. Among the visitors to Nöthnitz was also the Papal nuncio to Poland, Alberico Archinto (1698-1758).

Archinto was created cardinal in 1756 and became Vice-Camerlengo, the leading administrative of the Vatican, and in still in the same year Cardinal Secretary of State and Vice-Chancellor of the Roman Catholic Church. He invited Winckelmann to catalogue his own considerable collection of antiques. This required, of course, Winckelmann's conversion to the Catholic Church. Winckelmann accepted this offer, but many of his previous friends regarded this step as an act of treason against his faith, fatherland, and friends, by which his future career was tainted. Winckelmann prepared himself for the new job by training his drawing abilities under the famous painter Adam Friedrich Oeser, who later also taught Goethe. From 1754 on Winckelmann lived in the Roman palace of the cardinal and profited from his unrestricted entrance to the collection of the Vatican. When Archinto died in 1758, Cardinal Alessandro Albani continued to employ Winckelmann in the same position. In this year he started to set up a catalogue of the gems in the collection of Baron Philipp von Stosch, which earned him the membership in the Accademia Etrusca. In 1763 Winckelmann was appointed as the supervisor of all ancient art ("soprintendente alle antichità di Roma") in the Church State and recognized as a "scrittore" of the Bibliotheca Vaticana. In 1764 followed the honor of being named a foreign member of the Academy of Science of Göttingen.

Mörders Arcangeli, hg. von Dom. v. Rossetti. Mit einer Vorrede von Böttiger und einem facsimile Winckelmann's, Dresden, Walther, 1818.

Winckelmann was not only known for his writings on history of art and antiquity; he also became a local celebrity, particularly for German visitors. Angelica Kaufmann created her famous portrait of Winckelmann in 1764, which reveals his excellent relationship with many artists of his time. Due to Winckelmann's relations in the Vatican, his acquaintances with artists, and his fame in Germany, many visiting aristocrats on their "Grand Tour" in Rome considered him to be the ideal guide for their visit to the Holy City. They begged to be accompanied by him. Slowly Winckelmann became famous himself. For the aristocratic society of the 18th century, it was hardly possible to describe the standing of this son of a shoemaker, as regards his influence in Rome and his erudition. But even this might have even incited the curiosity of the contemporaries to meet him.

When Winckelmann visited the court of Vienna in 1768, the chancellor Kaunitz and Maria Theresa herself received him with greatest honor and gave him generous presents in form of coins and medals of gold and silver. They acknowledged his erudition and his rank as an important art historian, but probably also due to his conversion his new prominent position in Rome. The painter of the Imperial Court, Anton von Maron, even painted his portrait. By 1768, at least, Winckelmann had become one of the celebrities of his age.

But it was his premature death that catapulted him into the circle of the most famous people in Europe. The news of his murder on June 8th 1768 slowly spread through Europe. The duke of Brunswick-Lüneburg, who had known Winckelmann from his visit to Rome, immediately ordered a copy of the Viennese portrait for his collection of famous Europeans at his museum in Brunswick. A number of immediate reactions from contemporary authors demonstrate this new progress of Winckelmann's fame². For example, Herder composed a "Paeon to my compatriot Johann Winckelmann" (*Lobgesang auf meinen Landsmann Johann Winckelmann*) almost immediately afterwards (1768). This topic remained on his mind until he published in 1777 the "monument" to Winckelmann (*Denkmal Johann Winckelmanns*). This convinced both Goethe and Rossetti for the need of a monument. Goethe saw in him the herald of the new era introduced by the French Revolution³.

But it was never just Winckelmann as the eminent scholar whose life and merits raised interest. In some writings, it was especially his lamentable death⁴, which caused the interest, and other authors sought sound explanations for this crime. August von Platen hinted at a complot of Roman-Catholic priests⁵, and

2 For the following cf. E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 2. Aufl., Stuttgart, Kröner, 1963, Art. Winckelmann, pp. 663-666.

3 J. W. Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert*, in: *Briefen und Aufsätzen*, hg. v. J. W. Goethe 1805, in: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, ed. C. Beutler, Bd. 13, Zürich/München, Dt. Taschenbuch Verlag, 1977, pp. 407-450.

4 A. J. Büssel, *Winckelmanns Tod*, Amberg, Müller, 1827.

5 A. Graf von Platen, *Werke in zwei Bänden*, Vol. 1: *Lyrik*, München, Winckler, 1982, pp. 384-385.

the topic of homosexuality was brought up more and more, until it became most prominent in the circle of George⁶. New suggestions as to his murder raised more interest in his life. After two novels were published that featured Winckelmann⁷, Carl Justi could write his research-based biography from 1866 to 1872. Novels and systematic research worked together to spread Winckelmann's fame, to raise more interest in his life and works. But his death always remained a subject for literature, which gave cause to the scholarly literature on Winckelmann.

The details of Winckelmann's death became known only with Rossetti's article and the later edition. In 1963, Cesare Pagnini rediscovered the original records of this trial and compiled them alongside Winckelmann's will. This was later translated into German⁸. Particularly the records with vivid and detailed description of this day and lively portraits of the personages involved gave new inspiration to authors, and new ideas on the background of this murder.

The reason for this detailed description found in the documents is simple. This is the style the old legal procedure in the Roman Catholic tradition had prescribed since the 13th century. For some very particular reason this legal procedure still had to be observed in Trieste in 1768. This Roman-Canon law of procedure had been introduced to most courts in Italian cities already by the 12th century; its applicability in Trieste had been firmly established by the 1550 legislation. This was still the case for the new Austrian law of Criminal law and criminal procedure of the *Constitutio criminalis Ferdinanda* of 1656. This law was applicable in *Innerösterreich* (Inner Austria) with its Italian territories, including even Trieste. Trieste at this time was governed for Austria by the "Governo sotto l'Enns" at Graz. This law was still close to the Imperial ordinance of 1532, the *Constitutio criminalis Carolina* of Emperor Charles V. This criminal law of a distinctly German heritage was used until 1768, the year of Winckelmann's assassination, with only a few moderations regarding some Italian special cases⁹. Italian states, for example, had from a much earlier state onwards the possibility to draw on police staff appertaining to the local municipality. Trieste had a Bargello, Zuanne Zarnardi, who acted with his "sbirri" for the protection of security and peace within the city. He was controlled by the military captain of the port, because, after all,

6 E.g. B. Vallentin, *Winckelmann* [Biographie], Berlin, Bondi, 1931; W. Adam, "Winckelmann in Triest. Max Kommerells Winckelmann-Mythos in den Gesprächen aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt", in: H.G. Held (Hg.), *Winckelmann und die Mythologie der Klassik: Narrative Tendenzen in der Ekphrase der Kunstperiode*, Tübingen, Niemeyer, 2009, pp. 229-244.

7 A. Frh.v. Ungern-Sternberg, *Künstlerbilder in 3 Bänden*, vol. 2: *Winckelmann*, Costenoble, Leipzig 1861; A. Bölte, *Winckelmann oder Von Stendal nach Rom*, Berlin, Gerschel, 1862.

8 C. Pagnini (Hg.), *Gli atti originali del processo criminale per l'uccisione di Giovanni Winckelmann 1768*, Trieste, Editrice la Società di Minerva, 1964; *Mordakte Winckelmann: die Originalakten des Kriminalprozesses gegen den Mörder Johann Joachim Winckelmanns (Triest 1768), aufgefunden und im Wortlaut des Originals in Triest 1964*. Übersetzt und kommentiert von Heinrich Alexander Stoll, Berlin, Akademie-Verlag, 1965.

9 Thanks to C. Pecora!

Trieste was the Austrian harbor on the Mediterranean, which around this time helped the city to grow in size and economic prosperity. Trieste had several medical doctors as well, who could help to establish the facts of the mortal wound. At the end of 1768, on December 31st, the new law from Maria Theresia was enacted, the *Constitutio Criminalis Theresiana*, which introduced some mitigations of the former law, but did not yet dare to break with the old tradition.

The main attributes of this old Roman-Canon procedure was the fact that every element had to be written down in order to become part of the records. The common fear of an “*arbitrium iudicis*” induced this age to give utmost care to the documents. The court could state only on those elements, which had been established in the records. What had not been mentioned, was considered not to exist: “*quod non est in actis, non est in mundo*”. The lawsuit had to cross-examine the parties and the witnesses in a very careful way and to note every observation. The judges came close to anthropological research in their pursuit to document the individuality of each person and its speech. Those lawsuits were not concentrated onto a single trial date and could last for a long time, but often finished within days or weeks. The records helped to prove to higher judges and the court that all laws had been respected.

The first step in this old fashioned procedure was a part of the lawsuit, which aimed to establish the crime alone regardless any culprit. This “*inquisitio generalis*” compelled the judge to go to the crime scene and to note whatever was seen and noticed. The city court had three judges. The titular “city judge” and vice-lord of the city was Johann Stanislaus Edler v. Kupfersein. He had studied law, but never completed his law degree which at this time still was unnecessary for noblemen. It was the judge who specialized in criminal law (*Giudice dei malefici*), Dott. Domenico Sacchi, who later carried out the interrogations. For the records they had a junior judge (*Actuarius*) at their hand, Johann Veit Piechl von Ehrenlieb. But the writing was carried out by the notary, Francesco de Giuliani. In our special case, the general public had already noticed the crime. Winckelmann and his murderer stayed in the first hotel of Trieste at the main piazza near the municipality and the harbor. He had been wounded in the morning, but died due to internal bleeding only in the afternoon. He was soon discovered and the public gathered in his room. There his wounds were inspected by Dott. Benedikt Fleck. The victim was interrogated by the judges and he could dictate his last will and testament to the public notary. This part of the trial could not have been more public.

The second part of the procedure, the “*inquisitio specialis*” against a culprit, took place, however in the rooms of the court. In this special case, the writer even gave a little sketch of this room so that we have very rare information on the locality. These descriptions are so accurate that we can easily visualize the different parts of the trial.

The general suspect of the murder was Francesco Arcangeli, a former cook without a position, who had been travelling with Winckelmann for the last days. The nature of this strange couple has often been discussed. Perhaps it was just easier to travel in company than alone. Good reasons existed to suspect and to condemn

Arcangeli. He had rented a room next to Winckelmann's guest room, which he had left in the morning in a great hurry, and Winckelmann had also named him several times as his assassin with a very detailed description of the deed. Arcangeli had fled from Trieste – a traditional argument for his guilt – but was captured two days later. After a few days he was ready to confess without the use of torture, and he did not revoke his confession until his end. He had first tried to suffocate Winckelmann with a rope, then stabbed him with a knife; both were precisely described in the records and there was even a drawing of the knife. The judges could even prove that he had bought his rope a day before in order to use it against Winckelmann. This helped to establish a pre-meditated murder, which was nearly the only legal question of the case. The malice of the pretended friendship as a disguise for the crime compelled the judges, following Article 71 of the code, to decide on the hardest punishment.

This had been established until mid-July. The proctor of the defendant, procuratore Dott. Francesco Saverio Lovisoni, had some time to check the records, but could do little for the accused in the end. Arcangeli was informed of the sentence on July, 18th; he was supported morally by his confessor Padre Bosizio SJ until the end. The sentence was proclaimed on 20th July, on the main place and was executed immediately afterwards. So Arcangeli was hanged in front of the hotel, where the crime had taken place. Afterwards, the limbs of his dead body were crushed in order to arrange the body on a wheel, which was erected at the city gate in order to act as a deterrence for other crimes.

The precise narration of the acts by no means resembles a novel. But its accurate description of Trieste with its three predominant nationalities already anticipates such modern novels or crime thrillers like Veit Heinichen of our time. Due to the great care and accuracy of the report a careful reader can even discover slight discrepancies between the witnesses. As a matter of fact, these discrepancies demonstrate the accuracy of the interrogation and the documentation, since completely homogenous records would betray their manipulation. Although these records give no reason to doubt Arcangeli's crime, they have been used to establish new complex theories on his murder and its political backgrounds. Could Arcangeli's motive be so simple; could pure greed actually be the reason for the murder of this great scholar?

3. PITAVAL AND WINCKELMANN'S FAME

The 18th century was also the period in which a literature that specialized in legal matters began to form. This is particularly connected with the name of the attorney François Gayot de Pitaval (1673-1743)¹⁰. From 1716 onwards he published

10 For a new evaluation from the perspective of legal history cf. M. Schmoeckel, *Die berühmten Kriminalfälle im 18. Jahrhundert und die Entwicklung der öffentlichen Meinung*, 2019, not yet published.

little reports from the field of jurisdiction. In 1734 he started a series of case studies called “causes célèbres”, which he published until 1743 in 20 volumes. They used the celebrity of some individuals or special cases to attract public attention. Many of these cases remain famous until today, as for example the poisoning affair under Louis XIV or the case of Martin Guerre returning long after a war to his wife, who had married another man in the meantime. Pitaval used these cases to illustrate legal issues from all legal subjects. For this reason, his cases were more than gossip, but the attempt of precise information with special insights in the machinery of law, entertaining and educating his public at the same time. Pitaval wanted to attract a large public and had a large success, as the 20 volumes of his “causes célèbres” demonstrate.

This proves at the same time the existence of a general public, not only in France, which was capable of reading and reflecting the structures of their legal order. Pitaval addressed his lecturers only as “Messieurs”, but we can assume that he had also many female readers in the tradition of Molière’s *précieuses*. This public longed for *infotainment* in many ways. The typical engravings of the time, used to decorate homes, often showed genre scenes, beautiful pictures with a moral impetus, or biblical or historical scenes with the heroes of the past. Newspapers and journals spread knowledge, including of Winckelmann’s murder, all over Europe. What had begun in France, was soon copied also in Germany: an example from the perspective of a legal historian is Christian Thomasius’ “Monatsgespräche”, a monthly journal published from 1688 to 1690 in 3000 copies.

Evidently, this public interest did not exist in France alone. Germany also had an increasingly learned bourgeoisie. For this reason, as early as 1747 a first translation of Pitaval’s “causes célèbres” into German was published¹¹. Other authors published abridged versions of Pitaval’s work. An especially famous version of this latter version we find in a publication by Friedrich Schiller in 1795¹². Thrilling as a novel, but informative and educative as well for the citizen, this reading could be used for amusement and at the same time to be informed on public matters, which was fundamental for taking part in general discussion.

One of Pitaval’s recurrent topics concerned the litigation and the discussion of a new law of procedure founded on human rights. But much more interesting was, however, to develop new theories for Winckelmann’s murder, based on the conviction that simple greed could not have caused the death of such an important scholar alone. What we know from the court files, however, is that the public of Trieste in 1768 was content with the result of the law trial and the sentence. No one protested against its execution, although this was one of the last, if not perhaps even the last execution with the wheel in Italy.

11 F. G. de Pitaval, *Causes Célèbres, oder Erzählung sonderbarer Rechtshändel: sammt deren gerichtlichen Entscheidung. Aus dem Französischen übersetzt*, Leipzig/Stockholm, [s.n.], 1747.

12 F. G. de Pitaval, *Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*, ed. Fr. Imm. Niethammer und F. Schiller, Jena, [s.n.], 1792.

As we have seen, the suspected complot of the church and the theory of homosexual contacts inspired new interpretations. The knowledge of the Jesuit confessor could nourish the idea of a Jesuit complot against an emissary of the Pope to Maria Theresa, or could they no longer support the idea of a former Lutheran having risen in the ranks of Rome? Had Winckelmann acted not only as an intermediate between Rome and Vienna, but, moreover, even as a spy? The insinuation of homosexuality seemed to explain so much better the contact of this unequal couple, although Arcangeli did not resemble Winckelmann's antique ideal. As speculative each of these approaches actually were indeed, they excited nevertheless new interests in the case, reproaches, and again new theories.

4. BECCARIA: THE PUBLIC NOT AS BYSTANDER, BUT JUDGE?

One of the leading discussions of the 1760s until the French Revolution was the critique of the *Ancien Régime*, particularly in the field of criminal procedure. Above all others, Voltaire had started to use individual cases, in which French courts had failed to act impartially against Protestants, to attack the French state and to deny its legality and legitimacy. A state still using torture and capital punishment could not be regarded as a just society.

In 1763, the famous tract by Cesare Beccaria (1738-1794), *Dei delitti e delle pene*, became the foundation for a general attack on the old procedure and the old regime¹³. The critique of torture, written procedure, and death penalty should disavow the legitimacy of the old monarchies and inspire a new order established on the foundations of human rights. Beccaria was much more specific in his publication than the other literature we have mentioned here. But despite its more legal and technical nature, it was an immense success. Within years most educated Europeans had read this legal booklet, particularly after its more systematized French translation. Once again, the general public was informed and persuaded about legal issues.

In this case, however, Beccaria's opinion could not diverge more from Arcangeli's trial and execution. Beccaria fought for an oral procedure by a Jury and in general for proportionate, humane punishment only when necessary, as well as against capital punishment and torture. Arcangeli's conviction had been achieved with very few oral elements, the focus – luckily for posterity – was led on the written records. Torture still could have been used, and its practicability always relied more on its threat than the actual use. The death penalty for Arcangeli was certainly one of the last, if not even the very last execution with the wheel.

Beccaria was certainly not innovative in his individual statements. They were derived from great authors of the past, who from the 16th century onwards had

¹³ For literature and a new assessment of his role cf. M. Schmoeckel, "Non una sola idea luminosa e nuova"? Beccarias *Dei delitti e delle pene* nach 250 Jahren, in: "ZRG GA", n. 135, 2018, pp. 344-358.

introduced new ideas in order to humanize and modernize criminal law and prosecution. The novelty of *Dei delitti e delle pene* lays mainly in the collection of these until then separate movements and ideas. By the help of a more and more systematical order, the readers understood that it was a major device even to reshape the government of the *Ancien Régime*. In this way Beccaria helped to prepare the political and legal aspirations of the French Revolution. Already in 1786, for example, the grand duchy of Tuscany accepted the prohibition of torture and capital sentence by its new constitution. Many other princes followed this model all over Europe.

But the fact that in 1768 in Trieste no complaints could be heard against the old procedure demonstrates, however, that Beccaria's ideas were not yet generally known and accepted. Beccaria's tract did not just summarize the pre-existing convictions, but helped to shape a new public opinion, according to which the deficiency of the criminal procedure became a major argument against the legitimacy of the *Ancien Régime*. This major shift in the public opinion needed some time to develop. If everyone had already been convinced in 1763, we could not really assume Beccaria to have had any significant influence. But the new legislation as for example in the grand duchy illustrates Beccaria's seminal influence on his contemporaries.

In the same way, Winckelmann influenced his world by his publications, not at once, but rather in the rather long run. He did not decree a new style and a new ideal of harmony, but his new ideal spread slowly and changed European culture profoundly. The styles of Baroque and Rococo gave way all over the world for the new Classicism according to Winckelmann's maxim «of noble simplicity and quiet greatness». But this was more than a new fashion of decoration. Its inherent humanism could be understood as an attack on absolutism, monarchies, and the cruelty of the old criminal prosecution with a new focus on human morality and decency. The new developing culture gave more respect to individual lives. But as important as criminal prosecution may be for the public safety, the new society also needed its new ideal in order to focus on the value of human freedom and equality. In this way, the French Revolution could recognize Winckelmann as one of its precursors, which the French National Assembly openly acknowledged in 1791¹⁴. For this reason, Winckelmann and Beccaria could both be regarded not only as heralds of the new age, but also as some of those scholars who helped to develop a new human and more humane order.

14 Conference in Berlin Mai 2018, Luca Giuliani: *Zur Rezeption von Winckelmanns Freiheitsbegriff im Zeichen der französischen Revolution*.

5. RESULT

At the first sight, Winckelmann and Beccaria are particular interesting scholars of their time, who differ in their social position and most other aspects. Seemingly, the archeologist and historian of art had little to do with the great lawyer and economist. Both are individuals, however, who helped to coin and to spread new ideas, which finally led their way to the French Revolution and beyond to our time. They were innovative individuals, who helped to concern more the value of human life.

As slight and seminal as their influence might have been, we can recognize how much our society owes to their writings. Beccaria and Winckelmann appealed both to the awakening public, which was preparing to take over political power. The increase of literacy, knowledge etc. and the discussion of new forms of public prosecution formed the society, which felt competent to decide the new issues. Even the trial of Winckelmann's murder became so public in the end, also thanks to the publication of the acts and the general interests of the time in the victim and the legal procedure, that this secret process has become known like few other court cases.

The new respect for every human life and body in law could not have prevailed without the new ideal of the human body and the idea of humanity ruling the world. In this respect, Beccaria and Winckelmann contributed quite different elements to the new European culture, which were equally necessary for the establishment of the new order.

The money and medals in Winckelmann's pockets

BRUNO CALLEGHER

On 16 November 1758, in a letter from Florence to the Saxon collector and diplomat Christian Ludwig von Hagerdorn (1712-1780)¹, Winckelmann expressed his enthusiasm for the offer of Cardinal Alessandro Albani (1692-1779)² to enter his service, receiving lodgings and 10 ecus [scudi] per month as recompense. This possibility of returning to Rome, remaining 'his own master'³ and dedicating himself to antiquarian studies made his desire to 'live and die in Rome' feasible, as he had written only five days earlier in strict confidence, again from Florence⁴, to his school-friend Konrad Friedrich Uden (1719-1798)⁵. Over time, however, the Roman situation changed enough that in the summer of 1765 he tried to arrange his return to Berlin. Frederick II of Prussia (1712-1786) had offered him the

1 H. Gronemeyer, *Hagedorn, Christian Ludwig*, in: *Hamburgische Biografie*, 5, Göttingen, 2010, pp. 162–163.

2 L. Lewis, *Albani Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, Roma, 1960: <www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-albani__ (Dizionario-Biografico)>. Site consulted 10 March 2019.

3 M. Fancelli & J. Raspi Serra (eds.), *Johann Joachim Winckelmann. Lettere* [in the following: *Winckelmann. Lettere*]. I-III. *Edizione italiana completa*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2016, pp. 556-557

4 *Winckelmann. Lettere*. I, pp. 551-553.

5 This is recorded in *Winckelmann. Lettere*. I-III, *ad indicem*.

prestigious post of Librarian and Keeper of the Numismatic Cabinet and Antiquities with an annual salary of 1000 thalers, but Winckelmann demanded 2000 thalers so the Berlin option rapidly vanished, leaving him «between moments of despair and bursts of pride, escapism and processing of this defeat suffered»⁶. The success of the *Geschichte der Kunst des Alterhums*, not always easy relations with the papal aristocracy and the intensifying of contacts with German Princes and scholars reawakened his desire for a return to Berlin⁷, perhaps even a reconciliation with the Berlin court for some position fitting his renown. Indeed, in November 1767, on his return from Naples, from being a hope the journey to Germany became realistic⁸. He also wrote to his friend Heinrich Wilhelm Muzell Stosch (1723-1782)⁹: «I am seriously thinking of a journey»,

«La mia partenza dovrebbe essere a marzo e non sarà senza difficoltà, specialmente da parte del Cardinale [Alessandro Albani], che ne direste di venire a Dessau quando ci sarò anch'io? Faremo insieme il viaggio a Berlino»¹⁰.

Some months later it was well organized: he wrote to Muzell Stosch at the end of March 1768 that

«Per il mio viaggio ho ottenuto una licenza illimitata tanto dal mio Signore che dai miei superiori; ma vi devo avvisare che arriverò in compagnia del nostro scultore migliore, Barthol. Cavaceppi [Bartolomeo Cavaceppi (1715-1799)]¹¹, che per amor mio vuol, fare tutto il viaggio per quanto esso possa durare»¹².

6 M. Fancelli, *La gloria e la morte*, in: *Winckelmann. Lettere*. III, pp. 8-9.

7 *Winckelmann. Lettere*. III, Letter to Count L. von Moltke, 9 December 1767, p. 440: «Per questa traduzione dei miei pensieri [translation in French of the *Storia dell'Arte*] non sento in me alcuna predisposizione particolare, potrei impiegare meglio il mio tempo [...] A lungo andare è un boccone amaro e mi impedisce di vedere la mia patria, cosa che invece desidero con tutto il cuore».

8 Fancelli, *La gloria e la morte*, cit., p. 17.

9 As well as being one of the principal correspondents in *Winckelmann. Lettere*. I-III, *ad indicem*, for their shared interest in collecting cf U.R. Hansson, “Ma passion... ma folie dominante”. Stosch, *Winckelmann, and the Allure of the Engraved Gems of the Ancient*, in: “MDCCC 1800”, 3 (2014), pp. 13-33; Idem, *Philipp von Stosch and the Museo Stoschiano in Rome*, in: M. C. Cola (ed.), *Mostrare il sapere: biblioteche, camerini, studioli e raccolte antiche tra Barocco e primo Settecento*, posted on academia.edu on 24 August 2018; Idem, “On Oracle for Collectors. Philipp Stosch and the Collecting and Dealing in Antiquities in Early Eighteenth-Century Rome and Florence”, in: S. Borcken & A. Turpin (eds.), *The Art Market: Collectors and Agents Then and Now*, forthcoming (on academia.edu).

10 *Winckelmann. Lettere*. III, Letter to H.W. Muzell Stosch, 19 December 1767, pp. 410-412.

11 S. Howard, *Cavaceppi Bartolomeo*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 22, Roma, 1979: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-cavaceppi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-cavaceppi_(Dizionario-Biografico))>. For his role in European antiques in the second half of the 18th century: S. A. Meyer & C. Piva, *L'arte di ben restaurare. La Raccolta d'antiche statue (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Firenze, Nardini Editore, 2011, *passim*.

12 *Winckelmann. Lettere*. III, Letter to H.W. Muzell Stosch, 23 March 1768, pp. 452-453.

A little later he even described the itinerary: «I leave here [Rome] next Sunday, that is the 10th of this month [April] by way of Venice, Verona, Augusta, Munich, Vienna, Prague, Dresden and Leipzig»¹³. But the correspondence sent during the uncomfortable weeks in a carriage revealed not only regret and fear of seeing his expectations for the contacts in Berlin frustrated, but also a more intense anxiety to turn back with the increasing distance:

«Infastidito dal lungo penoso viaggio e dalla Germania med^{ma}, penso di tornarmene a Trieste per Ancona a Roma, sperando arrivarvi verso il fine del mese corrente»¹⁴. Again in the last correspondence with Muzell Stosch on 14 May, having just reached Vienna: «Da Augusta a qui ho fatto ogni sforzo per essere contento; ma il mio cuore dice non e non riesco a controllare la repulsione verso questo lungo viaggio»¹⁵. On the route from Rome to Dessau-Berlin, the Viennese digression does not appear very obvious, probably motivated by a commission at the highest level: to consign two letters from Cardinal Albani to Prince Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg (1711-1794) and the Empress Maria Theresa¹⁶, perhaps also to meet some collector because the correspondence of that period describes connections not Roman but rather with Princes, VIPs and scholars of other cities especially in northern Europe. It will be the testimony of the dying Winckelmann, the records of the Trieste investigation, and the deposition of the killer Francesco Arcangeli (1740-1768), that confirm the meeting with the highest authorities in Vienna. In the absence of documents and being able to refer only to the trial transcripts, the nostalgia for Rome perhaps arose from a request of the prime minister or the Empress to be the bearer of a message in reply to Albani's letters. This comes from the minutes of the trial, in the testimony of Gasparo Griotti, manager of the cafe where Arcangeli and Wickelmann habitually drank coffee. He stated that he had known from Arcangeli himself that the Todesco» ... «portava una scatola al Cardinale Albani sigillata»¹⁷.

From Vienna, therefore, Winckelmann departed for Rome taking the shortest route: Vienna-Trieste-Ancona. And at Trieste, for the investigating magistrate it will be a question of medals rather than

13 Winckelmann. *Lettere*. III, Letter to H.W. Muzell Stosch, 6 April 1768, pp. 458-459.

14 Winckelmann. *Lettere*. III, Letter to A. M. Bianconi, Regensburg 8 May 1768, pp. 460.

15 Winckelmann. *Lettere*. III, Letter to H.W. Muzell, Regensburg 8 May 1768, pp. 460.

16 Fancelli, *La gloria e la morte*, cit., p. 17.

17 Trieste. Biblioteca Civica "A. Hortis". Archivio Diplomatico, ms αE3, n. 27 1768 *Criminale contro Franc. Archangeli in puncto omicidij* edited by C. Pagnini e E. Bartolini, *L'assassinio di Winckelmann. Gli atti originali del processo criminale [1786]*, Milano, Longanesi, 1971 as ms XE3, p. 132. Substitutes the previous *Gli atti originali del processo criminale per l'uccisione di Giovanni Winckelmann, 1768 / trascrizione, presentazione e note di Cesare Pagnini*, Trieste, La Società di Minerva, 1964 [below Pagnini 1964]. M. Vidulli Torlo, *Un atroce misfatto. L'assassinio di Winckelmann a Trieste*, Trieste, Edizioni dei Musei Civici di Storia e Arte, 2012, p. 16.

«Quel traditore [---] a cui feci vedere delle monete d' silver grandi, e due d'oro, fra le quali una di queste grande, che l'Empress mi regalò in Schenbrun, in cui v'era il ritratto del Prencipe di Lichtenstein [---] Che non volevo fare pubblicità, né farmi conoscere»¹⁸.

Apart from the medals, even if the term at that time had an uncertain and ambivalent semantic value¹⁹, what is learned is a direct confirmation, almost *in articulo mortis*, of the conversation with Maria Theresa and her plenipotentiary von Kaunitz. On this, other and more notable information emerged from the interrogation in which Arcangeli retraced his conversations with the unknown personage, dominated by the hurry to reach Rome:

«Mi raccontò il motivo, per cui esso era andato a Vienna, cioè d'essere stato mandato, ne mi disse da chi, e che a Vienna avesse scoperto a Sua Maestà Maria Teresa un raggio, di cui molto poteva prevalersene, ma non spiegò in cosa consistesse questo raggio, ne io gli ne feci ricerca a questa sua confidenza fattami».

These confidences were later repeated,

«Discorrendo con lo stesso, mentre passeggiavamo»: «D'aver il suo cuore quieto d'essere stato mandato a Vienna, d'aver scoperto a Sua Sagra Maestà questo raggio, che aveva ricevuto mille accoglienze, e che in quel abito in cui si trovava era stato accettato, e si fosse trattenuto solo con essa, e fosse stato introdotto per le scalle segrete, facendolo passare per dove stavano le Dame. Che la Sua Maestà voleva, che si trattenesse in Vienna, ma che a lui non piaceva, che l'avesse introdotto un principe, che è la prima Persona dopo l'imperatore, che fa li fatti dell'impero. Che Sua Maestà li avesse regalato una medal d'oro, e due d' silver incartate, non sapendo ne pure cosa fossero, che li disse, che quello era il suo ritratto, che ne tenesse conto, e che si poteva compromettere molto da sua Maestà»²⁰.

He also asserted that that traveller of whom he did not know the personal details had more than once said that he did not consider him a spy and had thus confided in him to obtain help in finding a fast boat rental for Ancona. Indeed,

18 Pagnini & Bartolini (eds.), *L'assassinio*, cit., pp. 40-41.

19 On the use of the two terms cf M.A. McCrory, *Medaglie, monete e gemme: etimologia e simbolismo nella cultura del tardo Rinascimento italiano*, in: M. Buora (ed.), *La tradizione classica nella Medaglia d'Arte dal Rinascimento al Neoclassico. Atti del convegno internazionale - Castello di Udine, 23-24 ottobre 1997*, Trieste, Editreg, 1999, pp. 39-52; A. Saccocci, *La tradizione iconografica classica nella produzione di Roberto Cremosini... spunti di antropologia della medaglia*, in: G. Zampieri (ed.), *Roberto Cremosini scultore e medaglista. Un artista ritrovato*, Padova-Roma, L'Erma di Bretschneider, 2018, pp. 111-127, in part. p. 112; A. Saccocci, *Una spaesata medaglia carrarese fra i toni di imperatori romani riprodotti nella Madonna con Bambino di Bernardino Butinone (1482-1485 c.) - Collezione Borromeo di Isola Bella, Stresa*, in: A. Savio & A. Cavagna (eds.), *Saggi di Medaglistica*, Milano, Società Numismatica Italiana, 2018, pp. 117-132, in part. pp. 123-124.

20 Pagnini & Bartolini (eds.), *L'assassinio*, cit., pp. 89-90.

the two testimonies converge, and it does not appear plausible that a drifter like Arcangeli could invent, in his defence, what had happened at the court of Vienna. The motive for the crime is therefore attributed to the medals, their rarity and their value: a murder for robbery. But if that was the motive, is it possible that the youngster from Venice (Arcangeli was only 28 years old), by his own admission for days close to the unknown Winckelmann in Trieste, wouldn't have heard the jingling of the coins sewn into the «brache nere», on the various day-to-day occasions?²¹ No-one seems to have paid attention to the meticulous inventory of this money made by Judge Stanislao de Kupfersein in the presence of the witnesses Antonio Tosoni and Pietro Bratti²² and that is proposed here as evidence in a scheme divided by pockets and their contents (fig. 1). The list of coins found among the personal effects has to take into account the nomenclature of the values then in use and circulating in the Austrian empire in 1768, established by Viennese Sovereign Licenses and traceable in the exchange rates of the period²³. Because the coins are only cited without their respective dates and mints, this obviously compromises the reliability of their identification²⁴.

21 Pagnini & Bartolini (eds.), *L'assassinio*, cit., p. 39.

22 Trieste. Biblioteca Civica "A. Hortis". Archivio Diplomatico, ms αE3, document no. 3, among the attachments to Pagnini & Bartolini (eds.), *L'assassinio*, cit., pp. 278-279, already published in D. de Rossetti, *Il sepolcro di Winckelmann in Trieste*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1823, p. 120, a volume that summarizes the trial minutes, but with precise references to the papers of the entire documentation gathered in the investigation and trial. cursory and partial reference is made in F. de Callataÿ, *Winckelmann et les monnaies antiques*, in : «Revue des études grecques», 120 (2007.2), pp. 553-601, in part. p. 555 : « Les pièces du procès indiquent que Winckelmann voyageait à ce moment avec 79,5 ducats papaux et 81 ducats impériaux, lesquels sont comptés dans l'inventaire après le décès pour plus de cinq fois la valeur des deux médailles en or ». On the congruence of this citation is the inventory in the records of the investigation especially for the «81 ducats impériaux» cf *ultra*.

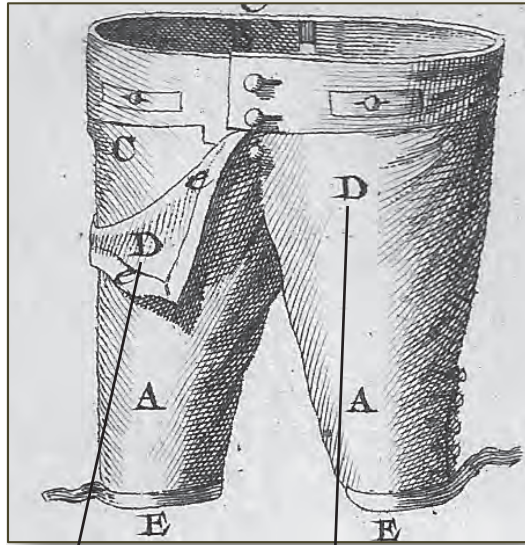
23 Particularly useful, because written in Trieste ambits and directed at verifiable exchanges in a place of rapid growth, are G. Barzellini, *Valore delle monete secondo le Sovrane Patenti*, Trieste, Tipografia dei Padri Mechitaristi, 1754; G. Barzellini, *Aritmetica di valute austriache colle rispettive loro tavole*, Gorizia, apresso Antonio Venier, 1770.

24 For the nomenclature cf E. Martimori, *La moneta. Vocabolario generale*, Roma, Istituto Italiano di Numismatica (Vincenzo Bartelli), 1915, *ad indicem*. The following examples described and proposed with photos were chosen from one of the various mints active during the reign of Maria Theresa, among these Vienna, Prague, Kremnitz: V. Miller zu Aichholz, A. Loehr & E. Holmair, *Österreichische Münzprägungen 1519-1938*, Wien, 1948, *ad indicem*; C.L. Krause & C. Mishler, *Standard Catalog of World Coins Eighteenth Century 1701-1800* [in the following Krause & Mishler 1993], Iola Wisconsin, Krause Pubns Inc, 1993, *ad indicem*.



Dighton, Charg; Cross, London, 1800. A man of fashion in 1700 (Copyright: Lewis Walpole Library, Yale University).

Diderot, d'Alembert, *Encyclopédie - L'art du tailleur*, tab. 2: Kniehosen des späten 18. Jh. (Credits: Wikipedia).



108 coins = g 450 gold



121 coins = g 660 silver



Fig. 1 Reconstruction of the coins in Winckelmann's pockets.

Alla saccocia drita [destra] nelle braghe furono ritrovati li seguenti effetti	Nella parte sinistra della saccocia delle braghe fu trovato una altra borsa di setta verde con entro
una moneta da 20:k.ni [carantani]	Ongari Papali N. 79 ½ et un Ongaro Olandese
una d.ta [moneta] da 10: k.ni [carantani]	Dall'altra parte più stretta della stessa borsa furono ritrovati
petizze: 2	Ongari Papali N. 14
grossi impli 2	Impli N. 4
soldi Imperiali 13; et due mezi	Cremnizer N. 2
Più una borsa di setta verde con entro da una parte della med.ma N. 81: Impli	Olandesi N. 2
Più nell'altra parte di d.ta borsa dalla parte più stretta	Luigi d'oro N. 5
Mezzi pauli N. 12: romani	
Paulo intiero uno [romano]	
Sei mezzi Pauli Fiorentini	

It does not require much calculation to demonstrate that the sums were significant and carefully distributed in two pockets: in the right those for normal purchases, in the left the coins in precious metal, to exchange when needed. A prudent separation in preparation for the journey and a precaution against any risks. Is it therefore possible that Winckelmann would leave the «brache nere» with so many precious coins in his hotel bedroom, at the mercy of the domestic staff, or is it more logical to suppose that he always wore them for security? And in that case, was there never any sound, a jingling of silver or gold?

Once described and consigned to the “Deposits Office” of the Trieste Tribunal, track of the actual content of the different “pockets” was lost so it is impossible today to establish an accurate correspondence between coins censused and those actually possessed. So, starting from the various denominations circulating in those years in the Austrian empire, and therefore also in Trieste, it was decided to show plausible examples between archive data and sums possessed by Winckelmann.

The first denomination recorded is a piece of 20 carantanians, a multiple of the unit of account carantanian/kreuzer a coin that had become very debased, then struck in billions.



20 caratanians/kreuzer 1763.

O/Bust of Maria Theresa. M.THERESIA.D:G.R.IMP.GE.HUBO.REG. in a palm and laurel crown

R/Crowned imperial coat of arms, on aedicule between branch of olive and palm, inscribed the value 20. ARCHID.AUST.DUX.BURG.CO.TYR.1763.X. Vienna mint.

Silver; 6.57 g; 28 mm.

Krause & Mishler 1993, p. 63.

Ref. Photo: Macho & Chlapović. Auction 12, no. 1137;

<http://www.coinarchives.com/w/openlink.php?l=2627030|2563|1137|37948dbbddd42dc e225264ddfb481944>

In the list another coin followed, a piece of 10 caratanians.



10 caratanians/kreuzer 1756.

D/Bust of Maria Theresa. M.THERESIA.D:G.R.IMP.GE.HU.BO.REG. in a palm and laurel crown

R/Crowned imperial coat of arms, on aedicule between branch of olive and palm, inscribed with the value 10. ARCHID.AUST.DUX.BUR.CO.TYR.1756.X. Vienna mint.

Silver; 3.9 g; 28 mm.

Krause & Mishler 1993, p. 65.

Ref. Photo: Numizmatik Lanz München, Auction 150, 13 December 2010, no.529;

<http://www.coinarchives.com/w/openlink.php?l=930687|688|529|dca2218a16879bc8ed5>

The two petizze, a name of Slavic derivation, were multiples with a value of 17 caratanians²⁵.

²⁵ Martinori, *La moneta*, cit., *ad indicem*.



17 caratanians/kreuzer 1762 (petizza).

O/Bust of Maria Theresa. M.THERESIA.D:G.R.IMP.GE.HU.BO.REG.

R/Crowned imperial coat of arms; at the base value XVII. BURG.CO.TYR.1762.X ARCHID. AUST.DUX. Vienna mint.

Krause & Mishler 1993, p. 65.

Ref. Photo: Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG, Auction 165, 8 March 2010, nr. 1362; <https://pro.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=809549&AucID=597&Lot=1362>

Imperial grosso indicated a multiple of that unit, equalling 3 caratanians struck during the reign of Maria Theresa with variations of the imperial coat of arms on the reverse. A specimen of 1765 is proposed here, chronologically close to 1768.



Imperial Grosso of 3 caratanians/kreuzer 1765.

O/Bust of Maria Theresa. M.THERES.D.G.R.I.G.AU.BO.REG.

R/Crowned imperial coat of arms; at the base value 3. BU.CO.TYR.1765* ARCH. AUST.DUX. Vienna mint. Krause & Mishler 1993, p. 65.

Ref. Photo: Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG, Auction 101, 22 June 2005, nr. 1863; <https://pro.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=146566&AucID=117&Lot=1863>

Identification of the imperial coins cited in the trial inventory requires some specifications. These coins, which were among the lowest denominations in the empire, were not struck in the principal mints like Vienna, Graz, Kremnitz or Hall, but in Trento and Gorizia. In these latter, close to the monetary area of Venice, coinage was produced to sustain commercial trade in regions where the demand for small coins had increased around the mid-18th century as a consequence of the growth of the port of Trieste and the demand for goods of various types (salt, oil, wine, fabrics) between Carniola and the coastal regions of Istria

and Dalmatia (belonging to the Venetian monetary area). Indeed, almost at the end of his reign, Charles VI of Habsburg (1711-1740) reopened the Trento mint on 4 July 1739 authorizing it to strike soldi and ½ soldi with the imperial eagle and the value in cartouche «pel commercio»²⁶. Analogous values were struck in large quantities in the Gorizia mint throughout Maria Theresa's reign²⁷. Because the volume of the Trento issues was modest, it can be presumed that the definition of imperial soldi would have regarded that of Gorizia, bearing the heraldic shield of the city on the obverse and the value in baroque cartouche on the reverse. As confirmation of their success and wide diffusion within the Republic of Venice, in particular in the Istrian and Dalmatian territories, there are numerous accounting documents of the mid-18th century in which not only is it recorded that most of the hard cash are petizze of five carantanians, but that it is almost impossible to find and use Venetian money in the transactions and that the arrival of the Gorizia imperial soldo can be judged as a true invasion, being practically the only coin used by merchants in the retail trade. The situation must have seemed so serious and out of control that with a measure of 1766 the Venetian Senate supplied Istria with its own coins to an amount of over 200,000 lire of account. There were at least two reasons for the success of the Gorizia soldo. The first was monetary as traders and currency exchangers carried the imperial soldi to Istria where they had a favourable exchange rate with respect to Venetian money; the second was that in the trade flows the port of Trieste was rapidly supplanting those of the Dominante (Venice) with the consequence that the merchants demanded a coin that avoided the losses deriving from application of an exchange commission²⁸. The fact that in the right pocket of Winckelmann's trousers 13 were found with two coins of ½ soldi, while a smaller pouch, of green silk, contained 81 is perfectly in line with the ease of use of this coin, to be spent in the area where it was mainly requested, the port of Trieste.

26 *Corpus Nummorum Italicorum*, VI, Roma, 1922, p. 224.

27 M. zu Aichholz, Loehr & Holmair, *Österreichische Münzprägungen 1519-1938*, cit., *ad indicem*; *Corpus Nummorum Italicorum*, VI, cit., pp. 73-80.

28 On the monetary competition between Venice and the Austrian Empire during the 18th century and on the success of the imperial soldo of Gorizia, cf. D. Darovec, *Gospodarsko stanje v benetki Istri v 17. in 18. Stoletju*, in: "Zgodovinski Čaposis", 54 (2000). 1 (118), pp. 49-67: <<https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-G8WG6ZH6>>, in particular p. 63: «Soldi imperiali so edino plačilno trgovsko sredstvo v provinci. Okužili so celo vse Monte di Pietà in Fontike v deželi, kjer so že velike vsote cesarskega denarja, ki pa nima realne vrednosti. Cesarci so ukazali svojim v Gorici in Reki, da se smejo posluževati le njihovega denarja, tako ga prinašajo v Istro in zamenjujejo po višji vrednosti», še toži koprski načelnik Antonio Dolfin leta 1777 (Rel., 1777)». Site consulted on 29 March 2019. This essential information came from my colleague Andrea Saccoci, University of Udine, whom I thank.



Soldo. 1764.

O/Heraldic shield of Gorizia surmounted by an imperial crown.

R/.1. /SOLDDO/1764/.H. in baroque cartouche. Gorizia mint

Corpus Nummorum Italicorum VI, Roma 1922, pp. 77-78.

Ref. Photo: Inasta, Auction 38, 15 February 2011, no. 2570;

<https://pro.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=3385841&AucID=3529&Lot=2570>



Half soldo. 1768.

O/Heraldic shield of Gorizia surmounted by an imperial crown.

R/ ½ /SOLDDO/1768 in baroque cartouche. Gorizia mint

Corpus Nummorum Italicorum VI, Roma 1922, pp. 79.

Ref. Photo: Inasta, Auction 46, 19 September 2012, no. 2758;

<https://pro.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=3410971&AucID=3537&Lot=2758>

The list also records other coins not of the Empire but exchangeable or that could be spent once Rome had been reached. Indeed, in the narrowest part of the pocket, 1 Roman paulo and 12 ½ pauli emerged together with 6 Florentine half pauli²⁹. “Paolo” was the name given to the “giulio” with a value of two grossi weighing 3.85 g of good silver in 1540, then reduced to a little over 2.6 g of silver during the 18th century. An analogous denomination was also in use in the Grand Duchy of Tuscany³⁰. Restricting the chronology to between ca. 1740 and 1768, i.e. around the two decades of the mid-18th century, in all likelihood and without taking the variety of minting types into account, the pauli/giuli could have been similar to those described below. In particular, the ½ paulo or giulio of Florence could be identified in the 1738 coining for Pisa and extensively described as Florentine, still circulating in 1768.

²⁹ Martinori, *La moneta*, cit., p. 363. Giulii or paoli were the names given during the 17th/18th century to the papal grossi. The multiples had analogous interchangeable denominations (double giulii or double pauli) and submultiples (half pauli, third pauli, quarter pauli...).

³⁰ Martinori, *La moneta*, cit., p. 363.



Giulio (paolo) 1760.

Clement XIII. Rome mint.

Silver 2.65 g; *Corpus Nummorum Italicorum*, XVII, Roma 1938, no. 34.

O/Coat of arms surmounted by decussated keys and tiara; CLEM.XIII PONT.M.A. III
R/The Church, with radiant head, sitting on clouds with keys and small temple; SVPR
FIRMAM PETRAM. In the bottom, 17-60, at the sides of the D'Elci's heraldic sign.

Ref. Photo: Numismatica Ranieri, Auction 11, 14 May 2017, no. 778;

<https://pro.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=2706531&AucID=2645&Lot=778>



Grosso (or ½ paolo) 1760.

Clement XIII. Rome mint.

Silver 1.28 g; *Corpus Nummorum Italicorum*, XVII, Rome 1938, no. 30.

O/ Coat of arms surmounted by decussated keys and tiara CLEM XIII PON M A II
R/ MISERICORS ET IVSTVS 1760 in cartouche

Ref. Photo: Numismatica Ranieri, Auction 6, 27 April 2014, no. 776;

<https://pro.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=1711723&AucID=1615&Lot=776>



½ Giulio (paolo or grosso) 1738.

Francis II (III) of Lorraine (1737-1765). Coining for Pisa.

Silver, 1.32 g. *Corpus Nummorum Italicorum*, XI, Rome 1929, p. 342, no. 1.

O/Shield of Lorraine surmounted by a diadem; .IN.TE.DOMI/NE/NE.SPERAVI. 1738
R/Virgin Mary on the left; PISIS. SVP.OMNES SPECIOSA.

Ref. Photo: Numismatica Varesi, Auction 61, 22 November 2012, no. 550;

<https://pro.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=1325753&AucID=1217&Lot=550>

The sum contained in the various pouches of the right pocket was far from modest and was almost certainly for payments, even quite large ones, without the need to exchange currency, i.e. from the green bag sown into the left pocket of the 'brache'.

The content of this is deduced from the bureaucratic specification where 79 papal ongari, ½ ongaro and one Dutch ongaro are listed, all gold coins cut to around the value of the florin. Their weight was of ca. 3.45 g with a purity oscillating between 23 carats and 21/32 and 22 carats and 5/17 or 14/17. Also in this case it can be supposed that the inventorying followed the monetary terminology in use at Trieste in that year. The list of gold coins, with relative exchanges in imperial and carantanian florins, or in lire and Venetian money «secondo le Sovrane Patenti», cites «Sovrani de' Paesi Bassi», "Zecchini [term that indicates a gold coin, therefore a synonym of ongaro] Imperiali, Kremnitzer, Olandesi di giusto peso, Veneti 'più, e meno'»³¹. The denomination 'papal ongari' and 'Dutch', despite the slight differences that were well known and scrupulously listed in the exchange rates, indicated that they were gold coins. Obviously, because this denomination had a high value, fractions were also struck, here vouched for by a ½ ongaro. In exchanges into carantanians or kreutzer, an imperial ongaro was worth 258 carantanians while a Kremnitz ongaro 260 carantanians. The papal and Dutch 'ongari' were changed at rates similar to these, which could also be indicated as 'zecchini'.

Of these gold coins, plausible examples are proposed below, chosen among those struck at the time of Winckelmann.



Zecchino [papal ongaro] 1760 (year III).

Gold, 3.41 g - ø 21.14 mm . Rome mint.

O/CLEMENS XIII / PONT MAN III, coat of arms plaque, above decussated keys and hidden with a cord and bow, all surmounted by a tiara with fillets.

R/SVPRA . FIRMAM . PETRAM, below, 1760., the veiled Holy Church, with radiant head, seated on the left on clouds, the right hand holds the keys and the left stretches towards a small domed temple. T/cordoned. *Corpus Nummorum Italicorum*, XVII, Roma 1938, no. 31.

Ref. Photo: Numismatica Ars Classica, Auction 30, 4 June 2005, no. 613;

<https://pro.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=143702&AucID=1156&Lot=613>

³¹ Barzellini, *Valore delle monete secondo le Sovrane Patenti*, cit.



1/2 Zecchino [1/2 papal ongaro] 1758.

Gold, 1.710 g - ø 17.80 mm. Rome mint.

O/CLEMENS XIII / PONT. M. AN. I., coat of arms plaque, above decussated keys and hidden with a cord and bow, all surmounted by a tiara with fillets.

R/SVPRA . FIRMAM . PE / TRAM / 1758., the veiled Holy Church, with radiant head, seated in front on clouds, the right hand holds keys and the left a small domed temple.

Corpus Nummorum Italicorum, XVII, Roma 1938, no. 7.

Ref. Photo: Numismatica Ars Classica, Auction 30, 4 June 2005, no. 614;

<https://pro.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=143703&AucID=115&Lot=614>



Ducat [Dutch ongaro] 1755.

Gold, 3.44 g, ø 21.5 mm. Mint: The Low Countries (Holland).

O/CONCORDIA. RES - PAR. CRES. HOL. Armed soldier, facing right.

R/Baroque cartouche with inscribed: MO: ORD:/ PROVIN./ FOEDER/ BELG. AD/ LEG. IMP.

Krause & Mishler 1993, pp. 783-784.

Ref. Photo: iNumis, Mail Bid Sale 11, 19 March 2010, no. 1842;

<https://pro.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=839540&AucID=618&Lot=1842>

As in the left pocket, also in this case the bag was divided into two pouches, in the second of which there were other gold coins: 14 papal ongari, 4 imperial ongari (of Maria Theresa), 2 struck at Kremnitz, 2 Dutch together with 5 gold louis, a French denomination of different value and gold standard. From 1726 it weighed 8.15 g with a purity of 917%. Its exchange value would correspond to just over two ongari, but this depended on the weight and gold purity at the time of the transaction. Also in this case an example is proposed on the basis of the issues in the period of the reigns of Maria Theresa and King Louis XV of France.



Ducat [imperial ongaro] 1768.

Gold, 3.48 g. Vienna mint.

O/IMP.HU.BO.REG. M. THERES.D.G.R.; bust of the sovereign on the right.

R/Imperial eagle surmounted by a crown; BURG.COM.TYR.1768 ARCHID.AUST.DUX.

Krause & Mishler 1993, pp. 48, 61; Miller zu Aichholz, Loehr & Holmair, *Österreichische Münzprägungen 1519-1938*, cit., p. 270, tab. 36, no. 16.

Ref. Photo: Auktionshaus H.D. Rauch GmbH, Auction 81, 21 November 2007, no. 2423;

<https://pro.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=459245&AucID=341&Lot=2423>



Ducat [Kremnitz ongaro] 1765.

Gold, 3.49 g. Kremnitz mint.

O/Sovereign with imperial insignias facing right; M. THER.D:G.R.I. G.H.B.R.A.A.D.B.C.T
In the field K / B

R/Madonna with child; HUNGARIAE 1765 PATRONA REGNI; in the field H. / D

Miller zu Aichholz, Loehr & Holmair, *Österreichische Münzprägungen 1519-1938*, cit., p. 266, tab. 37, no. 30.

Ref. Photo: Dorotheum, 26 May 2014 Auction, no. 976;

<https://pro.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=1742066&AucID=1639&Lot=976>



Gold louis 1767. Louis XV.

Gold, 8.14 g; Paris mint.

O/Head of the king on the left; LUD.XV.D.G.FR. ET. NAV.REX.; mint sign at the base.

R/Two heraldic insignias of the reign surmounted by a crown. At the base: A, *1767. CHRS. REGN.VINC.IMPER

Krause & Mishler 1993, p. 191.

Ref. Photo: Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG Auction 107, 2 February 2006, no. 20;

<https://pro.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=231282&AucID=176&Lot=20>

We could therefore ask ourselves how much gold would all these coins correspond to in order to get an idea both of their absolute value and their purchasing power in that period. Regardless of the wear and tear or state of conservation of a gold coin remaining in circulation given that these could alter the official value, if we assume the weight of the papal, Dutch, imperial and Kremnitz ongaro as 3.45 g³², of the fraction as 1.75 g and the French louis as 8.15 g, the total weight of the various pieces would be around ca. 400 g of gold, corresponding to just over 116/120 ongari/zecchini. An idea of their market value can be inferred from the amount of some expenditures/pledges registered in the investigating records and from Winckelmann's testament. Arcangeli, for example, confessed to have pawned a ring for 3 imperial florins, that he had reached Trieste with 5 zecchini and that the innkeeper had exchanged 1 zecchino for 15 petizze. This is of some interest. Indeed, because the ongaro/zecchino, depending on its denomination (imperial, Dutch, papal, Kremnitz), was exchanged for 258/260/262 carantanians and a petizza was quoted at 17 carantanians, 15 petizze corresponded to 255 carantanians. The difference of 3-7 carantanians was perhaps due to a small exchange commission charged by the innkeeper or the decreasing weight. As to the value of the liquidity possessed by Winckelmann, i.e. its purchasing power, a broad idea is given by the expenditures recorded in the trial minutes. The «spago forzino» [reinforced strings] of the crime, for example, 1 or perhaps 2 imperial soldi of Gorizia, or ½ or 1 carantanian was paid to the «cordiaoli» [cord-makers or sellers] Bozini³³; the immediate availability of a boat for Ancona would have earned the «Patrone della barca», as well as the rental cost, an additional 2 zecchini³⁴. Another amount, this time the rental for 1750 of a part of the Palazzo Marenzi sited next to the Piazza Grande, considered one of the most valued addresses in Trieste. It was stipulated by Niclaus (Niklaus) Hamilton (1715-1769), an eminent figure of the imperial aristocracy who covered the highest administrative and political functions in the city and who will be mentioned again later. The rent amounted to «300 German florins» a year³⁵. In that period these were quoted at 4.33 against 1 imperial ongaro and 4.37 against a Kremnitz ongaro. On this basis, 300 florins therefore corresponded to a little more than 69 ongari. Even more

32 A. Martini, *Manuale di metrologia ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, Loescher, 1883, for the gold issues of Clement XIII (1758-1769), thus contemporary to W's journey, indicates 3.42 g for the zecchino and 1.71 g for the ½ zecchino. The three types of ongari (ordinary, imperial and of Kremnitz) also diverged slightly in weight because at the exchange rates the ordinary ongaro was worth 258 carantanians, the imperial ongaro 260 carantanians and the Kremnitz ongaro 262 carantanians: cf Barzellini, *Aritmetica di valute austriache*, cit. These slight deviations are of little relevance to the amount of gold available.

33 Pagnini & Bartolini (eds.), *L'assassinio*, cit., p. 96.

34 Pagnini & Bartolini (eds.), *L'assassinio*, cit., p. 157.

35 K. Baker, *Niclaus Hamilton oriundo scozzese*, Trieste, Civici musei di storia ed arte, 1976, p. 9.

indicative are the sums in the will of the dying Winckelmann: to Mogali³⁶ «suo incisore [---] sijno dati trecento cinquanta Zechini» deposited at the «Musico Anibali³⁷», to the abbot Piremei³⁸ I leave «Zechini cento» at the disposal of the «Pitore Maron»³⁹, to the Poor Box of Trieste «Zechini venti», to the waiter at the Osteria Granda «Zechini due», but for the «sante Messe in Suffragio dell'anima sua, Scudi dieci»⁴⁰. In the 18th century the term ecu [scudo] indicated a silver coin, struck especially in the mints of the Pontifical State. At the time of Clement XIII (1758-1769) its weight was reduced to 26.76 g and a silver purity of 917‰⁴¹. In exchange with the Roman zecchino (3.452 g and with purity close to 1000‰), it was worth 20 paoli or giuli and ½ paolo (two names for the same coin), or 2 ecus [scudi] and 5 baiocchi [for greater clarity in relation to the exchange with the Roman zecchino: 1 ecu [scudo] = 10 paoli = 100 baiocchi]⁴². For “saving his soul”, therefore, a little over 5 gold coins! These equivalents allow a reconstruction of the overall value of the sum possessed by Winckelmann on his journey, but its total acquires even more significance if compared with the annual salary/pen-

36 *Rectius*: Niccolò Mogalli (1723-1792), engraver of many tables in the works of Winckelmann. He is recorded in the *Raccolta antiche statue busti teste cognite ed altre sculture antiche restaurate da Bartolomeo Cavaceppi Scultore romano*, secondo volume, Roma MDCCCLXIX [1769], as one of the recipients of the two letters sent from Regensburg in May 1768 [8 May? They are missing in *Winckelmann. Lettere*. III] and as “engraver, and his household, to whom he wrote about preparing the apartment for him, and putting the furnishings in order, as he would soon once again be in Rome”: <https://books.google.it/books?id=0_JlAAAAcAAJ&pg=PT31&lpg=PT31&dq=niccolò+mogalli+winckelmann&source=bl&ots=u9s8CH5CtR&sig=ACfU3UovIt39phawFogLW-WzH6Y3mKxPvJQ&hl=it&sa=X&ved=2ahUKewjw19n4svrgAhUosaQKHVRnCJoQ6AEwCnoE-CAMQAQ#v=onepage&q=niccolò%20mogalli%20winckelmann&f=false>. Site consulted on 11 March 2019.

37 This was almost certainly Domenico Annibali (1700-1779), *contralto* (term used in the 18th century to indicate castrated singers), for a long time in Dresden at the Saxony Court and then in Rome.

38 *Rectius* abbot Piremei [Tuscan, reviser of the Italian version of the *Storia delle Arti del Disegno*, as recorded by C. Fea, *Storia delle Arti del Disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann tradotta dal Tedesco e in questa edizione corretta e aumentata*, Roma MDCCLXXXIII [1783], p. LII. <https://books.google.it/books?id=3sZ4yVi97g4C&pg=PR58&lpg=PR58&dq=abate+piremei+incisore&source=bl&ots=Nya-P_vmGC&sig=ACfU3U1IgX5GXIZLwbZvfHqmMZ1naLef-Q&hl=it&sa=X&ved=2ahUKewjw19n4svrgAhUosqQKHZnCDVAQ6AEwAHoECAIQAQ#v=onepage&q=abate%20piremei%20incisore&f=false>. Site consulted on 11 March. See also A. Marletta, *L'arte del temperare. Storia e progetto nell'opera Il Campo Marzio dell'antica Roma di Giovanni Battista Piranesi*, Firenze, Scuola Nazionale di Dottorato in Scienze della Rappresentazione e del Rilievo-Università di Firenze, 2011, p. 42. Piremei, for whom I have no bio-bibliographical data, was a friend of Giovanni Battista Piranesi: M. Campanelli, *Una satira sull'architettura nella Roma del 1763, tra Piranesi e Winckelmann*, in: “Atti e Memorie dell'Arcadia”, 1 (2012), p. 146.

39 This is Anton von Maron (1733-1808), active in Rome and painter of the famous portrait of Winckelmann dated 1768.

40 Pagnini & Bartolini (eds.), *L'assassinio*, cit., p. 298.

41 Martini, *Manuale di metrologia ossia misure*, cit., p. 664.

42 F. Muntoni, *Le monete dei Papi e degli Stati pontifici*. I, Roma, Santamaria Edizioni, 1996, pp. XLVII-XLVIII.

sion he had enjoyed in Rome from 1764. In fact, in that year, in a competition with Piranesi (1720-1778), he had earned the position of Commissioner to the Antiquities of Rome, at an annual salary of 300 ecus [scudi], a sum expressed not without some amazement in a *post scriptum* at the end of a letter from Rome on the 30 November 1765 sent by the then Procurator General of the Camaldolese Order, Mauro Sarti (1709-1766)⁴³ to the famous collector Pietro Borghesi (1722-1794)⁴⁴ of Savignano sul Rubicone⁴⁵. The above-mentioned exchange ecus/gold coin allows it to be established that 300 papal ecus were equivalent to 146,341 Roman zecchini. Therefore, the total value of the coins sewn into the black trouser pockets would have more or less represented Winckelmann's annual salary⁴⁶.

Summing up the various coins (in relation to the gold coin), it may be concluded that Winckelmann was well supplied with money for any eventuality during his journey and his precipitous return. But it should also be noted how he hid it, to not arouse any suspicions or bad intentions. Nothing transpires about the role of such sums in the records of the investigation: just a brief list, more or less in the form of an attached document.

What had instead attracted Arcangeli's interest were the four medals, two gold and two in silver, enough to become the motive of a murder for robbery⁴⁷. Whereas Winckelmann had refused to declare his identity, this did not stop him (or did he do it intentionally?) from exhibiting the medals, unwrapping them, talking about them and proposing to show them at the table, during dinner, giving details on their provenance, explaining that they were a gift from the Empress and

43 G. M. Croce, *I Camaldolesi nel Settecento: tra la "rusticitas" degli eremiti e l'erudizione dei Cenobiti*, in: G. Farnedi & G. Spinelli (eds.), *Settecento monastico italiano. Atti del I Convegno di studi storici sull'Italia Benedettina*, Cesena, Centro Storico Benedettino Italiano, 1990, pp. 203-270, in part. pp. 256-258.

44 A. Campana, *Borghesi Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, Roma, 1971: <[, in: "Rivista Italiana di Numismatica", 116 \(2015\), pp. 361-390.](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-borghesi_(Dizionario-Biografico)/>. Site consulted on 12 March 2019. On these two personages and their interest in numismatics, cf A. Gariboldi, <i>Enrico Sanclemente e la)

45 This report came from Andrea Gariboldi, whom I thank. In the letter (Biblioteca Comunale di Forlì, Carte Romagna, 432.79), a subject also cited in Gariboldi, *Enrico Sanclemente*, cit., p. 376, note no. 56, is written: «PS: Winckelman ha saputo giocare le sue carte. Ha spacciato per una total sicurezza un piccol filo di speranza, che aveva di andare al servizio del Re di Prussia. Il card. Stoppani, con buona grazia del suo mecenate Alessandro [card. Albani], gli ha fatto un assegnamento di scudi 300 annui per ritenerlo in Roma, e li concorrenti alla sua carica si grattano. Dicono che fosse promessa al Piranesi».

46 A very well-informed book about a reputable economist of the time, G. R. Carli, *Delle monete e dell'istituzione delle zecche d'Italia*, Mantova, Giovannelli Giovanni Paolo & c., 1754, p. 71, established this exchange rate: «In Roma il Filippo è allo stesso prezzo dello Scudo Romano; onde per raggugliare il Zecchino di Roma (valutato in Venezia soldi 15 meno di due Filippi) vi vogliono Filippi 2, Bajocchi 5, come pure Scudi 2, Bajocchi 5». I thank Andrea Gariboldi for this indication.

47 Pagnini & Bartolini (eds.), *L'assassinio*, cit., p. 41, 289.

von Kaunitz.⁴⁸ They were undoubtedly precious objects: the investigators and experts described them accurately and estimated their weight in gold: 16 zecchini for that of Maria Theresa and 12 zecchini that of the Prince of Liechtenstein⁴⁹. The other two, in silver, weighed 5 and ¼ ounces and 5 ounces respectively (ca. 148 g of silver). The description of the «Effetti del mortalmente ferito ed agonizzante Sig.r Giovanni Winckelmann»⁵⁰ allows their precise identification⁵¹.

The most precious, due both to the status of the donor and its intrinsic value (from the schedule estimated as 16 zecchini/ongari equal to ca. 55 g of gold), was a medal struck in the imperial mint of Vienna to mark the marriage between Maria Theresa and Francis III (1708-1765) celebrated in 1736. However, it has not been possible to access a physical specimen, held in a public or private collection⁵². It is therefore worthwhile proposing images of contemporary incisions in order to illustrate the link between the archival-legal and real data. The medal was engraved by Matteo Donner (1704-1756)⁵³: on the obverse was a bust of the Emperor with Golden fleece and the legend FRANCISCVS. III. D. G. DVX. LOT. BAR. REX. IEROSOL., at the base of the bust M. DONNER. The Empress was on the reverse, facing left, with the legend MARIA. THER. AVSTRIACA. REGIA. LOTHAR. DVCISSA, as reproduced in a famous volume dedicated to the medals of the reign of Maria Theresa with text in German and French in two columns, edited by her daughter Marie Antoinette then Queen of France (1755-1793) and the designer/engraver of xylography Carl Schütz (1745-1800)⁵⁴.

48 Pagnini & Bartolini (eds.), *L'assassinio*, cit., p. 160-162.

49 Converted on the basis of an equivalence between zecchino/imperial ongaro they gave the sum of 4,160 carantanians (16x260) and 3,120 carantanians (12x260) respectively.

50 Trieste. Biblioteca Civica "A. Hortis". Archivio Diplomatico, ms «E3 and ms 12 C3. A narrative reconstruction, even if broadly based on documents, is in P. Bonifacio, *Il delitto Winckelmann. La tragica morte del fondatore dell'archeologi moderna*, Milano, Metamorfosi Editore, 2014.

51 The medals were described in Vidulli Torlo, *Un atroce misfatto*, cit., thanks to the identification and bibliographical research by Giovanni Paoletti of Numismatica Paoletti in Trieste. Relevant to the iconography of the cenotaph but not to the coins that were in the possession of Winckelmann: K. Ehling, *Zu den Münzen an Winckelmanns Grabmal in Triest*, in: "Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte", 68 (2018), pp. 435-443.

52 For similar medals, but in other metals (silver and bronze), cf <<https://pro.coinarchives.com/w/results.php?search=semper+constans+liechtenstein+e+s=1e+upcoming=0e+results=3000>>.

53 L. Forrer, s.v. Donner, Mathias, in: *Biographical Dictionary of Medallists*, London, Spink & Son, 1904, pp. 607-608. This engraver, in: V. Fanti, *Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella Galleria di pittura e scultura di sua Altezza Giuseppe Wenceslao del S.R.I. Principe Regnante della casa di Lichtenstein*, Vienna, 1767, p. 108, is defined «medagliere di Camera di S.M. l'Imperadrice Regina».

54 For information on his notoriety in Vienna as landscape painter of monuments and city views, cf <[https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Sch%C3%BCtz_\(Kupferstecher\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Sch%C3%BCtz_(Kupferstecher))>. Site consulted on 24 February 2019.



IV.

Auf eben dieselbe Vermählung,

IV.

Autre médaille qui parut pour le
même sujet.

Schau- und Denkmünzen, welche unter der glorwürdigen Regierung der Kaiserin Königin Maria Theresia geprägt worden sind. Médailles frappées sous le règne glorieux de l'Impératrice-Reine-Marie-Thérèse, Schütz, Carl und Maria Anna, Erzherzogin von Oesterreich, Wien 1782, p. 6, IV.

The same medal is also known thanks to a subsequent design, with a variant in the legend on the reverse: MARIA.THER.AVSTRIACA.REGIA.LOT.BAR.DVCISSA



The two silver medals are also imperial, again struck in the imperial mint of Vienna and engraved by French Jacques Roettiers de la Tour (1707-1784), at the time one of the most famous and celebrated goldsmiths-medallists in the service of the King of France⁵⁵. With chiseller's skill, inspired by classical models with a rococo reinterpretation, he depicted the heir to the throne Joseph II (1741-1790) in imperial style (crowned and armoured bust) with the Golden fleece accompanied by the legend JOSEPHUS II D: G: R: JMP S: AUG: G: HIER: R: CORREG: At the base of the armour: ROETTIERS F.

The reverse figures a female allegory of justice and abundance⁵⁶ with scientific instruments, casks and packages in the foreground, and a farmer, a military contingent and a building under construction in the background accompanied by the legend PAX ET IUCUNDITAS POPULORUM, in the exergue: INITIA JIMPERII AVG:, celebrated the economic vitality ensured by peace in the empire.

55 L. Forrer, s.v. Roettiers de la Tour, James (IV), in: *Biographical Dictionary of Medallists*, V, London, Spink & Son, 1912, pp.159-161; Y. Carlier, *Sculpture et orfèvrerie à Paris au XVIIIe siècle: Jacques et Jacques-Nicolas Roëttiers*, in: "Revue de l'Art", 105 (1994), pp. 61-69.

56 In Roman imperial iconography they are the characters typical of the *Aequitas* and *Moneta*.



The gift of these three specimens can be easily explained by the tradition of sovereigns gifting commemorative medals to their guests, at that time almost the only *medium* for carrying away the portrait of a known person or an authority, especially of such high importance⁵⁷. The fourth medal is instead asymmetric because it refers to a personage not immediately involved in the meeting between Winckelmann, Maria Theresa and von Kaunitz. It had been commissioned from the medallist Franz Andreas Schega (1711-1787), at that time the most famous engraver of portraits on medals⁵⁸. Following the baroque style, he created a portrait of Prince Joseph Wenzel Lorenz von Liechtenstein (1696-1772), a prominent figure in the Austrian artillery. On the obverse, the Prince appears in military style, with the Golden fleece and legend IOS. WENC. D.G.S.R.I. PR. DE LIECHTENSTEIN OPP & CARN. DUX. COM. RITT., at the base of the bust F.A. SCHEGA. The images on the reverse are rather complex. A diamond (a shining stone referable to the family name) is placed on an anvil, in its turn resting on a table, a square and a circumference. It is surmounted by two chiseller's hammers suitable for shaping the uncut stone. Radially, in the upper part, is written SEMPER CONSTANS; in the exergue the date: MDCCLVIII. Examples of this were struck in gold, silver and copper⁵⁹. One in the most precious metal was therefore gifted to Winckelmann. In the same year 1758, again by the engraver Schega, another series was produced in gold, silver and bronze with a different reverse, in this case a bit more realistic but united by the theme of the diamond, anvil and hammer. The image shows the diamond on the anvil placed

57 This still happens for guests who visit the head of the Catholic Church: they almost always receive gifts of medals with a portrait of the pope: cf G. Alteri, *Summorum Romanorum Pontificum Historia numismatibus recensitis illustrata*, Roma, Città del Vaticano - Biblioteca Apostolica Vaticana, 2004, pp. 5-12.

58 L. Forrer, *Schega Franz Andreas*, in: *Biographical Dictionary of Medallists*, V, London, 1912, pp. 377-379; E. Beckenbauer, *Franz Andreas Schega. Weitere Nachträge*, in: "Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte", 45 (1995), pp. 181-197.

59 J.-P. Divo, *Die Münzen und Medaillen der Fürstern von Liechtenstein*, Zurich, Hess-Divo, 2000, pp. 63-64, nos. 64-66.

on a square stone plinth surmounted to the right by a hand with a hammer. The curved legend reads: VIRTUTE ELVDITVR ICTVS⁶⁰.

Regarding this iconographic choice, its idiosyncrasy with respect to the other commemorative medals of Joseph Wenzel Lorenz von Liechtenstein is worth mentioning. Indeed, in coherence with his political-military role, in particular to promote the artillery, a specific series of medals in gold, silver and bronze were struck in 1773. For the obverse the engraving by Schega was reused; the reverse was instead entrusted to Anton Wideman (1724-1772)⁶¹, who chose a monumental composition with a bust of the personage commanding arms, armour, canons and flags and, at the base, on five lines: M. THERESIA. AVG/RESTITVTORI. REI. ARMAMENTARIAE/ BELLI. PACISQ. ARTIBVS. INLVSTRI/AMICO. PATRIAE. ET SVO/MDCCLXXII⁶².

Unlike the other gold medals discussed here for our analysis, there appear to be no known or accessible specimens, at least as far as I am aware. The catalogue of Jean-Paul Divo does not propose an image/photograph of an example held in a public or private collection, whereas, after its issue, this medal “perhaps” reached the Imperial Coin Cabinet in Vienna, but it is also known as being the probable cause of the murder of Winckelmann at Trieste⁶³.

Diese Goldmedaille gelangte vermutlich unmittelbar nach der Ausgabe in das Kaiserliche Münzkabinett in Wien. – Genau diese Medaille der Kaiserlichen Münzsammlung gab Anlass zu einem recht tragischen Geschehen, nachdem sie die Kaiserin Maria Theresia zusammen mit einer weiteren Goldmedaille des Kaisers Joseph II. dem bekannten Altertumsforscher Johann Joachim Winckelmann im Jahre 1768 in Wien überreicht hatte. In Triest, wo Winckelmann auf die Einschiffung nach Venedig wartete, erfuhr der Zimmernachbar des Gasthofes, ein gewisser Francesco Arcangeli, von den beiden Goldmedaillen. Habgier führte zur Mordtat an den Altertumsforscher, der noch sterbend zu Protokoll geben konnte: „Jener Verräter, der hier im Nebenzimmer einkehrte, machte sich mit mir bekannt und stellte sich, als wäre er mein Freund; ihn ließ ich einige große silberne und zwei goldene Schaumünzen sehen und unter diesen eine große mit dem Bildnisse des Fürsten von Liechtenstein, die mir die Kaiserin zu Schönbrunn schenkte“. Über den weiteren Verbleib dieser Goldmedaille ist nichts bekannt⁶⁴.

Despite a thorough search of collectors and public medal collections, no specimen of this gold medal could be found. For example, it is not in the holdings of the Vienna Coin Cabinet⁶⁵ and the only other report appears in an old auction

60 Divo, *Die Münzen und Medaillen*, cit., p. 65, nos. 68-70.

61 L. Forrer, s.v. *Widemann (also Wiedemann)*, in: *Biographical Dictionary of Medallists*, VI, London, Spink & Son, 1916, pp. 467-470.

62 Divo, *Die Münzen und Medaillen*, cit., p. 66-67, no. 71. Gold medal with the value of 20 ducats.

63 Divo, *Die Münzen und Medaillen*, cit., p. 63.

64 Divo, *Die Münzen und Medaillen*, cit., p. 63.

65 I thank Dr. Heinz Winter of the Vienna Coin Cabinet, who wrote to me on 7 February 2018: “I am sorry. We do not have this medal in our holdings. And I am sorry: I don’t know where such a medal can be in other collections”.

catalogue of 1842 in which coins and medals are listed put up for sale at Klagenfurt by Dr. Aloys Traunfellner⁶⁶. As it was impossible to have a copy to reproduce, it was decided to illustrate it by a hypothetical reconstruction through digital elaboration of the images: the equivalent bronze medal (fig. 2) was turned into a gold colour (fig. 3).



Fig. 2



Fig. 3

A possible iconographic source for the reverse is found in an old repertory of images taken from the vast production of emblems and symbols used by princes and sovereigns of the second half of the 16th century⁶⁷. In this a diamond is designed, in the shape of a pyramid, with the titling «semper adamas» accompanied by the explanation that it is an indestructible stone because it is resistant to fire and modification but also that the desired shape can be obtained with a hammer, which resists the hardness of the diamond (fig. 4)⁶⁸.

66 *Catalogue des Monnaies et Médailles de feu Mr. Aloys Traunfellner*, 11 Avril 1842, Vienne, 1841, p. 207, no. 1096. I owe Hadrien Rambach for this report, whom I thank.

67 A. B. De Boodt, *Symbola varia diversorum principum. Cum facili isagoge D. Anselmi De Boodt Brugensis Sac. Cæs. Maj. Aulæ Medici*, III, Praga, 1603.

68 De Boodt, *Symbola varia diversorum principum*, cit., pp.150-152.



Fig. 4 From: Anselme Boece De Boodt, *Symbola varia diversorum principum. Cum facili isagoge D. Anselmi De Boodt Brugensis Sac. Cæs. Maj. Aulæ Medici, III*, Prague 1603, p. 150.

Although the shining stone/diamond can be connected, as mentioned, to the von Liechtenstein family name, the composition of the medal includes symbolic elements worthy of some additional examination, shown below via a visual segmentation.



These are, from top to bottom, a table support, a square, a circumference, an anvil, the shining diamond, two hammers and the semi-circular legend SEMPER CONSTANS. Beyond the iconographic reference (fig. 4) confirmed by the epigraphic analogy SEMPER ADAMAS/SEMPER CONSTANS, an interpretation of the symbolic value of each single element of the set was attempted because, as is well known, during the 18th century a symbolism of the esoteric-chemist type was often used. Regarding this, an expert opinion follows, requested without giving the reasons.

«[...] as to the significance of the design of the medal [...] it comes from the alchemic symbolism which was much in vogue at that time [1758, and throughout the 18th century], converging with that of the Freemasons. Both have numerous symbols in common. Not knowing the personage and his context, and thus dwelling only on an analysis of the individual objects, it appears to me that:

1. the table below is the “binary, expression of the dualism that is born from the one. It reminds me of the prophetess, who said the one becomes two, the two three and by means of the third the fourth makes unity”;
2. the square could represent the quaternary, the four elements mentioned above, fundamental to nature and life;
3. the circle usually represents the sky, but better the divine where there is no origin or end;
4. the anvil surmounted by hammers are a symbol of labour “semper constans”;
5. the fire is the purifying element but also the light of the energy necessary for forging, especially of ourselves;
6. the small faceted ball could be the philosopher’s stone or VITRIOL⁶⁹. Not more or less than the realization of the individual project: be it immortality, wisdom, or the aim of our acts in general»⁷⁰.

That this symbolism was then assumed in the Masonic iconography is proved by its use in a coat of arms of Bavarian Lodges of the mid-18th century⁷¹.

69 If in the obscure alchemy the term *vitriol* (from medieval Latin *vitriolum*) refers to various vitreous materials, the acronym V.I.T.R.I.O.L. then indicates the process towards self-awareness and in the Freemasonry the esoteric code that permits initiation to be attained.

70 I am referring to Silvio Rusconi, whom I warmly thank for his courteous response to my questions. He is an expert on the symbolism of the ancient and accepted Scottish Rite (Landmarks of 1717), followed today in Italy by the Masons of the Gran Loggia d’Italia ALAM (Antichi Liberi Accettati Muratori). The letter, reproduced here almost in its entirety, is in my archive with the date 16 February 2018. On the significance of some of these symbols, in particular the hammer and of the words in the form of a starry vault cf also C. Bonvecchio, *Il simbolismo e la Libera Muratoria*, in: M. Rizzardini & A. Vento (eds.), *All’Oriente d’Italia. Le fondamenta segrete del rapporto fra Stato e Massoneria*, Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2013, pp. 129-159.

71 The images are taken from <www.freimaurer-wike.de>. Site consulted on 26 February 2018. On the spread of the Masonry, in particular of the Illuminati, cf G. Paolucci, *Illuminismo segreto. Storia culturale degli Illuminati*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2016.



Is this description/interpretation, obviously deduced on the basis of experience, sufficient to trace the medal and therefore its buyer back to the Viennese Esoteric-Masonic environment of that period? The answer appears to be negative, but what is related assumes greater value if it is taken into account that Joseph Wenzel Lorenz von Liechtenstein was one of the most authoritative exponents of the army and in particular of the artillery and that around the mid-18th century affiliation to the emerging Masonry in Vienna, happened in the military. But there is more in confirmation of these last observations.

The creation of the first Viennese Lodges probably dates to 1742-1743⁷². Among these was the Lodge *Aux trois canons*⁷³, founded on 17 September 1742⁷⁴, to which many army officers, nobles, and even eminent functionaries of the state, including the powerful Wenzel Anton von Kaunitz were affiliated⁷⁵. Among the brotherhood, whose names are known via accessible sources, were the Counts Starhemberg, Wallenstein, Windischgrätz. Karl Borromäus von Liechtenstein (1730-1789)⁷⁶, Ludwig Graf von Zinzendorf (1721-1780)⁷⁷ step-brother of the Count Karl Johann Christian Graf von Zinzendorf (1739-1813), a member of the Viennese court and from 1776 governor of the port of Trieste, who was vital to its growth⁷⁸. They were all Freemasons, even if it is not clear that they belonged to the same Lodge, but most of all the well-known Angelo Soliman (?-1796)⁷⁹, venerable African of the Lodge *Zur Wahren Eintracht*⁸⁰, a member of the household of Johann Georg Christian Lobkowitz (1696-1755)⁸¹. This latter, commander of the imperial army in Italy and governor of the Duchy of Milan from 1743 to 1745, ceded the supreme command of the Austrian forces in Italy in 1745 to his peer and comrade-in-arms Josef Wenzel von Liechtenstein. The association between the two must have been very close because, on his death in 1755, Lobkowitz entrusted Angelo Soliman, his protégé and Mason, to that von Liechtenstein for whom the above-mentioned medal of 1758 with the esoteric-alembic symbol-

72 The first page of *The founding charter of the first Lodges in Vienna 1742* (credits from: freimaurer-wiki.de. Site consulted 10 January 2018) was inspired by *The Constitutions of the Free-Masons for the Use of the Lodges*, London, 1723 (consulted in the Philadelphia 1734 edition, a reprint of the original by James). This extraordinary founding document is also reproduced in R. Lamer, *Freimaurer in Österreich. Weg und Schicksal der "Königlichen Kunst" 1742-2001*, Innsbruck-Wien, Studien-Verlag, 2001, p. 52. I am indebted to Antonio Trampus for some bibliographical references: I express my acknowledgement to him.

73 <https://freimaurer-wiki.de/index.php/Aux_Trois_Canons>, in which space is dedicated to the interpretation "trois canons", with reference to the military but also to the apexes of a triangle, while recognizing that a correct decoding of the name would be found in the historical context of the foundation. Site consulted 24 February 2018. Lamer, *Freimaurer in Österreich*, cit., p. 53.

74 *Die Freimaurer in Österreich: zur Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Museum Schloss Rosenau bei Zwettl. [Hrsg. Verein Waldviertel-Museum, Schloss Rosenau bei Zwettl], s.l., 1975, p. 51; Lamer, *Freimaurer in Österreich*, cit.

75 Lamer, *Freimaurer in Österreich*, cit., p. 53.

76 Lamer, *Freimaurer in Österreich*, cit., p. 72.

77 *Die Freimaurer in Österreich: zur Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts*, cit., pp. 47-48.

78 G. Klingenstein, E. Faber & A. Trampus, *Europäische Aufklärung zwischen Wien und Triest: Die Tagebücher des Gouverneurs Karl Graf von Zinzendorf 1776-1782*, Vienna, Böhlau Verlag, 2009.

79 *Die Freimaurer in Österreich: zur Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts*, cit., pp. 69-70.

80 M. Neri, *Angelo Soliman. Il primo Venerabile africano*, in: "Hiram" 1 (2004), pp. 81-89: <http://www.grandeoriente.it/wp-content/uploads/2015/05/HIRAM_2004_01.pdf>.

81 <https://it.wikipedia.org/wiki/Johann_Georg_Christian_von_Lobkowitz>. Site consulted on 19 March 2019.

ism was engraved and struck. A Masonic connection is reinforced in the person of the previously mentioned Niclaus Hamilton, who was also affiliated to the Viennese Lodge *Aux trois canons*⁸². Married to Anna Maria von Zinzendorf, almost certainly of the family of the Zinzendorf Viennese Masons and therefore of Karl von Zinzendorf governor of the port of Trieste between 1776 and 1782⁸³, as well as various family titles or linked to his role in the imperial administration, he could claim that of Ruler of Liechtenstein. It is evident that this latter honour connected him to the highest aristocracy with equally strong ties to the incipient diffusion of Masonic obedience, especially among the nobles at that time inclined towards mercantile activities or the assumption of responsibilities in the army or administrative apparatus of the State. The creation of a first nucleus of Masonry affiliates probably linked to the obedience of the Lodge *Aux trois canons* is in fact ascribed to Hamilton during his stay in Trieste until 1764⁸⁴.

Among all these acquaintances, professional ties, family and probably also human associations, possible connections can be guessed at between von Liechtenstein and von Kaunitz (Freemason), who chose to give Winckelmann that exact medal and not others, among the many certainly available at court because struck in the imperial mint⁸⁵? This inference leads to another question, i.e. the reason for such a gift, so strongly structured in terms of hierarchy and also symbolic in relation to the Masonic importance of the precious metals, gold and silver, directly linked to the prestige of the authority: gold for the two reigning powers (Maria Theresa at Vienna, Josef Wenzel in the principality of Liechtenstein), silver for Joseph II, heir to the throne. The scholar Winckelmann, while being marginally interested in numismatics, did not possess a true collection of old coins and there is no sign that he was interested in collecting medals⁸⁶. The

82 Baker, *Niclaus Hamilton*, cit., p. 11.

83 A. Trampus, *Autobiografia e costruzione della memoria: Karl von Zinzendorf (1739-1813), la sua vita e il suo diario*, in: R. Pasta, *Scritture dell'io fra pubblico e privato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 207-224; Idem, *Karl von Zinzendorf tra Maria Teresa e Giuseppe II*, in: "Quaderni Giuliani di Storia", 13 (1993), pp. 45-55.

84 A. Trampus, *Die Freimaurerei und die Einheit Italiens*. In *150 Jahre Italien. Themen, Wege, offene Fragen*, Wien, Praesens Verlag, 2014, pp. 213-226. Idem, *La massoneria nell'età moderna*. 1, Roma, Editori Laterza, 2001.

85 That the official engraving of commemorative medals was common at the Viennese court is evinced from the repertory *Schau- und Denkmünzen, welche unter der glorwürdigen Regierung der Kaiserin Königin Maria Theresia geprägt worden sind. Médailles frappées sous le règne glorieux de l'Impératrice-Reine-Marie-Thérèse*, Schütz, Carl und Maria Anna, Erzherzogin von Oesterreich, Wien, 1782, in the already mentioned volume by Marie Antoinette, daughter of the Empress Maria Theresa. Cf <https://archive.org/details/bub_gb_Nn7Q4M8OSq8C/page/n13>. Site consulted on 12 February 2018.

86 de Callatay, *Winckelmann et les monnaies antiques*, cit. For example, errors can be cited in distinguishing the coins that he proposed as real/false (the false identification of a tetradrachm of Antigone was clamorous, in: G. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, I, Roma, a spese dell'autore, 1767, p. 44, fig. 41e ss., p. 44 and ss. and even more so the attribution to an issue of

gift for a collection does not thus appear sustainable. It is more convincing that it would be an iconographic set with the aim of accreditation towards a recipient in Rome and/or Trieste as confirmation or proof of the credibility of the sender of some message. On this subject, in the trial minutes the testimony emerged of a 'sealed box for Cardinal Albani'. Furthermore, Winckelmann not only decided the shortest itinerary to reach Rome, but on arrival at Trieste his search for a boat rental to Ancona became one of his anxieties, enough to engage Arcangeli and above all exhibit the medals, even proposing to display them at the Osteria Granda. Why this contradiction between not having identified himself and the ostentatious exhibition of these four objects? Perhaps an explanation lies in the need for a rapid and safe journey relying on someone at Trieste to help him, who might be found through local Masonic connections, as suggested at the Viennese court by Kaunitz himself. The news of the medals, irrefutable proof of the authoritativeness of the donors through their images, especially that of Liechtenstein, once made known at the Osteria Granda would have facilitated meetings with those who would be able to understand the message. Regarding this, as previously mentioned, a Masonic Lodge was being formed at Trieste during those years⁸⁷. In the absence of a Temple, the meetings all took place in taverns or inns, "around the carpet", as evinced from the *List of Lodges*, containing information on the times and places of *Tornate/Communications*⁸⁸. It may be supposed that it was also organized in this way in Trieste, perhaps even at the Osteria Granda⁸⁹, in an incipient Masonic brotherhood led by Niclaus Hamilton, but after his departure in 1764, in 1768 not yet or no longer well organized with a master of reference for continuity and relations with Vienna.

But there are other data that are worthy of additional mention: the relationship between Arcangeli, who turned up in Trieste not exactly in the precarious

the Augustan Age with 'portrait of Virgil', a *rectius* quattrino of Mantova, minted by Frederick I (1478-1484) and by Frederick II (1519-1540), well-known in the currency exchange tables of the 18th century). Some numismatics scholars at the end of the 18th century wrote of him sarcastically: «Il ajoute avec une prudence consommée et avec une rare pénétration, qu'il n'existe aucune connoissance des Médailles hors de la ville de Rome. Mais un apprentif d'Islande, très peu versé dans cette science auroit pu dire à M. WINCKELMANN que cette Médaille a été battue en seizième siècle à Mantoue...»: cf J. Pinkerton, *Dissertations sur la rareté, les différentes grandeurs et la contrefaction des Médailles antiques*, for Jean Godefoi Lipsius, Dresden, Frères Walter, 1795, p. 53.

87 L. G. Manenti, *Massoneria e società occulte a Trieste*, in: Rizzardini e Vento, *All'Oriente d'Italia*, cit., pp. 227-257, in part. p. 228: «Qui [a Trieste] una prima Loggia clandestina venne costituita nel 1765, mentre quella regolare denominata "Alla Concordia" fu promossa nove anni dopo dall'ufficiale austriaco Thomas von Welz». After that the Walloon François Joseph Emmanuel Baraux (1750-1789) stood out, about whom cf A. Trampus, *Un commerciante di Anversa distintosi a Trieste: F.E.J. Baraux (1750-1829)*, in: "Quaderni della Società di Minerva", 16 (1984), pp. 1-36.

88 *Ars Quatuor Coronatorum, being the transaction of the Quatuor Coronati Lodge no 2076 London*, XXXVI, London, Morgante, 1923, pp. 140-152, where 'An Engraved List of Edge for 1728' appears.

89 It is written in L. Veronese Jr., *Iniziative sanitarie del '700. Il forte Kressich. La massoneria a Trieste*, Trieste, Luglio Editore, 2010, p. 34: "The first meeting-place of the Trieste Masons was the Casinò di San Pietro, located in the Locanda Grande in Piazza Grande nowadays Unità d'Italia".

conditions he hinted at in his statement to father Bosizio whom he visited more than once⁹⁰. In 1768 director of the Trieste college, the Jesuit had played an essential role in freeing Arcangeli from prison after a conviction for the robbery of around 500/600 ongari-gold coins from Count Cataldi of Vienna where he had been employed as a cook⁹¹. Indeed, as soon as he arrived in Trieste from Venice, on 30 May 1768 he appealed to the Jesuit for help, almost begging for financial support to pay his inn rental. Arcangeli asked him for “three or four imperial florins”, on the Trieste market quoted at an exchange of 60 carantanians each, therefore the equivalent of slightly less than 1 ongaro/zecchino (1 ongaro = 260 carantanians; 4 imperial florins x 60 = 240 carantanians). On the evening of 3 June he received 11 petizze. At the exchange of 1 petizza=17 carantanians, a sum equal to 187 carantanians: not what he had asked for, but neither much less⁹². But it is a strange handout because the killer, when replying to the investigator as to whether he had money, the first time confessed that when he had reached Trieste «aveva seco 5 zecchini, 2 o 3 sibicensi ⁹³[petizze]», on a subsequent occasion «8 zecchini; de quali, cinque n’avesse lasciati in una Borsa posta entro la saccoccia al di dentro della velata [---] ed uno ne facesse scambiare dall’oste Fran.co, che per tal cambio li desse 15 petizze»⁹⁴. Arcangeli therefore had the wherewithal necessary to search for work in the port city, at that time at the beginning of its growth. Why then turn to the Jesuit? And how should his observations on Winckelmann to the investigating judge be interpreted, recalling that while they walked in the search for a boat to hire

«[---] Suponendo, che detto Sig. Winckelmann fosse di Religione Luterana ovvero Ebraica, e per conseguenza di poco decoro, [---] io non intendevo per non averlo mai veduto andare alla messa, e per non aver mai voluto entrare in chiesa, da me invitato alla benedizione; per aver osservato che passando meco mecco avanti alla chiesa, ove v’era l’Esposizione del Venerabile, io mi cavavo il cappello, e lui non le lo levava [---]?»

90 Pagnini & Bartolini (eds.), *L’assassinio*, cit., p. 214. Cf anche *Gesuiti a Trieste*, Trieste, MGS Press, 2008. As far as I know, no prosopographic research has been conducted on this person, who was probably from Gorizia. It can be supposed that he belonged to the administrative structure of the Jesuits as he does not appear in C. Sommervogel (ed.), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, I-II, Bruxelles/Paris, Éditions Auguste Picard, 1890-1891. Another Jesuit with the same surname, and perhaps from the same Gorizia family, active between Trieste and the Austrian regions of the empire, was Giovanni Giuseppe Bosizio (30 April 1809, Gorizia - 5 February 1896, Kalocsa), known also as Atanasio Bosizio.

91 Pagnini & Bartolini (eds.), *L’assassinio*, cit., pp. 163-164.

92 Pagnini & Bartolini (eds.), *L’assassinio*, cit., p. 287.

93 Vernacularization of Siebzechner (17) this is another name for the petizza that was worth exactly 17 carantanians.

94 Trieste. Biblioteca Civica “A. Hortis”. Archivio Diplomatico, ms aE3, document n. 9: «si rileva da una Lettera statagli trovata nela sacoccia della velata opera del med.mo conoscente della Paternità Sua m.to Reverenda; vien pertanto ricercata d’informare questo Tri.ble, come e da quando lo conosca, se abbia avuto occasione di parlare con esso lui qui in Trieste, ed in caso di sì, per qual incontro, e quando»; Pagnini & Bartolini (eds.), *L’assassinio*, cit., p. 294.

Would such a detailed analysis of religious behaviour have been spontaneous in a thief, in a self-styled cook in search of fortune, or was it suggested to him to examine the unknown person who exhibited gold and silver medals from the Viennese court following precise behavioural indicators, to evaluate the singularity? Yet the scrupulous investigation to ascertain all the responsibilities did not regard, or did not seem to want to deal with the role of the Jesuit Bosizio. The clergyman was not interrogated and at the request of the criminal judge Domenico Sacchi responded with a letter of 5 July 1768, without submitting any contradiction with Arcangeli⁹⁵. In the letter Bosizio declared that he met Arcangeli several times in the prisons of Vienna, and that in the former year, so in 1767, he was visited by him in Trieste, suggesting him to return to Venice, from where he wrote many times. Moreover, he stated that he was visited again by him on the 3rd of July to apply for a loan of three or four florins «per pagar all’osteria una piccolo partita, che gli restava, e poi il nolo della barca fino a Venezia». In order to obtain such loan he even offered his wedding ring, and Bosizio gave him «undici petizze»⁹⁶.

The investigatory gap was not missed by Alexander von Stoll, who in his annotations to the German edition of the trial minutes observed that from the dossier it is understood that the court had - unfortunately - waived a confrontation of the killer with the Jesuit priest and rector Bosizio, even if this would have been not only desirable for the procedure, but almost indispensable⁹⁷.

Yet the relationship between Winckelmann, his journey to Prussia, his sudden return to Rome after the meeting with Maria Theresa and von Kaunitz, the four medals and in particular that with SEMPER CONSTANS, and the conspicuous amount of money were interconnected, thus appearing worthy of the discussion proposed here. If aimed at the search for a contact to speed up his return to Rome, the exhibiting of the portraits of the sovereigns and Prince of Liechtenstein on the medals was a failure. In addition, the news of having to consign a ‘sealed box’ to Cardinal Albani, as stated by the innkeeper, did not obtain the hoped for success. The role of the Jesuit Bosizio remains unexplained, also because in the same

95 Pagnini e Bartolini (eds.), *L’assassinio*, cit., pp. 285-287. An elaboration would have been enlightening because one of the thorniest questions of European geopolitics in those years regarded the role and destiny of the Jesuit Order: A. Trampus, *Jésuites*, in: *Dictionnaire de la Franc-Maçonnerie*, Paris, Armand Colin, 2014, pp. 133-136; A. Trampus, *La sociabilité culturelle des Jésuites autrichiens avant et après la dissolution de 1773: académies, loges maçonniques et le discours sur la liberté de l’homme*, in: W. Berelowitch, M. Porret (eds.), *Réseaux de l’esprit en Europe des Lumières au XIXe siècle*.1, Genève, Droz, 2009, pp. 149-166; Idem, *L’Illuminismo e la soppressione*, in: *Gesuiti a Trieste*, cit., pp. 147-166; Idem, *I gesuiti austriaci dopo la soppressione della Compagnia: una comunità dispersa?* in: “Annali di Ca’ Foscari”, 35 (1996), pp. 383-433.

96 Trieste. Biblioteca Civica “A. Hortis”. Archivio Diplomatico, ms aE3, document n. 10.

97 Cf C. Pagnini (Hrsg.), *Mordakte Winckelmann: die Originalakten des Kriminalprozesses gegen den Mörder Johann Joachim Winckelmanns (Triest 1768), aufgefunden und im Wortlaut des Originals in Triest 1964*. Übersetzt und kommentiert von Heinrich Alexander Stoll, Berlin, Akademie-Verlag, 1965, p. 156 [cf Pagnini 1964].

year 1768 a *Bericht des Patres S.J. zu Triest über den Tod Winckelmanns*⁹⁸ reached the Jesuits of Vienna, certainly written by an eye witness of the capital punishment inflicted on Arcangeli, but also an awareness that

«Reducem Vienna Clarissimum Virum Joannem Winckelmann Pontificiarum Antiquitatum Praefectum, sagacissimum totius antiquitatis scrutatorem et interpretem [...] fraudibus dextre adeo circumvenerat, ut vir a suo candore hominem mensus, familiariter eo uti, itineris rationem omnem ei exponere, sua cum eo conferre, Lysimachos et radiantes Daricos, aureorum vim magnam, quibus nempe muneribus vir doctissimus ab Augusta cumulatus erat, ostendere inciperet, nescius sane in ejus se incidisse manus, cui aurum novum perinde ac vetus, si aurum modo esset, ingentem cupiditatem proliceret».

How could the writer of the report hypothesize that Winckelmann would have displayed gold coins, even defining them as lysimachians and radiated darics⁹⁹, and consider them as coming from the Empress? How is it possible to sustain that the killer

«Armatus Winckelmanni cubiculum subit, multa pro consuetudine de itinere, [...], visendorum rursus, praegrandum illorum nummorum non ob aurum, sed imparesam eisdem Augustae effigem, injectam sibi cupiditatem commemorat»,

that is to say he would have been driven to the crime not by the gold but by a medal with the effigy of the Empress? The scholarly reference to lysimachians and radiated darics¹⁰⁰ to define the valuable coins possessed by Winckelmann put into relation with the medals with the effigy of the Empress. The different chronology would not have escaped the Jesuit (who else if not Bosizio?); yet perhaps this strange temporal confusion might confirm a closer link between Arcangeli and his old liberator whom he would have told about the medals, the 'sealed box' for Cardinal Albani, perhaps even the coins. There is no documentary proof, but the evidence is obvious and deducible from the account in Latin, sent to Vienna

98 W. Rehm (ed.), *Johann Joachim Winckelmann. Briefe*, IV, Berlin, De Gruyter, 1957, pp. 414-415 e pp. 558-559 for the relative archival and bibliographical sources.

99 The interpretation that can be read in de Callataj, *Winckelmann*, cit., p. 555-556 appears very strange.

100 This must be a reference to the gold coins of Lysimachos. Less clear and today indefinable is the expression "radiated darics". Although the Persian gold darics are obviously well-known, there is nothing convincing about the use of the adjective "radiated". The conjecture advanced in de Callataj, *Winckelmann*, cit., p. 555 that Maria Theresa would have taken those valuable old coins from the known find of 40,000 stateri of Lysimachos, dating to the mid-16th century and discovered along the river Strei (the Roman *Sargetia*) in Mureş (cf IGCH 670; lastly A. Cavagna, *Gli alleati di Bruto in Dacia e i 'Koson' d'oro*, in: T. M. Lucchelli e F. Rohr Vio, *VIRI MILITARES. Rappresentazione e propaganda tra Repubblica e Principato*, Trieste, EUT, 2015, pp. 91-113, p. 101), appears somewhat strange because it does not take into account the scholarly language of the time in defining the gold coins as old and most of all that, if this really did happen, the "lysimachians and radiated darics" would have been found in W's well-organized and protected pockets.

almost at the same time as the execution of the death sentence. It didn't have the appearance of a funerary commemoration, but just a report from someone who had personally followed the affair of what had happened with Winckelmann and Arcangeli¹⁰¹. Everyone, not only at the time of the murder and trial but also afterwards concentrated on the medals, confused them with the coins, did not know or did not want to question their value and especially their function.



Finally, little or almost no attention has been paid to the relationship between the list of coin values drawn up for the investigation at the scene of the crime and that drawn up by the notary Antonio dell'Argento to be sent to Vienna, to von Kaunitz, in which various discrepancies emerge. Above all, should be investigated the meticulous note of documents «Abbozzi di lettere, carte scritte, e non scritte n. 18», the memories concerning the recipients of various payments made before living Rome, the various sealed boxes destined in particular to Cardinal Albani, to de Brunatti, Secretary of Legation in Rome, the letters to Baron Stosch and the "German" ones without name and specific address or signed by «un certo Moussin» or those received from Carlo ErzzKinch (sic!), from Duke Giorgio of Madleburgh (sic!), the travel itineraries and the full list of addresses of various cities. All this information can be inferred from the copies of the documentation sent in great haste by the inquisitors of Trieste to Vienna, and from there to Rome, in particular to Cardinal Albani who gave confirmation of receipt by signing anonymous answers written by a secretary¹⁰². It is at least conceivable that some data or information might emerge that could provide a more convincing explanation for the reason for his sudden return to Rome, via Trieste-Ancona, after the meeting with von Kaunitz and the empress. And maybe even the cause of his violent death. The documents kept in Trieste say nothing about such numerous letters and notes, which were certainly read by the inquisitors and judges. In drawing up their acts they were rather precise about the coins to the point of specifying their value at the exchange rate with the unit of account in force at that time in Trieste, on the engraved gems or other personal effects in gold or precious and especially on the medals, for which they provided description and value in gold coins. For all the other numerous documents, they limited to compile anonymous lists. And

101 de Callataj, *Winckelmann*, cit., p. 555 considers it a « texte composé par le père jésuite pour la messe de funéraires de Winckelmann ». As to the funeral of the then almost unknown Winckelmann at Trieste, de Rossetti reports, *Il sepolcro di Winckelman*, cit, p. 115: «Dopo la giuridica ispezione della spoglia mortale di Winckelmann essa fu consegnata il giorno 9 giugno (fog. 8) al sagrestano della chiesa di s. Sebastiano, Valentino Perusich, ch'era al un tempo becchino, perché dopo averne ricevuto l'ordine dal magistrato lo sotterrasse. In detto giorno fu quindi portato il cadavere senza alcuna pompa nella chiesa cattedrale di s. Giusto, e deposto nella comune sepoltura d'una delle confraternite che a quell'epoca esistevano»: therefore a funeral without pomp. It seems more correct to stay with the definition of *Bericht* rather than the funeral address.

102 On all this unpublished documentation, except my mistake, see the voluminous file in Trieste. Biblioteca Civica "A. Hortis". Archivio Diplomatico, ms. 12 C3.

even that seems inconsistent with the investigative action. As mentioned, they were only concerned to verify the relations between Arcangeli and the Jesuit, but without insistence, without investigation, for example, on the letter in which the murderer quotes the Jesuit Bosisio signing it with a false identity, not Arcangeli but: “Giuseppe Rocchard [*rectius* Racchelli?]”¹⁰³. From what emerged and certainly known to them from the reading of the Winckelmann documents, no reference. Silence. The medals seemed to be a solid and concrete motive of the crime.

To the investigators the robbery reason appeared the most plausible because the objective of the attempted robbery – the two medals in gold and two in silver with portraits of the Empress and her son Joseph II – had a symbolic rather than sales value: the medals were the representation of the imperial power. Who would have been able to establish their true value over and above their gold and silver content? Everything consisted of the four commemorative objects; regrettably their possessor was murdered, but the criminal arrested. Stopping at the four medals would have closed the affair in a convincing way.

In this paper there is no claim to advance any new hypotheses, only the intention to relate the money and medal documentation to the context of 1768, allowing – it is hoped – documentary proof to emerge free of ideologies or narrations *agréables pour l'esprit*.

103 Trieste. Biblioteca Civica “A. Hortis”. Archivio Diplomatico, ms αE3, document nr. 2.

Il Winckelmann “privato” di Domenico Rossetti

GIULIA CANTARUTTI

«PRIVATO»

L’atipica parola-chiave di questo convegno winckelmanniano ammette un esordio a partire dal mio privato. Sono stata invitata qui a Trieste con garbaticissima determinazione da Maria Carolina Foi nel corso di un convegno sull’epistolografia del 2017 e ho aderito all’invito ben disposta dal fatto che conoscesse un mio articolo del 1996 (uscito nel 1999 in un volume dal titolo *Gelehrsamkeit in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert*): un articolo basato su un codice manoscritto nel *Nachlaß* di Winckelmann conservato nella biblioteca della Rubiconia Accademia dei Filopatri di Savignano sul Rubicone, depositaria dei libri e delle carte un tempo appartenute all’«arcade filosofo» Giovanni Cristofano Amaduzzi (1740-1792). La vicenda delle relazioni antiquarie scritte da Winckelmann a Giovanni Lodovico Bianconi quando questi era archiatra di corte a Dresda e poi pubblicate da Amaduzzi nel VI volume dell’“Antologia romana” undici anni dopo la morte di Winckelmann come argomento non c’entra proprio nulla con Domenico Rossetti (1774-1842). Tuttavia, la proposta di parlare del volume uscito nel 1823 «in Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli», «a spese

dell'autore», *Il Sepolcro di Winckelmann in Trieste*¹ non mi è sembrata incongrua dato lo status delle ricerche su quest'opera del giurista e storico triestino nato sei anni dopo la «morte inaudita» dell'8 giugno 1768, di famiglia di commercianti originari di Fiume, con il predicato nobiliare de Scander di assai fresca acquisizione². Domenico Rossetti, personaggio oggi ineludibile nel discorso su *Tradizione storica e rinnovamento politico. La cultura nel Litorale Austriaco [...] tra Settecento e Ottocento* non è mai stato dimenticato, a differenza di molti protagonisti dell'*Arcadian Rome* ovvero la *Roma arcadica capitale universale delle arti del disegno* in generale e di Amaduzzi, massimo teorico dell'unione delle belle arti in particolare. È stato però dimenticato ciò che ancora Attilio Hortis sapeva quando nella sua commemorazione di Domenico Rossetti «letta [...] nella Società di Minerva la sera del XXIX Novembre MDCCCXCII»³ chiama «ragionato» *Il Sepolcro di Winckelmann*. Il recupero delle nozioni di «ragionata antiquaria» e di «patriottismo» elaborate nella cosiddetta «seconda Arcadia» ovvero «Arcadia filosofica»⁴ appare così una premessa del tutto congruente ai fini della lettura dell'opera del 1823.

1 [Domenico Rossetti], *Il sepolcro di Winckelmann in Trieste*, In Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli MDCCCXXIII, a spese dell'autore. In seguito le citazioni tratte dal volume saranno indicate con semplice numero della pagina nel testo. Non avranno indicazione di pagina quelle tratte dai due paratesti iniziali non paginati, *A' Lettori l'Editore* (che informa conclusivamente sulla distribuzione dell'opera «presso i principali Librai d'Italia, di Germania e di Francia») e *Al cortese lettore l'Autore*, datato «Trieste nel dì 30 di giugno del 1823».

2 Come «Rossetti Edler von Scander, Dominik» lo registra il *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, di C. von Wurzbach, Wien, Verlag der Universitäts-Buchdruckerei von L. C. Zamarski, 1874, vol. 27, pp. 62-68, ricordando come fossero stati i meriti acquisiti dal padre, Antonio Rossetti (il primo, a Trieste, ad aprire commercio con l'Inghilterra, le Guiane e la Bretagna giungendo fino all'Egitto) a procurare nel 1775 il titolo nobiliare, «Edler von», corrispondente al titolo di «conte» conferito dal Duca di Modena. La voce nel *Biographisches Lexikon*, molto dettagliata nella parte relativa alle opere di Rossetti, è da leggersi assieme a quella di Simone Volpato nel DBI (2017) e specialmente a quella di Antonio Trampus in una sede assai meno scontata del DBI, il *Dizionario biografico dei giuristi italiani (XII-XX secolo)*, diretto da I. Birocchi et al., Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 1737-1738: l'unica voce bibliografica a focalizzare come caratterizzante la «stretta interconnessione fra diritto e storia».

3 Trieste 1892, p. [3]. «I forestieri venivano a Trieste per visitar lui, e della sua casa dicevano ch'era tempio delle Muse; in tutta Italia, e fuori, il suo nome era tenuto in onore da insigni accademia che l'ebbero socio e da sommi letterati che ne coltivarono l'amicizia e il carteggio» è frase che, ovviamente nel linguaggio dell'epoca, evoca tuttavia la dimensione europea e non municipalistica di Rossetti. Riconquistarla è stato un merito degli storici. Si vedano F. Salimbeni, *Domenico Rossetti a centocinquanta'anni dalla morte*, in: «Archeografo triestino», 1993, pp. 445-471, e il ricordato volume di A. Trampus, *Tradizione storica e rinnovamento politico. La cultura nel Litorale Austriaco e nell'Istria tra Settecento e Ottocento*, Udine, Del Bianco, 2008, specie pp. 210-211 (Patriotismus/cosmopolitismo).

4 G. Cantarutti, «Intrecci in Arcadia», in: *Paesaggi europei del Neoclassicismo*, a cura di G. Cantarutti e S. Ferrari, Bologna, Il Mulino, 2007, pp.163-190, p. 165.

Come procedere? *Mutatis mutandis*, come ha fatto Antonio Trampus che è giunto a riconoscere la fisionomia «fortemente ancorata ad una cultura dei Lumi»⁵ di Domenico Rossetti sulla scorta dei suoi libri. Nell'elenco fornito da Simone Volpato in appendice al volume in cui il sottotitolo *La biblioteca di Rossetti* spiega il titolo *Petrarca, Winckelmann, Trieste e la patria del Friuli*, Trampus ha fissato l'attenzione su testi quali «il repertorio delle fonti utilizzate da Antonio Genovesi per stendere la *Diceosina, o sia della filosofia del giusto e dell'onesto* (1776)»⁶. Un pezzo forte dell'elenco sono i titoli winckelmanniani, con prime edizioni impagabili. Rimandano direttamente al quinto Opuscolo del *Sepolcro di Winckelmann*: un'opera che in tutto il suo impianto impone l'ottica del *Kulturtransfer* per essere riconosciuta nella sua specificità. Il bel volume in quarto stampato «con ogni eleganza e accuratezza» su 343 pagine numerate ne contiene 135 di bibliografia: una «pertrattazione della bibliografia di Winckelmann» in area italiana, francese, inglese e tedesca per la quale Rossetti si dichiara «tenuto alla cortesia dell'egregio segretario della regia biblioteca di Dresda, il dottore Federico Adolfo Ebert» e «circa la parte italiana [al] sig. ab. Girolamo Mancini custode della biblioteca Ambrosiana di Milano» (301) sotto il titolo *Monografia di Giovanni Winckelmann* (147-284). Chi come settecentista si occupa di determinati aspetti di Winckelmann e non si ferma al significato corrente dei termini sa di trovarvi una ricchissima messe di informazioni introvabili altrove: gli avvisi librari di edizioni *in fieri* nascosti in riviste semiconosciute (chi mai conosce “Progressi dello spirito umano nelle scienze e nelle arti”? Chi sa che nel 1782 questa rivista annuncia con un anno di anticipo l'edizione della *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann tradotta dal tedesco [...] dall'ab. Carlo Fea Giureconsulto?*), ma anche i percorsi di opere di belle arti (come quella di Oeser «rappresentante un sepolcro o cenotafio di Winckelmann», 161-162) e di «autografi codici» di Winckelmann.

I paragrafi di questa «*Monografia*» sono 155, le successive *Annotazioni per ciascheduno dei cinque opuscoli del presente volume* sono complessivamente 150, costituendo una sezione di quasi 40 pagine (285-323). «Quante e quali fossero le relazioni che della morte di Winckelmann si sparsero in tutta Europa», si legge nelle *Annotazioni* relative al primo degli opuscoli, *Epistola a Giovanni Winckelmann* (1-46), «potrà desumersi da quelle che io ne cito nella *Monografia* dal § 36 in poi» (288). Non lo ha fatto ancora nessuno, almeno non in forma scritta. Questo con-

5 A. Trampus, “Prefazione”, in: S. Volpato, *Petrarca, Winckelmann, Trieste e la patria del Friuli. La biblioteca di Domenico Rossetti*, Udine, Del Bianco, 2010 (=Civiltà del Risorgimento, 89), pp. 5-13, cit. p. 10.

6 *Ibid.*, p. 11, insistendo opportunamente sul «fatto che Rossetti si sentisse parte di un dibattito culturale europeo».

vegno sarebbe un'ottima sede per farlo, ma conviene privilegiare in prima battuta un aspetto più generale: il fatto, cioè, che il *Sepolcro di Winckelmann* è fruibile e viene fruito tuttora in chiave di risorsa bibliografica segreta, di *Geheimtipp*, per usare la calzante espressione tedesca (in conformità alla valenza antica di *geheim* come *vertraut* – è ancora in Schiller «[Männer,] die mir geheim sind» – e come *privatus*, ad esempio nel titolo del *Geheimes Tagebuch. Von einem Beobachter seiner Selbst* di Lavater). Già qui emerge il Winckelmann “privato” di Domenico Rossetti: solo percorsi iscritti nella privata autobiografia – percorsi di cui poco o nulla sappiamo – possono spiegare infatti la conoscenza di progetti e risvolti editoriali, nonché di determinati testi quali l'articolo in forma epistolare che sotto un titolo non significativo cela la primissima notizia della morte di Winckelmann a Trieste. Proviene dalle propaggini in Toscana dell'“Arcadia filosofica”. Ne è autore Amaduzzi, di cui si conserva una lettera a Abraham Jakob Penzel (1793-1795) fra gli *Oefeliana* a Monaco di Baviera. Rossetti, salvo gli anni della prima adolescenza al Collegio Cicognini di Prato, dal 1785 al 1790, non è mai vissuto in Toscana. Sono documentati però i contatti con il “Giornale de' Letterati di Pisa” e le “Novelle letterarie di Firenze” cui l'abate romagnolo vissuto a Roma dal 1762 ha collaborato dai vent'anni alla morte. Una delle sei citazioni dalla rivista fondata da Giovanni Lami, le “Novelle letterarie di Firenze”, quella «del 1768, nel Tomo XXIX da pag. 518-520» concerne «un frammento [...] dell'ab. Gio. Cristoforo Amaduzzi, che narra la morte di Winckelmann» (188): un testo appartenente agli *edita-inedita*.

«CLASSICO PER LA BIBLIOGRAFIA»

Tuttora usato come *Geheimtipp*, pragmaticamente, per determinati studi su Winckelmann, il *Sepolcro di Winckelmann* è l'opera di un autore che in particolare grazie ad Alfredo Serrai, negli studi di teoria e storia della bibliografia⁷ è una grandezza riconosciuta per «l'originalità e l'interesse della impostazione concettuale». Il Rossetti autore del *Prodromo di Sofografia* e degli altri tre discorsi letti a partire dal 1812 nel Gabinetto di Minerva e poi riuniti nel volume *Dello scibile e del suo insegnamento* (1832) appare in quest'ambito specialistico come personaggio di eccezionale «intelletto sistematico», «nettamente incline alla riflessione e alla sistematizzazione filosofica»⁸. L'unico appunto concerne la «terminologia

7 Ai fini di questo lavoro è sufficiente indicare il contributo di A. Serrai, Domenico Rossetti, in: “Il Bibliotecario”, 1, 1988, pp. 5-28, dove questa citazione è a p. 18: «solamente oggi siamo in grado di valutare l'originalità e l'interesse della impostazione concettuale di Rossetti, e di stimare l'acutezza delle sue costruzioni esplicative. Non credo che si sarebbe potuto trovare – non solo a Trieste, ma in alcun altro luogo – un più attento precorritore di diagnosi e di soluzioni intorno a quei nodi intellettuali e sociali che ora vengono offerti nella cornice delle teorie della Informazione e della Comunicazione».

8 *Ibid.*, p. 12.

troppo innovativa ed artificiosa»⁹. Il «singolare uso della nomenclatura», con una «gerarchia sofografica» e «classificazione disciplinare [...] essenzialmente atarchiche», induce Serrai a dare amplissimo spazio alla citazione dei testi. La sua disamina dei gangli tassonomici e delle «stipulazioni disciplinari» rossettiane è di diretta rilevanza per la *Monografia di Giovanni Winckelmann* che spiazzava inizialmente il lettore con la sua densa serie di definizioni di termini tecnici: Bibliologia, Bibliosofia, Bibliografia universale, Bibliografia generale, Bibliografia particolare, Bibliografia individuale (divisa in Monosografia e in Monografia). Il sistema sofografico, che Rossetti definisce brevemente «ragionato sistema di classificazione delle scienze e delle arti», contempla «la filosofia della storia e l'arte storica» come la Bibliologia mentre la Filologia, «concentrata progressione della Sofografia medesima», è divisa in cinque ordini di cui gli ultimi due sono l'Archeologia e la Critica. Non basta dunque imparare la terminologia, precisa e complessa, usata nel *Sepolcro di Winckelmann*, da «grafici monumenti» (sono «le immagini, gli autografi, e le stampe di un dato autore, e quelle delle opere di coloro che di lui direttamente si occupano») alla differenziazione fra «monumenti temporarii» e «monumenti perenni» (320) oppure fra Autografia e Epistolografia. Se è immediato capire il nesso fra il «Monumento letterario» e «quello della Scultura»¹⁰, il senso di formulazioni caratterizzanti o di tabelle quali quella sulla Bibliologia (319-323) si coglie soltanto conoscendo il «sistema» seguito da Rossetti. Ed è proprio l'insieme di tali innovazioni logico-disciplinari a dare del filo da torcere già ai contemporanei: tanto che in «20 anni circa» Rossetti è raggiunto nella sua «letteraria solitudine» solo dal «bell'articolo dell'Antologia di Firenze del febbraio 1831»¹¹, che ha come autore un gigante dell'erudizione quale il dalmata Niccolò Tommaseo. Serrai tocca appena il *Sepolcro di Winckelmann*, ma fissa un dato essenziale per sgombrare il campo da ogni banalizzazione nel senso della gratuità terminologica: le «stipulazioni disciplinari» rossettiane hanno la loro «prima comparsa editoriale» nel volume del 1823 e in particolare la *Monografia di Giovanni Winckelmann* «riprende, in forme più piane e divulgative, quegli stessi concetti che avevano rappresentato l'ossatura scientifica sia delle Conferenze del 1812 alla Minerva, che dei Discorsi successivamente pubblicati nel 1832»¹².

È dunque una solidissima ossatura scientifica quella che sorregge la «individuale bibliografia» offerta dal *Sepolcro di Winckelmann*. Era impresa senza precedenti in Europa. «Ben poco avrommi da dire per dimostrare che le opere di lui meritino

9 *Ibid.*, p. 8. *Ibid.*, p. 12 la definizione di «sofografia» tratta, come la cit. che segue, dal *Prodromo di sofografia*: «scienza, per cui si viene al pieno conoscimento dell'universale sistema delle scienze, di tutte le arti, e dell'essenza, dello scopo, dei mezzi e delle produzioni di ciascuna».

10 Si veda l'Avviso non paginato *A' Lettori l'Editore*.

11 Cit. in A. Serrai, *Domenico Rossetti*, cit., p. 18.

12 *Ibid.*, p. 24. Vedremo *infra* la perfetta analogia nel rapporto fra il testo inedito del 1810 (qui pubblicato a conclusione del presente articolo) e il *Sepolcro di Winckelmann*.

di essere oggetto di una individuale bibliografia» (157): l'affermazione non aveva davvero bisogno di venire dimostrata. L'amico di Dresda Friedrich Adolf Ebert¹³ statuisce nell'*Allgemeines bibliographisches Lexikon* che il *Sepolcro di Winckelmann* è «classico per la bibliografia». A livello di riviste è rappresentativo il giudizio sulla *Monografia di Winckelmann* nel supplemento dedicato all'arte ("Kunst-Blatt") del "Morgenblatt für gebildete Stände" in data 21 febbraio 1825¹⁴. «Questo lavoro incontrovertibilmente di grande valore per chiunque si curi di letteratura critica»¹⁵ su Winckelmann giunge cronologicamente, nel paragrafo 155, ai «Giudizi che furono fatti» sull'edizione «Winckelmann's Werke herausgegeben von C.L. Fernow. Dresden, Waltherische Hofbuchhandlung, 1808-1820, 8vo, VIII Theile in XI Bände. – Opere di Winckelmann, pubblicate da C.L. Fernow. Dresda, presso Walther librajo di Corte, 1808-1820, 8vo, T. VIII in IX volumi»: «la dresdense edizione [...] per opera e studio prima di Fernow, ed indi degli egregi Mayer e Schulze» (9). Enrico Mayer ovvero Johann Heinrich Meyer è il «rispettato vivente archeologo tedesco» (308) di cui Rossetti nel secondo opuscolo del suo volume fa conoscere all'Italia le «considerazioni»: *Sullo stato degli studj archeologici avanti e dopo Winckelmann. Considerazioni di Enrico Mayer da Weimar pubblicate da Göthe nel suo libro: Winckelmann und sein Jahrhundert e tradotte dal tedesco dal Dr. Joel Kohen da Trieste (47-57)*. Mayer è uno soltanto dei nomi che variamente conducono a un ambito di indagini ancora tutto da affrontare: la fitta rete di relazioni tedesche sottese al *Sepolcro di Winckelmann*. Mi limito qui a segnalarlo, indicando due elementi qualificanti del quinto opuscolo che comprende i libri direttamente tesaurizzati da Rossetti, in primo luogo «Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen, herausgegeben von Goethe. Tübingen, J.G. Cotta, 1805, 8vo. *Winckelmann ed il suo secolo. Lettere e trattati pubblicati da Goethe*. Tubinga, presso J. G. Cotta, 1805, 8vo»:

– 1) il titolo originale è sempre seguito dalla traduzione italiana. Anche in questa prassi, oggi incontrovertibile, ma del tutto contraria all'uso all'epoca corrente, Rossetti rivela un tratto comune alle sue descrizioni bibliotecniche e alla sua terminologia in genere: consapevolezza e rigore. Abituato a subire attacchi, per «prevenire una taccia, che facilmente mi si farà da taluno, cioè quella di avere io riferito il titolo di ogni libro, contenuto nella presente Monografia, tanto secon-

13 F.A. Ebert, *Allgemeines Bibliographisches Lexikon*, Leipzig, Brockhaus, Vol. II, 1830, colonna 1078, sotto *Winckelmann*: «Für die Bibliographie Winckelmann's ist classisch Dm de Rossetti *Sepolcro di Winckelmann in Trieste* [...]».

14 Sesta annata, Nr. 15, recensione *Winckelmann in Triest* (pp. 57-59), p. 58: «S. 149-284 liefert der Vf. unter dem Titel *Monografia di Winckelmann* eine ausführliche und genaue Darstellung aller artistischen und literarischen Werke von und über Winckelmann»: «Man hört hier den Bibliographen von seinem Fache mit Liebe und Gründlichkeit sprechen; die Gegenstände sind scharfsinnig unter Rubriken geordnet, und es ist auch der geringe Umstand berücksichtigt. Diese Arbeit ist unstreitig von großem Werthe für jeden, der sich um Literaturgeschichte bekümmert». Si noti la sottolineatura del taglio professionale di quanto Rossetti offriva nella sua *Monografia*.

15 *Ibid.*

do l'originale quanto colla letterale sua traduzione» (323), indica conclusivamente la «preponderante ragione» della sua scelta:

Siccome io non posso pretendere che tutti i miei lettori sappiano tutte le lingue degli articoli da me riferiti; e siccome l'essenza di ogni bibliotecna descrizione sta nella materia le fedeltà e nella chiarezza del titolo di ogni articolo descritto; così ho stimato di compiere a tal modo il mio dovere, quantunque a differenza somma di quello che ho finora veduto praticarsi dalla comune dei bibliografi, che compongono e decompongono a loro talento i titoli, e li recano ora nella lingua originale, ed ora nella sola traduzione; e sempre con poche, frettolose e per lo più infedeli parole. Quali e quante confusioni, incertezze ed errori vengano da cotal pratica, ben io lo so per non breve e non gradita sperienza. E per questa ragione appunto ho io attentamente schivato anche l'uso delle abbreviature, le quali, oltreciò, quantunque esser possano chiarissime per noi (siccome lo erano quelle degli autografi e delle stampe del trecento e del quattrocento per coloro che allora le leggevano) potranno anzi dovranno non esserlo punto per chi verrà dopo di noi.

Chi è venuto quasi duecent'anni dopo Rossetti può confermare l'oculatezza di chi conosceva così bene l'«ufficio del vero bibliografo» (279).

- 2) Un altro frutto dello stesso rigore sono le preziosissime informazioni aggiuntive alla descrizione del «winckelmanniano apparato, quale egli è veramente» (279). Fra queste informazioni spiccano quelle su chi ha agito come *passer*. Fra gli italiani il principale è «il chiarissimo Sig. Dr. Giovanni Labus», ricordato in primo luogo per aver fornito «l'epigrafe [...] intarsiata nel marmo dell'urna sepolcrale [...] IOANNI WINCKELMANNO DOMO STENDELIA [...] NEFARIA MANV HAC IN VRBE PEREMPTVS [...] TERGESTINI ATROX FACINVS AVERSATI AERE CONLATO FAC. CVR.» (304). Labus, lui pure dottore in legge, nato a Brescia nel 1775 ma, di padre dalmata, autorevole studioso di epigrafia antica e di rinvenimenti nel Lombardo-veneto, corrispondente di Millin collaboratore della «Biblioteca italiana», ha stretti rapporti con Carlo Amoretti¹⁶. Come ricordato nell'*Epistola a Giovanni Winckelmann*, nella Milano di Firmian venne «dato il primo volgarizzamento dell'opera tua magistrale» «eseguito secondo la viennese edizione [...] dall'ab. Carlo Amoretti» (7): la «Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann. Tradotta dal tedesco con note originali degli Editori. Milano, nell'Imperial Monistero di S. Ambrogio maggiore, 1779, 4to» (§ 140). Scrive Rossetti:

Sebbene questa traduzione sia dell'ab. Carlo Amoretti, le note però sono parte di lui, e parte dell' ab. Angelo Fumagalli, come raccogliessi dalle memorie storiche intorno alla vita di questo scritte da lui medesimo, che inedite si conservano in Milano presso il

16 Labus è fra l'altro l'editore del *Viaggio da Milano ai tre laghi [...]* edito a Milano da Silvestri, che nel 1817 raggiunge la quinta edizione. Si noti che non solo il DBI ma neppure la *Biblioteca bresciana* di Vincenzo Peroni toccano il rapporto con Rossetti). Una lettera a stampa di Labus a Rossetti datata Milano 26 dicembre 1827 intorno al frammento lapidario di L. Apisio è nel primo volume dell'«Archeografo triestino», pp. 108-114 seguita da Annotazioni (115-127). Cfr. G. Bandelli, «Winckelmann, Trieste e Rossetti», in: *Studi sulla tradizione classica per Mariella Cagnetta*, a cura di L. Canfora, Bari, Laterza, 1999, pp. 31-32.

sig. dott. Giovanni Labus. Anche il sig. abate Venini ha prestato la sua assistenza all'èseguiamento di questa edizione. (255)

Grazie all'amicizia con Labus Rossetti può vedere in manoscritto anche la confutazione dettagliata (espressa, come usuale, in forma di nota a piè di pagina) di Fea ad opera di Fumagalli, rimasta inedita:

quaranta annotazioni assai dotte [...] le quali però non furono mai pubblicate, ed io le vidi autografe presso il prelodato dott. Labus, dalla di cui cortesia ed amicizia ottenni queste letterarie notizie, che saranno certamente gradite da tutti i bibliologi. (256)

Queste «letterarie notizie» non sono gradite solo ai bibliologi: sono una testimonianza unica negli studi sull'«opera magistrale» di Winckelmann. Oggi tale testimonianza assicura al *Sepolcro di Winckelmann* la menzione nell'articolo nei *Paesaggi europei del Neoclassicismo*¹⁷ che nel 2007 inaugura le ricerche sulla traduzione milanese del 1779.

II

NOTISSIMO/IGNOTISSIMO

Una prima parte così specialistica come quella finora offerta è giustificata da quanto si legge in apertura all'avviso iniziale *A' Lettori l'Editore*: sottolineato che il libro è di «molto più generale utilità di quello che possa a prima vista apparire», viene raccomandato in quanto «racchiude dottrine nuove le quali mirano a perfezionare gli studi intorno alla Bibliografia in generale, ed in ispezie intorno alla Monografia de' Personaggi rinomatissimi per dottrina». Rossetti si dichiara espressamente «incapace per l'archeologico assunto»: «non ad altro che al bibliografico [assunto] mi dedicai» (279). Ribadisce l'utilità del *Sepolcro di Winckelmann* in questa chiave anche nella lettera del 1831 pubblicata in appendice.

Soffermarsi sull'ultimo opuscolo risulta inoltre funzionale alla messa in guardia da una *lectio facilior* semplificante quando non radicalmente errata del linguaggio rossettiano.

Non vi è ombra di snobismo quando Rossetti nel secondo paratesto non paginato, *Al cortese Lettore l'Autore*, si colloca linguisticamente «fuori della tramoggia dei vocabolaristi», ovvero fuori dalla cassetta in cui venivano riposti i testi destinati a essere esaminati dagli Accademici della Crusca. La sua dichiarazione a favore di «uno stile tutto proprio e naturale», delle «cose» anziché delle «parole», è da vedersi come una scelta di campo. Il suo senso della lingua acuito dal costan-

17 S. Ferrari, «Carlo Amoretti e la Storia delle Arti del Disegno (1779) di Winckelmann», in: G. Cantarutti, S. Ferrari (a cura di), *Paesaggi europei del Neoclassicismo*, cit., p. 212.

te alternarsi del tedesco e dell'italiano innestato su base classica¹⁸, lo induceva a creare termini nuovi laddove quelli esistenti gli sembrassero inadeguati: i suoi neologismi non sono arbitrari, ma sono dovuti alla ricerca di precisione espressiva e di brevità in quanto servono a evitare una «lunga e meno chiara circumlocuzione». Un articolo di 61 pagine complessive, oggi completamente dimenticato, nel “Nuovo giornale de' letterati”¹⁹, contiene ad esempio una pagina e mezzo di annotazioni su possibili soluzioni linguistiche in italiano²⁰.

L'occasione non è casuale: è data dall'uscita di un volume di estetica tedesca. È un ambito di interessi per il quale l'azione fertilizzatrice di lettere tedesche è essenziale e che trova la sua più compiuta espressione nel ‘dialogo’ fra il primo degli opuscoli, *Epistola a Giovanni Winckelmann*, e la brochure finora inedita pubblicata alla fine del presente articolo²¹, *Idee elementari sui monumenti, applicabili a quello da ergersi a Gio: Winckelmann*. La recensione è in realtà un vero e proprio saggio: mira a fare conoscere alla «dotta Italia» il *System der Ästhetik* di Carl Heinrich Heydenreich (1761-1801). Rivela una conoscenza a tutto campo della materia, fin dalla citazione dell'opuscolo accademico di Baumgarten del 1735 (poi sfociato nell'*Aesthetica*). La competenza nel discorso sulla teoria delle belle arti e la necessità di principi generali di estetica permettono la sintesi per punti. Nell'elenco finale, il decimo e ultimo punto è *Della vera influenza de' perfetti monumenti dell'arte, sull'umanità, e sullo spirito delle nazioni*²². Chi studia il Settecento tedesco inquadra senza difficoltà «la massima che la pura perfezione delle arti stia in esattissima proporzione colla loro utilità per lo stato»²³; né si stupisce che

18 G. Bandelli, “Winckelmann, Trieste e Rossetti”, cit., dopo avere constatato che, quanto a indagini sulle «radici culturali», Paola Bonifacio in *Arte e cultura nella problematica rossettiana: inediti sul cenotafio di Winckelmann* (“Archeografo triestino”, 1992, pp. 61-93) «più che le radici culturali [...] ha preferito indagare alcune anticipazioni delle critiche al neoclassicismo formulate, negli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso da Pietro Selvatico» (p. 18), sostiene che nel classicismo di Rossetti prevalga la matrice romana. Come specifico suo contributo a un discorso sulla «ideologia rossettiana» Bandelli avanza la tesi che la «collaborazione di patrizi e borghesi, necessaria per il bene della repubblica triestina, vada ricollegata alla teorizzazione ciceroniana della *concordia ordinum*». Si ricordi però, in sintonia con il rapporto personale assai stretto di Rossetti con Kohen, traduttore di Polibio, autore amatissimo da Winckelmann, la riflessione sulla lingua greca di cui alla nota 27.

19 D. Rossetti, „System der Aesthetik“ von Carl Heinrich Heydenreich Prof. der Phil. in Leipsic. Leipsic, bey Georg Joachim Göschen e c. Sistema di Estetica di Carlo Enrico Heydenreich Professore di Filosofia in Lipsia. Lipsia presso Giorgio Giovacchino Göschen. Tomo primo, in 8.° di pag. 392 e 36 di prefazione, in: “Nuovo giornale de' Letterati”, vol. 2, 1805, pp. 116-128, 248-270 e 330-355.

20 *Ibid.*, pp. 118-119 su cosa intenda per sensibilismo, sentimento, sensualità e via dicendo.

21 Su questo testo inedito, *Idee elementari sui monumenti, applicabili a quello da ergersi a Gio: Winckelmann* (fig. 1) vedasi *infra*.

22 Recensione a *System der Aesthetik*, cit., p. 355.

23 *Ibid.*, p. 126. Si noti la congruenza con la stima altissima per la *Allgemeine Theorie der schönen Künste* nutrita da Amoretti. Mi permetto di rimandare a “La biblioteca firmiana, gli «Opuscoli di Milano» e altri intrecci neoclassici”, in: G. Cantarutti, *Fra Italia e Germania: studi sul transfert culturale italo-tedesco nell'età dei Lumi*, Bologna, BUP, 2013, pp. 201-229, specie pp. 208-209 e p. 218.

8.

Idee elementari sui monumenti;
applicabili
a quello da ergersi
a
Gio: Winckelmann.

n.º 29.

Presentata li 22. Bre. 1810.



Visto, ed approvato per il Taccuino
di Mineo.
Il Direttore Censore
Pordani

11 D 3/3.

Fig. 1 Frontespizio del fascicolo *Idee elementari sui monumenti applicabili a quello da ergersi a Gio: Winckelmann* (vedi nota 40).

parlando di giardinaggio al Gabinetto di Minerva Rossetti preferisse ai francesi Hirschfeld²⁴. Avverte piuttosto come indilazionabile la necessità di compiere per l'autore del *Sepolcro di Winckelmann* una operazione analoga a quella già attuata per Rossetti dagli storici e dai giuristi: guardare alle letture europee che stanno dietro a un libro notissimo solo di nome. Antonio Trampus, che ha auspicato da tempo il definitivo abbandono del cliché di «un Rossetti sensibile esclusivamente al recupero di una tradizione culturale soltanto italiana»²⁵ e il riconoscimento della «formazione culturale [...] comune a quella di molti suoi contemporanei cresciuti nell'ultimo scorcio del XVIII secolo»²⁶, invita a tenere conto dell'apporto della «cultura tedesca».

Un ottimo campo d'indagine su tale apporto è il primo degli Opuscoli, *Epistola a Giovanni Winckelmann*, la «non breve epistola» rispetto alla quale gli altri opuscoli sono «quasi lunghissime poscritta» (45). Rossetti opta per la forma epistolare indicando analiticamente nelle *Annotazioni per la epistola a Giovanni Winckelmann* le ragioni della sua scelta (287-288). Si può dare per noto il dibattito europeo sul nesso amicizia/lettera e sulle risorse della *epistula ficta* e occorre in questa sede lasciare da parte la riflessione sul ruolo che ha la lettera per Winckelmann. Prendo dunque come esempio uno di quei «nuovi vocaboli» che già irritavano i contemporanei (mentre Rossetti li trovava perfettamente legittimi: «avendo non da altre lingue che dalla greca e dalla latina mutuato i miei nuovi vocaboli, li presi dalle legittime e primitive fonti della nostra lingua medesima») ²⁷. *Chepotafio* fa parte di quelli espressamente stigmatizzati da un recensore altrimenti assai ben disposto «verso la magnanima impresa di voler colle arti della stampa e dell'incisione far conoscere un monumento che l'Autore sta per dedicar in Trieste ai Mani venerandi di Winckelmann, qual sacrificio di generosa espiazione»²⁸ (come scrive parafrasando l'avviso iniziale *A' Lettori l'Editore*)²⁹. Il termine *chepotafio* ricorre sia nel titolo della seconda tavola (*Un chepotafio col monumento sepolcrale dello stesso*) sia a conclusione di un passo lunghissimo dell'Epi-

24 Cfr. già E. Gentili Bacciga, "L'opera letteraria di Domenico Rossetti", in: D. Rossetti, *Scritti inediti. Pubblicati dal Municipio di Trieste nel primo centenario della morte*, Udine, Idea, 1944, vol. I, pp. 262-265, che dedica a Hirschfeld una riga perché non lo conosce.

25 A. Trampus, *Tra Austria e Italia. L'epistolario inedito di Domenico Rossetti*, in: "Archeografo triestino", Serie IV, vol. III, 1992, p. 40 e p. 39 («cultura tedesca»), sottolineando a p. 44 «la presenza di molti corrispondenti austriaci e tedeschi». Il fatto che «l'epistolario di Rossetti debba considerarsi in gran parte ancora sconosciuto» (p. 47) ha un puntuale *pendant* nelle ricerche sul *Sepolcro di Winckelmann*.

26 A. Trampus, "Prefazione", cit., p. 11.

27 D. Rossetti, *Dello scibile e del suo insegnamento. Quattro discorsi e due sogni*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1832, *Prefazione*, p. X.

28 "Il Ricoglitore", 1824, vol. XXII, p. 144.

29 «Indossatasi egli la cura di erigere in Trieste un sontuoso Monumento marmoreo ai mani di Winckelmann, e condotto già il lavoro presso che al suo fine, adempie ora all'impegno assunto di render pubblica questa sua illustrazione».

stola a Giovanni Winckelmann (32-35), che inizia dal «mio ardimento di noverare quest'arte [la Chepografia] fra quelle che belle arti si appellano [...] sebbene nessuno quasi l'abbia prima di me così assolutamente sostenuto» (332-33). Nell'Annotazione relativa a tale passo, che ha il numero d'ordine 73, vi è l'espresso rimando a Sulzer come a colui che «nella sua *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig, Bei Weidmann's Erben und Reich, 1778» ha «annoverato fra le belle arti quella dei giardini, ossia la chepografia» (302). Immediatamente prima Rossetti spiega che la riduzione a sistema della scienza del bello e quindi la sua trasformazione in scienza è avvenuta «solo ne' tempi moderni, per lo studio e per gli scritti di filosofi della Germania, ove tuttora si appella col nome di Estetica» (302). Il che è storicamente verissimo. Ha dell'incredibile che espressioni così esplicite siano passate del tutto inosservate perfino nell'unico tentativo di occuparsi delle idee estetiche di Rossetti dal punto di vista della storia dell'arte. Nelle dense pagine rossettiane l'apologia dei «chepotafi, ossia sepolcrali giardini» (34) si unisce all'appello «a coloro ai quali è affidato il reggimento municipale delle italiane città» (34) per trasformare gli «sprezzati e spregevoli cimiteri in altrettanti chepotafi». La matrice di questa concezione palesemente eteronoma delle belle arti propria di un «patriota» nel senso di «buon cittadino» viene esplicitata con il nome del massimo rappresentante dell'estetica tedesca nella seconda metà del Settecento. La voce *Gartenkunst* nella *Allgemeine Theorie der schönen Künste* sulzeriana si apre con un 'attacco' da antologia: «Diese Kunst hat eben so viel Recht als die Baukunst, ihren Rang unter den schönen Künsten zu nehmen. Sie stammt unmittelbar von der Natur ab»³⁰.

Senza farsi illusioni sulle tendenze dell'epoca rispetto alle quali non poteva che essere un solitario, da parte sua Rossetti si autocolloca nei termini più convincenti fra coloro che «appres[ero] il vero degli antropologici principj» (35). Lo poteva intendere bene³¹ uno su mille, uno in vent'anni (come negli studi di cui parla Serrai). Se non si è in grado di riconoscere la lezione dell'estetica tedesca dell'età dell'*Anthropologie* si parlerà invece, in buona sostanza, come il recensore del 1824, di «oscare espressioni dettate da un'arcana metafisica»³².

Affrontare il *Sepolcro di Winckelmann* «dalla parte dei libri» è dunque strategico per riconoscere la effettiva complessità e ricchezza di un'opera banalizzata come sinonimo della «morte di Winckelmann a Trieste».

30 J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig, Weidmann, 1792, p. 297. *Ibid.*, p. 309 «große Hirschfeldische Theorie». Rossetti cita (302) l'edizione del 1778.

31 «Chi sul gran libro del mondo animato [...] apprese il vero degli antropologici principj, bene m'intenderà» (34).

32 «Il Ricoglitore», cit., p. 144. Si noti invece il valore assolutamente positivo in Rossetti dell'endiadi «antropologico e metafisico» (5).

Il rapporto fra il «Monumento letterario» e «quello della scultura» è presentato nell'avviso non paginato *A' Lettori l'Editore* in questi termini: «Indossatosi egli [Rossetti] la cura di erigere in Trieste un sontuoso Monumento marmoreo ai mani di Winckelmann, e condotto già il lavoro presso che al suo fine, adempie ora all'impegno assunto di render pubblica questa sua illustrazione; che se adesso il Monumento letterario precede quello della Scultura, ciò avviene perché circostanze locali, e nuovi eccitamenti a' benefici Contribuenti gli fanno presentire la utilità di questa sua direzione». Il «Monumento letterario», ovvero, come specificato poche righe dopo, l'«Edizione [...] fatta con ogni eleganza e accuratezza», «arricchita di tavole litografiche», è fin dall'inizio inscindibile da «quello della Scultura», affidato per l'esecuzione ad Antonio Bosa, originario di Pove di Bassano, allievo del Canova. L'investimento senza pari nel «monumento grafico» e nel «monumento figurativo» può seguirsi nei carteggi³³, specie in quello con l'amico (e cognato di Bosa) Bartolomeo Gamba, autodidatta veneto divenuto bibliografo apprezzatissimo, direttore e poi unico proprietario della tipografia impiantata dal conte Alvisè Mocenigo ad Alvisopoli dalla quale esce nel 1823 «la nostra edizione Winckelmanniana»³⁴. L'esistenza di splendide lettere inedite (una, fig. 2, è trascritta alla fine del presente articolo) e di documenti essenziali di cui si può prendere visione solo alla Biblioteca Civica Hortis, luogo di riconosciute delizie per tutti gli studiosi di Petrarca o Boccaccio³⁵, (esempi nelle fig. 3 e 4) dicono molto sullo stato delle ricerche su un autore al tempo stesso notissimo e ignoratissimo.

La situazione quale la presentano i primi due paratesti non paginati del *Sepolcro di Winckelmann* è semplice: «il benemerito sig. de Rossetti», non essendo riuscito a raccogliere un sufficiente numero di «benefici Contribuenti» ovvero di zecchini imperiali per l'erigendo monumento, ha l'idea di «aggiungere tra' Contribuenti tutti quelli che faranno acquisto della presente opera» promettendo di dare «al Pubblico l'elenco de' loro Nomi».

33 Sulla pessima situazione editoriale di Rossetti già Salimbeni osserva che c'è «ben poco da segnalare dopo quella capitale impresa che è stata la pubblicazione degli scritti inediti del 1944»: occorrerebbe studiarlo «decidendosi a pubblicare i documenti e a stampare le fonti che lo riguardano» (G. Salimbeni, *Domenico Rossetti*, cit., p. 452).

34 D. Rossetti, *Scritti inediti*, cit., vol. II, p. 310. Le vicende del monumento sono note.

35 Ringrazio vivamente il personale del fondo antico della Biblioteca Civica "A. Hortis" di Trieste e in particolare la Dott.ssa Alessandra Sirugo per la straordinaria disponibilità e competenza con cui ha favorito il lavoro controllando in particolare tutte le copie del *Sepolcro di Winckelmann* presenti alla Civica. La busta che contiene, fra i vari documenti, la ricevuta nella fig. 3 e il *Programma pel monumento sepolcrale da ergersi a Giovanni Winckelmann in Trieste* nella fig. 4 è nell'esemplare del *Sepolcro di Winckelmann* R.P. 5-1727 (inventario PRG 118237).

Prof. Giachetti.

Favorito dalla sua lettera del 30 May.
p. vi fo pronto oiscontro per dila
de ricavando il gesso invariato,
passosi al conservatore la spesa,
che da lui mi pare ^{piu'} positivamente
accennata, pericolaro nelle lettere
pub. non fo bene rilevare piu:
ne il numero, ^{ne} ~~o~~ la mese
ta.

Parlandomi V. della sua edizio
ne dell'opere del Winckelmann, onde
persuademi ad associarmi,
Le dissi ingenuamente, come
gia dissi vocalmente al suo
viaggiatore, M. Lorenzo Maggi,
che la memoria e l'onoranza
di quell'archeologo mi costa
gia troppo denaro, ^{onde} poterne
spendere di piu' per una nuova
traduzione ed edizione delle sue
opere che gia possedgo tutte
nelle edizioni originali e loro
prime traduzioni. Il mio
libro = Leg. di Gi. Winckelmann = che l'ho
gia conosciuta, non ebbe premio, e
vi perdetti da 2/3 della spesa. Il
monumento sepolcrale scolpito in
marmo di Carrara con tutti i suoi
accessori, ad onta delle sospensioni
vareolose, mi costarono a centi
tanti e posto con sparissimo

Fig. 2 Prima pagina della lettera a Giuseppe Giachetti del 7 giugno 1831 (vedi nota 44).



Fig. 3 “Quitanza” di versamento per la sottoscrizione di Giuseppe Mainatti.

La Biblioteca Civica Hortis custodisce in uno degli esemplari del *Sepolcro di Winckelmann* una busta contenente, fra i vari documenti, anche uno dei tipi di testo più volatili: il foglietto della ricevuta di “quitanza” prestampata «Per uno Zecchini imperiali effettivi d’oro» (fig. 3) versato da «Don Gius[ep]pe Mainatti, qual somma da lui sottoscritta pel Monumento sepolcrale da ergersi a Gio. Winckelmann qui in Trieste, secondo il Programma per esso già pubblicato per le stampe».

Il *Programma* (fig. 4) datato autografamente 11 febbraio 1811 e firmato «Dr D Rossetti», dettaglia in 14 punti le «operazioni» da lui intraprese (scelta del luogo, del materiale, dello scultore...) «non che delle condizioni della sottoscrizione» fornendo altresì la data del « febbrajo 1808 » come *terminus a quo* di un’impresa destinata a concludersi 25 anni più tardi ³⁶. Vi allude nella epistola a Giovanni Winckelmann (25).. La tipologia di testo fa sì che esso fissi nei termini più sintetici e chiari il pensiero di Rossetti sulla necessità di «dedicare un qualche monumento» a Winckelmann:

Se a questo insigne archeologo non pensarono di dedicare un qualche monumento, nè la patria che da lui fu onorata, nè la repubblica delle arti e lettere, che tanto per lui

³⁶ Nel suo irrinunciabile studio della biblioteca di Domenico Rossetti Simone Volpato cita dall’esemplare del *Programma pel monumento sepolcrale da ergersi a Giovanni Winckelmann in Trieste* alla Biblioteca Civica di Trieste (in seguito BCT) con segnatura RP 7-28 e a penna la firma, datato «20 febbraio 1810», presentando Petrarca e Winckelmann come «i due dioscuri della propria collezione libraria che verrà donata poi alla città di Trieste»: S. Volpato, *Petrarca*, cit., p. 149. Alle pp. 181-206 Volpato offre la preziosissima *Appendice 2. La biblioteca patria, classica ed antiquaria di Domenico Rossetti*.

PROGRAMMA

PEL

MONUMENTO SEPOLCRALE

DA ERGERSI

A GIOVANNI WINCKELMANN

IN TRIESTE.

Giovanni Winckelmann nacque di padre ciabattino in Stendal nella Sassonia nell'anno 1718. Fece i suoi studj nelle università di Jena e di Halle, e cominciò la sua letteraria carriera coll'essere pedagogo in Hadmersleben presso certo sig. Lambrecht che vi cuopriva la primaria carica amministrativa. Fu per 7 anni con. rettore delle scuole di Seehausen, ed indi sottobibliotecario presso il conte di Büнау in Notheniz, poco lungi da Dresda. Nel 1750. cominciò a propendere per la religione cattolica; il confessore del Re di Polonia, padre Rauch, ve lo predispose; ed a' 6 di giugno 1754. vi si confessò solennemente presso il Cardinale Archinto, nunzio apostolico in Dresda. Sul finir dell'ottobre del 1755. parti per Roma, ove giunse a' 20 novembre seguente per occuparsi ne' suoi studj di archeologia e belle arti. L'ospitalità del Cardinale Archinto, ma più quella de' Cardinali Passionei ed Albani, gli procacciarono dal 1757. in poi, quiete e contentezza. Ottenne prima la carica di scrittore nella biblioteca vaticana, e poscia quella di direttore o presidente delle antichità di Roma, da dove partì a' 10 di aprile 1768. con lo scultore Cavaceppi per viaggiare pella Germania e andare a Dresda. Ma giunto a Vienna cambiò pensiero, nè volle risolversi a proseguire il viaggio; e dopo breve dimora, si diede al ritorno prendendo la volta per Trieste. Quivi, alloggiato in locanda, fece casualmente conoscenza con un cuoco toscano di nome Francesco Arcangeli, che avea la stanza a lui vicina. Costui, sospettando di far grosso bottino, lo assalì proditoriamente nella mattina del 8 giugno 1768, e gettatogli prima un laccio al collo, lo pugnalò, ed indi, spaventato e confuso e senza avergli nulla rapito, prese precipitosamente la fuga. Winckelmann ebbe tempo da ricevere i sacramenti e da fare testamento in favore del Cardinale Albani, dopo di che, nel giorno stesso morì. L'assassino vagò alquanto; ma poi, colto e riconosciuto in Adlersberg, fu consegnato alle carceri di Trieste, ove, convinto ed indi anche confessò del suo atroce misfatto, subì a' 21 del seguente luglio la pena capitale sotto la ruota del carnefice.

Il frutto degli studj di Winckelmann sono diverse opere, che giustamente gli procacciarono quella fama che godette vivendo, e che renderà anche fra' posteri immortale il suo nome. Esse sono le seguenti:

- 1.^o *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst.* Dresden 1756. 4to.
- 2.^o *Sendschreiben über die Herkulanische Entdeckungen.* Dresden 1757. 4to.
- 3.^o *Anmerkungen über die Baukunst der Alten.* Dresden 1761. 4to.
- 4.^o *Geschichte der Kunst des Alterthums.* 2 Theile 1764.
- 5.^o *Versuch über die Allegorie.* Dresden. 1765. 4to.
- 6.^o *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums.* 2 Theile. 1767. Dresden. 4to.
- 7.^o *Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati.* Roma 1767. 2 vol. fol. con 208 tav.

Se a questo insigne archeologo non pensarono di dedicare un qualche monumento, nè la patria che da lui fu onorata, nè la republica delle arti e lettere, che tanto per lui si accrebbe di lustro e perfezione: se le sue ceneri giacciono tutt'ora confuse e dimenticate con quelle di migliaia d' idioti e di genti che potrebbero dirsi essere stati di inutile peso alla terra: Trieste, com'ebbe un di lo sconforto di vederlo tradito e trucidato fra le sue mura; così per cancellare l'odiosa reminiscenza che su di lei tracciò l'altrui misfatto, acquistò certamente un diritto a farsi strumento o promotrice di ciò che potrà di lui rinnovare e perpetuare la memoria, e rinvirgore la fama.

Trieste dunque col mio mezzo, e sopra invito fattolene nel febbrajo 1808, a tal opera si accinge col somministrarmi pella via di sottoscrizione i mezzi di poterla eseguire. E sebbene il suo accingimento, per quanto egli già sia bene avviato, è ancor lungi assai dal compimento di quella misura, senza cui non potrà giungersi allo scopo prefisso; ciò non di meno è ora di utile dovere il pubblicare, fra i sottoscrittivi e quelli che hanno diritto a divenirlo, il Programma pel monumento, cioè il dettaglio delle relative mie operazioni, non che delle condizioni della sottoscrizione. Ecco questo dettaglio:

- 1.^o Qualora il risultato delle sottoscrizioni non permetta che il monumento venga innalzato in tempio da edificarsi appositamente nel campo santo di questa città, o in altro convenevole luogo pubblico, lo s'innalzerà in questa Chiesa cattedrale di S. Giusto.
- 2.^o Tutto il monumento sarà scolpito in marmo comune di Carrara, e le sue figure nel più scelto carrarese marmo statuario.



Fig. 4 Programma pel Monumento sepolcrale da ergersi a Giovanni Winckelmann in Trieste (vedi nota 35).

3.^o Lo scultore prescelto a questa opera è il sig. Antonio Bosa da Bassano, membro dell'Accademia delle belle arti di Venezia, autore di parecchie sculture, che gli hanno meritato l'elogio de' giudici i più competenti in quest' arte. *)

4.^o La spesa pel monumento ed ogni suo accessorio (tranne il tempietto di cui fecesi menzione nel §. 1.^o) non sorpasserà la somma di 1100. zecchini veneti effettivi d'oro.

5.^o La contrattazione resta intieramente affidata a me; ed io ne darò a suo tempo conto legalmente giustificato a tutti i sottoscrittori qui domiciliati ed a chi degli esteri lo desiderasse.

6.^o Tosto che la sottoscrizione è giunta alla somma compita di 300. zecchini, lo scultore incomincia il modello; e finito questo, incominciano le convenienti anticipazioni pelle necessarie sue spese.

7.^o Alla suddetta spesa di 1100 zecchini contribuiscono tutti i signori sottoscrittori per quella somma che promisero nella loro sottoscrizione, oltre la quale mai saranno tenuti a nulla, salvi gli atti di loro volontaria ulteriore generosità.

8.^o Ogni sottoscrittore anteriore alla data di oggi, dovrà pel dì primo di marzo 1811. prestarsi di pagare a mia richiesta almeno la metà della somma sottoscritta. Gli altri sottoscrittori saranno tenuti a prestarvisi soltanto due mesi dopo la loro sottoscrizione.

9.^o A questa sottoscrizione vengono esclusivamente chiamati: tutti i presentanei cittadini ed abitanti di Trieste; quelli che per l'addietro vi ebbero stabilimento o lungo domicilio, sebbene ora altrove dimorino; quelli che, senza avervi avuto cittadinanza o domicilio, sono però membri dello stato patrio di Trieste; e quelli finalmente che per qualche prossima relazione d'interesse o di famiglia dovrebbero avere più di altri a cuore la illustrazione della memoria e del nome di Winckelmann.

10.^o All'occasione della inaugurazione del monumento vera data alla luce una più o meno estesa e ragionata biografia, o almeno un elogio di Winckelmann, con l'aggiunta delle memorie storiche dell'inaugurato monumento, e col registro de' sottoscrittori, oltre alla stampa in rame del monumento stesso.

11.^o Ogni sottoscrittore conseguirà gratuitamente una copia di quest'opuscolo.

12.^o Io mi dichiaro garante per l'esborso che ogni sottoscrittore avrà fatto, e mi obbligo di fargliene la restituzione qualora il monumento non andasse ad effetto.

13.^o Quelli che per le qualità indicate nel premesso articolo 9.^o sono chiamati alla presente sottoscrizione, e non vi fossero ancora concorsi, favoriranno di firmarsi appiè del presente programma con indicare la somma del loro contributo, e di consegnarlo a quella stessa persona dalla quale lo avranno conseguito.

14.^o Da ogni sottoscrittore, e particolarmente dagli esteri, si accetterà anche prontamente il pagamento della somma sottoscritta. In ogni caso però i sottoscrittori di qui non lo eseguiranno se non se verso mia quietanza, e gli esteri verso mio assegno saldato dall'assegnatario nominatovi.

Ogni benevolo lettore del presente Programma viene cortesemente pregato di cooperare quanto più s'agli possibile, e coll'esempio e col consiglio, pel buon proseguimento ed esito felice di questa intrapresa.

TRIESTE, il dì 11 Febbrajo 1811.

D. Rossetti

*) Queste sculture sono le seguenti: Una Flora presso i Conti Remondini a Bassano; un'Armonia presso il sig. Silvestri a Verona; un Apollo presso il sig. Folco a Vicenza; una Baccante tuttora in Venezia presso lo scultore stesso (queste statue sono state esportate in Venezia alla pubblica vista e censura); due monumenti sepolcrali, uno di tutto rilievo al sig. de Dumreicher in Trieste, l'altro in basso-rilievo al sig. Donà in Venezia; le tre belle arti. Pittura, Scultura, e Musica, una Minerva ed un Ercole nel palazzo Carciotti in Trieste, un America nel palazzo della Borsa mercantile in Trieste, sette bassirilievi di temi omerici nella sala del suddetto palazzo Carciotti; tre altri simili di tema storico-romano nella facciata della casa Pancera in Trieste, e finalmente molte altre sculture di minor importanza per giardini in Bassano ed in Venezia.

si accrebbe di lustro e perfezione: se le sue ceneri giacciono tuttora confuse e dimenticate con quelle di migliaia d'idioti e di genti che potrebbero dirsi essere stati d'inutile peso alla terra: Trieste, com'ebbe un dì lo sconforto di vederlo tradito e trucidato fra le sue mura; così per cancellare l'odiosa reminiscenza che su di lei tracciò l'altrui misfatto, acquistò certamente un diritto a farsi strumento o promotrice di ciò che potrà di lui rinnovare e perpetuare la memoria, e rinvigorire la fama.

Trieste dunque col mio mezzo, e sopra invito fattolene nel febbrajo 1808, a tal opera si accinge col somministrarmi per la via di sottoscrizione i mezzi di poterla eseguire.

La ricerca di questi «mezzi» da parte del patrizio triestino s'intreccia con il progetto di dare alla luce, contestualmente alla «inaugurazione del monumento», «una più o meno estesa e ragionata biografia, o almeno un elogio di Winckelmann, con l'aggiunta delle memorie storiche dell'inaugurato monumento, e col registro de' sottoscrittenti, oltre alla stampa in rame del monumento stesso»³⁷. È il nucleo progettuale di quello che diverrà un volume in quarto, con il corredo di una *Serie delle tavole* ammontante, nella numerazione di Rossetti, a nove, compreso il *Fac-simile di una lettera autografa del suddetto [Winckelmann]* ampiamente commentato (67 ss.).

La busta contiene anche un documento del 7 ottobre 1831: vent'anni dopo il *Programma*. È il foglio di accompagnamento del quaderno che veniva porto a coloro da cui Rossetti contava di ricevere l'oblazione pecuniaria: «Il quaderno che qui unito vi porgo [...] basterà nel tempo stesso dimostrarvi quali e quanti siano gl'illustri soggetti e stranieri e nostrani i quali, riconoscendo la bontà del mio imprendimento, volenterosi si prestarono a secondarne gli onesti e discreti miei desideri». E subito dopo, in modo retoricamente efficace, aggiungeva, firmando-
si come «Umiliss. devotiss. oblig. Servitore Dr D Rossetti»:

Voi, Onoratissimo Signore, non isdegherete seguire sì nobile esempio, e vorrete di buon animo unirvi a quelli, e rendervi meritevole della riconoscenza non tanto di me quanto della mia patria, per lo decoro ed abbellimento della quale, anche nell'oggetto qui contemplato, da tanti anni mi affatico.

Vi prego dunque farvimi benigno e generoso ajutatore sottoscrivendovi nell'accennato quaderno per quella maggiore somma, che vi piacerà contribuire per compimento del Museo lapidario triestino congiunto al monumento sepolcrale dell'archeologo Winckelmann.

³⁷ Vedasi fig. 4, punto 10 del *Programma* che mostra con quale sicurezza Rossetti tenesse le redini delle operazioni. Per l'appartenenza della *Biographie* alla *Historische Schreibart* si veda uno dei più autorevoli manuali del Settecento, J. J. Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Berlin und Stettin, Nicolai, 1783, che tratta la *Biographie* subito dopo i *Charaktere* (pp. 259-264); per gli elogi diffusissimi nell'età dei Lumi, cfr. Sulzer, *Allgemeine Theorie*, cit., voce *Lobrede*. B. Capaci, *Il giudice e l'oratore. Trasformazione e fortuna del genere epidittico nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2000, ricorda giustamente che «il genere biografico e quello epidittico hanno seguito fin dall'antichità un percorso per certi versi parallelo» (p. 49) e allarga lo sguardo alla Francia, non però all'area tedesca, dove Sulzer e Sonnenfels sono riferimenti ineludibili.

I sottoscrittori rimangono in realtà un numero del tutto insufficiente. Sono numerosi per opere quali, nel 1815, la *Meditazione storico-analitica sulle franchige*³⁸, latitano invece sempre per l'«imprendimento» winckelmanniano.

Il rapporto fra monumento funebre e libro, che appare in infinite variazioni nei testi editi e inediti, si presenta con singolare perspicuità nei *Cenni storici circa il monumento di Gio: Winckelmann unito al Museo lapidario triestino* che sono stati pubblicati da Paola Bonifacio nel 1993 (in un articolo dal titolo *Domenico Rossetti: l'inedito discorso su Johann Joachim Winckelmann*)³⁹ e nel breve testo datato 10 agosto 1810, rimasto fino a oggi inedito, alla fine del presente contributo: *Idee elementari sui monumenti applicabili a quello da ergersi a Gio: Winckelmann*⁴⁰. Quest'ultimo testo è scritto per Antonio Bosa, *protégé* di Rossetti, che gli aveva mandato quattro schizzi non soddisfacenti. Lo permea un ethos pedagogico squisitamente illuminista, al pari del convincimento stesso che il vero artista deve unire alle «qualità che la natura concede per diventarlo», «solide cognizioni di artistica letteratura, di storia e di mitologia», ovvero «studio dell'antico». Nello spirito del secolo in cui *Gelehrsamkeit* e *Geselligkeit* apparivano come due facce della stessa medaglia, il quadernetto di 16 pagine con le *Idee elementari* viene destinato poi alla lettura e discussione nel Gabinetto di Minerva, in analogia con il *Prodrómo di Sofografia* con cui è attiguo cronologicamente e concettualmente.

Il legame con il *Sepolcro di Winckelmann*, dove la riflessione sui monumenti mnemosinei è di assoluta centralità, non potrebbe essere più palmare: le *Idee elementari* confluiscono nel primo degli Opuscoli, *Epistola a Giovanni Winckelmann*, con differenze che meriterebbero di venire esaminare singolarmente. Segnalo solo due punti: quanto viene detto a p. 9 del saggio del 1810 sulla espiazione per la morte proditoria e violenta di Winckelmann non appare nel libro; solo il saggio porta tracce della discussione con gli amici più cari su un «imprendimento» che stava tanto a cuore a Rossetti.

La Biblioteca Civica di Trieste che «deve molto – per non dire tutto – alle cure, alla tenacia, alla pazienza, alla perseveranza, al rigore morale e civile di Domenico Rossetti»⁴¹ e costituisce una straordinaria riserva di caccia per gli amanti della

38 S. Volpato, *Petrarca*, cit., p. 156.

39 In "Archeografo triestino", serie IV, vol. LIII (CI della raccolta), pp. 185-194, dove i *Cenni storici...* sono alle pp. 188-194. *Ibid.*, p. 189 sull'«invito a sottoscrizioni per onorare il sepolcro di Winckelmann». «Ma non n'ebbi altro per frutto che una inutile spesa per quella stampa cui diedi il titolo di *Programma pel monumento sepolcrale da ergersi a Giovanni Winckelmann in Trieste*».

40 Biblioteca Civica "A. Hortis" di Trieste. Archivio Diplomatico di Trieste, Ms., Atti diversi, Rossetti D., *Idee elementari sui monumenti applicabili a quello da ergersi a Gio: Winckelmann*, b. 11 D 3/3. Dalla fig. 1 si vede bene che il testo fu presentato il 22 ottobre 1810 per l'inserimento nel Taccuino di Minerva allo scopo di farne oggetto di discussione con i soci dopo essere servito a fare capire a Bosa l'imprevedibilità, per divenire vero artista, di «solide cognizioni di artistica letteratura» (*Scritti inediti*, cit., vol. II, p. 107).

41 Così Fabio Cossutta in esordio a "Rossetti e la sua biblioteca: genesi e funzione di una struttura di servizio «civile»", in: *Le collezioni del Museo Petrarcesco Piccolomineo nella Biblioteca "A. Hortis"*

*venatio panis*⁴², ha sotto questo aspetto la sua naturale prosecuzione nell'archivio privato della famiglia Rossetti de Scander, che da solo definisce la netta predominanza degli *inedita* rispetto agli *edita*⁴³. Da questo archivio è tratta la lettera a Giuseppe Giachetti del 7 giugno 1831 che segue alle *Idee* nella parte documentaria del presente articolo⁴⁴.

La necessità di pubblicarla si impone a chi conosce la storia delle edizioni di Winckelmann e quindi sa quale eccezionale rilevanza abbia l'opera uscita per i tipi dei Fratelli Giachetti di Prato⁴⁵. Solo da questa lettera si apprende quale incoraggiamento e quale opera di consulenza Rossetti abbia fornito ad Antonio Giachetti. È sulla scorta di tali «consigli», seguiti pochi mesi dopo da «ulteriori schiarimenti e consigli», che viene intrapresa nella città toscana carissima al triestino l'unica edizione completa degli scritti di Winckelmann fuori dalla Germania⁴⁶.

Come moltissime altre lettere, anche questa a Giuseppe Giachetti pone domande sull'itinerario biografico: «i primi rudimenti letterarj» ricevuti nel Colle-

di Trieste, a cura di A. Sirugo, Firenze, Olschki, 2005, p. 5. *Ibid.*, p. 9 per il concetto di «amore di patria»/«civiche virtù». La *Prefazione* allo Statuto della Società del Gabinetto di Minerva e le *Allocazioni* pei Congressi della Società del Gabinetto di Minerva (1810-1842) sono ristampate nel primo volume degli *Scritti inediti*, cit.

42 E tali occorre essere per affrontare il *Sepolcro di Winckelmann*. Sembra un Witz, ma non lo è: nel numero dell'«Archeografo triestino» per il centocinquantenario anniversario della morte del suo fondatore (serie IV, vol. LII, 1992) si trova il ricordato articolo (nota 18) di Paola Bonifacio, frutto della tesi di laurea, *Arte e cultura* (con due appendici documentarie) e quella pietra miliare per le ricerche su Rossetti dopo il definitivo accantonamento del «mito irredentista di un Rossetti precursore nella rivendicazione dell'italianità della Venezia Giulia» che è l'articolo di Antonio Trampus *Fra Austria e Italia*, cit. p. 37. Perfino le cure termali di Rossetti sono oggetto di articolo specifico. Non *Il Sepolcro di Winckelmann*.

43 Sono ben lungi dall'essere pubblicate integralmente perfino le lettere con Bartolomeo Gamba, D. Rossetti, *Scritti inediti*, vol. II. Su Bartolomeo Gamba e la tipografia di Alvisopoli si veda l'omonimo contributo di Marco Callegari nell'importante volume collettaneo *Una vita tra i libri. Bartolomeo Gamba*, a cura di G. Berti, G. Ericani e M. Infelise, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 77-82, dove peraltro non si fa mai parola né di Rossetti, né del *Sepolcro di Winckelmann*.

44 Lettera consultata presso la Fondazione Scaramangà de Altomonte, fasc. 17, intitolato *Antonio Giachetti: corrispondenza con Domenico Rossetti su J.J. Winckelmann* (13 lettere) 1829-1831 nell'*Elenco dei documenti nell'archivio familiare Rossetti* Prot. M3 - 74/7/1-04 P.G. 47803 (919) trasmessi in data 30 gennaio 2004 alla dottoressa Alessandra Sirugo, dove alle pp. IV-V è spiegata da Renata Da Nova la suddivisione delle carte per 96 argomenti o fascicoli. Ogni pagina è stata numerata. Ringrazio il Conte Dott. Antonio Rossetti de Scander per la squisita liberalità con cui ha messo a disposizione i carteggi richiesti.

45 Per la bibliografia sull'edizione di J. J. Winckelmann, *Opere*, Prato, Giachetti, 1830-1834, in 12 volumi, apparse senza indicazione del traduttore e del curatore, appoggiandosi ai *Sämmtliche Werke* di Eiselein, rimando all'articolo di S. Ferrari, «Publikationsgeschichte, Übersetzungen und Editions-geschichte (1755-1834)», in: *Winckelmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, a cura di M. Disselkamp e F. Testa, Stuttgart, Metzler, 2017, pp. 330-339, specie pp. 337-338.

46 Cfr. *ibid.*

gio Cicognini dove le «rappresentazioni drammatiche e coreografiche»⁴⁷ erano all'ordine del giorno, concernono solo i futuri interessi per il teatro, la poesia, la letteratura nel senso moderno del termine? O il ritratto di «Leopoldo Augustissimo Imperator de Romani» nella ricordata busta sottende l'adesione a ideali ben vivi nella diocesi di Scipione de' Ricci nel «terzo lustro di [...] vita» di Rossetti?

Di certo il bilancio dell'investimento di energie e denari tratto nella lettera a Giuseppe Giachetti il 7 giugno 1831 è in perfetto *Geschäftsstil*, con quasi grandioso laconismo:

Il mio libro – Sep[olcro] di Gio[vanni] Winck[elmann] – ch'Ella già conosce, non ebbe smercio, e vi perdetti da 2/3 della spesa. Il Monumento Sepolcrale scolpito in marmo di Carrara con tutti i suoi accessori, ad onta delle sottoscrizioni raccoltevi, mi lascerà a conti fatti esposto con gravissima somma.

Rifiuta di associarsi all'edizione pratese – «Chi mai si curerà badare se v'abbia o no il mio nome, quando nessuno si curò comprare il mio libro [...]?» – sostenendo (con assoluta fondatezza, come oggi si vede dall'elenco ricostruito da Simone Volpato nella seconda appendice del suo libro, *La biblioteca patria, classica ed antiquaria di Domenico Rossetti*) che le opere di «quell'archeologo» lui già le possiede «tutte», «nelle edizioni originali e loro prima traduzione». Eppure la lista di titoli registrati da Volpato alla voce *Winckelmann*, che comincia con i *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* nella «Waltherische Buchhandlung 1756», si conclude con le *Opere. Prima edizione italiana completa* «Prato, Fratelli Giachetti 1830-1835».

Questo tesoro di *winckelmanniana* non rimanda solo alla *Monografia di Giovanni Winckelmann*: lega idealmente interessi solo in apparenza divergenti. Permette da una parte di sviluppare dimensioni ancora non prospettate nel discorso su “Rossetti, Trieste e il Neoclassico”⁴⁸ e dall'altra di affrontare nel suo contesto un

47 G. Merzario, *Storia del Collegio Cicognini di Prato*, Prato, F. Alberghetti e F., 1870, p. 136; *ibid.* per i rapporti fra il Rettore del Cicognini e Monsignor de' Ricci; a p. 149 viene nominato Rossetti. Il sinodo di Pistoia cui accorre da Pavia un gigante del diritto canonico, Pietro Tamburini, cade nel quinquennio in cui Rossetti è a Prato.

48 *Neoclassico. La ragione, la memoria, una città: Trieste*, a cura di F. Caputo e R. Masiero, e *Neoclassico. Arte architettura e cultura a Trieste 1790[-]1840*, a cura di F. Caputo, entrambi 1990 per i tipi della Marsilio Editori, sono da ricordare il primo per il contributo di Caputo, *Un luogo e il Neoclassicismo* (pp. 69-74, dove, p. 73, Rossetti viene dichiarato come rappresentante della «cultura neoclassica nella sua forma più raffinata e conclusa»), il secondo per *Classicismo e Neoclassicismo in Domenico Rossetti* (pp. 105-114). Di interesse indiretto, ma nella prospettiva del mio lavoro più utile, l'analisi di Fulvio Salimbeni, *ibid.*, pp. 15-120, *La prima serie dell'Archeografo triestino* (1829-1837). Una rivista di erudito impegno civile e i contributi di Elio Guagnini: *Minerva nel regno di Mercurio* (*ibid.*, pp. 183-188), *Gli esordi del Gabinetto di Minerva* (*ibid.*, pp. 187-292) e *Il classicismo di Giambattista (Joel) Kohen tra formazione scientifica e interessi filologico-eruditi* (*ibid.*, pp. 300-302), che pur nella sua brevità, è significativo di una approfondita e lucida conoscenza dei temi. Ovviamente nei due volumi tornano i nomi di corrispondenti fondamentali di Rossetti, in particolare Pietro Nobile (l'amico che abbozzò «varie idee [...] pel monumento di Winckelmann» ricordato a p. 7 delle *Idee elementari*) e Antonio Bosa.

portato della formazione giuridica europea di Rossetti espunto dal *Winckelmann-Handbuch*: «l'uso di tutti gli atti originali che del processo dell'uccisore Arcangeli esistevano nell'Archivio [dell'] Inclito Giud.o criminale»⁴⁹.

IV

IL TERZO OPUSCOLO

Il Sepolcro di Winckelmann è un libro *sui generis* per finalità, evolversi dal nucleo indicato nel *Programma* nel 1811, strutturazione e rimandi interni nonché rapporto con le fonti europee. Tutto questo è in ombra. Sovraesposto invece fino all'illeggibilità è un pezzo del terzo Opuscolo il cui titolo, nell'*Indice* del libro, è: *L'ultima settimana della vita di Giovanni Winckelmann; con prefazione del Consigliere Böttiger di Dresda*. Si tratta della traduzione di un volumetto che appare nel 1818 nella casa editrice resa famosa da Winckelmann, con un saggio introduttivo di Carl August Böttiger, che fa di Dresda un punto nevralgico per l'archeologia. Viene nominato a conclusione della *Monografia di Giovanni Winckelmann*: «Il consigliere Böttiger parla assai vantaggiosamente di questa edizione [*Winckelmann's Werke* a cura di Fernow] nella sua prefazione al mio opuscolo *Winckelmann's letzte Lebenswoche* (Vid. § 74)», ovvero «Joh. Winckelmann's letzte Lebenswoche. Ein Beitrag zu dessen Biographie, aus gerichtlichen Acten des Kriminalprocesses etc. etc. vom Dr. Dom. von Rossetti, mit einer Vorrede vom Hofrath Böttiger etc. Dresden, Waltherische Hofbuchhandlung, 1818, 8vo». Alla fine del § 74 Rossetti aggiunge: «il volgarizamento di questo mio opuscolo viene ora per la prima volta pubblicato nel presente mio libro» (203). Rossetti ha di Böttiger una stima altissima⁵⁰, tanto da considerarlo «il Winckelmann de' nostri tempi» (300): in una lettera del 18 dicembre 1820 all'amico Pietro Nobile dichiara di dovergli «riguardi e gratitudine tanto per la prefazione, di cui spontaneamente onorò il mio libretto, quanto per essermi epistolarmente offerto cooperatore per le sottoscrizioni dell'alta Germania»⁵¹. Quanto sono noti questi semplici dati essenziali?

Un osservatorio privilegiato della ricezione selettiva corrente è l'edizione delle *Lettere di Winckelmann* a cura di Giorgio Zampa che, uscita per l'editore Feltrin-

49 «Minuta conservata nell'Archivio del conte ing. Domenico Rossetti de Scander», datata «Trieste li 19 maggio 1818», citata a p. 187 del volume *Gli atti originali del processo criminale per l'uccisione di Giovanni Winckelmann (1768)* edito da Cesare Pagnini per incarico della Società Triestina di Minerva nel 1964, con presentazione e note (pp. 5-16).

50 Si veda nel *Sepolcro di Winckelmann* 289, sulla «prefazione al mio opuscolo: *L'ultima settimana della vita di Winckelmann*», e 300.

51 *Alcune lettere del Dottor Domenico De Rossetti*, a cura di A. Tanzi, Milano, Tipografia fratelli Rechiedei, 1879, p. 45. Rossetti subordina infatti al *placet* di Böttiger l'iniziativa di «scrivere e raccomandarmi al Goethe».

li nel 1961, viene sostituita solo nel 2016 dall'edizione in tre volumi apparsa presso l'Istituto di Studi Germanici. Nel volume di Zampa l'ultima sezione è *La morte di Winckelmann*: otto testi, di cui sei documenti (testamento, atto di decesso, autopsia, sentenza del processo, la relazione trovata fra le carte di Carlo Fea e quella nei *Winckelmanniana* appartenenti a Giovanni Cristofano Amaduzzi, conservati a Savignano sul Rubicone); i due testi in apertura sono quello di Bartolomeo Cavaceppi, *Il viaggio in Germania*, e quello di Domenico Rossetti, dove il nome dell'autore appare tra parentesi: «*L'ultima settimana della vita di Giovanni Winckelmann* (di Domenico de' Rossetti)». La nota introduttiva di Zampa dà le informazioni corrette per localizzare «lo scritto» («fu compreso nel volume *Il Sepolcro di Winckelmann in Trieste*, apparso anonimo a Venezia nel 1823») ⁵², ma il dettaglio tipografico appare comunque significante: per chi legge fa aggio l'argomento.

L'eco della morte di Winckelmann non è solo immane, ma è persistente, tanto che sia il volumetto del 1818, *Winckelmann's letzte Lebenswoche*, sia *Gli atti originali del processo criminale per l'uccisione di Giovanni Winckelmann*, il volume legato in tutta pelle con sul dorso la scritta in oro «N. 27-1768, *Criminale contra Franciscum Arcangeli in puncto homicidi*» (313) ritrovato presso la Biblioteca Civica di Trieste da Cesare Pagnini e da lui pubblicato nel 1964 su incarico della Società Triestina di Minerva hanno avuto rispettivamente una ristampa nel 1959 e una traduzione nel 1965, a cura di Heinrich Alexander Stoll, *Mordakte Winckelmanns. Die Originalakten des Kriminalprozesses gegen den Mörder Johann Joachim Winckelmanns (Triest 1768), aufgefunden und im Wortlaut des Originals in Triest 1964 herausgegeben*, Berlin 1965. Il fenomeno si osserva già nella ricordata recensione al *Sepolcro di Winckelmann* nella rivista milanese "Il Ricoglitore", che inizia così:

Il pugnale di un assassino tolse di vita in Trieste il famoso archeologo Winckelmann, e le sue ossa, che avrebbero dovuto riposare distinte da una lapide che ne serbasse il nome, fra i celebri monumenti dell'antichità da lui sì bene illustrati, giacquero fino a' nostri giorni senza l'onore di un particolare sepolcro: anzi la storia della sua stessa morte andò, lo spazio di un mezzo secolo, deformata e mal conca per le bocche e per le penne di coloro che impresero ad onorare la sua memoria. Un cittadino di Trieste (il dott. Domenico De Rossetti), già da molto tempo volse le sue cure ad erigere una tomba al Winckelmann nella sua città, che ancor di quel sangue rosseggiava; *ad espiazione quasi del delitto che entro alle sue mura fu commesso da quello scellerato straniero che sembra non esservi venuto per altro, che per farvisi suo assassino; e per restarvi subito spento sul patibolo; onde per Wickelmann la fama ed il compianto, e per l'assassinio l'infamia e la detestazione viepiù indelebili passassero alla posterità* ⁵³.

Il recensore del 1824 ha però perfettamente presente il terzo opuscolo, dettagliatamente descritto dal circostanziato frontespizio con cui appare all'interno del volume recensito: *L'Ultima settimana della vita di Giovanni Winckelmann. Frammento per la di lui biografia tratto dagli Atti originali del Processo criminale del suo assassi-*

⁵² J. J. Winckelmann, *Lettere italiane*, a cura di G. Zampa, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 421.

⁵³ "Il Ricoglitore", 1824, vol. XXII, p. 141.

no Arcangeli del Dottore Domenico de' Rossetti con prefazione del Consigliere Böttiger. E condivide l'ammirazione diffusa nei confronti di questa «importantissima memoria dell'avvocato de' Rossetti sull'assassinio di Winckelmann che tutta è cavata dagli atti originali del processo criminale del suo assassino: Arcangeli»⁵⁴.

Una mera riduzione al tema «Morte a Trieste» si ha nel *Winckelmann-Handbuch* che ha la rappresentatività propria di un *Companion* nel nominare d'un fiato il libro di Rossetti e quello edito da Pagnini⁵⁵. L'argomento è lo stesso, la tipologia di testo è invece ben diversa. Forte di una solidissima conoscenza dell'epistolario, Pagnini conclude la sua edizione con la minuta del 19 maggio 1818, in cui Rossetti, rivolgendosi «All'inclito Imp. Reg. Giud. Civico Prov.le», allega «dodici copie dell'opuscolo» *Joh. Winckelmann's letzte Lebenswoche* in «doveroso segno di gratitudine per l'avermene aperto la storica autentica fonte» (ovvero l'incartamento del processo svolto contro Arcangeli) e supplica di «volermi concedere ulteriormente e ancora per qualche tempo almeno il possesso degli atti originali medesimi» suggerendo che essi hanno ormai cambiato valenza:

Questi [gli atti originali] devono ormai considerarsi dedicati alla storia e curiosità letteraria anziché appartenenti a un giudiziale archivio, giacchè per questo nulla hanno più d'importanza, e somma la conservano e la conserveranno mai sempre per quella.

Essi formano un codice pregievolissimo per una biblioteca ove dai letterati viaggiatori saranno ricercati e sempre con piacere veduti, particolarmente dacchè ora, dopo avere pubblicato uno storico monumento per la memoria dell'esimio Winckelmann, mi andrò occupando di portare a compimento quello, che già da 10 anni meditai di far erigere alle sue ceneri dalle arti belle che egli tanto illustrò⁵⁶.

Nel cambio di valenza e dunque di luogo di spettanza – dal «giudiziale archivio» a «una biblioteca» – ha pertanto un ruolo determinante la «narrazione» (79) uscita originariamente a Dresda «tratta da atti legali» (66): il terzo opuscolo, uno straordinario momento di intersezione fra giurisprudenza, storia e letteratura.

Nell'*Ultima settimana* Rossetti torna conclusivamente alla genesi del monumento e del *Sepolcro di Winckelmann*: l'oblio totale del delitto («alcuni dotti passando per Trieste chiesero talvolta dove giacessero le ceneri di Winckelmann... Nessuno conosceva quest'uomo», 116) è la macchia «alla mia patria» che lo induce «già nel 1808 a proporre a' miei concittadini l'inalzamento d'un monumento alla memoria di Winckelmann», essendogli «nel tempo stesso presente la necessità di comporre la biografia di Winckelmann» (116). Da parte sua ne fornisce un «abbozzo» (117) ovvero «frammento». Nell'*Epistola a Giovanni Winckelmann* l'equivalente di

54 *Ibid.* p. 143. In corsivo nell'originale. La recensione occupa 4 pagine intere (pp. 141-144).

55 Nel capitolo "Winckelmann in Italien" scritto da una storica dell'arte, Steffi Roettgen, che è la massima specialista di Mengs, in: *Winckelmann-Handbuch*, cit.: infatti la citazione, *ibid.*, p. 45, è «(Rossetti 1823, Pagnini 1964, Pagnini/Stoll 1965)».

56 C. Pagnini, *Gli atti originali*, cit., p. 187.

abbozzo/frammento è l'immagine dello spigolare sul campo della biografia, campo che appartiene alla *historische Schreibart*. Si ha quasi una inquadratura filmica del «biografo» che nella sua infanzia, vivendo a Trieste, sentiva ancora la narrazione della «morte inaudita». Rossetti riprende il suggerimento di Böttiger nella prefazione tradotta da Kohen per il libro del 1823 e si presenta come il «biografo» predestinato: «E parvemi tosto che, siccome tu [Winckelmann] alla Germania e all'Italia egualmente appartieni, così qui nella patria mia, che può dirsi la soglia di ambedue queste dotte europee provincie, avesse pure da sorgere il tuo desiderato biografo» (15). L'instaurarsi di questo rapporto è già nella frase: «ei viene a spigolare di te sullo storico campo [...] sono io, che ancora bambino sentiva talvolta narrare del tuo assassinamento» (5).

Nella dimensione più privata – quella propria al colloquio epistolare con l'amico assente – Rossetti, che ha sempre auspicato la venuta di chi fosse all'altezza di scrivere una «perfetta tua [di Winckelmann] biografia» (24), racconta anche quale circostanza lo decidesse a offrire la storia relativa agli ultimi sette giorni. La frase-chiave, il fattore determinante per la stesura della *Letzte Woche* è questa: «Mi accinsi perciò alla compilazione della *Storia degli ultimi sette giorni della tua vita*, giacchè io aveva a mia libera disposizione tutti gli originali documenti che me ne potevano fornire i necessarj elementi» (23).

È dunque il documento giuridico originale, costituito dagli *Atti del processo criminale*, che catalizza il testo iconico della morte di Winckelmann a Trieste.

Idee elementari sui monumenti,
applicabili
a quello da ergersi
a
Gio: Winckelmann.

N° 29.

Presentato li 22. 8bre 1810.

Visto, ed approvato per il Taccuino
di Minerva.

Il direttore Censore

Vordoni

[1]

Idee elementari sui monumenti,
applicabili a quello da ergersi a Gio: Winckelmann

Acciocché a' dì nostri un monumento meriti gli applausi de' coetanei che ne possono giudicare, e vada ad incontrare la stima de' posteri, deve, cred'io, distinguersi per le seguenti qualità.

- 1°. *Maestria* dell'artista nella massa, nelle parti, nelle proporzioni, nello stile.
- 2°. *Evidenza* del genere e del carattere; *unità* di oggetto e di soggetto, e convenevole tendenza ad un determinato *affetto*.
- 3°. *Originalità* d'idea, di gruppo, e di composizione, e almeno
- 4° nobile e felice *imitazione* di altro classico monumento.

Quel monumento che non esaurisce la prima di queste qualità, per quanto abbia merito nell'altre, sarà un più o meno misero cimento di artista che, o deriso o sofferto dai coetanei, non darà certamente celebrità all'artista, né lunga memoria al suo soggetto.

Se in un monumento manca la seconda

[2]

delle sudette qualità, egli è una massa artisticamente composta, un prodotto di bell'arte, ma non un monumento.

Chi, tenendosi alla quarta delle suaccennate qualità, eseguisce un monumento, osservandone anche la prima, e seconda, non meriterebbe che un applauso, per così dire di riverbero, cioè per essersi fatto felicemente partecipe del genio dell'artista autore del classico originale immitato.

Quel monumento dunque che in se racchiude il vanto delle tre prime qualità, è, a mio credere, quello che deve dirsi esteticamente giusto e bello, e che deve perciò cogliere il favore di tutti i voti, è quello che da ogni artista deve aversi di mira.

Ma un *monumento* cos'è?

Egli è l'opera della fantasia vivamente commossa per la memoria perenne di una persona o di un fatto, espressa coi mezzi delle belle arti di rilievo;

Le leggi estetiche della fantasia, della immitazione, delle arti belle in genere ed in ispezie delle icastiche, e di quelle di rilievo, devono guidare l'artista di un monumento qualunque. Se le ignora, ei non è artista; se le trascura è negligente o protervo, e meriterà il biasimo de' coetanei suoi giudici

[3]

competenti, e l'oblio fra' posteri.

Varj sono i generi ed i caratteri che io discerno, e tengo per essenziali e distinti nella moltitudine di monumenti possibili. I *generi* sono l'eroico, l'encomiastico, il sepolcrale.

L'*eroico* ha per soggetto persone od azioni grandi ed eroiche, e per iscopo l'affetto dell'ammirazione.

Persone od azioni nobili per scienza, o per virtù sono il soggetto dell'*encomiastico*, che tende all'affetto dell'emulazione.

Il soggetto del *sepolcrale* è un defunto che meriti assoluta e relativa memoria. La sua tendenza è l'affetto di placida, dolce tristezza.

Può darsi ancora un quarto genere di monumenti, ch'io chiamerò il *misto*; cioè quello in cui esteticamente si congiungono i mezzi, il soggetto, e lo scopo di due o più degli altri generi. Questo deve in se riunire le necessarie qualità di ciascuno di quelli dei quali è composto, ed oltrecciò quella essenzialissima della unità. Se viene questa a mancare, la composizione è un bisticcio; la maestria è inutile; l'originalità è un aborto; l'evidenza è perduta; l'affetto è impossibile; ed il frutto n'è la pronta dimenticanza dell'opera e dell'artista.

Non basta che un monumento spetti ad un determinato

[4]

genere: ei deve avere altresì il suo preciso *carattere*. Io ne novero quattro: lo storico, il sentimentale, il mitologico, il misto.

Il *mitologico* servesi di un mito per rappresentare, per accompagnare, o per adornare il soggetto del monumento. Io agli altri lo pospongo perché omai poco suscettibile di originalità, stante l'abuso che pur troppo ne fecero e ne fanno gli artisti nelle opere loro. Egli è tuttavia praticabile in ogni genere di monumento, ma felice e pienamente soddisfacente non è che nell'eroico.

Il carattere *storico* spetta essenzialmente al genere encomiastico ed all'eroico, e può soltanto molto giovare alla evidenza nel genere sepolcrale.

Ei fa la rappresentazione storica di una persona, o sola, o co' suoi attributi, o di una sola cosa che antonomasticamente basti a determinare l'oggetto, il soggetto, e l'affetto del monumento. Se il monumento rappresenta un'azione storica, il suo carattere non è più storico puro, ma storico-sentimentale, perché in qualsivoglia rappresentazione di azione, il sentimento dello spettatore non può stare ozioso ammiratore, emulatore, o placido dolente, ma diviene attivo, e passa all'insegna di qualche relativa opportuna e determinata passione.

[5]

Il carattere *sentimentale* dicesi quello di un monumento, il di cui soggetto è sì indipendente da ogni azione storica, o è sì astratto il suo oggetto, che lo spettatore tutto si concentra nell'affetto destato, e senza passare ad attività, tutta risente la rammemorata passione. Al genere eroico mai o assai di rado si addatta; sempre e bene al sepolcrale, e poco all'encomiastico; soprattutto però al genere misto, quando vi concorra il sepolcrale.

Il carattere *misto* partecipa di due o più dei suddetti caratteri; E' praticabile e felice in tutti i generi, ma utile nel genere eroico, nel sepolcrale e nel misto, purché non vi manchi l'unità che di carattere è necessaria non meno che di genere in qualunque monumento.

Potrebbe sembrare che l'*Allegoria* possa costituire nei monumenti un proprio carattere; ma io non saprei convincermene, mentre credo piuttosto ch'ella serva a tutti qual mezzo di evidenza, o di rappresentazione.

Ogni monumento, di qualsivoglia genere e carattere ei sia, non ha che due *arti*, cioè l'architettura e la scultura che lo possano eseguire. Le altre arti belle possono dar copie, schizzi, e descrizioni di un monumento ma giammai un monumento stesso. Potrebbe credersi che l'arte plastica ne sia

[6]

capace; ma io sono di contrario parere, perché la plastica non è una bell'arte, e perché la sua materia contraddice ad una parte integrale dell'essere di un monumento, cioè alla sua perennità.

L'*architettura* è per lo più l'arte dominate nel genere eroico, come la *scultura* lo è negli altri generi. Ciò non di meno egli è di rado assai che possano starvi intieramente staccate. Quando vi stanno congiunte deve unirle non il capriccio o il locale bisogno, ma l'intrinseco carattere del monumento, ed *Armonia* deve formare il vicendevoles loro legame. Se così non è, il monumento è mostruoso, ed intollerabile.

Ciò che l'architettura può edificare e comporre, cioè piedestalli, vasi, urne, colonne, guglie, obelischi, tempj, e piramidi; ciò che la scultura può formare, bassi ed alti rilievi, busti, statue, gruppi, e colossi: sono i *mezzi*, co' quali queste arti servono ai monumenti. Secondo il genere ed il carattere del monumento, diversa esserne deve fra loro la scelta. L'eroico prenderà colonne, guglie, piramidi, tempj, obelischi, statue, gruppi, colossi. L'encomiastico si contenterà di bassi ed alti rilievi, di busti, di gruppi, e di statue. Il sepolcrale userà piedestalli, vasi, urne, busti, statue, gruppi, per lo più assieme composti; e solamente

[7]

quand'ei vada misto coll'eroico, si valerà anche di tempj, piramidi e colossi. Qui sarebbe il luogo di doversi parlare anche del vario *stile* che può adottarsi nella composizione. Ma il trattarne sarebbe inopportuno qui, ove non fo che accennare idee elementari. Basti dunque l'averlo rammentato, il distinguendo in istile *antico* ed in istile *moderno*, e l'osservare ch'esso in ogni monumento dev'essere unico, e convenevole.

Il monumento da ergersi a Winckelmann non potrebbe essere che encomiastico, o sepolcrale, o misto. Scelgendo il primo, dovrebbe rappresentar o in carattere storico la sua persona con attributi simboleggianti il cumulo dell'opere sue e de' suoi meriti, o in carattere storico-sentimentale rappresentando una qualche sua sublime o altramente interessantissima azione. L'*allegoria* potrebbe co' suoi mezzi prestarvisi con ottimo effetto. E

l'originalità dell'artista potrebbe in tutti e tre i generi agire con molta libertà entro i limiti ad essi assegnati.

Fra le varie idee che uno de' miei amici abbozzò pel monumento di Winckelmann, e che io per vederle dovetti quasi carpire alla sua non so da che motivata riserbatezza, havvene una altrettanto originale che sublime, anzi un esempio del perfetto monumento

[8]

encomiastico.

Egli finge il genio di Winckelmann nell'atto di alzare con la sinistra una grande impannata, dietro cui stavano ascose le arti dell'antichità, ch'egli con la fiaccola, che tiene nella destra va rischiarando, mentre vi sovrasta il tempo con le ali spiegate e nell'attitudine di tenere distesa la impannata medesima. Io al genio sostituirei la stessa persona di Winckelmann, perché con tale mezzo adempirei più ampiamente la 2^{da} delle necessarie qualità di un monumento, cioè quella dell'evidenza. So che questa sostituzione toglierebbe all'artista l'occasione di dimostrare la sua maestria nel lavoro del nudo pella figura del genio, e gli procaccierebbe l'imbarazzo del vestito della figura sostituitavi. Ma non essendo necessario ch'egli la vesta modernamente, potrebbe forse procurarsi un nuovo merito nel darle un panneggiamento che corrisponda alla sublimità del resto della rappresentazione.

Però, per quanto commendabile sia questo pensiero, io non lo presceglierei pel proposto monumento, dacché tengo per certo che ad esso non convenga altro genere che il sepolcrale, e questo di carattere misto, cioè storico-sentimentale. Ecco le ragioni di questa mia opinione.

[9]

Se fosse la patria di Winckelmann, il suo Sovrano, o un suo mecenate quegli che glielo dedica, non dubiterei di far cader la scelta su d'un monumento di genere encomiastico, poiché esso non deve in loro essere promosso da altro spirito, né tendere ad altro scopo che a quello d'immortalare il loro cittadino o protetto, e di proporlo a perpetua emulazione.

Se Roma, se un'Accademia di scienze ed arti fossero le autrici del monumento, certo che lo dovrebbero formare di genere encomiastico-sepolcrale, perché emulazione, e dolce tristezza insieme sarebbero in loro la causa e la tendenza del monumento.

Ma Trieste, che non gli fu né patria né mecenate; che non professa né scienze né arti, anzi (considerata nella sua sostanza e particolare tendenza): non è a portata di promuovere in tal rapporto alcuna emulazione; e che per lo monumento non può avere altra causa movente che quella della memoria della morte di Winckelmann seguita fra le sue mura, e quella di una, per così dire, espiazione de' suoi mani per la morte proditoria e violenta che vi soffrì: Trieste coll'inalzare quel marmo, non può vederci che l'affetto di una dolce tristezza, da essere destata fin fra la più tarda posterità.

Il carattere da darsi al proposto monumento sepolcrale

[9]

non può essere il mitologico. I suoi miti già troppo comuni, potrebbero facilmente riescir troppo freddi pel sentimento ed affetto che ha sempre di mira il genere sepolcrale. L'originalità sarebbe pure in essolui più difficile a conseguirsi, appunto per l'abuso finora fattosi di ogni sorte di mito. E poi dov'è la necessità o il maggior merito di servirsi della mitologia, ove senza di essa bene, ed anzi meglio può conseguirsi il suo scopo?

Il carattere sentimentale puro dà luogo a tutte le premesse qualità di un monumento; ma quella dell'evidenza è per oggetti, che non sono di estrema semplicità, e per soggetti, che per divenire interessanti hanno bisogno di prossima individuazione; sarebbe se non impossibile, almeno oltremodo difficile ad ottenersi. La statua, l'urna etc., se non vestono altro carattere che quello del sentimento ed affetto, muoveranno nell'animo nostro un determinato sentimento ed affetto, ma non ne sapremo il perché, se una lunga epigrafe non ce lo insegna. Se l'oggetto è tale che la figura del monumento possa formare (mi si permetta il dir così) un gruppo coll'epigrafe stessa; se cioè il carattere, l'oggetto, ed il soggetto si formano e si spiegano col vicendevole intrinseco e sostanziale legame della figura coll'unica parola, o brevissimo motto dell'epigrafe, talché, se l'una, o l'altra vi manca, il monumento perde ogni significato

[10]

ed ogni carattere: allora il sentimentale puro nulla toglierà, ma ben anzi favorirà col mezzo della propria semplicità, la necessaria evidenza.

Il favellare delle regole e dello stile lapidario non è mia messe; pure non posso a meno di farne un cenno, considerando l'*epigrafe* qual mezzo servente ai monumenti, e non come documento storico o diplomatico. Ogni epigrafe, iscrizione etc. dev'essere un accessorio mai la causa principale del monumento. Se non è così, l'opera non dicesi da me monumento, ma *lapide*; non più opra dell'arte e della fantasia, ma della scienza e dell'intelletto; non ha per iscopo un affetto determinato, ma la storica istruzione e memoria.

L'*epigrafe*, per non deviare dall'indicato principio, dev'essere necessaria, laconica, chiara; *necessaria*, cioè, tale che l'oggetto, o il soggetto del monumento la richieda indispensabilmente per costituire evidenza: *laconica* perché altramente cessa ella di essere epigrafe ed accessorio, e diviene lapide e cosa principale: *chiara*, perché deve cooperare e non frapporsi alla evidenza. Se l'*epigrafe* non ha queste qualità, perde il monumento la sua unità, si turba l'armonia delle sue parti, la composizione è viziosa, il tutto per bello ch'egli sia nel resto, diviene una massa arzigogolata.

[11]

Nemmeno il carattere storico puro sarà da usarsi pel proposto monumento di Winckelmann, avvegnaché, come già più sopra accennai, egli è troppo sterile di affetto pel genere sepolcrale.

Queste considerazioni ci conducono naturalmente alla scelta del carattere il più conveniente pel nostro monumento, cioè lo storico-sentimentale, che per gli monumenti sepolcrali è sempre il più opportuno ed efficace.

Fissato così il genere ed il carattere del monumento, deve la storia additarne gli elementi per l'evidenza, e deve l'oggetto guidare la fantasia in traccia di quelli che valgono per l'affetto. Con questi elementi procede appena l'arte alla composizione.

Pel contemplato monumento di Winckelmann gli elementi saranno: 1°. il suo tradimento ed assassinio; 2°. le sue ceneri; 3°. Trieste che con dolore e racapriccio vede e rammenta la sua morte; 4°. Trieste che punì il traditore, ed espia l'ombra e la memoria del tradito. Questi elementi danno ricca materia alla composizione; e l'artista, se bene li maneggia, non può fallire lo scopo, né temere di averne men glorioso successo. Che quale strumento di evidenza e di rappresentazione possa nella composizione degli accennati elementi farsi uso felice dell'allegoria e dell'epigrafe, non vi ha dubbio, purché la prima non si

[12]

valga di miti, e la seconda no travij.

Le composizioni finora proposte pel monumento progettato non mi sembrano soddisfacenti perché non analoghe al sistema che su tal materia mi sono formato, e che si deduce da quanto ho fin qui detto. I due primi spettarono al genere encomiastico, e quindi già per questo non potevano accettarsi. Il 3°. ed il 4°. sono bensì di genere sepolcrale, ma di carattere sentimentale puro, e privi di evidenza. Tutti però mancano di originalità.

NB. Queste erano le prime idee dello scultore

Nel primo Minerva e la Fama coronavano il busto di Winckelmann. Simboli di scienze ed arti, le arti in basso rilievo, ed un epigrafe finivano la composizione.

Il secondo era in istile alquanto gotico. Vi si coronava il busto da un genio, altri genj con le fiaccole rovesciate piangevano la morte di Winckelmann, i di cui studi venivano simboleggiati come nel primo.

Nel 3°. eravi più unità. Trieste si prostra piangente sulla tomba, mentre dall'altra parte sta in piedi il Merito simboleggiato da un vecchio venerando, e colle mani alzate al cielo sembra accompagnarvi lo spirito di Winckelmann. Un genietto appoggiato al medaglione che porta il ritratto di Winckelmann, la fiaccola rovesciata, e le arti in basso

[13]

rilievo, erano le altre parti di questa composizione.

Il 4°. non è dissimile dal 3°. , che per la ommissione del Merito, e per la positura di Trieste che, invece di prostrarsi, sta ritto e dignitosa, ed inghirlanda la tomba. Su questa idea fece poscia l'artista un altro

cambiamento; cioè ommise anche il genio piangente, ed al medaglione sostituì il busto.

Essendo questo il pensiero su cui lo scultore avrebbe da fissare il suo studio, giovi il farne l'analisi.

1°. Il *genere* del monumento vi è bastevolmente precisato per sepolcrale; ma il busto ed il bassorilievo vi frammischiano l'encomiastico senza che questo sia con quello intrinsecamente legato, e portato ad unità. La parte dominante è certamente la tomba e la figura che simboleggia Trieste. Ma il busto sta sopra uno Zoccolo sottoposto alla tomba ed all'epigrafe, ed in questo Zoccolo appena campeggia il bassorilievo. Dunque e busto, e bassorilievo devono ommettersi tanto perché turbano l'unità, quanto perché portano al genere encomiastico, che per le ragioni già dette non conviene nel nostro caso.

2°. Il *carattere* è sentimentale puro, laddove per produrre la necessaria evidenza dovrebbe essere misto con lo storico.

3°. L'*Allegoria* vi è usata negli strumenti di arti e

[14]

scienze appiè del busto, nel bassorilievo, e nella figura di Trieste; in quelli abbondantemente, ma scarsamente in questa, poiché non porta alcun attributo di città, e molto meno di Trieste in ispecie.

4°. La parte *architettonica* mi sembra troppo caricata e pesante. Una scalinata, un Zoccolo, un dado, ed una tomba, tutte sovrapposte l'una all'altra, fanno mancare molto dell'armonia necessaria fra loro e colle figure.

5°. Nel dado di facciata assai grande è il luogo destinato all'*epigrafe*, che dovendo, secondo me, essere assai laconica, si perderebbe in tanto spazio.

Se le massime da me premesse sono giuste, l'artista se ne convincerà, e troverà giusta altresì la critica analisi che qui gli ho fatto del 4°. suo pensiero. E così meco giudicandone egli stesso; facilmente lo rettificherà ne' suoi studj col togliervi l'inopportuno e superfluo, e con aggiungervi il necessario per lo carattere storico-sentimentale. In ogni caso però gradirà la mia buona volontà, e condonerà il mio errore, se in qualche punto presi abbaglio, o se per troppo amore del bello e del perfetto, vi sono divenuto rigorista indiscreto.

Trieste 10 Agosto 1810.

Dr D Rossetti

[1]

Preg. Sig. Giachetti,

Favorito dalla sua lettera del 30 Maggio, vi fo pronto riscontro per dirle che ricevendo il pacco inviatomi, pagherò al consegnatore la spesa, che da lui mi sarà più positivamente accennata, perciocché nella lettera sud[dett]a non so bene rilevarne né il numero, né la moneta.

Parlandomi Vs. della sua edizione dell'Opere del Winck[elmann], onde persuadermi ad associarmivi, Le dirò ingenuamente, come già dissi vocalmente al suo viaggiatore, Sig. Lorenzo Magni, che la memoria e l'onoranza di quell'archeologo mi costa già troppo denaro, per poterne spendere di più per una nuova traduzione ed edizione delle sue opere che già possiedo tutte nelle edizioni originali e loro prima traduzione. Il mio libro – Sep[olcro] di Gio[vanni] Winck[elmann] – ch'Ella già conosce, non ebbe smercio, e vi perdetti da 2/3 della spesa. Il Monumento Sepolcrale scolpito in marmo di Carrara con tutti i suoi accessori, ad onta delle sottoscrizioni raccoltevi, mi lascerà a conti fatti esposto con gravissima

[2]

somma. Ciò basterà a giustificare il premesso mio assunto. Il suo Sig. fratello Antonio allorché qui trovavasi alla fine del 1828, fu da me consigliato ed incoraggiato all'impresa della presente loro edizione, dopo questa del Cicognani e dell'Agincourt. Egli me ne chiese nel 1829 ulteriori schiarimenti e consigli, colla scorta dei quali intraprese l'edizione che loro reca onore e vantaggi non piccoli. Ricordatele tutte queste circostanze, dovrà Ella stessa confessarmi che nulla ci sia né di meraviglia né di motivo di rimprovero nella mancanza del mio nome fra gli associati. Chi mai si curerà badare se v'abbia o no il mio nome, quando nessuno si curò comprare il mio libro, che certamente mi costò studio e fatica più di quello vi appaia, e che ogni Bibl[ioteca] ed ogni Bibliografo dovrebbe possedere? Il mio nome è troppo oscuro, per giovare a chicchessia, e molto meno ad un'impresa qual è quella ch'Ella sta proseguendo valorosamente.

Nei colloqui, ch'ebbi col suo viaggiatore, diedi pure il consiglio

[3]

per un'altra impresa, difficile ma onorevolissima; e gli dissi che, per averne chiarissima idea, Ella si faccia consegnare dal Sig. Molini di Firenze una copia del mio libro, egualmente sfortunato, che porta il titolo "Petarca G[iulio] Celso e Bocca[ccio]". Lei non l'ebbe ancora, glielo chieda adesso, giacché oggi appunto scrivendogli gli ordino che a lei lo consegna per mio conto. Se dopo avere letto quel libro, crederà potersi risolvere a qualche edizione, e vorrà giovare di me: lo farò volentieri, assicurandola che per essa sarò il primo associato anche per esemplari

distinti, perciocché la mia ricca collezione petrarchesca non mi permette di fare diversamente.

Prato mi è carissima per avervi vissuto il terzo lustro di mia vita ed avervi avuto nel Collegio Cicognini i primi rudimenti letterarj; e ciò le basti per comprendere con quanta buona volontà e zelo sarò sempre per cooperare alle belle imprese de' Pratesi, e nominatamente

[4]

dell'industre ed onorato stabilimento tipografico che Le appartiene.

Me La raccomando e sono con distinta stima

Trieste 7 giugno 1831

PROGRAMMA
PEL
MONUMENTO SEPOLCRALE
DA ERGERSI
A GIOVANNI WINCKELMANN
IN TRIESTE.

Giovanni Winckelmann nacque di padre ciabattino in Stendal nella Sassonia nell'anno 1718. Fece i suoi studj nelle università di Jena e di Halle, e cominciò la sua letteraria carriera coll'essere pedagogo in Hadmersleben presso certo sig. Lambrecht che vi cuopriva la primaria carica amministrativa. fu per 7 anni con rettore delle scuole di Seehausen, ed indi sottobibliotecario presso il conte di Bünau in Notheniz, poco lungi da Dresda. Nel 1750. cominciò a propendere per la religione cattolica; il confessore del Re di Polonia, padre Rauch, ve lo predispose; ed a' 6 di giugno 1754. vi si confessò solennemente presso il Cardinale Archinto, nunzio apostolico in Dresda. Sul finir dell'ottobre del 1755. partì per Roma, ove giunse a' 20 novembre seguente per occuparsi ne' suoi studj di archeologia e belle arti. L'ospitalità del Cardinale Archinto, ma più quella de' Cardinali Passionei ed Albani, gli procacciarono dal 1757. in poi, quiete e contentezza. Ottenne prima la carica di scrittore nella biblioteca vaticana, e poscia quella di direttore o presidente delle antichità di Roma, da dove partì a' 10 di aprile 1768. con lo scultore Cavaceppi per viaggiare pella Germania e andare a Dresda. Ma giunto a Vienna cambiò pensiero, nè volle risolversi a proseguire il viaggio; e , breve dimora, si diede al ritorno prendendo. la volta per Trieste. Quivi, alloggiato in locanda, fece casualmente, conoscenza con un cuoco toscano di nome Francesco Arcangeli, che avea la stanza a lui vicina. Costui, sospettando di far grosso bottino, lo assalì proditoriamente nella mattina del dì 8 giugno 1768, e gettatogli prima un laccio al collo, lo pugnalò, ed indi, spaventato e confuso e senza avergli nulla rapito, prese precipitosamente la fuga. Winckelmann ebbe tempo da ricevere i sacramenti e da fare testamento in favore del Cardinale Albani, dopo di che, nel giorno stesso morì. L'assassino vagò alquanto; ma poi, colto e riconosciuto in Adlersberg, fu consegnato alle carceri di Trieste, ove, convinto ed indi anche confessò del suo atroce misfatto, subì a' 21 del seguente luglio la pena capitale sotto la ruota del carnefice.

Il frutto degli studj di Winckelmann sono diverse, opere, che giustamente gli procacciarono quella fama che godette vivendo, e che renderà anche fra' posteri immortale il suo nome. Esse sono le seguenti:

1.° *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst.* Dresden 1756. 4to.

2.° *Sendschreiben über die Herkulanische Entdeckungen.* Dresden 1757. 4to.

3.° *Anmerkungen über die Baukunst der Alten.* Dresden 1761. 4to.

4.° *Geschichte der Kunst des Alterthums.* 2 Theile 1764.

5.° *Versuch über die Allegorie. Dresden 1765. 4to.*

6.° *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums. 2 Theile. 1767. Dresden. 4to.*

7.° *Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati. Roma 1767. 2 vol. fol. Con 208 tav.*

Se a questo insigne archeologo non pensarono di dedicare un qualche monumento, né la patria che da lui fu onorata, né la repubblica delle arti e lettere, che tanto per lui si accrebbe di lustro e perfezione: se le sue ceneri giacciono tutt'ora confuse e dimenticate con quelle di migliaia d'idioti e di genti che potrebbero dirsi essere stati d'inutile peso alla terra: Trieste, com'ebbe un dì lo sconforto di vederlo tradito e trucidato fra le sue mura; così per cancellare l'odiosa reminiscenza che su di lei tracciò l'altrui misfatto, acquistò certamente un diritto a farsi strumento o promotrice di ciò che potrà di lui rinnovare e perpetuare la memoria, e rinvigorire la fama.

Trieste dunque col mio mezzo, e sopra invito fattolene nel febbrajo 1808, a tal opera si accinge col somministrarmi pella via di sottoscrizione i mezzi di poterla eseguire. E sebbene il suo accingimento, per quanto egli già sia bene avviato, è ancor lungi assai dal compimento di quella misura, senza cui non potrà giungersi allo scopo prefisso; ciò non di meno è ora di utile dovere il pubblicare, fra i sottoscrittori e quelli che hanno diritto a divenirlo, il Programma pel monumento, cioè il dettaglio delle relative mie operazioni, non che delle condizioni della sottoscrizione. Ecco questo dettaglio:

1.° Qualora il risultato delle sottoscrizioni non permetta che il monumento venga inalzato in tempio da edificarsi appositamente nel campo - santo di questa città, o in altro convenevole luogo pubblico, lo s'inalzerà in questa Chiesa cattedrale di S. Giusto.

2.° Tutto il monumento sarà scolpito in marmo comune di Carrara, e le sue figure nel più scelto carrarese marmo statuario.

3.° Lo scultore prescelto a questa opera è il sig. Antonio Bosa da Bassano, membro dell'Accademia delle belle arti di Venezia, autore di parecchie Sculture, che gli hanno meritato l'elogio de' giudici i più competenti in quest' arte. ¹⁾

4.° La spesa pel monumento ed ogni suo accessorio (tranne il tempio di cui fecesi menzione nel §. 1.°) non sorpasserà la somma di 1100. zecchini veneti effettivi d'oro.

¹ Queste sculture sono le seguenti: Una Flora presso i Conti Remondini a Bassano; un'Armonia presso il sig. Silveti a Verona; un Apollo presso il sig. Folco a Vicenza; una Baccante tuttora in Venezia presso lo scultore stesso (queste statue sono state esposte in Venezia alla pubblica vista e censura); due monumenti sepolcrali, uno di tutto rilievo al sig. de Dumreicher in Trieste, l'altro in basso-rilievo al sig. Donà in Venezia; le tre belle arti, Pittura, Scultura, e Musica, una Minerva ed un Ercole nel palazzo Carciotti in Trieste, un'America nel palazzo della Borsa mercantile in Trieste, sette bassi-rilievi di temi omerici nella sala del suddetto palazzo Carciotti; tre altri simili di tema storico-romano nella facciata della casa Pancera in Trieste, e finalmente molte altre sculture di minor importanza per giardini in Bassano ed in Venezia.

5.° La contrattazione resto intieramente affidata a me; ed io ne darò a suo tempo conto legalmente giustificato a tutti i sottoscritenti qui domiciliati ed a chi degli esteri lo desiderasse.

6.° Tostochè la sottoscrizione è giunta alla somma compita di 300. Zecchini, lo scultore incomincia il modello; e finito questo, incominciano le convenienti anticipazioni pelle necessarie sue spese.

7.° Alla suddetta spesa 1100 zecchini contribuiscono tutti i signori sottoscritenti per quella somma che promisero nella loro sottoscrizione, oltre la quale mai saranno tenuti a nulla, salvi gli atti di loro volontaria ulteriore generosità.

8.° Ogni sottoscrittente anteriore alla data di oggi, dovrà pel dì primo di marzo 18m11. prestarsi di pagare a mia richiesta almeno la metà della .somma sottoscritta. Gli altri sottoscritenti saranno tenuti a prestarvisi soltanto due mesi dopo la loro sottoscrizione.

9.° A questa sottoscrizione vengono esclusivamente chiamati: tutti i presentanei cittadini ed abitatori di Trieste; quelli che per l'addietro vi ebbero stabilimento o lungo domicilio, sebbene ora altrove dimorino; quelli che, senza avervi avuto cittadinanza o domicilio, sono però membri dello stato patrizio di Trieste; e quelli finalmente che per qualche prossima relazione d'interesse o di famiglia dovrebbero avere più di altri a cuore la illustrazione della memoria e del nome di Winckelmann.

10.° All'occasione della inaugurazione del monumento verrà data alla luce una più o meno estesa e ragionata biografia, o almeno un elogio di Winckelmann, con l'aggiunta delle memorie storiche dell'inaugurato monumento, e col registro de' sottoscritenti, oltre alla stampa in rame del monumento stesso.

11.° Ogni sottoscrittente conseguirà gratuitamente una. copia di quest'opuscolo.

12.° Io mi dichiaro garante pell'esborso che ogni sottoscrittente avrà fatto, e mi obbligo di fargliene la restituzione qualora il monumento non andasse ad effetto.

13.° Quelli che per le qualità indicate nel premesso articolo 9° sono chiamati alla presente sottoscrizione, e non vi fossero ancora concorsi, favoriranno di firmarsi appiè del presente programma con indicare la somma del loro contributo, e di consegnarlo a quella stessa persona dalla quale lo avranno conseguito.

14.° Da ogni sottoscrittente, e particolarmente dagli esteri, si accetterà anche prontamente il pagamento della somma sottoscritta. In ogni caso però i sottoscritenti di qui non lo eseguiranno se non se verso mia quietanza, e gli esteri verso mio assegno saldato dall'assegnatario nominatovi.

Ogni benevolo lettore del presente Programma viene cortesemente pregato di cooperare quanto più siagli possibile, e coll'esempio e col consiglio, pel buon proseguimento ed esito felice di questa intrapresa.

TRIESTE, il dì 11 Febbrajo 1811.

D Dr Rossetti

Johann Joachim Winckelmann e il suo monumento a Trieste

LAURA CARLINI FANFOGNA

L'origine del Civico Museo e dell'Orto lapidario a San Giusto sono strettamente legate al monumento, o cenotafio, dedicato a Winckelmann, la cui realizzazione fu concepita e sostenuta con perseveranza dal patrizio e avvocato Domenico Rossetti de Scander (Trieste, 14 marzo 1774 – Trieste, 29 settembre 1842)¹.

L'opera, già immaginata nel 1808, quale tributo all'illustre studioso tragicamente assassinato a Trieste, divenne ben presto il fulcro ideale intorno al quale organizzare un futuro Museo d'Antichità.

La motivazione addotta dal Rossetti all'inizio del XIX secolo per erigere l'opera commemorativa si ritrova nelle parole scritte dallo stesso per promuovere la raccolta dei fondi necessari: Come «riparazione della città a tanto delitto» dobbia-

¹ Domenico Rossetti fu cultore delle lettere e delle arti, collezionista insigne, cui si deve il dono della raccolta petrarchesca, una delle più rilevanti a livello internazionale, alla Biblioteca Attilio Hortis. Si distinse quale eminente socio tra i fondatori della "Società di Minerva" e della rivista "Archeografo Triestino", le cui pagine furono ripetutamente dedicate alle vicende del sepolcro. Vedi: A. Gentile, *Domenico Rossetti per la memoria di Giovanni Winckelmann*, in: "Archeografo Triestino", serie IV, vol. XVI – XVII, 1949-1950, pp. 3-72; P. Bonifacio, *Arte e cultura nella problematica rossettiana: inediti sul cenotafio di Winckelmann*, in: "Archeografo Triestino", serie IV, vol. LII, 1992, pp. 61-93; P. Bonifacio, *Domenico Rossetti: l'inedito discorso su Johann Joachim Winckelmann*, in: "Archeografo Triestino", serie IV, vol. LIII, 1993, pp. 185-187 contenente il Documento con il discorso di Rossetti (Biblioteca Civica di Trieste, Archivio Diplomatico, Atti diversi, b. 11D 3/1-6).

mo erigergli un degno monumento dacchè «non pietra non parola» sono state poste sulla tomba di Winckelmann².

Rossetti, nel corso del suo duraturo impegno per la costruzione di un degno monumento in ricordo di Winckelmann, usa toni enfatici per sollecitare l'adesione dei concittadini agiati all'impresa:

Se a questo insigne archeologo non pensarono di dedicare un qualche monumento, né la patria che da lui fu onorata, né la repubblica delle arti e lettere, che tanto per lui si accrebbe di lustro e perfezione: se le sue ceneri giacciono tutt'ora confuse e dimenticate con quelle di migliaia d'idioti e di genti che potrebbero dirsi essere stati d'inutile peso alla terra; Trieste come ebbe un dì lo sconforto di vederlo tradito e trucidato fra le sue mura; così per cancellare l'odiosa reminiscenza che su di lei tracciò l'altrui misfatto, ha acquistato certamente il diritto a farsi strumento o promotrice di ciò che potrà di lui rinnovare e perpetuare la memoria, e rinvigorire la fama. Dimostrando contemporaneamente la volontà di elevarci culturalmente a quel rango e a quel prestigio cui le nuove ricchezze spingono la città tutta, onde collocarla degnamente in un più ampio contesto europeo³.

Si tratterà di un cenotafio, in quanto non è più possibile recuperare le sue ossa ormai prive di indicazione e confuse tra le altre nell'ossario universale, della cappella di San Michele in cui erano state traslate togliendole dalla cripta del Santissimo Sacramento.

Il monumento dovrà avere «un carattere funerario per questo Nume venerato della moderna civiltà delle Arti, Scopritore di un nuovo mondo antico [...]»⁴

Lo scultore individuato sarà Antonio Bosa che già tanto ha lavorato in Trieste e che è professore all'Accademia di Venezia, con il quale Rossetti è in relazione dal 1808:

«[...] io vorrei che vi debbano esser raffigurati quattro aspetti: il tradimento e l'assassinio di W, le sue ceneri; Trieste che vede e rammenta quella morte; Trieste che punisce il traditore ed espia l'ombra e la memoria del tradito»⁵.

Ma forse è meglio evidenziare classicamente la figura di Winckelmann attraverso la celebrazione dei suoi meriti con una «mitica allegoria, in cui è rappresentato colui che sta illustratore e maestro delle tre arti [...] l'Archeologia che raccoglie e scrive i suoi dettami»⁶.

2 D. Rossetti, *Il Sepolcro di Winckelmann in Trieste*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1823, pp. 115 e 116; cfr. anche P. Bonifacio, *Il cenotafio di Winckelmann*, in: "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte", n. 16, 1988/94, p. 122-162.

3 D. Rossetti, *Programma pel monumento sepolcrale da ergersi a Giovanni Winckelmann in Trieste*, Invito a stampa, 20 febbraio 1810 (BCT-AD - PR 7-28), passim.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

Nel bassorilievo Winckelmann sarà «un uomo provetto che dal pannello si riconosce spettante alla filosofica famiglia, che alza una fiaccola e addita i simboli delle antichità egizie, etrusche, greche e romane [...] certamente a tutta chiarezza accennate» (accennate dalla piramide e sul davanti dalla sfinge, da un vaso, un busto di Omero e medaglie):

Egli volge lo sguardo severo e “la favella” verso le figure che lo seguono. Le sette classiche figure femminili sono allegorie: le prime tre, vicine al filosofo, con i loro attributi ai piedi, la Pittura, la Scultura e l’Architettura; dietro ad esse una matrona che coll’indice della mano sinistra sembra ammonire alla verità, la Storia; all’estrema sinistra, con la faccia mezza velata, la Critica, e accanto la Filosofia che poggia la mano sulla spalla della figura seduta in atto di chi, con attenzione ascolta e annota su un libro, l’Archeologia⁷.

Il basamento sorregge il classico sarcofago a zampe leonine, che porta incisa l’iscrizione, su cui siede in atteggiamento dolente un giovane alato, l’Agatodemo, il genio buono dell’estinto “custode” delle ceneri del Winckelmann con la fiaccola riversa, e un medaglione con il ritratto dello studioso tedesco; si scorgono inoltre una serpe e un pugnale.

L’iscrizione fu affidata al letterato Giovanni Labus.

Rossetti il 22 luglio 1819 in una lettera racconta all’amico architetto Pietro Nobile come Bosa stesse lavorando sui modelli del disegno del monumento che è stato visionato e corretto dallo stesso “Fidia del tempo”:

Fu egli in questi giorni a Venezia, ed onorò della sua presenza il nostro Bosa mentre appunto travagliava intorno al modello del bassorilievo del nostro monumento a Winckelmann. Bosa gliene presentò il disegno intero e lo pregò di correggerlo. Canova con amorevolezza ed ingenuità gl’indicò alcune modificazioni, gli diede dei suggerimenti, e lodò del resto l’idea, il sentimento e la principata esecuzione dell’opera. Il nostro monumento dunque può fin dal suo nascere gloriarsi d’aver avuto la sanzione di Canova. Bosa n’è consolato ed entusiasmato, ed io non lo sono meno di lui⁸.

Dopo molteplici cambiamenti e lungaggini, anche per ragioni di costi troppo elevati, abbandonato il proposito di erigere un tempietto rotondo accanto alla Cattedrale, la soluzione finale per ospitare il monumento fu il grande nicchione aperto sul giardino lapidario.

Dal 1826 infatti Rossetti aveva rivolto la sua attenzione all’area del cimitero inferiore di San Giusto, in quegli anni dismesso e rimasto libero. Il 20 febbraio 1829 scrisse a Anton von Steinbüchel, direttore dell’Imperial Regio Gabinetto Numismatico e di Antichità di Vienna, esponendo la nuova proposta di creare un “Museum Aquilejense”: le lapidi con iscrizioni avrebbero dovuto venir incassate

⁷ *Ibid.*

⁸ Alberto Tanzi (a cura di), *Alcune lettere del dottor Domenico Rossetti De Scander*, Milano, 1879, passim.

nei muri di cinta e protette da un tetto a spiovente. L'intero giardino avrebbe dovuto venir piantato a rose e alberi e così modellato – come scrive Rossetti – «zu einem der anmutigsten und belehrendsten Erholongsorte, einer wahren silva Academica» (come «uno dei luoghi di riposo più graziosi e istruttivi, una vera silva Academica»).

[...] Il monumento sorgerà per la presente e per le future generazioni servendo di perenne incoraggiamento ai buoni studi e alle Arti belle⁹.

La sera del 1° marzo del 1833, in straordinaria adunanza del Gabinetto di Minerva, si celebrò l'inaugurazione: risultato tangibile dell'opera instancabile e ostinata di Domenico Rossetti.

Nel giardino davanti al monumento a Winckelmann, quale nume tutelare, trovarono progressivamente esposizione le pietre antiche e moderne della città, sicché l'Orto Lapidario venne aperto al pubblico l'8 giugno 1843, nel settantacinquesimo anniversario della morte di Winckelmann.

A conclusione di questa sintetica presentazione, vorrei rammentare che l'Amministrazione Comunale di Trieste, nel mese di novembre 2017, ha deliberato di intitolare il museo di antichità al nome di Johann Joachim Winckelmann nella ricorrenza dei trecento anni dalla nascita (1717) e duecentocinquanta dalla morte (1768). La decisione è stata presa all'unanimità, considerato che la denominazione originaria di Museo di Antichità era stata modificata in quella di Museo di Storia ed Arte nel 1909, poiché allora accanto alle collezioni archeologiche vi erano esposte anche quelle storiche e di arte, anche estremo orientale. Collezioni, queste ultime, che ora sono state trasferite nelle nuove e diverse sedi dei Civici Musei, mentre a San Giusto sono rimaste le raccolte di antichità locale per quanto riguarda i materiali preistorici, protostorici e romani, nonché le raccolte di materiali egizi, ciprioti, greci, magnogreci, tarantini, etruschi e maya.

Il Consiglio Comunale, ravvisando l'importanza che la denominazione costituisca il primo “manifesto” di un museo, ha ritenuto pertanto di recuperare la denominazione originaria di Civico Museo d'Antichità, scelta dai suoi creatori Domenico Rossetti e Pietro Kandler, i personaggi cardine sui quali ruotano le origini della storiografia triestina, valutando al contempo di dedicarlo alla memoria del “padre dell'Archeologia e della Storia dell'Arte moderna”, il tedesco J. J. Winckelmann, morto assassinato a Trieste e ricordato dal monumento eretogli a San Giusto nel 1833.

⁹ *Ibid.*



Marino Ierman, *Cenotafio a Winckelmann*, Trieste, 2014. Fototeca CMSA.

Dopo Winckelmann: la Società di Minerva

ROSSELLA FABIANI*

La Società di Minerva nasce il 1° gennaio 1810 per volere di Domenico Rossetti con l'intenzione di promuovere la conoscenza della storia di Trieste e del suo circondario¹. Seguendo l'esempio delle riviste storiografiche diffuse nel mondo tedesco, nel 1829 Rossetti dà vita, poi, all'"Archeografo triestino", uno dei primi periodici in lingua italiana. Trieste si mostrò, così, in questa parte di Europa sotto l'Impero asburgico, un centro culturalmente d'avanguardia e l'"Archeografo" venne considerato un punto di riferimento non solo per Trieste, ma anche per Gorizia, l'Istria e tutto il litorale austriaco.

Era il tempo della terza occupazione francese, che si svolse dal 18 maggio 1809 al 14 ottobre 1813, in un luogo che si stava definendo urbanisticamente dopo la

* In veste di presidente della Società di Minerva ben volentieri ho aderito e sostenuto il convegno internazionale su Winckelmann. Inoltre, come storico dell'arte del Polo museale del Friuli Venezia Giulia, grazie al direttore Luca Caburlotto e insieme alla collega archeologa Giorgia Musina, ho collaborato alla realizzazione delle due giornate di studio: ringrazio la prof.ssa Maria Carolina Foi per l'opportunità offertami di collaborare a un tanto felice evento.

¹ E. Guagnini, "Gli esordi del gabinetto di Minerva" e "Minerva nel regno di Mercurio", in: *Neoclassico: arte, architettura e cultura a Trieste 1790-1840*, cat. mostra, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 287-292 e pp. 43-47; F. Cossutta, "Classicismo e 'neoclassicismo' in Domenico Rossetti", in: *Neoclassico: arte, architettura e cultura a Trieste 1790-1840*, cit., pp. 105-113; F. Salimbeni, "La prima serie dell'"Archeografo Triestino" (1829-1837). Una rivista di erudito impegno civile", in: *Neoclassico: arte, architettura e cultura a Trieste 1790-1840*, cit., pp. 115-119.

proclamazione del porto franco ad opera dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo, nel 1719. Città nel pieno sviluppo economico e commerciale dove Domenico Rossetti assumeva il ruolo di riferimento culturale per una popolazione di varie etnie e confessioni religiose. «Una città che viveva un presente e sicuramente un passato prossimo di borgo con minute attività agricole e marinare di piccolo cabotaggio costiero, di scambi limitati: e che ora si apriva a sviluppi e rapporti nuovi che andavano regolamentati e indirizzati»². Le intenzioni di Rossetti ben si inserivano nel desiderio di recuperare «quelle testimonianze classiche e dare dignità e importanza a Trieste»³. La Minerva assume così le sembianze di un'Accademia dove, nella larga rappresentanza di uomini di commercio, si trattano temi di attualità, senza trascurare però l'assistenza. Il 12 dicembre 1818 infatti, con un contributo di 568 fiorini, si dà inizio alla fondazione dell'Istituto generale dei poveri, istituzione ancora oggi esistente, contemporaneamente alla costituzione di una biblioteca e all'avvio di attività filantropiche. Assecondando, così, le intenzioni di Rossetti, che vuole far convivere scienza e letteratura, storia e antiquaria, nello spirito della cultura arcadico-illuministica, con particolare predilezione per lo studio del neoclassico, inteso quale espressione di un nuovo stile di condotta. Come hanno scritto Attilio Gentile, Giuseppe Secoli e, da ultimi, Elvio Guagnini, Gino Pavan e Giuliana Marini, è questo il momento, la prima metà dell'800, nel quale il Gabinetto di Minerva si manifesta appieno quale cenacolo di cultura, ma anche quale riferimento per opere di benessere economico e sociale⁴.

Gli incontri culturali non interessano solo temi riguardanti lettere, arte e filosofia, ma anche medicina, scienza e astronomia, specchio di una vivacità intellettuale con respiro europeo. «In quegli anni, quando Trieste contava circa trentamila abitanti, la città andava assumendo una fisionomia moderna anche dal punto di vista urbanistico e architettonico in linea con il nuovo stile, il neoclassico»⁵. La Minerva entra, così, nel grande quadro della cultura del momento rispondendo a esigenze diverse di una politica culturale, che intende sommare competenze letterarie, scientifiche per soddisfare esigenze articolate, proprie di un certo ceto intellettuale di origine gentilizia e borghese. Che la Società di Minerva sia sorta anche per riscattare la città dall'"onta" dell'essere stata, inconsapevolmente, teatro della tragica morte di Winckelmann è una teoria suggestiva se non azzardata, ma certamente per il suo fondatore Domenico Rossetti fu uno dei temi centrali nella sua vita di mentore delle vicende cittadine. È lo stesso Rossetti ad affermare che «il mio opuscolo sulla morte di Winckelmann gettò una scintilla per far che

2 E. Guagnini, "Minerva nel regno di Mercurio", cit., p. 43.

3 Ivi, p. 44.

4 *Il bicentenario della Società di Minerva 1810-2010*, a cura di G. Pavan, G. Marini, Trieste, Società di Minerva, 2011.

5 *Ibid.*

si accenda una mecenatica fiaccola», riferendosi, già nel 1818, alla volontà di ricordare il tedesco con la costruzione di un'opera commemorativa⁶.

Nelle lettere tra Rossetti e Pietro Nobile, sin dal 1818 – da quando, cioè l'architetto risiede a Vienna – si fa menzione della volontà di erigere un ricordo a Winckelmann e questo tema prosegue nello scambio epistolare anche dopo la realizzazione dell'opera. «Dio voglia che si possa una volta por mano al monumento di Winckelmann» scrive Domenico Rossetti a Nobile il 18 ottobre 1818 e già nel febbraio 1819 ricorda che «potrò mandarle lo schizzo concertato con Bosa»⁷. Le considerazioni che i due si scambiano sono sempre molto confidenziali e si riferiscono a problemi di carattere meramente politico e organizzativo, se si riflette sulle parole di Rossetti del 3 gennaio 1830: «circa il monumento del Winckelmann vi dirò che ora dopo 7 anni di guerra sono entrato in possesso di quel pezzetto di cimitero che mi ci occorreva e che se il diavolo non torna a metterci la coda (e i diavoli non mancano mai) nel corso di quest'anno vi starà quel monumento»⁸.

Dopo il 1833, più precisamente dopo il 1° marzo, quando Domenico Rossetti parlerà, in una riunione straordinaria della Minerva in occasione dell'«Inaugurazione del monumento del Winckelmann con cenni storici sul monumento e sull'annesso lapidario», la Società di Minerva non affronterà l'argomento per più di un secolo.

E che il riscatto di Trieste nei confronti di Winckelmann sia stato il volto della città neoclassica e della riscoperta della sua romanità lo dimostra il fatto che letterati, uomini di scienza, ma anche funzionari governativi, commercianti e industriali – sia italiani, sia tedeschi, sia greci: in una parola, intellettuali – lo hanno ribadito in varie sedi e occasioni proprio nell'ambito della Minerva. Saranno proprio minervali, infatti, a partecipare con le loro opere agli avvenimenti della città e al coinvolgimento della stessa nelle vicende di governo: l'occupazione francese, la sua conclusione, il ritorno della monarchia asburgica a Trieste. Da allora il tema Winckelmann non viene ripreso negli incontri settimanali né nelle pagine dell'«Archeografo» per quasi un secolo. Sarà merito di Cesare Pagnini, storico e politico, ritrovare nel 1964 il fascicolo contenente gli atti del processo. Già nel 1942 lo storico Fabio Cusin aveva confermato l'esistenza dei documenti conservati nella Biblioteca Civica. Si trattava degli atti del processo: dalla *notitia criminis*, il giorno del delitto, sino al 22 luglio con la comunicazione che giustizia era stata fatta. Pagine scritte dall'attuario criminale Giovanni Vito Pichel de Ehrenlieb, con calligrafia uniforme e chiara, in italiano. Pagnini pubblica, dunque, «Gli atti originali del processo criminale per l'uccisione di Giovanni Winckelmann (1768)»

6 A. Tanzi, *Alcune lettere del dottor Domenico De Rossetti*, Milano, Tip. fratelli Rechiedei, 1879, p. 23; M. Vidulli Torlo, *Un atroce misfatto. L'assassinio di Winckelmann a Trieste*, Trieste, Comune di Trieste, 2012.

7 A. Tanzi, *op. cit.*, p. 22 e p. 34.

8 Ivi, p.191.

con trascrizione, presentazione e note per conto della Editrice Società di Minerva nel 1964 in un elegante, ma sobrio volume di circa duecento pagine⁹. L'intento è quello di rispondere, almeno in parte, agli interrogativi sorti nel corso di un secolo e mezzo, contemporaneamente cedendo gratuitamente alla Winckelmann Gesellschaft di Stendal il diritto di provvedere alla traduzione in tedesco. Sarà così aperta una via di nutrita corrispondenza e scambi epistolari con la Germania, che vedrà una rapida sequenza di incontri e colloqui a partire dal 1965. Nel 1967 la società di Minerva, rappresentata dal presidente Rossetti e dal vicepresidente Pagnini, partecipa a Stendal alle celebrazioni del 250° anniversario della nascita di Winckelmann e l'anno seguente, in occasione del secondo centenario della morte, viene organizzata una giornata di studio, alla quale partecipano il Comune di Trieste, la facoltà di Lettere della locale Università e la Società di Minerva¹⁰.

Si saldano allora idealmente i destini di Winckelmann e Trieste in una sorta di eterno abbraccio, secondo le intenzioni di Domenico Rossetti. Ben riassume la vicenda lo scrittore triestino Silvio Benco, a cent'anni dalla fondazione della Minerva: «questa tragedia, che empì di lutto e d'orrore i suoi tempi, rivelò il nome di Trieste anche alle genti più lontane; la città anelò a purificarsi come un tempio macchiato dal delitto si riconsacra. Domenico Rossetti, cuore di cittadino che fu sì grande quanto forse non era allora la sua città, diede del suo, raccolse l'obolo dei dotti d'Europa per erigere un monumento in stile antico»¹¹.

9 C. Pagnini, *Gli atti originali del processo criminale per l'uccisione di Giovanni Winckelmann (1768)*, Trieste, Editrice la Società di Minerva, 1964.

10 *Il bicentenario della Società di Minerva 1810-2010*, cit., p. 14.

11 B. Tomizza, "Winckelmann, Rossetti e l'antico", in: *Neoclassico: arte, architettura e cultura a Trieste 1790-1840*, cit., p. 154.

II. Winckelmann privato

«Homo vagus et inconstans»: una definizione su cui riflettere

ELENA AGAZZI

PREMESSA

È ormai nota da tempo la caratterizzazione della personalità del giovane Winckelmann negli anni in cui frequentò il *Cöllnisches Gymnasium* di Berlino, ovvero tra il 1735 e il 1736, da parte del rettore Friedrich Bake, che annotò nello *Schulbuch* del ragazzo una severa valutazione su di lui, definendolo «homo vagus et inconstans». Questa notizia risulta da una lettera dell'estate del 1768 inviata a Ballenstedt da Gottlob Burchard Genzmer (1716-1771), compagno di studi teologici di Winckelmann a Halle tra il 1739 e il 1740¹. Nella lettera, ricordando l'antichista di fama e il caro amico, Genzmer raccontava di aver spedito a suo tempo questo giudizio allo stesso Winckelmann, mentre si trovava già a Roma, e che costui gli aveva risposto per il tramite del principe Georg von Strelitz che si trattava senz'altro di un giudizio veritiero: proprio questo suo aspetto caratteriale – affermava – lo aveva salvato dal trascorrere inutilmente la propria esistenza a Seehausen, insegnando senza alcuna soddisfazione l'abc alla locale *Lateinschule*.

¹ J. J. Winckelmann, *Briefe in 4 Bänden*, hrsg. von W. Rehm in Verbindung mit H. Diepolder, Bd. 4, (Brief n. 106), Berlin, De Gruyter, 1957, p. 173. Cfr. su questo tema soprattutto W. Richter, „Homo vagus et inconstans“. Ein Urteil über Winckelmann, in: „Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock“ [Festschrift Gottfried von Lücken], 17 Jg., Heft 7/8, 1968, [Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe], pp. 731-746.

L'amicizia con Genzmer accompagna il tono di molte lettere del loro epistolario, ma come rileva Martin Disselkamp in un suo studio sulle lettere da Roma di Winckelmann², il contatto si interruppe nel marzo del 1766 (già nel 1764 si mostravano nelle lettere chiari segnali di insofferenza verso il mondo tedesco) per la palese irritazione di Winckelmann nei confronti dei suoi compatrioti, definiti sprezzantemente *Scriblerii*, che dalla provincia sassone e da altri angoli della Germania «cerca[va]no in tutti i modi di tempestar[lo] di lettere che non sarebbero venute in mente nemmeno al diavolo in persona»³. Non si trattava, però, solo di questo: Winckelmann, consolidatasi ormai la sua fama di studioso di peso internazionale, dirigeva specificamente il proprio malumore verso alcuni soggetti che in gioventù lo avevano considerato indegno di occuparsi di studi classici, come ad esempio Valentin Schnackenburg (1700-1768), dal 1731 ispettore ecclesiastico di Seehausen. Costui contribuì in modo sostanziale a reprimere i metodi didattici del giovane insegnante, responsabile per diverse discipline come il latino, il greco, l'ebraico, la storia, la geografia e la logica presso la *Lateinschule*:

[...] In effetti Winckelmann si ritrovò presto ai ferri corti non soltanto con gli alunni e con i loro genitori, che ne contestavano i metodi di insegnamento troppo esigenti, ma anche con le autorità ecclesiastiche, e poiché rifiutava di assumersi, accanto alle attività di insegnamento, anche compiti religiosi – si sarebbe addirittura dedicato alla lettura di Omero durante la messa – vennero messe in dubbio tanto le sue conoscenze del latino, quanto la saldezza della sua fede protestante e, per punizione, il suo campo di intervento come insegnante fu ridotto ad un'istruzione puramente elementare⁴.

Per quanto riguarda la lettera a Genzmer del marzo 1766, essa presenta dunque al romano di adozione un'occasione per regolare una volta per tutte i conti con quella Germania che aveva umiliato la sua speranza di poter, prima o poi, far parte della cerchia degli accademici quotati sul suolo nazionale (ad esempio come membro del corpo docente della *Akademie der Wissenschaften* di Berlino), di ricevere uno stipendio adeguato al suo valore intellettuale e di attestarsi come miglior conoscitore delle antichità classiche nel panorama europeo. Alla profusione di dettagli che concernono le maggiori gratificazioni che ha ottenuto e continua ad ottenere in Italia, amato e rispettato dai suoi benefattori in passato e nel pre-

2 M. Disselkamp, *Die Stadt der Gelehrten. Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefe aus Rom*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993, p. 383.

3 «[D]ie *Scriblerii* unserer Nation suchen Wege, mich mit Briefen zu bestürmen, auf die der Teufel selbst kaum gedacht hätte», in: J. J. Winckelmann, *Briefe*, Bd. 3, p. 167 sgg; trad., J. J. Winckelmann, *Lettere*. Edizione italiana completa, volume III: 1764-1768 a cura di M. Fancelli e J. Raspi Serra. Coordinamento scientifico di F. Cambi, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, p. 217 (dalla lettera n. 675 da Roma a G. B. Genzmer, 10 marzo 1766, pp. 216-221).

4 M. Dönike, *Winckelmann: una introduzione*, in: *Il Tesoro di Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, a cura di E. Doderò e C. Parisi Presicce, Roma, Gangemi Editore, 2018 (Catalogo della mostra: Roma – Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli e Palazzo Nuovo, 7 dicembre 2017-22 aprile 2018), pp. 187-194, qui p. 188.

sente, Winckelmann sottolinea ancora, nella lettera a Genzmer, come si venga ben accolti negli ambienti nobiliari ed ecclesiastici italiani, una volta dimostrate le proprie competenze culturali, e come si possano dimenticare così le proprie umili origini, concedendosi contemporaneamente vera libertà nell'esprimere giudizi e nell'abbigliarsi nel modo più confacente al proprio desiderio.

Un altro aspetto, non secondario, che viene trattato in questa lettera è la precisazione che Winckelmann, su richiesta dell'amico, fa circa la natura del titolo di "abate" che gli è stato conferito e che definisce "insignificante", cogliendo così l'opportunità di ribadire la propria incrollabile volontà di non piegarsi a qualsivoglia professione di fede, diversamente dal suo interlocutore.

Il forte sospetto che Winckelmann non si sarebbe mai rassegnato ad accogliere con convinzione la fede cristiana sorge, in realtà, fin dalla lettura della parte dell'epistolario che riguarda i primi anni della sua carriera, quelli tra il 1748 e il 1754, in cui, una volta girate le spalle a Seehausen, passa al servizio del Conte Heinrich von Bühnau a Nöthnitz per raccogliere materiali per una sua opera sull'impero tedesco e per classificargli la biblioteca. Dalle lettere che scambia con gli amici Uden e Berendis in quegli anni, emerge la pervicacia di un individuo che agisce solo in nome delle proprie priorità culturali e secondo interessi soggettivi che, certo, si sono consolidati grazie all'acribico *Exzerpieren* esercitato sui testi dei suoi predecessori: antiquari, filosofi e storici.

Infastidito dalla rigida regola luterana di Seehausen, che è incompatibile con la sua curiosità intellettuale e con il suo desiderio di coltivare lo studio della letteratura greca (insieme con altre materie scientifiche, come la medicina e la fisica, che comunque abbandonerà, almeno provvisoriamente), Winckelmann, come ha ben scritto Pommier, e come già prima di lui Goethe con altri, «è nato e rimasto pagano»⁵. In realtà, i sintomi claustrofobici manifestati da Winckelmann nei confronti degli ambienti universitari e religiosi si estendono anche al timore di soccombere al mondo provinciale della Sassonia, se il conte Bühnau non provvederà per tempo a concedergli di compiere un viaggio in Francia o in Italia. La frase «intanto penso talvolta a qualche altra cosa, e perché credo che difficilmente raggiungerò una posizione autonoma tranquilla, sto progettando un sistema particolare»⁶, si colora di uno speciale significato. Invece di perseverare nell'approfondimento dello studio in specifici ambiti scientifici, Winckelmann incomincia, infatti, a costruire, tassello su tassello, un progetto culturale (il suo *Lehrgebäude*, come definirà la *Geschichte der Kunst des Alterthums*) che deriva dalla concomitanza di molte competenze, opportunamente valorizzate dalla stesura

5 E. Pommier, *Winckelmann e la religione*, in: *Più antichi della luna. Studi su J. J. Winckelmann e A. Ch. Quatremère de Quincy*, Bologna, Minerva Edizioni, 2000, pp. 29-53, qui p. 30.

6 «Ich denke indeßen zuweilen auf etwas anders, und weil ich glaube daß ich schwerlich zu einem ruhigen eigenen Stand kommen werde, so werde ich mir auch ein besonders Systema entwerffen», in: J. J. Winckelmann, *Briefe*, Bd. 1, p. 109; trad., J. J. Winckelmann, *Lettere*. Edizione italiana completa, volume I: 1742-1759, a cura di M. Fancelli e J. Raspi Serra, cit., p. 177 (dalla lettera n. 69 da Nöthnitz a K. F. Uden, 3 marzo 1752, pp. 176-178).

della prima storia dell'arte antica che abbia mai visto la luce in una forma così vasta e organica, di cui i *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerey und Bildhauerkunst* costituiscono il nucleo teorico fondante. Il suo occhio è già rivolto a Roma, prima ancora che si presenti alla sua porta il Nunzio, Monsignor Archinto, per proporgli un trasferimento in Italia che gli cambierà la vita. Due tipi di resistenze mentali osteggiano la sua volontà di cercare fortuna nella culla dei suoi interessi antiquari, ovvero l'Urbe. La preoccupazione di mostrarsi ingrato verso Bühnau e le sue ostinate *reservations mentales* verso la conversione. Lette di seguito, le lettere inviate a Berendis all'inizio del 1753, cioè all'epoca in cui si vede posto davanti all'aut aut di convertirsi o di rinunciare al sogno romano, presentano una singolare peculiarità: quando Winckelmann scrive a proposito delle sue schermaglie interiori e ai suoi conflitti di coscienza, usa il latino per esprimere il proprio disagio, quasi che possa essere l'uso della lingua antica, ma ancora attivamente praticata all'epoca per scrivere ad altri destinatari come Nolte, Rauch ed Archinto, a sciogliere le difficoltà che ancora permangono di fronte alla necessità di convertirsi. I suoi dubbi sono prodotti dalla volontà di non abbandonarsi a scelte che «travalichino la ragionevolezza», come si legge in una lettera a Berendis del 6 gennaio 1753⁷. Poco dopo, il 29 gennaio 1753, Winckelmann afferma come sia inutile indugiare ancora e aggiunge: «*Alea jacta est. Unde nos ratio vocat vela danda sunt*»⁸.

Roma è una meta che può essere raggiunta solo al prezzo di mutare casacca (lett. *Pelz*, pelliccia): una *conditio sine qua non*, come scrive a Berendis l'11 febbraio del 1753 rassegnato, ma comunque determinato a cambiare il corso della propria vita⁹.

Rileggendo dunque quella sorta di autobiografia che Winckelmann sembra voler delineare nel tracciare autonomamente il profilo della propria personalità nelle lettere a Berendis, si possono trovare alcuni spunti utili confrontando il materiale epistolare con il medaglione biografico che Goethe ha composto intorno all'essenza umana e culturale di Winckelmann.

7 «In Pflichten die weiter als die Vernunft gehen, halte ich nicht gebunden zu seyn», in: J. J. Winckelmann, *Briefe*, Bd. 1, p. 120; trad., *Lettere*, vol. I, p. 189 (lettera n. 76 da Nöthnitz a H. D. Berendis, 6 gennaio 1753, pp. 187-191).

8 «Nunmehr hilft kein Aufschub. Die Sachen sind nun einmahl in Gang gebracht, und müßen *currente rota* zu Ende [...] Es sey unterdeßen wie es wolle, und was Du auch schreyben magst, es ist zu spät. *Alea jacta est. Unde nos ratio vocat vela danda sunt*», in: J. J. Winckelmann, *Briefe*, Bd. 1, p. 126; trad., *Lettere*, vol. I, p. 195 (lettera n. 78 da Dresda a H. D. Berendis, 29 gennaio 1753).

9 J. J. Winckelmann, *Briefe*, Bd. 1, p. 128; trad., *Lettere*, vol. I, p. 198 (dalla lettera n. 80 da Nöthnitz a H. D. Berendis, 11 febbraio 1753, pp. 198-199).

Goethe presenta in *Winckelmann und sein Jahrhundert* un quadro vivace e variegato del carattere di Winckelmann, insistendo a più riprese sulla sua insofferenza alla vita sociale e sulla sua riservatezza, ma ricordando al contempo le specifiche peculiarità del registro di tono, di stile percepibili nelle varie lettere e dipendenti dal diverso grado di intimità che lo lega ai destinatari. Colpisce in particolare una considerazione che Goethe fa, e certo non *en passant*, sullo scarso valore esemplare delle lettere del primo periodo, spedite dalla Sassonia:

La sensazione della propria superiorità e del proprio valore, unita a un sincero apprezzamento degli altri, l'amicizia, la benevolenza, la malizia, la sottile ironia che caratterizzano le lettere agli svizzeri, rendono estremamente interessante e piacevole quest'altra raccolta, al contempo non poco istruttiva, seppure, in generale, le lettere di Winckelmann non possano dirsi istruttive¹⁰.

Goethe aveva ricevuto nel 1799 dalle mani della Duchessa Anna Amalia il convulso di lettere che Winckelmann aveva spedito a Berendis nel corso della sua vita e che Berendis le aveva lasciato in eredità come suo Consigliere segreto. Goethe fece trascrivere le 27 lettere di cui disponeva e ne condivise la pubblicazione con Johann Heinrich Meier, con Karl Ludwig Fernow e con Friedrich August Wolf, pubblicandole sotto il titolo *Winckelmann und sein Jahrhundert*. Cosa intendesse con quella osservazione sul carattere «non istruttivo» delle lettere a Berendis è riconducibile al ragionamento che Goethe fa di seguito nel suo testo biografico. È certo corretta l'osservazione secondo la quale Goethe sarebbe stato animato, a quell'epoca, dal desiderio di compensare il fallimento del progetto dei *Propilei* (1798-1800), puntando sulla presentazione di un opus di impronta classicista in cui fosse ben chiara la stretta interazione tra “persona” e “impresa culturale”¹¹. Mostrando la perfetta compenetrazione tra lo sviluppo progressivo dell'orientamento personale verso il gusto del mondo antico, nell'ottica di una *Bildung* che

10 «Das Gefühl von eigener Superiorität und Würde, verbunden mit ächter Hochschätzung anderer, der Ausdruck von Freundschaft, Freundlichkeit, Muthwille und Neckerey, wodurch sich die Briefe an die Schweizer charakterisiren, machen diese Sammlung äußerst interessant und liebenswerth, wobey sie zugleich genugsam unterrichtend ist, obgleich Winckelmanns Briefe im Ganzen nicht unterrichtend genannt werden können», in: [J. W. Goethe], *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns in Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen*. Hg. von J. W. Goethe, Tübingen 1805. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/goethe1805/0018>>, pp. 389-440, qui *Vorrede*, pp. XIII-XIV; trad., J. W. Goethe, *Vita di J. J. Winckelmann*, a cura di E. Agazzi, Bergamo, Moretti e Vitali, 1992, p. 28.

11 M. Disselkamp, «Wie auf dem Theater». Winckelmanns Briefe an Berendis, in: *Die Erfindung der Klassischen. Winckelmanns Lektüren in Weimar*. Jahrbuch 2017, Klassik Stiftung Weimar, pp. 15-29. Questa diagnosi è stata discussa recentemente da Katherine Harloe in *Winckelmann and the Invention of Antiquity. History and Aesthetics in the Age of Altertumswissenschaft*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 12-14. Cfr. Manfred Fuhrmann sull'argomento, citando questo suo passo dall'articolo *Winckelmann, ein deutsches Symbol*, in: “Neue Rundschau”, n. 83 (2), 1972, pp. 265-283, qui p. 273.

deve seguire un “progetto” etico-culturale utile ai posteri, e il risultato di questa costruzione intellettuale nelle opere, Goethe presenta Winckelmann come un eroe caratterizzato da una natura antica in un mondo moderno.

L’obiettivo comune dei protagonisti della scena culturale tedesca dell’ultimo scorcio del Settecento era stato senza dubbio quello di dichiarare l’indipendenza dell’arte come forma di restituzione della intelligenza umana grazie alla formazione estetica. Ciò vale per i fautori del Classicismo quanto per i *Frühromantiker*. In questo senso, anche le *Charakteristiken* proposte da Friedrich Schlegel nella rivista «*Athenaeum*» puntavano a essere frammenti nei quali doveva essere possibile riconoscere la *Bildungslehre der Lebenskunst*, grazie alla sintesi tra vita e opera, così come il suo frammento 147 andava nella direzione auspicata di Goethe, cioè di commemorare uomini di particolare talento, (per questo il poeta di Weimar penserà di dedicare un medaglione biografico anche a Cellini e a Hackert) dotati di una comune necessità di cercare puntualmente anche nel mondo esterno le immagini corrispondenti a ciò che la natura ha riposto in loro, per potenziare pienamente la sfera interiore sino alla completezza e alla consapevolezza.

Il frammento 147 di Schlegel, presentato nel II fascicolo del luglio 1798 dell’«*Athenaeum*», enuncia pertanto quanto segue:

Vivere in modo classico e realizzare praticamente in sé l’antichità, ecco il punto più alto e il fine della filologia. Sarebbe possibile questo senza ogni sorta di cinismo?¹²

Ambiguo resta il fatto se Schlegel consideri il cinismo un aspetto sostanziale della vocazione per il mondo antico, in base al quale non si deve possedere nulla per non dipendere dalle cose materiali, come recita il frammento n. 35¹³ o, piuttosto, se quel cinismo possa costituire un fattore di disturbo – perché troppo improntato al pragmatismo – nella armoniosa costruzione bifronte tra arte e vita, nel segno della cultura greca.

Questo interrogativo è sostanziale: è molto probabile che Goethe avesse percepito con fastidio quella parte cinica del Winckelmann pre-romano, in cui le difficoltà quotidiane, gli affanni legati alla costruzione della sua identità professionale – così chiaramente esplicitati con toni amari e talora iracondi all’amico Berendis – facevano velo a quella grandezza intellettuale che già si poteva intuire in *nuce* nel personaggio. Ma non solo questo: anche la “innere Zerrissenheit” che

12 «Klassisch zu leben, und das Alterthum praktisch in sich zu realisiren, ist der Gipfel und das Ziel der Philologie. Sollte dies ohne allen Cynismus möglich seyn?», in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, 3 Bde., Ersten Bandes Zweytes Stück, bey Friedrich Vieweg dem Älteren, Berlin 1798, p. 214; *Athenaeum 1798-1800. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*. Contributi di Novalis, Johann Ludwig Tieck e August Ludwig Hülsen, a cura di G. Cusatelli. Traduzione, note e apparato critico di E. Agazzi e D. Mazza. Postfazione di E. Lio, Milano, Bompiani, 2009, p. 172.

13 «Der Cyniker dürfte eigentlich gar keine Sachen haben: denn alle Sachen die ein Mensch hat, haben ihn doch in gewissen [sic] Sinne wieder [...]», in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift*, pp.187-188; trad., cit., p. 159.

era stata il segno distintivo del giovane Goethe nella fase dello *Sturm und Drang* riaffiorava da quella frammentazione interiore di Winckelmann, che non si sarebbe in realtà neppure affievolita negli anni trascorsi a Roma in condizioni assai più favorevoli e gratificanti. Per questo Goethe scrive: «Lo scritto singolare in cui Winckelmann annuncia la sua conversione religiosa, è un vero e proprio *galimatias*, un testo mal combinato e confuso»¹⁴.

A comprova di questo fatto si ricorda l'amarezza con cui l'autore della *Geschichte der Kunst des Alterthums* si congeda dal suo più importante lavoro, scrivendo a Volkmann il 10 febbraio del 1764 a proposito del disgusto provato a parlarne e dichiarando letteralmente di voler mandare *tutto alla malora*¹⁵; in questo stesso periodo Winckelmann, tuttavia, prende anche commiato dal mondo tedesco, dichiarandosi non più disposto ad umiliarsi, accogliendo orde di conterranei per far loro da Cicerone e, soprattutto, evidenziando il *gap* tra quella che sarebbe potuta essere la sua esistenza in patria rispetto allo status conquistato a Roma¹⁶.

La monumentalizzazione della figura di Winckelmann, ricostruita come un caleidoscopio dalla penna di Goethe, lascia intuire che la sua vita non si è limitata a seguire una parabola che da un inizio appena percettibile, attraverso una lenta crescita e un compimento pieno di soddisfazioni, è giunta a una graduale decadenza¹⁷ ed è pervenuta a una fine prematura, lasciando tracce importanti di una grande evoluzione culturale. Anche la sua opera è, infatti, scaturita da conoscenze letterarie erudite che miravano a rivitalizzare nel presente la letteratura greca, a lungo negletta, dialogando soprattutto con Omero, per poi espandersi spazialmente, dilatandosi nei suoi libri fino a far gareggiare la parola con le immagini incise nei suoi *Monumenti antichi inediti* del 1767 e fino a confutare, grazie al confronto diretto con le opere dell'arte figurativa, alcuni passi degli autori antichi che lo avevano ispirato in gioventù.

“Vagus” significa inconstante, certo, ma anche “libero” ed “errante”, così come “inconstans” ha significato di “volubile” quanto di “mutevole”. Lo spirito che aleggia nella biografia goethiana è intriso del miglior significato che si sarebbe mai potuto trarre dal rigido giudizio del rettore Bake sul giovane Winckelmann. Questa lettura della sua personalità è confermata dalla definizione di “Abenteurer” (avventuriero) usato da Osterkamp per Winckelmann, che vale potenzialmente a caratterizzare tutti coloro i quali – ai tempi dell'assolutismo europeo – cercavano fortuna spostandosi secondo necessità da un luogo all'altro del con-

14 «Jenes merkwürdige Schreiben, worin Winkelmann seine Religionsänderung ankündigt, ist ein wahrer *Galimatias*, ein unglücklicher verworrener Aufsatz», in: [Johann Wolfgang Goethe], *Vorrede*, p. XIV; J. W. Goethe, *Vita di J. J. Winckelmann*, cit., p. 28.

15 J. J. Winckelmann, *Briefe*, Bd. 3, p. 19; trad., *Lettere*, volume III, p. 50 (dalla lettera n. 563 da Roma a J. J. Volkmann, 10 febbraio 1764, pp. 49-50).

16 M. Disselkamp, «Wie auf dem Theater», cit., pp. 21-26.

17 [J. W. Goethe], *Skizzen zu einer Schilderung*, p. 412; J. W. Goethe, *Vita di J. J. Winckelmann*, cit., p. 45.

tinente, rischiando tuttavia di rimanere esclusi da qualsiasi sostegno sociale ed economico¹⁸.

STRATEGIE E CONTRADDIZIONI

Come si è finora osservato, il rapporto che Winckelmann ha intrattenuto con la Germania, una volta insediatosi a Roma, è stato complesso e problematico. Osterkamp ha però opportunamente distinto tra il suo rapporto con la natia Prussia, considerata inizialmente la patria che gli ha dato i natali, e quello con la Sassonia, percepita come la prima occasione per riscattarsi dall'anonimato della sua precedente e oscura attività di insegnante a Seehausen. Il registro psicologico del suo rapporto con la Sassonia muta proprio in seguito alla Guerra dei Sette anni e al suo trasferimento a Roma, quando nei primi tempi non esclude ancora la possibilità di ritornare prima o poi sul suolo tedesco, se opportunamente insignito di uno status sociale e finanziario adeguato. Molto eloquente in questo senso è la sua lettera del 25 settembre 1756, redatta in francese e inviata a Giovanni Ludovico Bianconi¹⁹.

Un certo opportunismo, legato al bisogno di avanzare nella carriera e legato al referente epistolare del momento, ora sassone e ora prussiano, incide sulla sua dichiarazione di lealtà verso l'una o l'altra realtà politica tedesca. Allorché Sulzer si dice disposto a favorire la sua chiamata presso la *Preussische Akademie der Wissenschaften*, ma è ancora in forse una futura posizione alla corte del Principe Elettore di Sassonia, Winckelmann scrive ad Usteri nel febbraio del 1763 di essere profondamente indignato contro il re prussiano Federico II e altrettanto deluso del trattamento ricevuto in Sassonia, aggiungendo di disprezzare decisamente alcune persone ammesse alla *Akademie der Wissenschaften* di Berlino, come ad esempio Jean-Baptiste Boyer d'Argens, nominato colà direttore generale e definito da Winckelmann un «asino ignorante»²⁰.

18 Ernst Osterkamp dedica un paragrafo alla lettura della definizione di "homo vagus et inconstans" come paradigma dell'*Abenteurer* nel Settecento europeo; cfr. E. Osterkamp, *Johann Joachim Winckelmann: Der Europäer*, in: *Winckelmann. Moderne Antike*, hrsg. von E. Décultot, M. Dönike, W. Holler, C. Keller, T. Valk und B. Werche. Klassik Stiftung Weimar, München, Hirmer, 2017, pp. 23-38, qui, pp. 27-30. Osterkamp osserva che Winckelmann era disposto a «condurre una vita nel segno di rischi calcolati» (p. 30).

19 J. J. Winckelmann, *Briefe*, Bd. 1, p. 246; trad., *Lettere*. Edizione italiana completa, volume I, cit., pp. 326-327 (dalla lettera n. 142 a G. L. Bianconi, 25 settembre 1756, pp. 326-330).

20 «Auf Ihr Schreiben, mein Freund, habe ich viel zu antworten: der erste Punct ist der Vorschlag nach Berlin. Mein Haß ist nur persönlich und wider den König, und dieses aus Menschlichkeit, und aus Liebe zu Sachsen. Ich bin den Sachsen und dem Hofe eben so wenig als den Preußen verbunden: Denn das wenige was ich hier genoßen habe, nemlich seit vier Jahren jährlich 100 reichstaler, sind eine Beysteuer des Beichtvaters. Ich habe und liebe mit gleicher Heftigkeit, und ich habe mich auch gegen den guten Willen des Hofes erkenntlich bezeigen wollen [...] Die erste Sache in Berlin müßte seyn, den *M. d'Argens* vor einen unwißenden Esel auf

Winckelmann si tenne principalmente lontano dalla vita delle Accademie, ovvero dai luoghi in cui si discettava di storia dell'arte e si preparavano al mestiere le future generazioni di artisti, sia perché non apprezzava la politica che vi si conduceva, sia perché il suo vero interesse era indirizzato a un approccio storiografico della materia antiquaria, mentre riconduceva la vita di accademia a interessi di carattere politico-strategico e non di rado lamentava l'incompetenza degli studiosi che si pregiavano di avere specifiche conoscenze del mondo antico. Tuttavia, le numerose lettere che spedì a vari corrispondenti per favorire la sua ammissione in alcune di queste Accademie dimostrano ben altro che insensibilità verso riconoscimenti e onorificenze scientifiche²¹. Per quanto riguarda la sua accoglienza come membro dell'*Accademia di San Luca* di Roma e della *Society of Antiquaries* di Londra, essa si accompagnò alla coincidente ammissione – in quanto socio – del Cardinale Albani, mentore di Winckelmann a Roma. È con questi titoli, ai quali si aggiungono quelli di *Presidente delle antichità romane* e di *Scrittore della Biblioteca Vaticana* che Winckelmann si presenta sul frontespizio della *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Come ricorda Harloe,

[l]e pagine di apertura della *Geschichte* collocano il suo autore nel Settecento a metà strada tra due mondi socio-culturali contrastanti: l'organizzazione gerarchica e particolaristica dei poteri dinastici e dei rapporti di mecenatismo caratteristici per l'Europa dell'*Ancien Régime* e la comunità cosmopolita ed erudita della *Repubblica delle Lettere*²².

Winckelmann si concepiva, infatti, come parte di una *Gelehrtenrepublik* costituita da amicizie e da conoscenze influenti. Quella *Gelehrtenrepublik* rappresentava per lui una sorta di baluardo contro l'instabilità del quadro politico internazionale e le possibili oscillazioni della sua fortuna personale, dipendenti dalla volontà dei potentati di Roma, così come un bacino di relazioni utili a sondare il proprio successo o i limiti della sua notorietà nei vari angoli dell'Europa.

EVOLUZIONI. VERSO UNA *BILDERSPRACHE*

Sotto traccia, tuttavia, si può seguire una sorta di evoluzione della prospettiva scientifica di Winckelmann, legata alla sua produzione antiquaria, se non addirittura un vero e proprio mutamento procedurale nello svolgere intellettualmente il suo compito, che rivela un'intenzione didattica più mirata a influenzare la nuova generazione degli artisti. Questa evoluzione può essere definita come

das höflichste zu erklären. Solche Leute sind ein Schandfleck in allen gelehrten in allen gelehrten Gesellschaften», in: J. J. Winckelmann, *Briefe*, Bd. II, pp. 291-292; J. J. Winckelmann, *Lettere*. Edizione italiana completa, volume II: 1759-1763, pp. 393-394 (dalla lettera n. 479 a L. Usteri, 20 febbraio 1763, pp. 393-397).

21 E. Osterkamp, *Johann Joachim Winckelmann: Der Europäer*, cit., p. 29.

22 K. Harloe, *Winckelmann and the Invention of the Antiquity*, cit., p. 31.

il passaggio dall'applicazione alla costruzione di una storia dell'arte relativa ai popoli antichi, che forse come *Lehrgebäude* non aveva inciso sufficientemente ai suoi occhi sulla società contemporanea (complice una lingua tedesca ancora di difficile accesso alla più vasta platea degli esperti d'arte e antiquari francesi, inglesi ed italiani), a un più solido interesse per la *Bildersprache* del mondo classico in relazione al mondo mitologico, di cui danno conto soprattutto il *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (1766) – redatto ancora, a malincuore, nella lingua materna – e i *Monumenti antichi inediti* (1767).

Tale progetto si trova significativamente espresso in chiusa ai *Gedanken*, quando Winckelmann scrive:

L'artista ha bisogno di un libro che contenga le figure e le immagini sensibili tratte dall'intera mitologia, dai migliori poeti antichi e moderni, dalla filologia esoterica di molti popoli, dai monumenti dell'antichità che si trovano su gemme, monete e utensili, tramite i quali si è data forma poetica ai concetti generali²³.

Gli “anni dell'affermazione”, come li ha definiti Joselita Raspi Serra nell'introduzione al II volume dell'epistolario di Winckelmann, sono quelli che preludono alla pubblicazione della *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), accompagnata da varie difficoltà, che dipendono da fattori esterni, ma anche dalla fatica nell'organizzare un lavoro estremamente complesso, sia dal punto di vista dell'impianto, sia dei criteri. Il motivo per il quale troviamo nell'epistolario un minor numero di riferimenti alla natura dell'opera in gestazione dipende probabilmente da quanto l'antichista scriveva il 25 aprile del 1761 a Gessner, ammettendo di essere incline a rivedere le proprie posizioni, prima credute corrette, e perciò di preferire non trattare nelle lettere «questioni importanti dell'arte»²⁴.

Naturalmente, come abbiamo visto dalla considerazione presente nel commento ai *Gedanken*, il nucleo del suo *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* si trova già in alcune riflessioni che emergono dai *Gedanken*, così come l'idea di pubblicare un'opera in lingua italiana che dovrebbe riuscire gradita al pubblico

23 «Der Künstler hat ein Werck vonnöthen, welches aus der gantzen Mythologie, aus den besten Dichtern alter und neuerer Zeiten, aus der geheimen Weltweißheit vieler Völcker, aus den Denkmählern des Alterthums auf Steinen, Müntzen und Geräthen diejenige sinnliche Figuren und Bilder enthält, wodurch allgemeine Begriffe dichterisch gebildet worden», in: J. J. Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, in: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hrsg. von W. Rehm. Mit einer Einleitung von H. Sichtermann, Walter de Gruyter, Berlin 1968, p. 57; J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 1992, pp. 56-57.

24 «Mein theurer Geßner! Wenig Menschen haben, wie ich, Gelegenheit und Begierde gehabt, die Alterthümer und die Kunst, in so fern in diese meine Einsicht gehen kann, zu erforschen: aber ich bin wie jener Tänzer aus dem Alterthume, welcher beständig gieng ohne von der Stelle zu kommen. Morgen verwerfe ich zuweilen, was ich gestern richtig erkannte, und dieses machet mich noch furchtsamer, mich in Briefen über etwas Wesentliches der Kunst einzulassen», in: J. J. Winckelmann, *Briefe*, Bd. 2, p. 145; J. J. Winckelmann, *Lettere*. Edizione italiana completa, volume II, cit., p. 220 (dalla lettera n. 373 a S. Gessner, 25 aprile 1761, pp. 219-221).

e utile al letterato e agli amatori dell'arte, cioè i *Monumenti*, si sviluppa su un binario parallelo al compito più urgente, nei tre anni che precedono l'uscita della *Geschichte der Kunst*. Nonostante il rischio di soccombere all'operazione di raccolta di materiali e di elaborazione dei dati su tre diversi fronti, gli obiettivi restano nitidamente distinti. Fin dal 1761, quando la *Geschichte der Kunst des Alterthums* non ha ancora visto la luce, Winckelmann scrive lucidamente a Mengs, in italiano, a proposito dei *Monumenti* che

[i]l disegno è di spiegare i punti più difficili nella Mitologia, nella Storia antica e ne' costumi dell'antichità, provati con Monumenti inediti parte in gemme parte in bassorilievi, ed vi è già materia per più di Sessanta rami: la Spiegazione stesa in Italiano, sarà terminata fra un mese [...]. Io resto unicamente attaccato alla spiegazione de' soggetti difficili, senza diffondermi in raggio[na]menti dell'arte e dello Stile, come ho ardito di fare qualche volta nel Catalogo, e nella spiegazione medesima cammino con più precisione ancora evitando ogni apparenza di sfarza d'erudizione²⁵.

Dall'epoca in cui uscì la I edizione dell'indimenticata opera di Carl Justi, *Winckelmann: Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen* (1866-1872)²⁶ fino al tempo presente, la critica ha concordato nel sostenere che Winckelmann non è stato uno storico o un teorico della mitologia, ma che ha piuttosto «presupposto una teoria della figuratività mitologica»²⁷. Infatti, la necessità dei bambini di ricorrere alla “favola”, come scrive nella *Erläuterung ai Gedanken*, può essere comparata al bisogno degli adulti di andare alla ricerca della verità analizzando l’ “allegoria” di cui essa è avvolta²⁸.

Pur dichiarando nel suo commento ai *Gedanken* di non aver intenzione di studiare l'origine di tutte le immagini allegoriche dei Greci, né di scrivere un trattato sull'allegoria, Winckelmann sentì dunque progressivamente il bisogno di sciogliersi dal vincolo dei criteri classificatori e delle distinzioni di stile, e di affrontare il mondo antico da un punto di vista più narrativo, cercando di svelare quali fossero quei “concetti generali” che servivano nell'antichità a raggruppare sotto uno stesso significato molte cose singole, di cui non si sarebbe compresa altrimenti la natura e l'utilizzo quotidiano o rituale²⁹. Da una parte è certo esatto

25 J. J. Winckelmann, *Briefe*, vol. 2, p. 231; trad., cit., p. 318 (dalla lettera n. 433 a A. R. Mengs, Roma prima metà di maggio 1762, pp. 317-318). Per “Catalogo” si intende qui la *Description des Pierres gravées du feu Baron de Stosch* (1760).

26 C. Justi, *Winckelmann: Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, 3 Bde., Leipzig, Vogel, 1866-1872.

27 M. Disselkamp, *Winckelmanns Mythen. Vorläufige Überlegungen*, in: “Aufklärung”, n. 27, 2015, pp. 31-54, p. 33.

28 J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, cit., p. 97.

29 J. J. Winckelmann, *Erläuterung der Gedanken Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken*, in: Ders., *Kleine Schriften*, pp. 97-144, qui p. 120: «Eine jede Eigenschaft eines einzelnen giebt einen solchen Begriff, und trennt von demjenigen, was ihn begreift, denselben sinnlich zu machen,

dire che Winckelmann fu poco interessato a confrontarsi con le teorie sul mito sviluppate nel '700, anche se Disselkamp stesso ammette che l'antichista era assolutamente al corrente delle pubblicazioni più recenti sull'argomento, come la *Erläuterung der Götterlehre und Fabeln* di Antoine Banier (1754-1766) e naturalmente dell'*Antiquité expliquée et représentée en figures* di Bernard de Montfaucon (1722-1724). In particolare, però, se una delle emergenze cui far fronte con un nuovo trattato sull'allegoria fu l'annunciata edizione di una ristampa, riveduta e ampliata, dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, a cura dell'Abate Cesare Orlandi di Fermo, che uscì proprio tra il 1764 e il 1767, Winckelmann aveva comunque capito che nella "narrazione" del passato attraverso immagini avrebbe potuto superare l'aspetto aridamente sistematico dell'approccio ai manufatti antichi e contemporaneamente evitare di fare come il Ripa, giacché – come dice – le sue immagini sono inventate e formulate come se non esistessero al mondo monumenti antichi³⁰. Questa narrazione non si sviluppa né nel *Versuch*, né nei successivi *Monumenti* nell'ottica di valorizzare un bello ideale greco sul quale si incardina la sua costruzione teorica nella *Geschichte der Kunst*, ma insiste invece su aspetti etici della scelta allegorica, suggerendo di non mettere in concorrenza la storia con la favola, perché la mancanza di informazioni sulla cultura degli Antichi può indurre a banalizzare il senso allegorico della scena, mentre è bene che la prassi allegorica segua un criterio storicistico³¹.

L'*Urprinzip* di questa operazione matura si ritrova comunque nello scritto, che Winckelmann non pubblicò in vita, intitolato *Von heiligen Alterthümern und der Fabel-Geschichte* (1759) che, inizialmente considerato fonte diretta per i *Monumenti* da Walter Boehlich³², fu poi dichiarato da Walther Rehm essere il materiale preparatorio della *Description* della collezione Stosch³³, da cui Winckelmann derivò poi parte delle sue note antiquarie per i *Monumenti*.

Se può risultare da un lato irritante il fatto che Winckelmann rifiutasse perlopiù di ricondurre alla vita quotidiana le scene rappresentate sui monumenti antichi e sui manufatti, propendendo per la tesi della popolarizzazione di immagini sacre legate a vari culti, dall'altra fu chiaro e talvolta legittimo il suo sforzo

muste durch ein Bild geschehen, welches einzeln wie es war, keinem einzelnen insbesondere, sondern vielen zugleich zukam»; trad., Id., *Commento ai pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura e risposta all'Epistola sopra detti Pensieri*, pp. 79-140, qui p. 98: «Ogni caratteristica di una cosa singola dà un tale concetto, e separato da ciò che lo comprende, per renderlo sensibile si dovette ricorrere a un'immagine che singola com'era non appartenesse ad alcuna cosa in particolare ma a molte nello stesso tempo».

30 J. J. Winckelmann, *Saggio sull'allegoria specialmente per l'arte*. Introduzione, traduzione e note di E. Agazzi, Argelato (BO), Minerva Edizioni, 2004, p. 56.

31 Ivi, p. 19 dell'introduzione, in cui si trovano riassunti i principi teorici più ricorrenti nel *Versuch*.

32 W. Boehlich, *Winckelmanns Sudelbuch in Montpellier*, in: "Neue Schweizer Rundschau", N.F. 20, 1953, pp. 531-548.

33 J. J. Winckelmann, *Briefe*, Bd. 4, p. 420.

di ricondurre al mondo greco la paternità di raffigurazioni ascritte alla storia e ai costumi romani³⁴.

Quest'opera sinottica, fatta di arte e di mitologia, con tutti i limiti delle sue interpretazioni, è stato un testo pionieristico per l'ermeneutica dell'archeologica moderna³⁵. L'inesausto impegno dell'autore verso sempre nuovi progetti (all'epoca in cui concludeva i suoi *Monumenti* aveva approntato le *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* – mentre è già mutata in parte la platea dei suoi corrispondenti, che gli forniscono più ampia occasione di discutere di scavi e di ritrovamenti³⁶ – il suo sogno di recarsi in Sicilia o addirittura in Grecia, confutano qualsiasi sospetto di trovarsi di fronte a un uomo che non sia stato in grado di pianificare in modo organico la sua vita e i suoi scritti.

Se oggi si discute sulla funzione della critica letteraria da un punto di vista della sua sostenibilità cognitiva, di fronte alle sfide del pensiero scientifico che insegue il principio di verità, evidenziando che la funzione che essa svolge nel senso del *noscere* (di conoscenza trasmessa attraverso l'emozione della scoperta dell'immaginazione dell'autore) è diversa, ma altrettanto importante rispetto allo *scire* (in quanto conoscenza basata sul sapere della materia), allora l'immaginazione che viene stimolata dalla descrizione di un manufatto antico, classificato altrimenti per luogo del ritrovamento, epoca e provenienza, assume particolare energia ed efficacia grazie alle duecento illustrazioni dei *Monumenti antichi inediti* e al potenziamento del formato narrativo con cui sono presentate le informazioni. La *Bildhaftigkeit* che si sprigiona dalla combinazione del racconto e della figuratività del passato antico, tra *Kunsterzählung* e *Erzählkunst*, lasciano in noi un vivido ricordo di come è fatta l'arte classica.

34 C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 3 Bde., hrsg. von W. Rehm, Köln, Im Phaidon Verlag, 1956 (V ed.), Bd. III, p. 402.

35 Come scrive Lorenzo Lattanzi, «A prescindere dalle sue intenzioni, nei decenni successivi l'enfasi di Winckelmann sull'eccezionale originalità della cultura letteraria e artistica greca, scaturita dalla "sorgente comune" dei poemi omerici diventa un punto di riferimento per teorici e critici impegnati a diffondere nelle arti figurative nuovi temi tratti dalla mitologia e dalla storia greca, da un lato, contro il tradizionale repertorio della storia romana, dall'altro, contro l'avanzata dei temi "moderni"»; L. Lattanzi, *La fortuna artistica dei Monumenti antichi inediti di Winckelmann tra Sette e Ottocento*, in: J. J. Winckelmann (1717-1768) *Monumenti antichi inediti. Storia di un'opera illustrata* [Catalogo della mostra del Centro Culturale Chiasso m.a.x. museo. 5 febbraio-7 maggio 2017], a cura di S. Ferrari e N. Ossanna Cavadini, Milano, Skira, 2017, pp. 124-145, p. 128.

36 Ad esempio nella lettera n. 802 a Ch. L. Clérisseau del 9 dicembre 1767 in J. J. Winckelmann, *Lettere*. Edizione italiana completa, volume III, cit., pp. 401-403.

«La dolce convessità d'amb'i sessi». Winckelmann e l'estetica della transizione

MICHELE COMETA

La questione della sessualità nell'estetica e nella vita di Winckelmann ha assunto, almeno a partire dall'epocale saggio di Hans Mayer del 1981 dedicato a *I diversi*¹, una posizione centrale. Si tratta di una ricezione vivace e innovativa che si è sviluppata almeno in due direzioni: la riscoperta della sessualità come componente precipua della speculazione winckelmanniana, fortemente condizionata dall'onnipresenza di Freud già a partire dal pioneristico studio di Alex Potts del 1994, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origin of Art History* che, pur muovendosi nell'alveo di una ricostruzione delle ragioni della "storia" dell'arte, apriva inedite prospettive sul nesso arte-vita e sulla interconnessione tra le preferenze sessuali del padre della storia dell'arte e la sua estetica. Un libro che ha contribuito non poco a svecchiare le interpretazioni meramente storicistiche e che risuona oggi ancora nelle riflessioni sul nesso tra *bios* ed estetica tipiche dell'era dell'*embodiment*. Certo l'ipoteca freudiana² costringeva l'autore a ragio-

1 H. Mayer, *I diversi*, Milano, Garzanti, 1992.

2 Non è un caso che Whitney Davis, proprio commentando il suo predecessore, scrivesse: «la contiguità concettuale e retorica dell'estetica di Winckelmann e di quella di Freud è sbalorditiva»: Cfr. W. Davis, *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2010, p. 21.

nare solo sui meccanismi di repressione della femminilità³, nella vita e nell'estetica di Winckelmann, finendo per disattivare la carica sovversiva della sua opera, per esempio quando scriveva:

Nell'interpretazione di Winckelmann, i grandi nudi ideali maschili, l'Apollo del Belvedere, l'Antinoo del Belvedere, il Torso del Belvedere e il Laocoonte non sono esseri androgini, né sono il luogo di fantasie bisessuali che rompono i confini tra mascolinità e femminilità. Essi sono figure maschili che sembrano non avere bisogno di nessun reciproco femminile, che cancellano nella loro pienezza autosufficiente i paesaggi psichici del femminile. O, se vogliamo essere psicoanalitici, l'ideale di antichità di Winckelmann reprime radicalmente il femminile. Ciò che dà a tale repressione il suo peso e la sua necessità non è l'omosessualità di Winckelmann, ma una sindrome psichica, un disconoscimento maschile della femminilità, ovvero una paura di castrazione come l'avrebbe intesa Freud, che opera all'interno della soggettività maschile nel contesto della cultura eterosessuale del periodo⁴.

Solo di recente la dimensione androgina dell'estetica winckelmanniana viene recuperata e problematizzata nelle letture queer di Whitney Davis in *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond* (2010)⁵ e di fatto era già stata articolata con maggiore duttilità negli ormai classici studi di Paul Derks (1990)⁶, Simon Richter e Patrick McGrath (1994)⁷ e Dennis Sweet (1984)⁸. Il tema dell'androgino e dell'ermafroditismo, legato all'analisi di figure come l'eunuco, i castrati e gli omosessuali, è stato poi esteso da autori come Robert Tobin in *Warm*

3 A. Pott, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origin of Art History*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 166 che interpreta l'estetica winckelmanniana e in particolare l'immagine del "ragazzo" come la «più radicale distruzione concepibile dei segni corporei della mascolinità».

4 Ivi, p. 131.

5 W. Davis, *Queer Beauty*, cit. Si veda innanzitutto l'interpretazione dell'*Adorante* conservato a Berlino e la sua tradizione tedesca (ivi, p. 24 sgg.).

6 P. Derks, "Die Schande der heiligen Päderastie": *Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850*, Berlin, Rosa Winkel, 1990.

7 S. Richter, P. McGrath, *Representing Homosexuality: Winckelmann and the Aesthetics of Friendship*, in: "Monatshefte", n. 86.1, 1994, pp. 45-58.

8 D. Sweet, "The Personal, the Political, and the Aesthetic: Johann Joachim Winckelmann's German Enlightenment Life", in: K. Gerard, G. Hekma (a cura di), *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, New York, Harrington Park, 1989, pp. 147-162.

Cfr. per una ricostruzione di queste tappe Th. P. Bonfiglio, *Winckelmann and the Aesthetics of Eros*, in: "The Germanic review", n. 73.2, pp. 132-144. Per un inquadramento di questi filoni interpretativi si cfr. R. Deam Tobin, "Winckelmann - Homosexualität, schwule Kultur, Queer Theory", in: M. Disselkamp, F. Testa (a cura di), *Winckelmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2017, pp. 65-72. Cfr. inoltre, K. Parker, *Winckelmann. Historical Difference, and the Problem of the Boy*, in: "Eighteenth-Century Studies", n. 25.4, 1992, pp. 523-544; J. Morrison, *The Discreet Charm of the Belvedere: Submerged Homosexuality in Eighteenth-Century Writing on Art*, in: "German Life and Letters", n. 52.2, 1999, pp. 123-135. Particolarmente significative sono le pagine sul corpo winckelmanniano e sull'androgino/ermafrodita di W. Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2002, p. 115 sgg.

Brothers. *Queer Theory and the Age of Goethe*⁹ (2000) ed Elisabeth Nelson in *Queering the 18th Century. Sexuality and gender in the 18th century, contextualised through contemporary culture* (2010)¹⁰ a tutto il secolo diciottesimo. Come è stato notato, in questo tipo di ricezione particolarmente importante si rivela la distinzione di concetti solo apparentemente sovrapponibili come omosessualità, pederastia¹¹, ermafroditismo e queer, la cui semantica, oltre a oscillare già all'epoca di Winckelmann e comunque debitrice di tradizioni interpretative che risalgono all'antica Grecia, subisce, proprio nel diciottesimo secolo, una radicale trasformazione che per altro non coincide con quella novecentesca (Foucault). Estrema cautela e precisione storiografica dunque si impongono quando si trattano tali concetti¹². Per non parlare del fatto che la giusta riconsiderazione dell'estetica queer di Winckelmann va fatta nel rispetto dei dati filologici (cioè estetici, archeologici, storici), per evitare gli eccessi di un pensiero analogico in cui trionfano gli anacronismi e le imprecisioni concettuali¹³.

Meno legato alla questione, anche politica e sociale di un'estetica queer, è invece un secondo filone di studi che si è interrogato sulla specifica qualità androgina¹⁴, dunque duplice e doppia, delle proposte winckelmanniane, soprattutto nel campo dell'interpretazione della statuaria classica, al punto che in un fondamentale saggio sull'estetica del neoclassicismo, *Gemeißelte Sinnlichkeit. Herders Anthropologie des Plastischen und die Spannungen darin*¹⁵, Helmut Pfotenhauer, dopo

9 R. Deam Tobin, *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.

10 E. Nelson, *Queering the 18th Century. Sexuality and gender in the 18th century, contextualised through contemporary culture*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller, 2010.

11 Cfr. A. Lear, E. Cantarella, *Images of Ancient Greek Pederasty. Boys were their God*, London and New York, Routledge, 2008. Sull'immaginario pederasta nella Berlino del Settecento ha molto insistito W. Davis, *Queer Beauty*, cit., p. 24 sgg. A p. 43 si legge: «la tendenza platonizzante di Winckelmann non fu... la soppressione dell'amore pederasta. Fu la normalizzazione dell'amore pederasta».

12 Cfr. soprattutto R. Deam Tobin, *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe*, cit., p. 24 sgg.

13 È stato purtroppo il caso della pur affascinante mostra berlinese del 2017 intitolata *Winckelmann. Das göttliche Geschlecht* dove, ad esempio, si esponeva un'immagine del telamone del tempio di Giove Olimpico di Agrigento cui si attribuivano connotazioni sessuali ma che Winckelmann non poteva conoscere visto che i resti dei telamoni furono scoperti solo molti decenni dopo la morte di Winckelmann per quanto a lui si debba la "riscoperta" proprio del tempio di Giove Olimpico. Su questo mi permetto di rimandare alla mia ricostruzione di questa feconda mitologia dell'architettura neoclassica: *Il romanzo dell'Architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 155 sgg. Si veda anche il catalogo della mostra berlinese: *Winckelmann. Das göttliche Geschlecht*, a cura di W. Cortjaens, Berlin, Michael Imhof Verlag, 2018 (in particolare la fig. 30 e il commento alle p. 102 sgg.).

14 Sulla figura dell'androgino in letteratura e nelle arti si cfr. l'ancora utile E. Zolla, *Incontro con l'androgino. L'esperienza della completezza sessuale*, Como, Red edizioni, 1995.

15 H. Pfotenhauer, "Gemeißelte Sinnlichkeit. Herders Anthropologie des Plastischen und die Spannungen darin", in: Id., *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen, Max Niemeyer, 1991, pp. 79-102.

un'analisi della statua dell'*Ermafrodito*, poteva affermare: «L'androgino e l'ermafrodita ad ogni modo è un'idea fissa ancora poco studiata del classicismo tedesco e del neoclassicismo»¹⁶.

Alla richiesta di Pfothenauer di fatto stavano già rispondendo studiosi come Catriona MacLeod in un seminale studio, *Embodying Ambiguity. Androgyn and Aesthetics from Winckelmann to Keller*¹⁷, nel quale l'autrice dedica a Winckelmann un intero capitolo significativamente intitolato *The Beautiful Boy as Aesthetic Icon*¹⁸. Siamo alle soglie di quella nuova sensibilità per la questione del corpo che emerge anche negli studi di Christina Dongowski, *Konstruktionen von Text, Körper und Skulptur in J. J. Winckelmanns Hermeneutik der Antike*¹⁹, importante perché riconnette la questione del corpo con quella del *bios* a partire dagli studi di medicina e di biologia greca di Winckelmann²⁰.

È in studi come questi che prende corpo l'ipotesi che l'estetica di Winckelmann non si articola mai in endiadi inconciliabili (bello/brutto, ideale/caratteristico, maschile/femminile), ma vada compresa a partire da un modello gnoseologico consapevole di gestire categorie *fluttuanti* e *metamorfiche*, senza le quali è impossibile descrivere statue come quelle di Bacco, di Apollo, e persino di Ercole e Marte.

Nelle considerazioni che seguono cercherò pertanto di ricollegarmi a questo secondo filone di studi che certamente porta a una riconsiderazione dell'estetica della scultura winckelmanniana.

Cominciando, per così dire, dalla fine, val la pena di citare la più importante caratterizzazione "sessuale" delle statue "greche" che si trova nei tardi *Monumenti antichi inediti*, in cui – usando una metaforica consueta – Winckelmann ricorre al modello geometrico della convessità. Quasi ricapitolando le tesi fondamentali della sua estetica sin dal tempo dei *Pensieri sull'imitazione*, Winckelmann scrive:

Non credo di dover anche aggiungere, che l'unità e la semplicità, di cui parlo, è materiale e morale; che la morale riguarda l'atto in che gli artisti pongono le figure, e la materiale la forma di esse; dirò bene, che or si tratta della materiale. L'unità materiale adunque, che anche possiam chiamare *lineare*, è più acconcia a rappresentare l'età dell'uomo in cui sembra che la bellezza abbia la sua sede, vale a dire la gioventù; poiché quivi l'unità tanto più è una, *quanto che le linee che si richiedono a far la figura d'una persona giovane, sebben si dipartono dalla rettitudine, e si convertono in ellittiche, formate da tante parabole*, che rendono diversi altri centri; nondimeno in queste lor trascendenze scorrono sì dolce-

16 Ivi, p. 102.

17 C. MacLeod, *Embodying Ambiguity. Androgyn and Aesthetics from Winckelmann to Keller*, Detroit, Wayne University Press, 1998.

18 Ivi, p. 29 sgg.

19 Ch. Dongowski, *Konstruktionen von Text, Körper und Skulptur in J. J. Winckelmanns Hermeneutik der Antike*, Diss., Gießen, 2001

20 Su questo mi permetto di rimandare anche al mio *Winckelmann e il bios*, in: F. Cambi, G. Catalano (a cura di), *Johann Joachim Winckelmann e l'estetica della percezione*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2019, pp. 151-162.

mente, che assomigliar si possono alla *superficie del mare non agitata da' venti, la quale se ben muovesi, dicesi ch'ella è in calma*. Questa unità di contorni da me così definita, fu dagli artefici greci maggiormente raffinata, e si rende costante appo loro per l'osservazione delle persone, il verde della cui età era mantenuto più lungamente *per la privazione de' vasi spermatici*, come ne' sacerdoti di Cibele e di Diana efesina, poiché *in costoro viene ad unirsi la dolce convessità d'amb'i sessi*, con meno risentimento de' muscoli e della parti cartilaginose, di quel che suol essere nella breve gioventù nostra (*corsivi miei*)²¹.

Si tratta di uno dei vertici metaforici dell'intera opera di Winckelmann e per di più in un'opera scritta in italiano. Non c'è chi non veda quanto questo lessico abbia influenzato l'incipiente speculazione preromantica e romantica, per esempio di Friedrich Schlegel o di Friedrich Hölderlin, totalmente impegnati nel fare di una figura geometrica, come l'ellissi, il centro metaforico della loro speculazione²². Del resto si trattava di un lontano retaggio platonico, certo non estraneo a Winckelmann. In questa pagina dei *Monumenti antichi inediti* sembrano per altro convergere le tradizioni che avevano alimentato la metaforica winckelmanniana: quella platonica, come abbiamo detto, quella matematico-geometrica²³, e – come vedremo più avanti – quella che aveva sostanziato la sua ricerca storico-artistica sulla statuaria greca.

La parola “convessità”, ben più che l'allusione agli eunuchi, rende perfettamente la totale *reciprocità* di maschile e femminile, anzi la loro sostanziale imbricatura, poiché ciò che è convesso da una parte è concavo dall'altro. La più tarda traduzione tedesca con “Rundung” non rende affatto questa nuance semantica.

La storia concettuale che culmina in questa pagina dei *Monumenti antichi inediti* merita di essere ricostruita, anche per svelarne il profondo significato per una teoria della scultura. Già nella *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*, Winckelmann aveva descritto un Ercole inciso su una corniola nei seguenti termini:

Buste d'un jeune Hercule la Peau de Lion en tête. C'est un des plus précieux monuments de notre Cabinet. Il y peu de têtes tant en Statues de marbre qu'en en Pierres Gravées, qui puissent lui être comparées. L'idée de la beauté & l'exécution de l'ouvrage vont d'un pas égal. Je la trouve décrite parmi les Têtes de Jole; car c'est un air «quem dicere vere/virginem in puero, puerilem in Virgine posses». Mais le front plein qui s'éleve par dessus le nez avec uns enflure gracieuse, & qui donne, pour ainsi dire, un présage du Héros à venir, avec cela petit muscle ressenti sur l'oeil, marquent une tête mâle, & puis des cheveux courts & naturellement frisés, mais sans boucles à l'oreille, ne convennient pas à une beauté féminine. C'est donc ici l'idée d'un beau jeune homme, tel quel le souhaitoit Glycère, cette Beauté charitable de la Grèce; un jeune

21 J. J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, a spese dell'autore, Roma, 1768, vol. I, p. 38.

22 Su ciò: M. Cometa, “La passione della duplicità. Geometrie della Goethezeit”, in: L. Zagari (a cura di), *Simmetria e antisimmetria. Due spinte in conflitto nella cultura dei paesi di lingua tedesca*, Pisa, ETS, 2001, pp. 53-92.

23 Ovviamente non estranee a Platone stesso che parla di forme sferiche e di cerchi. Cfr. Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, testo critico di J. Burnet, Milano, Mondadori-Valla, 2001, p. 55 sgg.

homme dont les attraits sont d'abord douter que est son sexe... «*tum enim formosi pueri sunt... cum fuit feminae similes*»²⁴.

È evidente che Winckelmann è alla ricerca di un modello di bellezza che potesse contemplare la sia pur momentanea *compresenza* dei due sessi, come del resto dimostra, a pochi anni di distanza, ma quando la sua parabola teorica è ormai al suo acme, la definizione del bello che intende applicare alle statue di Bacco:

La seconda specie del bello ideale preso dalle forme degli Eunuchi si ravvisa in Bacco, misto alla giovinezza virile. Sotto queste forme viene effigiato ne' varj gradi di gioventù sino alla virilità perfetta. Nelle più belle figure vedesi sempre *con membra ritondette e dilicate*, con rilevati e pieni fianchi, come gli hanno le fanciulle, alla maniera delle quali, secondo la favola, era stato allevato. Anzi Plinio rammenta la statua d'un Satiro, che teneva *una figura di Bacco vestito come una venere*; e Seneca perciò lo descrive come *una fanciulla travestita*. Morbide sono e ondegianti le forme delle sue membra, quasi con un dolce soffio formate, senza che vi si scorgano né le ossa né le giunture de' ginocchi; quale appunto disegnerebbesi un avvenente giovane Eunuco. La sua figura è quella di bellissimo garzone che entra nella primavera della vita, cioè nell'adolescenza, in cui la sensazione della voluttà, come il tenero germoglio d'una pianta, comincia a spuntare; e che *fra il sonno e la veglia mezzo immerso ancora in un sogno lusinghiero*, mentre cerca di riunire le immagini, comincia a riconoscersi: i suoi tratti son pieni di dolcezza; ma tutta non se gli spiega sul volto l'anima gioviale (*corsivi miei*)²⁵.

Qui la metaforica winckelmanniana si amplia e si arricchisce di nuove significazioni. Dopo l'esplicito riferimento agli Eunuchi – la cui sessualità è tutt'altro che repressa, come ha ben spiegato Elisabeth Nelson – l'autore tocca altrettanto esplicitamente il tema del travestitismo e, diremmo oggi, della *masquerade*²⁶ se si segue il riferimento a Seneca. Ma ancora più importante delle connotazioni queer, sono ancora una volta i richiami al mondo della natura che Winckelmann usa, con il nesso germoglio-pianta, proprio per indicare il modello di una metamorfosi e di uno stato *in transizione*. Significativamente egli sceglie per rafforzare la sua impresa metaforica quello stato tra sonno e veglia che produce le cosiddette immagini ipnagogiche, immagini cioè che per definizione sono metamorfiche e che non a caso diventeranno centrali nell'immaginario romantico²⁷ e nella onirocritica dei primi anni del secolo a venire.

Winckelmann sta insomma cercando di pensare quello stato in transizione che più gli sembra adatto a descrivere la bellezza della statuaria greca. La statua

24 *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch dédiée a son eminence Monsieur le Cardinal Alexandre Albani, par M. l'Abbé Winckelmann*, A Florence, Chez André Bonducci, 1760, p. 128 sgg.

25 J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte presso gli antichi*, in: Id., *Opere, prima edizione italiana completa*, Prato, Per i Fr. Giachetti, 1830, vol. II, p. 331 sgg.

26 A cominciare da M. A. Doane, *Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator*, in: "Screen", n. 23.3-4, 1982, pp. 74-87.

27 H. Pfothenhauer, S. Schneider, *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum: Die Halbschlafbilder in der Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.

greca, come si vede, dal citato passo su Ercole e su Bacco è infatti capace di mostrare il presagio di ciò che una figura mitologica o eroica sarebbe diventata e per ciò stesso stimolare l'immaginazione e infiammare i sentimenti dello spettatore.

Ercole e Bacco sono solo i prototipi di una figura che per definizione è l'incarnazione perfetta dell'ideale: l'Apollo. Nei *Monumenti antichi inediti*, poche pagine dopo l'introduzione della metafora della "convessità", Winckelmann ricapitola il suo studio sulle tre figure che avevano alimentato la sua ricerca del bello ideale, facendo vedere che la questione della duplicità sessuale era un dato che non riguardava solo esempi isolati, come Bacco o l'Antinoo. Vale la pena di citare per intero un brano che ricostruisce il leit-motiv della "convessità":

L'idea più sublime della bellezza giovanile fu appropriata alle figure di Bacco e Apollo, le quali *per via de' due sessi attribuiti loro da' poeti*, ci mostrano in diverse immagini rimasteci di queste Deità *una natura mista ed equivoca* accostantesi per le anche grandiose e per *le membra tondeggianti e delicate* a quella degli eunuchi e delle femmine. Perciò Bacco nelle figure panneggiate può assomigliare a una *vergine travestita*: e come tale ce lo descrive Seneca il tragico. L'immagine di Bacco nella bellissima statua di villa Medici, come in altre figure di lui, è quella dell'adolescenza che tocca i confini d'una già adulta primavera della vita, allor che la sensazione del gonfiamento principia a germogliare, come fa dalle piante la prima messa. Sembra perciò egli in tale statua *fra la vigilia ed il sonno* riandar col pensiero le fantasia rimastegli d'un lieto sogno che or or ha fatto, e vorrebbe poter ridurre alla realtà. Quindi le sue fattezze sono piene di vaga *dolcezza*, non gli si vede però delineate nel viso l'allegrezza dell'anima. Similissima a quest'idea di Bacco comparisce quella d'Apollo nelle statue di lui che hanno ai piedi un cigno. Ve n'ha due nella stessa villa Medici, e una nel museo Capitolino, ma la più bella vedesi nel palazzo Farnese, la cui testa può dirsi il colmo dell'umana bellezza. Anch'Ercole effigiato sì ne' marmi sì nelle gemme in etade adolescente, comparisce talora dotato nella testa di una sì rara bellezza, che le fattezze ne pajono *equivoche fra l'uno e l'altro sesso*: perciò questi Ercoli sono stati presi per ritratti d'Iole, ma ce ne ricordano i capelli corti e ricci di su la fronte, che sono un distintivo costante in Ercole, e sarebbero sconvenevoli ad una femmina (*corsivi miei*)²⁸.

È evidente che qui il modello degli eunuchi è poco più di un riferimento obbligato, ma quel che più conta è la sequenza Ercole-Bacco-Apollo che Winckelmann intende fondare su dati archeologici certi.

Dell'incisione di Ercole abbiamo già detto, ma di essa non ci restano immagini. Più facile è indicare le fonti visuali che riguardano l'esemplificazione somma dell'ambiguità dell'Apollo capitolino che troviamo descritto nella più tarda guida di M. Bottari e N. Foggini, *Il Museo Capitolino illustrato* la quale ovviamente fa riferimento alle interpretazioni di Winckelmann:

Relativamente poi alla Tav. XV, rappresentante Apollo che sta indolentemente appoggiato ad un albero, fa il Winckelmann riflettere che la sua figura è molto simile a quella di Bacco. «Né ciò dee sembrar molto strano, egli dice, a chi non ignora che in ognuna di quelle divinità ambe due veniano adorati..., e l'uno per l'altro scambievolmente prende-

28 J. J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, vol. I, p. 41.

vasi...». Lo stesso autore poi è d'opinione che le gambe incrociate di questa statua, fossero fatte dall'artista espressamente per indicare la giovinezza giocosa di quel nume²⁹.

In effetti in questa statua che ritrae Apollo con il "cigno" (fig. 1) il dio ha una testa decisamente femminile soprattutto se si guarda alla capigliatura.

La femminilizzazione di Apollo ha comunque radici lontane e certamente a Winckelmann non era sfuggita la tavola delle *Pitture di Ercolano*, e ancor più il commento a piè di pagina, in cui si rappresenta la figura di un "nume" «appoggiato a un pilastro... vestito di un abito rosso lungo, co' calzari di color giallo, che gli giungono a mezza gamba, e cinto il capo di lucente nimbo, e i lunghi e biondi capelli di fascetta verde, può rappresentar egualmente Apollo, e Diana»³⁰ (fig. 2).

Nelle note si spiega che «Apollo si rappresentava sempre giovane, e sempre bello»³¹ e si ricorda che Tibullo lo paragonava a «una novella sposa», anche perché in molte gemme e medaglie lo si trovava decisamente sotto spoglie femminili³².

Ma se questa è la "preistoria" della metafora winckelmanniana in cui si combinano i due termini a lui cari, "dolce" e "convesso", ancora più interessante è la *Nachgeschichte* di questa intuizione sulle statue greche. Toccherà infatti a Anton Raphael Mengs esplicitare la metaforica "geometrica" di Winckelmann, certo memore dell'insegnamento del suo mentore. Mengs affronta la questione della "convessità" in un contesto squisitamente scultoreo (anche se sempre all'interno di una riflessione sulla pittura italiana) e crea tutta una tipologia delle "linee" – un termine che risale certamente a Winckelmann – che concorrono alla bellezza, descrivendo le statue del suo canone. Com'è noto Mengs articola la storia della scultura greca in tre epoche e nella terza colloca «il miglior tempo dell'arte»:

Le statue del grado sublime sono il Laocoonte, e il Torso del Belvedere: quelle del secondo grado l'Apollo del Belvedere, ed il Gladiatore Borghese: del terzo grado poi ve ne sono infinite; e delle ordinarie non stimo farne menzione. I grandi professori dell'antichità furono più sublimi nelle loro idee di quel che lo sieno stati i moderni; ed anche nell'esecuzione furono più grandi, e più felici, poiché le loro idee si formarono su la perfezione, e nell'esecuzione seguirono, non come hanno fatto i moderni, una parte, ma il tutto della natura³³.

29 *Il Museo Capitolino illustrato* da M. Bottari e N. Foggini, con osservazioni ricavate dalle opere di Winckelmann e di E. Q. Visconti e con le tavole disegnate ed incise da A. Locatelli, Milano, Presso Paolo Cavalletti e Com., 1821, p. 84 sgg.

30 *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, Napoli, Nella Regia Stamperia, 1760, vol. II, p. 105 sgg.

31 *Ivi*, p. 106.

32 *Ibidem*, nota 11.

33 Cfr. A. R. Mengs, *Pensieri sulla Pittura*, nella traduzione di José Nicolás de Azara del 1780, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica edizioni, 1996, p. 51.

Questa eccellenza nell'arte statuaria si giustifica, secondo il pittore Mengs, con l'uso accurato della varietà che è soprattutto data dall'alternanza tra le forme/linee concave e convesse, anzi dalla capacità di trovare un equilibrio tra di esse:

Nella terza epoca, nel miglior tempo dell'Arte, gli Antichi perfezionarono la lor maniera, essendosi accorti che nelle due precedenti non si esprimeva debitamente l'effetto della carne; poiché nella prima pareva troppo nervosa, e nella seconda molto gonfia, e grossolana; e finalmente conobbero, che nella bella Natura trovasi una continuata varietà: che niuna cosa deve ripetersi: *che era necessario passare dalla linea convessa alla concava, e alla retta, e frammischiarle tra loro: che ne' piani, e nelle parti angolari della seconda maniera conveniva unire le concave colle convesse, e dove bisognava varietà dovevano entrare tutte le tre spezie di linee; e trovarono la ragione perchè non si deve fare niun angolo senza curva, e niuna curva senza interruzione, o inflessione, cioè senza linea ondeggiata, o serpeggiante (corsivi miei)*³⁴.

Mengs dunque fa assurgere ad assioma ciò che Winckelmann aveva cercato di teorizzare per tutta la vita: la transizione tra le linee della bellezza, che in fin dei conti convergono ma in una continua metamorfosi.

L'accenno alla «linea ondeggiata, o serpeggiante» di Mengs richiama una delle matrici del discorso teorico dei due massimi teorici del neoclassicismo. Mi riferisco all'*Analisi della Bellezza* di Hogarth in cui si teorizzava, proprio a partire dalla rappresentazione del corpo umano, la convivenza di linee della bellezza diverse:

L'uso che farò di queste osservazioni apparirà assai considerevole, quando applicate alla forma del corpo umano con cui siamo prossimi a cimentarci. Sarà, dunque, sufficiente per il momento solo osservare: primo, che l'intero corno acquista bellezza per il suo essere così gentilmente piegato in due modi diversi; secondo, che tutte le linee che sono tracciate sulla sua superficie esterna diventano leggiadre, poiché devono tutte, dalla torsione data al corno, partecipare, in una qualche misura, della forma della linea serpentina; e ultimo, che quando il corno è diviso e la superficie interna, così come quella esterna, della sua forma risulta simile a un guscio, l'occhio è particolarmente intrigato e trae piacere dall'inseguimento di queste linee serpentine, *poiché* nelle loro torsioni le *concavità* e *convessità* si offrono in modo alterno alla sua vista. *Forme concave*, quindi, composte di tali linee sono estremamente belle e piacevoli per l'occhio, in molti casi sono ancora più belle di quelle dei corpi solidi (*corsivi miei*)³⁵.

È naturale dunque che Mengs scopra che nel *Laocoonte* «dominano le linee convesse»³⁶ e nel *Torso*, che è opera «meramente ideale»³⁷, tutte le curve sono

34 A. Mengs, *Riflessioni sopra i tre gran Pittori Raffaello, Correggio, e Tiziano, e sopra gli Antichi*, in: *Opere di Raffaello Mengs*, primo pittore della Maestà di Carlo III Re di Spagna ec. ec. ec. Pubblicate da N. Giuseppe Niccola D'Azara, Parma, Nella stamperia reale, 1780, vol. I, p. 196.

35 W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, a cura di Laura di Michele, Palermo, Aesthetica edizioni, 2001, p. 76 sgg.

36 A. Mengs, *Riflessioni sopra i tre gran Pittori Raffaello, Correggio, e Tiziano, e sopra gli Antichi*, cit., vol. I, p. 204.

37 *Ibidem*.

presenti e per così dire *transitano* le une nelle altre. Ovviamente l'attenzione che Mengs dedica alla fenomenologia delle linee e delle linee curve in particolare non è questione di sesso ma semmai di luce ed è proprio il gioco della luce a pretendere lievi transizioni tra le une e le altre:

Le parti più elevate rimandano i raggi della luce in una maniera differente delle piane, e delle convesse, cosicché sembrano più illuminate; e siccome ogni angolo differisce infinitamente poco dal suo immediato, si deve passare per una impercettibile gradazione dall'uno all'altro, onde se si salta rapidamente da uno grande ad uno picciolo, si rappresenterà la cosa come se ivi fosse interrotta, o tagliata, e il Chiaroscuro resterà distrutto³⁸.

L'estetica dell'androgino e dell'ermafrodito acquisisce così un ruolo nell'estetica di Winckelmann che trascende le pur evidenti e necessarie connotazioni *gender*.

Se si può parlare di estetica queer o di estetica androgina è dunque semmai possibile nel senso moderno che si dà alla parola queer. Come ha scritto Teresa De Lauretis queer «è ciò che trascende (le sessualità) – o almeno le problematizza»³⁹.

Winckelmann usa l'estetica androgina proprio per immaginare un modello di bello ideale che unisca elementi inconciliabili, se non altro, appunto, materia ed idea, linee concave e convesse, luci e ombre, maschile e femminile. Questo non significa, come ha scritto Mathias Hofter che «l'ideale androgino è un'allegoria della compiutezza in Dio che può esistere solo nel non-sensibile»⁴⁰. Semmai si tratta proprio del contrario: è il modo in cui il divino può manifestarsi in un corpo e nella materia artistica. L'ideale androgino che, come ha ricordato Julia Kristeva⁴¹, non si concretizza in un essere bisessuale ma «unisessuale», è semmai un modo per mettere in tensione le diverse sessualità, il maschile e il femminile, sprigionando così una logica del desiderio che, come avrebbero compreso da lì a poco i romantici, è una logica dell'infinito.

38 Ivi, p. 104.

39 T. De Lauretis, *Introduction*, in: "Differences", n. 3.2, 1991, p. 3-18.

40 M. Hofter, *Die Sinnlichkeit des Ideals: zur Begründung von J. J. Winckelmanns Archäologie*, Mainz, Ruppolding und Mainz, 2008, p. 141.

41 J. Kristeva, *Storie d'amore*, Roma, Donzelli, 2012.



Fig. 1 Apollo (Il Museo Capitolino illustrato da M. Bottari e N. Foggini, con osservazioni ricavate dalle opere di Winckelmann e di E. Q. Visconti e con le tavole disegnate ed incise da A. Locatelli, Milano, Presso Paolo Cavalletti e Com., 1821, tavola XV).



Fig. 2 Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione, Napoli, Nella Regia Stamperia, 1760, vol. II, p. 115.

«Winckelmann – Welcher Winckelmann?»*

MARKUS KÄFER

1.

In den Winckelmann-Jubiläumsjahren 2017/18 gab es Ausstellungen zu Winckelmann in Einsiedeln (CH), Weimar, in Berlin, Wörlitz, in Moritzburg, Gotha, Dresden, in Halle, München, Kamenz und Stendal, in Chiasso/Neapel, in Rom, in Basel (CH). Anlass für diesen Beitrag ist die öffentliche Resonanz in der BRD v.a. auf die Weimarer Ausstellung «Winckelmann. Moderne Antike» (Klassik Stiftung Weimar) und auf die Berliner Ausstellung: «Winckelmann – Das göttliche Geschlecht» (Schwules Museum*).

Eindeutig und entschieden wird Winckelmann heute medial als *der* (männliche) «Homosexuelle» des 18. Jahrhunderts, als «Queering Winckelmann»¹ und

* Der Titel wird von Denis M. Sweet, *Winckelmann – Welcher Winckelmann?* (in: "Forum Homosexualität und Literatur", n. 5, 1988, S. 5-15) übernommen, was nach dem Vortrag in Triest den (individuellen) Vorwurf provozierte, den Zuhörer nicht auf den Inhalt des Vortrags vorbereitet zu haben. Es ist legitim, sich den sehr privaten Winckelmann nicht aufdrängen zu lassen – bei, so der Vorwurf, fraglichem, allenfalls biographischem Erkenntnisgewinn. Der Beitrag hier ergänzt meine Literaturübersicht: *Zu Winckelmanns "Homo-Imagination, Homoerotik, Homosexualität". Ein Literaturbericht*, in: "Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft", n. 59, 1996, S. 28-38 (<<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/volltexte/2012/1679>>).

¹ So im Internet für den 17. 5., 18 Uhr in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek angekündigt: «Queering Winckelmann* Podiumsdiskussion [...] Das Wirken und vor allem die Schriften

als «schwule Ikone»² identifiziert. In neuen Deutungsmustern steht Winckelmann nun in vorderer Linie der historisch orientierten ‚Diskursivierung von Sexualität‘. An die «traditionelle germanistische und kulturwissenschaftliche Winckelmann-Forschung» gerichtet, wird aus der Gender-Forschung heute die Forderung erhoben, sich endlich den «nicht mehr so neuen Themen der Ästhetik des Geschlechts» zuzuwenden. «Homosexualität und Geschlecht, Männlichkeit, Weiblichkeit und Androgynie als soziale Rollen, die offen für Interpretationen und Bedeutungsverschiebungen sind – das sind Themen einer von Queer und Gender Studies informierten Forschung, die Person und Werk Winckelmans an aktuelle Debatten außerhalb des engen disziplinarischen Feldes der Kunstwissenschaften anschließt.»³ Der Gegensatz in der Winckelmann-Rezeption, die Bedeutung der Homoerotik Winckelmans für «das Verständnis seines Werkes» als «Generalschlüssel» oder «biographische Fußnote»⁴ zu bewerten, ließe sich auch historisch nachzeichnen: Aus dem *obiter dictum*, dem Nebenbei-Gesagten der «Homoerotik» wurde das *dictum* der «Homosexualität». Mit Winckelmans Tod wurde sein Leben zum Faszinosum. In der medialen Vermittlung der Gender-Wissenschaft und ihrer Debatten ist Winckelmans Leben als «Homosexueller» das Faszinosum.

Die Deutschen haben das Schwulsein erfunden
Der Mann hieß Johann Joachim Winckelmann.
(Tilman Krause, „Die Welt“, 21.6.2015)

Winckelmans sind nicht von seinen homoerotischen Neigungen zu trennen. Die Diskussion wird u. a. darauf eingehen, wie sein Schönheitsideal des Androgynen die Kunst seit dem Klassizismus bis heute beeinflusste und welche aktuelle gesellschaftliche Relevanz Winckelmans Ästhetik im Hinblick auf Gender-Fragen und die Homosexuellenbewegung hat. [...] In Kooperation mit Schwules Museum*, Berlin». Ähnlich Robert Deam Tobin, „Winckelmann – Homosexualität, schwule Kultur, Queer Theory“: «Noch heute bleibt sein Werk wichtig sowohl für die Geschichte der modernen Sexualität als auch für die Queer Theory», in: *Winckelmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, hg. von M. Disselkamp, F. Testa, Stuttgart, Metzler, 2017, S. 65-72, S. 65.

2 Die heutige Verwendung des Begriffs «schwul» will die Pathologisierungen hinter sich lassen, auf die ‚freie‘ Sexualität, die Normalisierung verweisen. Diese (neue) Identität wird nun dem «homosexuellen» Winckelmann zugeschrieben. (Vgl. zur Begriffsgeschichte von «schwul»: R. Beachy, *Das andere Berlin. Die Erfindung [des Begriffs 1868?] der Homosexualität* [orig.: *Gay Berlin: Birthplace of a Modern Identity.*] Eine deutsche Geschichte 1867-1933, München, Siedler Verlag, 2015, S. 11-15.). Anlässlich der Neu-, Wiedereröffnung des Winckelmann-Museums in Stendal 2018 wurde von einer Werbeagentur ein Plakat entworfen, das (rechts) Winckelmann im Brustbild (von Anton v. Maron) zeigt, mittig horizontal ein Querbalken, auf dem links, in Blocksatz (als genealogisches Palindrom) zu lesen ist: «Er liebte die Kunst. Er liebte die Antike. Er liebte die Männer.» Rechts, auf einem markanten Button wird der Porträtierte genannt (fett gedruckt): «Winckelmann», darunter, in kleinerer Schrift: «Triff die erste schwule Ikone Europas!» (Archiv des Winckelmann-Museums Stendal).

3 C. Dongowski, *Dieses war das Leben und die Wunder Winckelmans*, in: „FAZ“, 13.12.2017, S. N4.

4 H. Detering, *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, Göttingen, Wallstein, 1994, S. 41.

Deutsche Klassik, eine schwule Erfindung

Der Klassizismus erlebte seine Geburt aus dem Geist einer durchaus gelebten Homosexualität. Und die Welt wusste es. [...] Nie hätte Winckelmann den großen Paradigmenwechsel vom Rokoko zum Klassizismus vollzogen, wenn er nicht auf Männer abgefahren wäre.

(Tilman Krause, "Die Welt", 18.4.2017)

Ein Gedanke, der sich durch die Ausstellung zieht, ist das Leitbild der «griechischen Liebe». Gemeint ist damit die homosexuelle Liebe unter Männern sowie Schüler-Lehrer-Verhältnisse, die auch sexuell gewesen sein sollen. [...] Heute würde man von Pädophilie oder Pädokriminalität⁵ sprechen.

(Christian Schröder, *Der Tagesspiegel* 3.8.2017)

Johann Joachim Winckelmann: Eine schwule Ikone wird 300

(Krisz Rudolph, "Mannschaft Magazin", 16.6.2017)

Im 18. Jh. scheint Winckelmann in Rom ein Leben geführt zu haben, welches durchaus mit dem Leben eines modernen Schwulen des 21. Jahrhunderts in New York oder Berlin verglichen werden kann: große tragische Lieben, kleine Affären, wohlhabende kunstbesessene Freunde und alte gesprächige Vertraute.

(Robert Deam Tobin)⁶

Wem gehört die Kunstgeschichte? Und wie schwul war sie eigentlich? Die ‚schwule Lesart‘ [gilt] selbst in einem so eindeutigen Fall wie Winckelmann immer noch als anrühlich. In Fachkreisen wird das Thema daher meist tabuiert.

(Wolfgang Cortjaens, *Unter Schwestern*, 26.7.2017 <<https://blog.klassik-stiftung.de/winckelmann-das-goettliche-geschlecht/>>)

Dem hier Zitierten ist die Prämisse gemeinsam, die sexuelle Identität bestimme die übrigen (polymorphen) Identitäten Winckelmanns⁷. Es wird von einer identischen Struktur von Leben und Werk ausgegangen, mit dem Anspruch, Winckelmanns «Homosexualität» als hermeneutischen Schlussstein seines Gedankengebäudes zu werten. Erst jetzt zeige sich, so diese Schlusssteintheorie, die Statik in der Architektonik des Winckelmannsches Werkes. Diese isolierende Sichtweise, so Balbina Bäbler, «klammert allerdings den Wissenschaftler Winckelmann [...] völlig aus; der Gegenstand seiner Werke und die von ihm selbst

⁵ Hier ersetzt richterliche Moral spezifisches, historisches Wissen. Im Konjunktiv kündigen sich (Trigger-) Warnungen und Lektüre-Verbote an.

⁶ R. D. Tobin, *Winckelmanns Briefe und die männliche Liebe*, in: *Winckelmann – Das göttliche Geschlecht, Katalog der Ausstellung in Schwules Museum** vom 16.6.-9.10.2017, hrsg. von Wolfgang Cortjaens, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2017, S. 13-23, S. 13.

⁷ Folgende Aspekte, die ins Begriffsfeld der hier behandelten Thematik gehören, können nicht diskutiert werden: der Determinismus: von Winckelmann zu deutschen Klassik; der naturalistische Fehlschluss; Variante der «querelle des anciens et des modernes»; die essentialistische Auffassung von Sexualität; die «sexuelle Disposition» Winckelmanns; die «homosexuellen» Projektionen.

angekündigten Ziele seiner Untersuchungen werden nicht ernst bzw. gar nicht zur Kenntnis genommen.»⁸

Ich will nun versuchen, die Begründbarkeit einer betont «schwulen Lesart» Winckelmanns zu diskutieren, indem ich der Typologie Winckelmanns als «Homosexueller» die Individualität Winckelmanns gegenüberstelle. Ich beziehe mich v.a. auf zwei Selbstaussagen Winckelmanns, in denen er Intimes, höchst Privates, sehr Individuelles preisgibt.

2.

Während der Seehausener Zeit als Konrektor (1743-1748) lebt Winckelmann in emotionaler und intellektueller Kollision mit seiner Umgebung, es war für ihn eine Zeit der Knechtschaft, der geistigen Beengtheit und der Schikanen. In seiner Rolle als ‚Hofmeister‘, ist er ein Gefangener seiner Liebe zum jungen F. W. Peter Lamprecht, seinem Zögling, mit dem er zeitweise im selben Zimmer wohnt. Es sind sich verzehrende Liebesehnsüchte, Liebeserwartungen, begleitet von physischen und psychischen Schwächeanfällen: Nervosität, Schlafstörungen, Schweißausbrüche, «völlige Inaction», Apathie; seine «Seele ist gleichsam in reatu» (im Anklagezustand, in Schuld, Br. 1, 66⁹). Winckelmann konnte in seiner Seehausener Zeit davon wissen, wie ein Missbrauchsprozess (1744-1747) mit der Hinrichtung des geistlichen Schuldirektors endete, wie aber auch gegen die missbrauchten Kinder prozessiert wurde¹⁰. Es könnte also sein, dass Winckelmann in seiner inneren Bedrängnis in dieser Zeit soziophobische Ängste entwickelte. Winckelmann besitzt aber auch das ‚platonische‘ Wissen um die «edlen Seelen der Jugend»¹¹, das von ihm Achtung und Distanz fordert. Aus dieser Zeit sind im Nachlass zehn *carmina* überliefert. Anlass zum ersten *carmen* (so im Nachlass vorgefunden) mögen seine pädophilen Gefühle Lamprecht gegenüber gewesen sein, das Thema jedoch ist die Selbstfindung des lyrischen Ichs, das die Herrschaft über sich bewahren möchte. In der Sprache Ovids, in elegischen Distychen, findet der Autor, Distanz und Nähe zu sich selbst, um zu einem luziden Bewusstsein seiner selbst zu kommen:

8 B. Bäbler, „Die Passion zum Studio der Griechen“. *Winckelmann als Philologe*, Heidelberg, Vandenhoeck & Ruprecht, 2017, S. 25.

9 J. J. Winckelmann, *Briefe*, in Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. von Walther Rehm, 4 Bde, Berlin, De Gruyter, 1952-1957. Es wird mit ‚Br., Band und Seitenzahl‘ abgekürzt.

10 M. Killias, *Jugend und Sexualstrafrecht. Eine rechtssoziologische und rechtsvergleichende Untersuchung über die Bestimmungsgründe des Jugendschutzes im Sexualstrafrecht, dargestellt anhand der Geschichte des Tatbestandes der Unzucht mit Kindern*, Bern, Stuttgart, Haupt, 1979, S. 78-82, S. 80-81. Im 38. Band (Sp. 328-335, 1742) des *Zedler-Universal-Lexicons* wird im Artikel «Sodomie» das ganze Drohpotenzial detailliert und an Hand von Fallbeispielen vorgeführt.

11 J. J. Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*, Band 9,1: *Dresdner Schriften*, Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 2016, S. 59.

Schon lief unbezähmbare Wärme durch die Knochen (den Körper) und alle / Venen schwellen an, Phyllis erblickend; / und es konnte dieses Liebesrasen nicht erfüllt werden, / es sei denn unterstützt durch ein Hilfsmittel, welches, den Sohn bemitleidend, der kyllenische Gott lehrte.

Ich lege die schlaffen Glieder nach dem Bilde eines, der Geschlechtsverkehr hat, auf das Bett, / und ich drücke, was ich mir einbilde, an meinen Körper und meinen Mund. / Ich gab tausend Küsse und / trachte gierig nach den zarten Brustwarzen, und ich stelle mir vor, dass die Glieder von zarter Hand liebkost worden sind¹².

Wollte man diese Zeilen ein Traumprotokoll nennen, so ist dem die Traumdeutung beigegeben, Winckelmann ist sich selbst Analytiker, er diagnostiziert und therapiert. In der Mischung aus realistischen Selbstbeobachtungen und Erklärungen sind drei erotische Elemente enthalten: «Körperlichkeit, Verlangen und Liebeslehre»¹³. Mythologisch denkend findet Winckelmann eine Antwort auf sein körperlich-seelisches Minidrama der sexuellen Erregung, des Verlangens und der Selbsterkenntnis. Das lyrische Ich gerät bei der intensiven Vorstellung der als Hirtin oder Hetäre identifizierten weiblichen Figur Phyllis in eine sexuelle Erregung. Welches «Hilfsmittel» lehrt Hermes, der «kyllenische Gott» in dieser Situation? Hermes ist auch der Überbringer der Träume; er weiß, wie viel den Menschen nur träumend, in der Phantasie gelingen kann. Hermes «bemitleidet» den Lehrer Winckelmann, der seine «Hoffnung» aufgegeben hat (Br. 1, 65), verhilft wie ein Vater diesem Selbstzweifler dazu, in seiner Phantasie sein «Sohn», ein Hermaphrodit zu werden: Ohne das christlich-pastorale Korsett, entgegen dem protestantischen Rigorismus übernimmt das lyrische Ich den Anthropomorphismus des griechischen Mythos, der den Trieben und Affekten des Menschen Freiheiten gewährt, sie vor allem frei macht zur Selbsterkenntnis, die die Sinnlichkeit nicht abspaltet – hier herrscht keine Trennung von Leib und Seele. Der Mythos enthält ein anthropologisches Wissen, das Winckelmann erklärt, wer er ist: Hermaphrodit, androgyn zu sein und darin sich mit sich einig zu wissen. Es ist aber nicht das physisch Bisexuelle, sondern das empfundene Androgynie, es ist das noch nicht ausgereifte, das noch ungewisse, nicht ein-deutig definierte Geschlecht: es ist «le sexe incertain»¹⁴, was Winckelmann in seiner Kunsttheorie mit «Unbezeichnung» übersetzt¹⁵. In einem melancholischen

12 Zit. aus: B. Bäbler, *op. cit.*, S. 294-296.

13 Diese Charakterisierung wird aus vergleichbarem Kontext übernommen: M. Keilson-Lauritz, *Von der Liebe die Freundschaft heißt. Zur Homoerotik im Werk Stefan Georges*, Berlin, Verl. Rosa Winke, 1987, S. 19.

14 Luc Brisson verwendet «le sexe incertain» synonym für Bisexualität (die «simultane» wie die «sukzessive») in den griechisch-antiken Ursprungsmythen. Dies wird unterlegt mit dem Grund-Satz: «zwei Geschlechter besitzen, heißt keines besitzen», L. Brisson, *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, S. 10.

15 «[D]ie aus beyden Geschlechtern gleichsam vermischte Natur», J. J. Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*, Band 4,1: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Text, Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 2002, S. 254.

Ton deklariert dieses lyrische Ich den Verzicht auf sexuelles Aktivsein. Und spiegelt Winckelmann sich nicht im Androgynen seines Schülers, das ihn von sexuellen Akten abhält? Dieser Eros ist Selbsterfahrung; das Geschlechtliche wird zur Selbsterotik. Der Eros bleibt die sinnliche Phantasie eines Androgynen, der mit Erstaunen das Utopische im Androgynen wahrnimmt.

Geschieht hier genau das und ein Jahrhundert früher, was Michel Foucault im Blick hat, ist dies der historische Moment, in dem «die Homosexualität auftaucht», «als sie von der Praxis der Sodomie zu einer Art innerer Androgynie, einem Hermaphroditismus der Seele herabgedrückt worden ist.»¹⁶ Stilisiert sich Winckelmann als Androgyner, um seine «Homosexualität» zu kaschieren und um den Vorwurf der Sodomie abzuwehren? Oder gelingt es Winckelmann vielmehr, einen diskursgeschichtlichen Wechsel herbeizuführen, indem er die Homoerotik als ‚natürliche‘ Sexualität dem ‚Sündhaften‘, dem ‚Widernatürlichen‘ der Sodomie entreißen will, um der Homoerotik eine gegen «sodomitische» Praktiken immune Kraft zu verleihen? In seiner Selbstbefragung ist sich Winckelmann selbst Instanz. Er ‚re-flektiert‘ im allegorischen Sprechen «das Problem der Sinnlichkeit», das im Zeitalter der Aufklärung «auf eine besonders dringliche Weise gestellt wird.» Mit der Rückbesinnung auf die griechische Antike beteiligt sich Winckelmann «an der [,antiasketischen‘] Rehabilitation der Sinnlichkeit im Zeitalter der Aufklärung», eine Rehabilitation, die «alle Ebenen der philosophischen Untersuchung gleichzeitig in fiebrhafte Bewegung» versetzt. Winckelmann zehrt vom «Säkulasierungstrend» und der aufklärerischen «Gefühlsphilosophie», die die Selbstentfaltung des Menschen propagiert: «der ganze Mensch soll sich entfalten und wirken.» Das Individuum Winckelmann entwickelt ein Sensorium für den aufklärerischen Rationalismus, in dem «Aufwertung der Natur und Aufwertung des Individuums organisch zusammengehören». Dieser Individualismus, so Panajotis Kondylis, impliziert «das Selbstbewusstsein und -gefühl einer jungen Intelligenzschicht, die im Auflösungsprozess der ständischen Gesellschaft ihre Emanzipationschance wahrnimmt». Winckelmann gewinnt einen «normativistischen Naturbegriff»¹⁷. Die griechische Kunst liefert das Paradigma: Mit Winckelmann stellt die Kunst, so Goethe, den Menschen «auf den Gipfel der Natur», «so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an.» Was die Griechen beim Anblick des Olympischen Jupiters fühlten, liest sich wie ein Motto der Aufklärung, der Winckelmannschen Aufklärung: «Der Gott war zum Menschen geworden, um den Menschen zum Gott zu erheben.»¹⁸

16 M. Foucault, *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1, *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1983, S. 58.

17 P. Kondylis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1981, S. 19, 86, 542, 86, 542, 342.

18 J. W. Goethe, *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns*, in: id., *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*. Mit einer Einl. und einem erl. Register von H. Holtzhauer, Leipzig, Seemann, 1969, S. 208-231, S. 214.

Es ist erstaunlich wie Winckelmann von Nöthnitz nach Dresden wechselnd nicht ein neues, sondern sein Thema findet. Hierzu gehört auch als Ergebnis seiner kulturhistorischen Forschungen die Erkenntnis, in welcher ursächlichen Korrespondenz die Freiheit der Sitten mit der Freiheit des künstlerischen Ausdrucks steht. Winckelmann erkennt in der griechischen Antike ein Beispiel gebendes Modell: Es ist die Trias von Freiheit, ‚Demokratie‘ und Kunst, deren Ausstrahlungszentrum die Autonomie des Individuums ist. In Dresden, dieser Wegegabelung in seinem Leben, ist richtungsweisend primär sein Freiheitswille, der ihm zur Energiequelle wird: „Endzweck“ ist die „Freyheit“ (Br. 1, 222). Es ist sein Wissensdrang, sein Freiheitswille, der ihn zu neuen Ufern führt. Motiv und Ziel seines Schreibens ist das Absolutum Freiheit, eingeschrieben in sein Werk und Leben, das er als sein Vermächtnis weitergeben möchte, so in seinen „Collectanea zu meinem Leben“, wo er über seinem Werk eine programmatische Inschrift anbringt: «Von der Freiheit, in welcher ich in meinen Schriften geredet.»¹⁹ Dem Ständesystem die antik-griechische Lebens- und Denkwelt, diese Kultur der sozialpolitischen Freiheit entgegenzustellen, ist eine Strategie des subversiven Geistes, der die unmittelbare politische Wirkung nicht im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, sondern im vorrevolutionären Frankreich zeitigte.

3.

Wenn man Winckelmanns erotische Bekenntnisse in seinen Briefen zusammenfasst, so kann/muss man feststellen, dass er nie²⁰ von sexuell vollzogenen Akten spricht. Für seine „Collectanea zu meinem Leben“ wählt Winckelmann aus Ovids „Der Brief der Sappho an Phaon“ ein Zitat aus Sapphos „Klage über ihre zu große seelische Anfälligkeit“ aus: «Et data sunt vitae fila severa meae» (Und meinem Leben sind strenge Fäden gegeben): mit Balbina Bäbler kann die Frage gestellt werden: «Empfand Winckelmann seinen Lebensfaden als hart, weil seine Liebschaften unerfüllt blieben, oder wünschte er sich eine robustere, für Amors Geschosse weniger anfällige Natur?»²¹

19 B. Bäbler, *op. cit.*, S. 63: «Freiheit und Freiheitsliebe sind Konstanten in Winckelmanns Werken und Briefen.» Für Marlene Meuer ist Winckelmanns «Geschichte der Kunst des Altertums [...] eine Geschichte der Freiheit.» (M. Meuer, *Polarisierungen der Antike. Antike und Abendland im Widerstreit – Modellierungen eines Kulturkonflikts im Zeitalter der Aufklärung*, Heidelberg, Winter, 2017, S. 232-233). Ebenso die Herausgeber des Katalogs: *Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, hrsg. von E. Dodero u. C. Parisi Presicce, Roma, Gangemi, 2017, S. 9.

20 Es gibt eine ‚intime‘ Briefstelle mit einem eindeutig sexuellen Hinweis: als er eine Klistierbehandlung über sich ergehen lassen musste, berichtet er davon seinem Arztfreund Johann Ludwig Bianconi: «habe also dem Genius Loci von Florenz meine Jungfräulichkeit zum Opfer gebracht.», Kommentar s. W. von Wangenheim, *Der verworfene Stein. Winckelmanns Leben*, Berlin, Matthes & Seitz, 2005, S. 172-173.

21 B. Bäbler, *op. cit.*, S. 98-99.

Einerseits ist nur schwer nachweisbar, dass Winckelmann sprachlich in *sexualibus* eine Zensur gegen sich selbst durchführt, andererseits könnte seine (von welchem Bezugspunkt ausgehend?) sprachliche Zurückhaltung seinem Selbstschutz geschuldet sein, seine Neider nicht zu reizen, seinen Lebensstil nicht einer justiziablen Gefahr auszusetzen («Demut, Bescheidenheit und wenig reden, ist meine Regel gewesen und noch; aber wo es unumgänglich nöthig war, auch mit Ungestüm zu reden.» Br. 2, 59). Verschweigt er deswegen ‚das Wesentliche‘? Täuscht Winckelmann mit Geschick und Strategie seine Umgebung, seine Briefleser über sein wahres Sexualleben, wo doch sein Lebensstil in Rom niemandem verborgen gewesen sein dürfte? Welcher Art von Repression ist Winckelmann ausgesetzt, der er sprachlich flexibel widersteht oder ausweicht? Zum ‚offenen Geheimnis‘ gehört auch sein (Ein-)Geständnis, seine Klage, nicht Vater werden zu können: «Ich werde sterben ohne [so der Kontext: heterosexuellen] Genuß» (Br. 2, 75), «des Genußes der höchsten Menschlichen Glückseligkeit, einen solchen Sohn [Johann Heinrich Füssli, Sohn von Heinrich Rudolf Füssli] erzeuge zu haben, bleibe ich beraubt» (Br. 3, 21). Ist ihm der sexuelle Akt nur eine *unio mystica*? Er kann sich (folglich) sogar vorstellen, seinen Lebensabend [zölibatär] in einem Kloster unweit von Zürich zu verbringen (Br. 3, 51).

Wenn Winckelmann öffentlich macht, in wen er «verliebt» ist, kann man das auch so verstehen, dass er eben diese Freunde, Brüder, Schüler nicht durch irgendwelche Verdächtigungen sexueller Art kompromittieren, sie gar der Anschuldigung der Sodomie aussetzen will. Winckelmann wahrt seine (und hinzugefügt: seiner Adressaten) «Dignität»²² – ohne Lüge und ohne sich selbst zu belügen. Das Selbstbekenntnis Winckelmanns befreit den Freund, Bruder, Schüler von solchen Verdächtigungen; wenn, dann belastet sich Winckelmann selbst. Sich in seinem Verliebtsein zu offenbaren, das Insistieren in seinen Nachforschungen erzählt, wie sehr er an sich selbst leidet, wenn oder weil ihm die Erfüllung, die Verwirklichung seiner erotischen Wünsche nicht gelingt. Er leidet nicht an seinem Sexus, sondern an seinem Eros. Das leidenschaftliche Verliebtsein nährt sich selbst, solange es keine Erfüllung gibt²³. Die Weigerung eines von Winckelmann Umworbenen mag also auch dadurch begründet sein, dass der so sehr umworbene Partner, v.a. ein Schüler sich den Erwartungen, dem stürmischen Drängen Winckelmanns nach Seelenfreundschaft, nach intellektuellem Austausch, nach (erhoffter) Seelenverwandtschaft nicht gewachsen sieht. Winckelmann selbst überkommt «von Zeit zu Zeit [...] ein Sceptizismus in der Freundschaft durch das Bezeigen von denen, welchen ich am meisten nachgegangen bin.» (Br. 3, 53)

22 M. Disselkamp, „‘Wie auf dem Theater’. Winckelmanns Briefe an Berendis“, in: *Die Erfindung des Klassischen. Winckelmann-Lektüren in Weimar*, hrsg. v. Franziska Bomski [u.a.], Göttingen, Wallstein, 2017, S. 15-29, S. 21.

23 vgl. I. Kant, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von W. Weischedel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, Bd. 10, S. 600.

«Winckelmann», so stellt Wolfgang von Wangenheim fest, «beschreibt das gemeinsame Betrachten von Kunstwerken als eine Schule der Erotik. Er legt ihr [...] die Struktur der eigenen Sensibilität zu Grunde, die er an den Werken der Kunst ausgebildet hat und nunmehr auf den idealen Schüler übertragen möchte.»²⁴ Ein solch idealer Schüler war Friedrich Rudolph²⁵ von Berg (vergleichbar mit dem ebenfalls 16-jährigen Nicolo Castellani: «keine Neigung so rein wie diese.» [Br. 2, 344-345], wie sich auch in seiner Beziehung zu Peter Lamprecht eine Strukturgleichheit findet). Von Berg mag von androgyner Statur gewesen sein, von der «Art Idealischer Jugend von verschnittenen Naturen genommen», «mit der männlichen Jugend vermischt», die Winckelmann an Bacchus anschaulich beschreibt²⁶. In der Rezeption von Kunst eröffnen Freundschaften als erotische Initiationsübung mannigfache Formen sensibler Sublimierung. Von der ars erotica künden Objekte, die sich im erotischen Sprechen der Betrachter fortsetzt. Hier kann der Lehrer den platonischen Grundsatz: ‚Eros ist die Liebe zum Schönen‘ hymnisch variieren. Der Eros, die Zuneigung zum Gegenwärtigen und Entfernten, ist ein Thymos, ein die Seele erfassender Trieb, dem Himeros, der Reiz, und Pathos, die Sehnsucht, eigen sind²⁷. Die Sprache in seinen Briefen an von Berg bewegt sich jedoch nicht auf der zwei-deutigen stilistischen Ebene des Begehrens nach einem Sexualobjekt, das er als bald Fünfundzwanzigjähriger in einem 16-jährigen Adligen als die vielleicht letzte Liebe seines Lebens geschenkt bekommen hat. In dessen schönem Körper erkennt er «eine zur Tugend geschaffene Seele»²⁸ in höchster Harmonie vereinigt²⁹. Ein «Theil der Tugend» ist «die

24 W. v. Wangenheim, *op. cit.*, S. 224.

25 Wie lässt sich erklären, dass der akribische Korrektor Winckelmann auf der Titelseite der *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben*, Dresden 1763 die Schrift «Friedrich Rudolph» statt «Friedrich Reinhold von Berg, aus Liefland» widmet? Ähnlich wie bei von Berg empfindet Winckelmann es als tief enttäuschend, ja brüskierend, als der von ihm so bewunderte Johann Heinrich Füssli (s.o.) auf die ihm gewidmeten *Nachrichten von den neusten Herculanischen Entdeckungen* (1764) nicht reagierte. Will Winckelmann die Einseitigkeit der Zuneigung nicht wahrhaben?

26 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, cit., S. 272; nicht nur hieraus zieht Heinrich Detering den Schluss, dass «die vollkommene Art der Kunstbetrachtung die homoerotische» sei, H. Detering, *op. cit.*, S. 70.

27 Vgl. Platon, *Kratylos*, 319 St. E – 420 St. A.

28 J. J. Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben*, cit., S. 4.

29 W. v. Wangenheim, *op. cit.*, S. 217: «Winckelmann verzichtet» bei Friedrich v. Berg «von vornherein auf alles erdenkbare Leibliche und erklärt sich bereit zu ganz strengem Glück, dem allerstrengsten sogar, zu Manneszucht und Todesmut nach antiken Vorbildern.» In einem Brief an seinen «Geliebtesten, schönsten Freund» bekennt Winckelmann: «Wie glücklich würde ich sein, Sie zur Seite zu haben! Sie stehen mit mir auf, Sie gehen mit mir schlafen! Sie sind der Traum [!] meiner Nacht.» (Br. 3, 18). H. Detering bleibt in seiner Erläuterung der von Berg-Passagen bei seinem Begriff «Camouflage» (*op. cit.*, S. 69, 72), analysiert das Offensichtliche «durchgängig» als «homoerotischen Subtext» (S. 71-72).

Enthaltsamkeit»³⁰. Das bestätigt W. Daniel Wilson mit folgender Feststellung: «Winckelmanns eigenen Briefen zufolge schloss er Sexualität von dieser Art [der intimen] Freundschaft aus, auch wenn ihr erotisches Begehren zweifelsohne zu Grunde lag – wie bei Platon»³¹. Das Private, das Winckelmann öffentlich macht, muss die Öffentlichkeit nicht scheuen³².

In seinen Männerfreundschaften fand Winckelmann eine Stabilität, die ihre Kraft aus der Idee (nicht aus der sexualisierten Praxis) der Freundschaft gewann und die gesellschaftlich etabliert, akzeptiert war. Hier gilt, was Michel Foucault zur Struktur der Freundschaft bis ins 18. Jahrhundert anmerkt: «Solange die Freundschaft etwas Wichtiges darstellte, solange sie gesellschaftlich akzeptiert wurde, fiel es niemand auf, dass die Männer untereinander sexuelle Beziehungen hatten [...]. Dies hatte keine soziale Implikation; die Sache war kulturell akzeptiert. Ob sie Sex miteinander hatten oder sich umarmten, hatte keine Bedeutung.» In seinen intimen Männer-Freundschaften gelingt ihm der ‚platonische‘ Dreiklang von Freundschaft, Vertrautheit, Eros³³; als ‚Knabenliebhaber‘ findet er diesen Dreiklang nicht.

4.

Über Winckelmanns Sexualleben gibt es ein weiteres Zeugnis, das mit dem oben erläuterten *carmen* in Zusammenhang gebracht werden kann, ein Zeugnis das übergegangen, als Klatsch, als unglaubwürdig, manipulativ oder tendenziös, «fadenscheinig», «spitzfindig»³⁴, «skurrilist» bis «ins Absurde» abgetan wurde und wird, wenn man denn so will: «als pathologischen Befund» und diesen als Erklärung für das «Absurde»³⁵. Der Text präsentiert, ganz ohne ‚Camouflage‘

30 J. J. Winckelmann, *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*, in: *Johann Winckelmanns sämtliche Werke*, Bd. 9, hrsg. von J. Eiselein, Donauöschingen, Verlag deutscher Klassiker, 1825, S. 3-270, S. 231.

31 W. D. Wilson, *Goethe Männer Knaben. Ansichten zur „Homosexualität“*, Berlin, Insel Verlag, 2012, S. 160.

32 Robert Deam Tobin zitiert Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohrs Bemerkungen zu Winckelmanns «körperlicher Geschlechtssympathie»; die Schlussfolgerung aus von Ramdohrs Verdikt: «Schande über den, der hier schändlich muthmaßet! Es geschah unbefangen, es geschah öffentlich», zählt für Tobin nicht (s. R. D. Tobin, „Winckelmann – Homosexualität, schwule Kultur, Queer Theory“, cit., S. 68).

33 M. Foucault, *Schriften in vier Bänden*. Bd. 2: Frankfurt, Suhrkamp, 2002, S. 921; Platon, *Symposium*, 192 c.

34 R. Kanz, *Die Brüder Casanova. Künstler und Abenteurer*, Berlin, München, Deutscher Kunstverl., 2013, S. 192: Winckelmann erkläre «spitzfindig», wo ihm doch «Theorie der Lektüre und Praxis der römischen Gassen [...] jeweils vertrautes Terrain» gewesen seien.

35 M. R. Hoffer, *Die Sinnlichkeit des Ideals. Zur Begründung von Johann Joachims Archäologie*, Mainz, Ruppolding, Rutzen, 2008, Kapitel „Allegorien des Eros“, S. 132-151, S. 139.

ein ‚offenes Geheimnis‘, ein außerordentliches Zeugnis der Selbstanalyse. Es ist der Bericht, das Gesprächsprotokoll, das Giacomo Casanova von einem Überraschungsbesuch (ohne anzuklopfen) bei Winckelmann (- 1761) in seinen *Memoiren* wiedergibt:

[...] und ich sehe ihn sich schnell von einem jungen Mann zurückziehen, der in Eile seine Hose ordnet. [...] Der Bathylos [und Smerdias – zwei von Anakreon geliebte Jünglinge], der wirklich sehr hübsch war, geht sofort. Winckelmann kommt lachend auf mich zu und sagt mir, daß er mich nach dem, was ich gesehen hatte, nicht daran hindern könne, mir das Übrige zu denken, daß er sich selbst jedoch eine Art Rechtfertigung schuldig sei, die ich anhören sollte. «Sie sollen wissen [...], daß ich nicht nur kein Päderast bin, sondern [...] daß es mir unbegreiflich sei, wie sehr dieser Geschmack das Menschengeschlecht immer verlockt hätte. Nach dem, was Sie soeben gesehen haben, könnten Sie mich bei diesen Worten für einen Heuchler halten. Nun, hier ist die Erklärung. Während meiner langen Studien bewunderte ich die Antike zuerst, schließlich betete ich sie an. Die Alten waren ja, wie Sie wissen, fast alle Anhänger der Knabenliebe, ohne es zu verstecken [...].

Bei der Kenntnis dieser Wahrheit ging ich in mich und ich empfand eine Geringschätzung, eine Art Schamgefühl, daß ich in diesem Punkt so gar nicht meinen Helden ähnelte. Ich fand mich auf Kosten meiner Eigenliebe auf eine gewisse Weise verachtenswert. Da ich mich durch kalte Theorie von meiner Dummheit nicht überzeugen konnte, beschloß ich, mich durch die Praxis aufzuklären, in der Hoffnung, daß mein Geist durch die Analyse der Sache erleuchtet würde, um das Wahre vom Falschen zu trennen. Zu diesem Entschluß gekommen, arbeite ich seit drei oder vier Jahren an der Sache, indem ich die hübschesten Smerdias [jugendlicher Freund Anakreons] aus Rom auswähle, aber es ist zwecklos. Wenn ich das Unternehmen beginne, non arrigo [lat., ich erigiere nicht]. Zu meiner Verwirrung merke ich jedes Mal, daß eine Frau ganz und gar vorzuziehen ist»³⁶.

Kann man, und das bestimmt die (spekulativen) Folgerungen, kann man Casanova glauben; wie spiegelhaft (un-)glaubwürdig ist die Winckelmann-Episode? Winckelmann hätte in Rom wohl keinen besseren, keinen verständigeren Gesprächspartner finden können als den Freigeist Casanova, um von seinem ‚Problem‘, von seiner inneren Zerrissenheit, von seinem erotischen Unbehagen, seinem malaise érotique zu sprechen. Winckelmann liefert als Ergebnis seiner Selbstreflexionen eine radikale Analyse der Selbstentwertung. Dem Psychologen Casanova dürfte dieses Bekenntnis zu aufschlussreich gewesen sein, um es intrigantenhaft zu erfinden und die polemischen Attacken seines Bruders Giovanni Battista gegen Winckelmann fortzusetzen, um Winckelmann als (Lebens-)Lügner vorzuführen. Welchen Grund gibt es, gerade hier Casanova als Manipulateur zu denunzieren, der zu seiner (Schaden-)Freude in Winckelmann ein Pendant gefunden hat, der das tut, was er selbst fast ein Leben lang praktizierte, nämlich

36 G. Casanova, *Geschichte meines Lebens*, hrsg. u. komm. von G. Albrecht, München u. Leipzig, Beck, 1986, Bd. 7, S. 205-206; das «non arrivo» in der hier zitierten Übersetzung wird wie im Manuskript (<gallica.bnf.fr / NAF 28604> [1-10]) deutlich zu lesen, durch «non arrigo» ersetzt; s. auch: G. G. Casanova, *Histoire de ma vie*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2015, 3 Bde., Bd. II, S. 594.

sich ‚aus den Affären ziehen‘, sich herausreden³⁷. Die konzise, kohärente Form des Casanova-Berichts kann vermuten lassen, Casanova habe hier sein Gesprächsprotokoll (bei der Übersetzung ins Französische) dramaturgisch bearbeitet, die «Rechtfertigung» Winckelmanns verdichtet. Auch fügt Casanova dem keinen, gar moralischen Kommentar bei – wenn überhaupt, dann ließe er höchste Nachsicht walten. Casanova weiß um die Brisanz des Gesagten, lässt Winckelmann für sich selbst sprechen. Ein solches Reden, das spürt Casanova, ist einzigartig; er weiß den Sonderfall Winckelmann einzuschätzen und desavouiert sich nicht als Zeitzeuge; er ist Zeuge³⁸ der ‚Homosexualität‘ Winckelmanns – der einzige Zeuge, der auch spricht. So tief sinkt Casanova intellektuell und moralisch nicht, um etwas solch Intimes, Degradierendes zu konstruieren, um Winckelmann ein Vierteljahrhundert nach dessen Tod «bewusst der Lächerlichkeit» preiszugeben³⁹.

Gehört Winckelmann zu den «Homosexuellen», die zwei Geschichten haben: «eine, in der sie sich nicht wiederfinden, und eine, die sie nicht finden.» Sie wollen sich nicht «in der Geschichte des wollüstigen Sodomiten, des kranken Päderasten» wiederfinden⁴⁰. Man würde dem Autobiographen Winckelmann seine Versuche der Selbstaufklärung, der Selbstanalysen entreißen, ihn segmenthaft entmündigen, wollte man ihm permanente (Selbst-)Lügen unterstellen und ihn mit dem Anspruch konfrontieren, ihm heute erst seine wahre Lebensgeschichte zurückgeben zu können, zu der er sich nicht bekennen wollte/konnte. Winckelmann war in Italien in keiner Hinsicht Verfolgter, er war Herr seiner selbst, er beherrschte Lebensstrategien, die ihn vor Schuld-Verstrickungen und „sodomitischen“ Grenzüberschreitungen bewahrten.

Sehr entschieden beteuert Winckelmann, er sei kein Päderast. Er bekennt jedoch seine Zerrissenheit zwischen seinen pädophilen Neigungen und seinem aufklärerischen Denken. Vielleicht stellt er sich der ethischen Forderung «der Mäßigung» im griechisch-antiken Sinne: «Die ethische Normierung bestand

37 Siehe W. von Wangenheim, *op. cit.*, S. 14: «Denn er war – wie soll man es sagen? Sein Jahrhundert hätte *Sodomit* sagen können. Er selber hat das nie ausgedrückt, er hat gerade das abgestritten, was hier sogleich zu lesen sein wird. Er hat sich dabei so beredt und gewissenhaft und gewandt und ehrlich heraus- und hineingeredet, daß die Aureole deutlich sichtbar wird.»

38 Die Quellengenese des Tagebucheintrags von Friedrich Münter: «Winckelmann trieb Päderastie» verflüchtigt sich im postmortalen Hörensagen, zitiert nach H. Sichtermann, *Kulturgeschichte der klassischen Archäologie*, München, Beck, 1996, hier Kapitel „Eros“, S. 96-106, S. 102.

39 Florian Gassner unterstellt Casanova gar «eine Verdrehung der historischen Tatsachen». Es sei bemerkenswert, «wie Casanova hier den Gegendiskurs der „griechischen Liebe“ bewusst der Lächerlichkeit preisgibt und damit das Konzept delegitimiert.» Zugleich verweist Gassner, ohne Folgerung, auf die neuere Casanova-Forschung, die «eine solide historische Grundlage für die *Geschichte meines Lebens*» nachweisen kann (F. Gassner, *Giacomo Casanova und die sexuelle Geographie Europas*, in: „Lessing Yearbook / Jahrbuch“, XLIV, 2017, S. 167-185, S. 171, S. 174).

40 D. Linck, „‘Welches Vergessen erinnere ich?’ Zum Umgang der aufklärerischen Ästhetik mit einem Tabu“, in: *Erinnern und Wiederentdecken. Tabuisierung und Enttabuisierung der männlichen und weiblichen Homosexualität in Wissenschaft und Kritik*, hrsg. von D. Linck [u.a.], Berlin, Verlag Rosa Winkel, 1999, S. 69-99, S. 72.

weder in der konkreten Empfehlung oder Ablehnung bestimmter Sexualpraktiken, sondern im Gebot, den Trieb mittels der Vernunft zu zügeln.» Die «Knabenliebe» basierte in Griechenland «auf einer menschlich sittlichen Hinwendung zueinander, die nach einer päderastischen Initialphase zu lebenslänglicher *Philia* (Freundschaft) führte.» Dieser geradezu rituelle Weg der Freundschaftsbildung ließ sich nicht nachvollziehen. Winckelmanns pädagogischen Annäherungen blieben Versuche und endeten in Enttäuschungen. Was Winckelmann in seinem pädagogischen Eros nicht erfuhr, nicht erfahren ‚durfte‘, war «Bewunderung und Dankbarkeit des Heranwachsenden»⁴¹. Die griechische Knabenliebe, die erotisch-pädagogische Freundschaft experimentell zu erkunden, hält er für gescheitert, sie ist ihm nur noch abstrakte, «kalte [Bildungs-]Theorie», und er verachtet sich dafür, weil ihm die griechische Knabenliebe nur Vorwand für das eigene sexuelle Begehren wurde. Er gesteht sich ein, dass ihm sein Experiment, herauszufinden, was denn das Griechische in dieser ‚griechischen, sokratischen Knabenliebe‘⁴² sei, herauszufinden, wie „griechisch“ er denken, „griechisch“ leben kann, missglückt. Winckelmann ist sich seiner «Geschichte» bewusst, er findet, formuliert «mit eigenen Bildern, Überlieferungen, Wörtern», die von ihm «gemacht» sind, mit denen er «lebt und arbeitet» – es ist seine «Geschichte» (s.o.), er verleugnet sie nicht, er tabuisiert nicht. Wenn Winckelmann jemals geglaubt haben sollte, die Zeithorizonte verschmelzen zu können, seinen eigenen Zeithintergrund wegschieben, die «griechische Knabenliebe» im 18. Jahrhundert wiederbeleben, sie nicht nur nachahmen, sondern nach-leben zu können, so erfuhr er leidvoll, dass dies auch aus sozialen, aus sozio-logischen Gründen nicht möglich war. Er muss erkennen, dass er seinem eigenen und dem aus der Antike entliehenen Erziehungsoptimismus nicht gerecht werden kann. Er leidet an einem permanenten Verlust⁴³.

41 C. Reinsberg, *Ehe, Hetären und Knabenliebe im antiken Griechenland*, München, Beck, 1989, S. 219 u. 168.

42 «In der Vasenmalerei, die sehr oft die Knabenliebe zum Thema hat, kam der Sexualverkehr zwischen erastes [Liebhaber] und eromenos [Geliebter] mit einer Bildchiffre zum Ausdruck: Sie zeigt den Mann, wie er seinen Penis zwischen den Oberschenkeln des Knaben reibt.» «Nur dem erwachsenen Mann stand man das Recht zu, der aktiv Liebende zu sein: Der Jüngling musste dessen Liebesbezeugungen ohne – jedenfalls sichtbare! – Erregung hinnehmen.» «Nur Strichjungen wurde zugestanden, die Sexualität lustvoll zu genießen.» «Strikt verweigern musste der Knabe jedenfalls die Penetration, den Analverkehr.», *Liebeskunst. Liebeslust und Liebesleid in der Weltkunst*, Katalog Red. u. Lektorat: Franziska Rüttimann, Zürich, Museum Rietberg, 2002, S. 44.

43 Mechtild Fend beschreibt die Verlustempfindungen Winckelmanns eindringlich, z. B. an Hand der Schlusspassage der *Geschichte der Kunst des Alterthums*: auf verschiedenen Ebenen artikuliere sich «der Verlust der Antike, des Geliebten und indirekt der Verlust eines verbotenen Begehrens.», M. Fend, *Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750-1830*, Berlin, Reimer, 2003, S. 46. Fend sieht diesen Verlust dadurch kompensiert, dass sich Winckelmann der Kunstobjekte bemächtigte: «der Wunsch nach Belebung des begehrten Objekts ist zu einer Machtphantasie gesteigert, in welcher der fiktive [?] Betrachter Kontrolle über den Apollo als sein Geschöpf gewinnt.» (S. 33) Der Betrachter sehe «im Apollo

Dass er kein Päderast ist, keiner sein kann, begründet er mit seiner Erektionschwäche, «es sei ihm nicht mal möglich im Beisein eines Knaben eine Erregung zu verspüren.»⁴⁴ Hier ‚Geschlechtsinkongruenz‘ gleich ‚Impotenz‘ diagnostizieren zu wollen, verbietet sich: Erektionsstörungen können nicht mit Impotenz gleichgesetzt werden. Es bleibt ungeklärt, ob psychogene oder psychosoziale Gründe die Blockade erklären, die ihn in seiner mann-männlichen Sexualität bis zu koitaler Praxis desexualisieren oder ob seine „Eigenliebe“, sein In-sich-Gefangensein ihn sexuell hemmen, oder ob es ihm v.a. gelang, sein sexuelles Verlangen in erotischer Emotion zu sublimieren. Ist ihm Vaterschaft physiologisch, biologisch verwehrt oder verharrt er in selbst gewählter Askese? Winckelmann war sich all dessen bewusst, denn er weiß (aus Erfahrung), dass seine sexuelle, seine seelische Blockade, seine Hemmnisse durch eine Frau gelöst werden, sein erotischer Seelenhaushalt zu seinem Erstaunen (eher/bisweilen) bei/mit einer Frau in Ausgleich, in ein Wohlbefinden gebracht werden kann.

Die ‚römischen Szenen‘ mit Frau Mengs, der Ehefrau seines ehemaligen und wieder gewonnenen Freundes Raffael Mengs, erscheinen als eine Erotik des Sich-Eins-Wissens, eine gefühlssymbiotische Erotik, als Hingabe und Selbstbeherrschung, als «Vertraulichkeit», «den letzten Genuß ausgenommen», «so daß wir [...] mehr als einmahl auf eben dem Bette Mittags-Ruhe hielten.» (Br. 3, 79)⁴⁵ Das Sinnlichkeitsbedürfnis respektiert die Grenzen vor dem vollzogenen Sexualakt. Oder: was Casanova wusste, wusste auch der Winckelmann-Freund Mengs aus seiner römischen, der nachbarschaftlichen Zeit, als Winckelmann noch mit den Kindern von Mengs auf dem Boden spielte (Casanova, s.o.), weshalb er ohne Bedenken seine Frau Winckelmann anvertrauen konnte. Bekannt war auch, wie Winckelmann seine Ehe-/ Kinderlosigkeit rationalisierte und sich gegen den Verdacht, er sei «ein Feind des andern Geschlechts» verteidigte: er hätte sich sehr wohl «vereheligen können», «aber, verehligt würde ich niemals so weit gekommen seyn», ohne «Enthaltbarkeit» sei er «der vielen Arbeit» nicht gewachsen (Br 3, S. 156). Winckelmann zeigte eine «Enthaltbarkeit», eine Selbstbeherrschung, die er auch im Umgang mit Kastraten, Kurtisanen und mit, der sexuellen Enthaltbarkeit entwöhnten, Klerikern praktizierte, eine Lebensgewandtheit, die er seinem empathischen Wesen und seiner sozialen Intelligenz verdankte.

Ähnlich wie zu Frau Mengs (ähnliche Orte: „Lustschlösser“ auf dem Lande) verlief die Beziehung, die geradezu exemplarische Männer-Freundschaft zum

Belvedere ein erotisches Objekt», «ein Objekt des Begehrens» (S. 34). Ohne den Begriff zu verwenden, unterstellt Fend eine Fetischisierung der männlich-erotischen Kunstobjekte, als leide Winckelmann an einem ‚Pygmalion-Komplex‘.

44 F. Gassner, *op. cit.*, S. 171.

45 M. R. Hofter erkennt in Winckelmanns Verhältnis zu Frau Mengs mehrere Motive: «Loyalität zum Ehegatten», «therapeutische Fürsorge für die Kranke»; die in einem «Versteckspiel» enden, «um die (angebliche?) Zuneigung von Margarita zu ihm zu camouffieren.», M. R. Hofter, *op. cit.*, S. 139.

Papstanwärter Kardinal Albani: «Es kann keine Freundschaft genauer seyn, als das Verhältniß worin ich mit demselben stehe, welches auch kein Neid, und nur der Tod allein trennen kann. Ihm offenbare ich die geheimsten Winkel meines Herzens, und ich genieße von seiner Seiten eben diese Vertraulichkeit» (Br. 2, 275) und die «gehst so weit, dass ich mich auf sein Bette setze und mit ihm im Bette rede.» (Br. 2, 58)

5.

Um die hier gezeigte Argumentationslinie vom Homoerotiker/Erotomanen Winckelmann (mit pädophilen, ephebenerotischen und mann-männlichen sexuellen Experimenten), in eine Struktur zu bringen, verwende ich aus einem anderen Zusammenhang das Schaubild des Sexualwissenschaftlers Ulrich Clement, der eine «erotische Gleichung»⁴⁶ aufstellt, die mir auf Winckelmann zutreffen scheint:

$$\begin{array}{c} \text{Erotische Gleichung} \\ \text{Erregung} = \text{Anziehung} \times \text{Hindernis} / \text{Erreichbarkeit} > 0 \end{array}$$

Der Eros (als selbstständige Energie⁴⁷, nicht der praktizierten Sexualität, dienend) hält in sich die unerschöpfliche Kraft der Erregung, der Begeisterung. Eros ist die Sehnsucht nach Vervollständigung, Ergänzung, Nähe, Verbundenheit, Einheit und reicht bis zu intimen, sexuellen Grenzerfahrungen, die Freundschaft suchen und sich in Freundschaft vollziehen, mit der möglichen Folge, an den Asymmetrien zu zerbrechen. Der Eros sucht die Erregung, seine Begleiter Himeros und Pothus sind «bey den Alten diejenigen Bilder, welche [...] den Appetit und das Verlangen andeuteten.»⁴⁸ Der Eros lebt in der Sehnsucht nach Berührung, in der Sehnsucht nach Seelenverwandtschaft. Das Sexuelle wird verschwiegen, es ist das Mögliche, jedoch nicht das unbedingt Folgende. Der Eros bleibt «imaginierte[r] Weg hin zur Sexualität»⁴⁹. Als Erotiker schafft sich Winckelmann

46 «Ich halte den Inhalt dieser Formel für brillant, weil über die Einbeziehung der Hindernisse die Dramaturgie der Erotik in den Blick kommt», U. Clement, *Erotische Grundrechenarten* (23. März 2013) zu: J. Morin: *Erotische Intelligenz*, München, Goldmann, 1999, in: <<https://www.carl-auer.de/blogs/sex/erotische-grundrechenarten/>>.

47 Vgl. H. Detering: «Als ‚homoerotisch‘ bezeichne ich also jede Art erotischer Verhältnisse zwischen Angehörigen desselben Geschlechts, unabhängig davon, ob es zu sexuellen Beziehungen kommt oder nicht», H. Detering, *op. cit.*, S. 20. H. Sichtermann, *op. cit.*, überschreibt das besagte Kapitel ‚nur‘ mit „Eros“; er verwendet den Begriff „homosexuell“ nicht.

48 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, cit., S. 138. Zum Eros als die Seele erfassender Trieb, s. Platon, *Kratylos*, 319 St E – 420 St A.

49 Erläuterungen zu „Erotik/erotisch“ in: F. X. Eder, *Eros, Wollust, Sünde. Sexualität in Europa von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*, Frankfurt/New York, Campus, 2018, im Kapitel: «Im Dickicht der Begriffe», S. 15-22, S. 18.

voluntaristische Ziele, die den Übergang in die Praxis experimentell erlauben und zugleich aus Gründen der Selbsterkenntnis hemmen. Dass Winckelmann in seinen Freundschaften mit sexuellen Hindernissen konfrontiert war, ermöglichte ihm um so mehr in seinem psychischen und intellektuellem Eros desexualisierte Erfüllung zu suchen; er erlebt in seinen erotischen, enthusiastischen Empfindungen eine emotionale und intellektuelle Befriedigung, die mit einer androgynen Ästhetik korreliert⁵⁰. Die Erfahrungen zwingen Winckelmann, seine Erotik als «reinen Selbstzweck zu begreifen»⁵¹ – so wird sie ihm zum Elixier seiner Begeisterung.

Mit den Variablen „Hindernisse“ und „Erreichbarkeit“ in dieser Gleichung der erotischen Freundschaft seien Winckelmann bei all seinen Selbstenthüllungen eventuelle Geheimnisse belassen. Respektieren wir Winckelmanns Scham, die vielleicht manches zudeckt, aber v.a. sich selbst bedeckt. Wenn Winckelmann eine Lebensstrategie entwickelt hat, so ist es die des (multiplen) Selbstschutzes, der ihn heute noch schützt, und ohne den er seine gesellschaftliche und intellektuelle Autonomie nicht errungen hätte. Bei Winckelmann nach Blaupause-Beweisen seiner Selbstaussagen zu suchen, mit den Begriffen Bemäntelung, Maskierung, Camouflage, Chiffrierung, Verklausulierung als lebenslange Denk-, Schreib- und Verhaltensweisen zu operieren und mit diesen Begriffen eine in sich schlüssige Kohärenz zu schaffen – und diese als realistische Methode der Wahrheitsfindung zu deklarieren, bewegt sich gleichwohl im Ungefähren, ohne valide Diagnose, bleibt, wie auch dieser Beitrag hier, spekulativ im Plausiblen, muss ohne eindeutige, stringente Beweisführung, muss ohne strenge Nachprüfbarkeit auskommen. Lassen wir Winckelmann den Blick, der durch uns hindurch- oder an uns vorbeigeht, wenn wir seine Porträts betrachten, auf denen er beim Studium der griechisch-römischen, der Homerischen Antike in eine Zukunft schaut, die ihn beflügelt, erregt und begeistert⁵².

50 Vgl. W. W. Trapp, *Der schöne Mann. Zur Ästhetik eines unmöglichen Körpers*, Berlin, Erich Schmidt, 2003, S. 116-126, S. 121; R. Hofter, *op. cit.*, passim.

51 F. Alberoni, *Erotik. Weibliche Erotik, männliche Erotik – was ist das?*, München, Zürich, Piper, 1987, S. 73.

52 Vgl. Bildnis Winckelmanns von Anton Raphael Mengs, in: *Winckelmann. Moderne Antike*, hrsg. von Elisabeth Décultot u.a., [Katalog der Ausstellung vom 7. April-2. Juli 2017, Neues Museum Weimar], München, Hirmer, 2017, S. 206-207.

Zivile Uniform und bürgerliche Kleidung. Notizen zu Winckelmanns Verhältnis von sozialer Abhängigkeit und bürgerlicher Freiheit

MAX KUNZE

*«Ich vernehme allererst von Ihnen mit Gewißheit, daß meine
Geschichte der Kunst in dem Mode-Kleide, und in der Deutschen
Herren und Affen Sprache öffentlich hervorgetreten ist.»
(Winckelmann)*

Die starre Gesellschaftsstruktur in preußischer Zeit schrieb Winckelmann von früher Jugend an eine uniforme Kleidung vor, die seine soziale Abhängigkeit von klerikalen protestantischen Strukturen öffentlich sichtbar machte. Noch später in Rom war sein Abate-Kleid Ausdruck der Zugehörigkeit zur katholischen Kirchenhierarchie, das die Unterscheidung von Herrschaftsträgern und Untergebenen fortschrieb. Doch lagen auch Momente und Jahre dazwischen, in denen er sich aus dieser sozialen Distinktion zu befreien suchte und alternative Wege fand, um als freier Bürger wahrgenommen zu werden. Aus diesem facettenreichen Thema seien im folgenden biographischen Abriss nur einige Aspekte herausgegriffen¹.

Kleidung hatte in Winckelmanns Leben also stets eine soziale und gesellschaftliche Dimension. Er war 30 Jahre, als er Preußen verließ. In diesen drei Jahrzehnten stand er meist in einem Domestiken-Verhältnis und war in ständi-

¹ Ausführlich und grundlegend zum Thema: K. Schneider, *Natur – Körper – Kleider – Spiel. Johann Joachim Winckelmann: Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1994.

sche Zwangskleidung gepresst, die aber seinen erwachenden Vorstellungen von Selbstbestimmung und Achtung geistiger Fähigkeiten widersprachen. Durch seinen Lesehunger und seine stetige Büchersuche war er in der Lage, sich in der abgekehrten Welt der Gelehrsamkeit einen geistigen Freiraum zu schaffen, in dem die antike Welt der Griechen ein zentraler Punkt wurde. Der Kleiderzwang begann mit der für Kinder verarmter Eltern geschaffenen Kurrende, setzte sich in dem für mittellose Studenten geschaffenen Theologiestudium in Halle fort, auch als Winckelmann sich anstellen ließ als Hof- und Hauslehrer und schließlich als Lehrer, der der lutherischen Orthodoxie als Herrschaftsträger auch kleidungsmäßig unterworfen war.

Doch bereits als Konrektor in Seehausen erwuchs die Erkenntnis, dass durch zeitweiligen Wechsel von uniformer zu bürgerlicher Kleidung seine soziale und gesellschaftliche Reputation für Momente verändert werden kann. An Heinrich von Büнау schrieb er in seinem Bewerbungsschreiben, auf seine ‚andere‘ Kleidung anspielend, dass er nicht zu jenen Bewerbungskandidaten gehöre, «der sein Aeußeres nach schulmeisterlicher Art in schwarze Lappen gehüllt zur Schau trägt, wie es bei meinen Kollegen üblich ist.»²

Seinen Eintritt in die höhere Schule als 9jähriger – entgegen dem Wunsch seines verarmten Schumacher-Vaters – gelang ihm nur durch die Aufnahme in die Kurrende-Klasse, die für ausgesuchte intelligente Schüler aus den mittellosen Schichten möglich war. Die in schwarz gehaltene Kurrendekleidung wurde zu seiner ersten Uniform. Schüler dieses Laufchors mussten sich Kleidung, Nahrung, Schreibmaterialien und anderes selbst verdienen, waren durch ihr Äußeres als sozial am Rande stehend gekennzeichnet. Von der Stendaler Kurrende der Winckelmann-Zeit sind keine Details bekannt, in Berlin bekamen sie eine uniforme Kleidung, die aus dreispitzigem Hut, Mantel, Hose, Strümpfen, Schuhen und Handschuhen bestand. Da das erbettelte Geld zwischen den Kantoren, Kurrendeführern und Knaben aufgeteilt wurde, war die Kleidung meist aus minderwertigen Stoffen³. In der reicheren Stadt Hameln etwa bekamen zur gleichen Zeit die Knaben «das eine Jahr Hut, Rock, Kamisol [= Weste], Hose, Halstuch, Hemd, Strümpfe, Schuh und Handschuh, das andere Jahr aber nur Hemd, Hose, Strümpfe und Schuh.»⁴ Eigentlich sollte die im Laufe der Jahre immer wieder er-

2 Br. I, Nr. 53, p. 81; an Büнау, 10. Juli 1748; Lettere I, Nr. 49L, p. 148: Der ganze Passus lautet: «Trigesimum annum nunc primum complevi. Mundus corporis, quantum fieri potuit, genio seculi accommodatus est, non equidem vita praesenti inter βαυαυσα ingenia, qui cum ulterius spectarem, Lipsiae, quo iter facere fere quotannis consuevi, consarcinare curavi vestimenta modeste tinta, ut non pudeat elegantium hominum ora subire. Quod meminisse duxi, ne frontem scholasticam nigris pannis obvolutam, ut fieri solet a mei ordinis hominibus, ad Te admittere haesitares.»

3 H. Fliegel, *Schulchöre in Alt-Berlin*, in: "Berlinische Monatsschrift, Luisenstädtischer Bildungsverein e. V.", 1994, pp. 1-2.

4 M. Biester, K. Vohn-Fortage, *Armut, Bettel und Gesang: Hamelner Kurrende*, Hameln, Niemeyer Verlag, 2003.

neuerte Kleidung stets sauber und ordentlich sein, doch wie es in der Realität der verarmten Stadt Stendal aussah, wissen wir nicht. Beschwerden von zerlumpten, herumstreunenden und diebeswütigen Knaben der Kurrende gab es seit dem Mittelalter. Stendaler Quellen berichten für das frühe 18. Jahrhundert von Schülern, die in den Gärten der Lehrer, die Selbstversorger waren, plünderten⁵. Später wurde Winckelmann uniformiertes Chormitglied (*symphonicus*), schließlich in eben dieser Kleidung Chorleiter. Das befähigte ihn, neben dem notwendigen Geld für Schule und Kleidung auch die inzwischen verarmten Eltern zu unterstützen, die ihr Haus, verschuldet wie sie waren, bereits 1738 verkaufen mussten. Der Uniform, nicht dem Kleiderzwang, entzogen war Winckelmann wohl dann auf den Schulen in Berlin und Salzwedel, denn nebenher verdiente er sich seinen Aufenthalt als Hilfslehrer oder Erzieher.

Für sein Studium in Halle erhielt er ein «kleines Stipendium, was aber nicht hinreichend war ihn zu erhalten», wie es in zeitgenössischen Berichten heißt⁶. Seine Studentenkleidung wird man sich sparsam, also aus billigen schwarzen und grauen Stoffen vorzustellen haben: In Halle trugen reichere Studenten farbige Kleidung, den typischen Rock (*Justaucorps*), Kniebundhosen, Strümpfe und Schnallenschuhe⁷. Er verstand sich aber der Unterstützung seiner Landsleute und Bekannten zu bedienen und zog mit ihnen, wird berichtet, durch «sehr verdächtige Häuser»⁸. Kommilitonen hielten ihn frei, weil er so gut unterhalten und Geschichten zum besten geben konnte, zuweilen aber nur «in einer Ecke Aristophanes las»⁹. Pfarrer Dracke glaubte zu wissen, dass er «sehr viel ausgeschweift» wäre und er «ein verfluchtes Höllenkind gewesen» sei¹⁰. Im Hallenser Ratskeller erkundigte er sich über akademische Wanderungen, plante er doch eine akademische Reise nach Paris und wollte abends jeweils ein Kloster zur kostenlosen Übernachtung aufsuchen. Weiter heißt es bei Genzmer:

Endlich verkaufte er alle seine Bücher und Sachen [wohl auch seine Studentenkleidung], schaffte sich für das daraus gelöste Geld gute Reisekleidung einen capuzinergrauen saubern Rock, ein paar gute Stiefel und einige weiße Wäsche [...] an. Aber in

5 L. Götze, *Geschichte des Gymnasiums zu Stendal von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stendal, Franzen und Große, 1865, p. 225. – «Einen ausgesprochen schlechten Ruf hatten diese Friedrichstadt-Kurrenden, wofür es viele schriftliche Beweise in den Berliner Archiven gibt. So gingen zahlreiche Anzeigen ein. „Mit Knütteln bewaffnet, sangen die Burschen auf den Straßen und verübten dabei allerhand Leichtfertigkeit und groben Unfug. Wer sie zurechtwies, wurde mit Schlägen bedroht.»», H. Fliegel, *Schulchöre in Alt-Berlin*, cit., p. 2.

6 Br. IV, Nr. 104, p. 168; Uden.

7 R.-T. Speler, *Vivat Academia, vivat Professores. Hallisches Studentenleben im 18. Jahrhundert*, Halle, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Zentrale Kustodie und Universitätsmuseum, 2011, p. 23.

8 Br. IV, Nr. 104, p. 168; Uden.

9 Br. IV, Nr. 106, p. 173; Genzmer an Ballenstedt.

10 Br. IV, Nr. 113, p. 195; Dracke an L. Usteri [?].

keinem Kloster wollte man ihn beherbergen; weil er nicht arm, sondern gar zu gut gekleidet wäre, [...]»¹¹.

Nun auf Wirtshäuser angewiesen, ging Winckelmann das Geld bereits in Frankfurt aus und er kehrte «blutarm nach Halle zurück»¹². Es war eine erste, wenngleich negativ besetzte Erfahrung mit bürgerlicher Kleidung, die ihn eigentlich aus seiner sozialen Uniformität befreien sollte. Er dürfte begriffen haben, dass ein Wechsel der Kleidung besser bedacht werden muss.

Nach dem Intermezzo als Hauslehrer in Osterburg und dem knappen Jenenser Studienjahr, das ihn finanziell ausbrannte, fand er wieder eine Hauslehrer-Stelle in Hadmersleben. Nach Berichten von Zeitgenossen war der Andrang auf Haus- oder Hoflehrer-Stellen in dieser Gegend so stark, dass manche aus Not sogar umsonst unterrichteten¹³. Die Bezahlung dürfte entsprechend schlecht gewesen sein. Friedrich Eberhard Boysen (1720-1800) berichtete über das Zusammentreffen mit Winckelmann im August 1743: «Er war aber so schlecht bekleidet, und von einem alten Kummer dergestalt entstellt, dass ich ihn kaum noch kannte; [...] Das Aeußere dieses Mannes nahm mich wenig für ihn ein [...]»¹⁴ Und an anderer Stelle: «Er war sehr mittelmäßig groß, schlecht gekleidet und trug damals sein rares und unansehnliches Haar». Die Hadmerslebener Zeit verlief in der Tat nicht ohne Probleme, auch wegen Zerwürfnissen mit der Hausherrin¹⁵.

Immerhin empfahl Boysen Winckelmann wegen seiner guten Griechisch- und Geschichtskenntnisse als Nachfolger für sein Konrektorat in Seehausen, eine für ihn erste Anstellung im preußischen Staat. Eine neue ständische Zwangskleidung prägte sichtbar seine äußere Erscheinung, die des Lehrers, angeglichen der schwarzen Pastorenkleidung, die die Standesgrenzen erneut zementierte¹⁶. Diese Kleidung ist für ihn verbindlich in der Stadt Seehausen, nicht aber außerhalb. So beginnt bald ein neues Rollenspiel. Er möchte nicht in seiner Uniform bittstellig werden bei der Suche nach Büchern, sondern in bürgerli-

11 Br. IV, Nr. 106, p. 174; Genzmer an Ballenstedt.

12 Ebd. Zu dieser Reise gibt es noch eine weitere, leicht abweichende Version bei Uden (Br. IV, Nr. 104, p. 168), der berichtet, er sei von einem katholischen Kloster zum anderen gegangen und gab vor, die Konfession ändern zu wollen, musste aber wegen der anrückenden französischen Armee umkehren.

13 H. Schiffler, R. Winkeler, *Tausend Jahre Schule: Eine Kulturgeschichte des Lernens in Bildern*, Stuttgart, Belser, 1985, p. 94.

14 Br. IV, Nr. 108, p. 177; Boysen.

15 Zu Winckelmanns Hauslehrer-Dasein s. Agnes und Max Kunze, "Hauslehrer- und Konrektoratjahre", in: *Winckelmann Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, hrsg. von Martin Disselkamp und Fausto Testa, Stuttgart, Metzler, 2017, pp. 9-12.

16 Lehrern war es verboten, prächtige Kleider zur Schau zu tragen, da ihnen ihr mit der Schule verbundenes Amt jegliche Auffälligkeit verbot, U. Walz, *Eselsarbeit für Zeisigfutter. Die Geschichte des Lehrers*, Frankfurt, Athenäum, 1988, p. 49; vgl. auch E. Fooker, *Die geistliche Schulaufsicht und ihre Kritiker im 18. Jahrhundert*, Wiesbaden-Dotzheim, Deutscher Fachschriften-Verlag, 1967.

cher Kleidung Zugang finden in den Bibliotheken der Adelshäuser der Gegend, um am geistigen Leben derjenigen teilzuhaben, die Bücher besitzen. Es beginnt eine obsessive Suche nach Büchern und Bibliotheken, die ihn umtrieb machten. Boysen, inzwischen im klerikalen Dienst aufgestiegen, meinte dazu voller Unverständnis, Winckelmann habe statt den Schuldienst auszufüllen oder seine Reden und Disputationen auszuarbeiten und zu drucken, einen «guten Teil seiner Zeit mit Reisen zugebracht»¹⁷. Er besuchte die Bibliotheken des Adels der Umgebung, auch die in Magdeburg, Halle oder Leipzig. Zugang eröffnete sich ihm durch sein gutes Auftreten in entsprechender bürgerlicher Kleidung. Dafür reiste er fast jedes Jahr nach Leipzig, um sich farbige Kleider anfertigen zu lassen. Einen solchen Kleiderwechsel vollzog auch noch Jahrzehnte später der junge Goethe, der, wie er schrieb, in Leipzig sich neu einkleiden musste, um als Student modisch und angemessen zu bestehen¹⁸. Winckelmann schrieb 1747: Er sei dabei, «nach Halle und Leipzig recta abzusegeln. Der HauptEntzweck dieser Reißer ist [...der] Zutritt in dasige Bibl. welchen ich gedenke zu erhalten, theils nachdem ich die benöthigten Kleider machen lassen»¹⁹. Im Bewerbungsschreiben an Heinrich von Büнау vom 17. Juli 1748 lautet der eingangs zitierte Halbsatz vollständig:

Ich habe mein 31. Lebensjahr vollendet. Was meine Kleidung betrifft, so habe ich mich, soweit wie möglich, dem Geschmack der jetzigen Zeit angepaßt, allerdings nicht einem solchen Leben, wie ich es führe, unter banausischen Menschen. Da ich aber schon weiter in die Zukunft blicke, habe ich dafür gesorgt, mir in Leipzig, wohin ich fast jedes Jahr einmal reise, einfache Anzüge in einfachen Farben zu kaufen, damit ich mich nicht schämen brauche, wenn ich unter vornehme Leute gehe. Dies habe ich für erwähnenswert gehalten, damit Sie nicht zögern bei dem Gedanken, einen Menschen bei sich aufzunehmen, der sein Aeußeres nach schulmeisterlicher Art in schwarze Lappen gehüllt zur Schau trägt, wie es bei meinen Kollegen üblich ist²⁰.

Dieses Auftreten in farbiger Kleidung fiel sogar dem damaligen Seehäuser Rektor Paalzow auf: «Nachdem er nun von seinen hiesigen und anderen Freunden Abschied genommen, und sich mit den nötigen Farbkleidern versehen hatte, so ging er vergnügt nach Sachsen ab»²¹, also in jener bürgerlichen Kleidung, die er in Sachsen die nächsten Jahre zumindest in der Freizeit tragen sollte. Über die vorgeschriebene, das herrschaftliche Abhängigkeitsverhältnis zeigende Kleidung im Bibliotheksdienst erwähnt er in seinen Briefen nichts.

17 Br. IV, Nr. 108, p. 178; Boysen.

18 J. W. von Goethe, *Autobiographische Schriften*, 2. Teil, 6. Buch, in: *Goethes Werke*, textkrit. durchgesehen von Lieselotte Blumenthal und komm. von Erich Trunz, München, 1994 (Hamburger Ausgabe), vol. 9, p. 254.

19 Br. I, Nr. 40, p. 67; an Berendis, März 1747; Lettere I, Nr. 38T, p. 132.

20 S. oben Anm. 2.

21 Br. IV, Nr. 111, p. 187, Paalzow.

Schon nach vier Jahren in Nöthnitz, seit 1752, war Winckelmann entschlossen, seinen Dienst bei Heinrich von Bünau wieder zu beenden und sich auf ein Abenteuer einzulassen, das Italien hieß. Fragen auf die noch ungewisse Zukunft beschäftigten ihn fortan, auch Kleidungsprobleme, etwa woher gute und preiswerte Wäsche für die Übersiedlung nach Italien zu erhalten ist. Seinen Freund Konrad Friedrich Uden bat er schon 1752, seine in der Altmark zurückgelassenen Bücher zu verkaufen, und zwar für Unterwäsche: «[...] daß noch ein paar Thaler aus meinen Büchern möchten gelöset werden. [...]; was es seyn wird, soll mit zu Leinwand zu Unterhemdbden, nemlich selbst gemachte, die man in Sachsen nicht haben kann, genommen werden.»²² Da kannte er sich aus, seine Großeltern waren in Stendal angesehene Tuchmacher gewesen. Sein Gepäck nach Rom werde aus Wäsche bestehen, aus der Altmark, weil sie dort noch billig zu haben ist. Ein Jahr später folgte eine weitere Bestellung in der Altmark: «Denn alles Leinen Geräthe ist dort [in Rom] theuer. Mit feinen weißen Zeuge und Cannifas [ungebleichter Stoff aus Hanf, Halbzeug oder Baumwolle] bin ich hinlänglich versorget. Nur Unterhemdbden brauche ich noch. Ich habe etwas Geld an Herrn Rasbach geschicket»²³. 1753, noch in Nöthnitz, bat er, weitere Bücher zu verkaufen: «Ich weiß nicht, ob man in solcher kurtzen Frist aus meinen übrigen wenigen Sachen noch ein paar Thälerchen herausbringen könnte. Ist es nicht möglich, so bin ich es auch zufrieden.»²⁴ Oberbekleidung für Rom anzuschaffen, war er bis zu seiner Abreise zurückhaltend, hoffte er doch auf finanzielle Unterstützung durch Pater Rauch oder den Dresdner Hof:

Von Kleidung und andern Meubles habe ich noch nichts angeschafft (außer etwas Wäsche) weil ich sehen will, wie meine Gelder bey der Ankunfft des Beichtv. ausfallen werden. Ich werde mich wohl zu ein braunes Kleid entschließen, welches ich auch in Rom tragen kann. Ich wünschte mir vor allen Dingen einen guten Peltz²⁵.

Die finanzielle Zusage kam denn auch: «Mit der nothwenigen Kleidung werde ich hier versehen werden.»²⁶ Doch um Wäscheprobleme ging es bis zur Abreise. Im letzten erhaltenen Dresdner Brief ging es dann noch um Unterziehstrümpfe, die Franke eigentlich für Berendis bestellt hatte: «Hr. Francke hat Dir ein Paar Unterzieh-Strümpfe machen lassen, welche ich gebrauche. Sie kosten 14 Groschen, ich bezahle dieselben mit baaren Gelde.»²⁷

Doch ein anderes Problem beschäftigte ihn vor seiner Abreise aus Dresden wieder und wieder: Eine Anstellung in Rom wie vorgesehen bei Kardinal Archinto verlange das Tragen einer Abate-Tracht, des geistlichen Standeskleides, und damit

22 Br. I, Nr. 85, p. 115; an Uden, 24. Juni 1752; Lettere I, Nr. 73T, p. 184.

23 Br. I, Nr. 91, p. 126; an Uden, 30. Januar 1753; Lettere I, Nr. 79T, p. 197.

24 Br. I, Nr. 91, p. 127; an Uden, 30. Januar 1753; Lettere I, Nr. 197.

25 Br. I, Nr. 105, p. 159; an Berendis, 19. Dezember 1754; Lettere I, Nr. 92T, p. 230.

26 Br. I, Nr. 114, p. 178; an Berendis, 25. Juli 1755; Lettere I, Nr. 100T, p. 252.

27 Br. I, Nr. 114, p. 181; an Berendis, 25. Juli 1755; Lettere I, Nr. 100T, p. 254.

die Einbindung in die kirchliche Hierarchie. Man verspürt in den Briefen sein Unbehagen an dieser erneuten öffentlichen Kennzeichnung zu einer sozial abhängigen Gruppe. Wäre das nicht eine erneute Bindung und fortgesetzte Kontinuität von schwarzer Uniformität, nun mit klerikal-katholischer Kennzeichnung? Gegenüber seinen Freunden suchte er das Problem zunächst herunterzuspielen. Die Tracht bestehe ja nur aus einem schwarzen Herrenrock mit weiß umrandeten Beffchen, dem petit collet, sowie der Perücke: «Es sey zwar Gebrauch, daß diejenigen, die bey einem Cardinal in Diensten stünden, schwarz und a petit collet giengen: doch solle ich meine Freyheit haben. Jene Tracht aber verbinde mich zu keinen Geistlichen Geschäften; denn die Advocaten in Rom giengen selbst also gekleidet.»²⁸ Andere katholische Riten erfuhr er ja bereits in Dresden nach der Konversion, die er mit ironischen Bemerkungen zu überspielen suchte:

Anfänglich da mich einige Ketzer die mich kennen, in der Meße knieen sahen, habe ich mich geschämet, allein ich werde dreister. Mein Vater hat, [...] keinen Katholiken aus mir machen wollen: er hat mir ein gar zu dünnes empfindliches Knie-Leder gemacht, als man haben muß, mit guter grace Catholisch zu knieen. ein Stück von seinem Büffelmäßigen Knie-Riemen hätte er dahin füttern sollen. Im Winter habe ich meinen Manchon [Muff] untergeleget: im Sommer werde ich bloß darum ein Paar Schlag-Handschuh bey mir führen müssen, um andächtig zu knien. Ich mercke, es fehlet mir noch sehr viel zu meiner Seeligkeit²⁹.

In Rom konnte er in der Tat seine persönliche Unabhängigkeit dank des sächsischen Stipendiums zunächst bewahren: Von November 1755 bis zum Januar 1757 blieb er ohne Anstellung und lebte unter den Künstlern, mit Johannes Wiedewelt zusammen und bei Anton Raphael Mengs als ständiger Gast. Wir erfahren, dass er mit einem grauen schweren Wollmantel, dem Roquelaur (ein Radmantel ohne Ärmel)³⁰, im Spätherbst in Rom ankam, einem Mantel, der übrigens auch von Infanteristen der preußischen Armee im 18. Jahrhundert getragen wurde. Erfreut war er, dass der Roquelaur inzwischen auch unter Künstlern in Rom in Mode gekommen war. «Ich bin noch in meiner alten Form und lebe hier als ein Artist, das heißt, ich gehe mehrentheils mit meinem grauen Roquelaur und in denselben eingehüllt ohne Oberhemde und Degen gehe ich zum Mengs, zu Tische, aufs Campidoglio, al Campo Vaccino, alla Villa de' Medici etc.»³¹

Hier war ihn ein solcher Mantel für den römischen Winter nützlich. 1758 schrieb er:

Dieser Winter [...] ist in Rom für uns Deutschen viel empfindlicher als in unserem Vaterlande, theils wegen plötzlicher Abwechslung der Witterung, theils wegen der un-

28 Br. I, Nr. 95, p. 136; an Berendis, 13. April 1753; Lettere I, Nr. 83T, p. 207.

29 Br. I, Nr. 109, p. 166; an Berendis, 10. März 1755; Lettere I, Nr. 95T, p. 240.

30 Benannt nach dem Herzog von Roquelor unter Ludwig XIV.

31 Br. I, Nr. 122, p. 195; an Berendis, 20. Dezember 1755; Lettere I, Nr. 107T, p. 268.

gleichen Wirkung derselben auf unsere Körper. Die Kleidung die mir in Deutschland genugsam war, ist es nicht in Rom, und ich trage 2 Brusttücher von wollenen Zeuge, und gehe im Zimmer in Peltz-Stiefeln. Der Kopf sonderlich verlangt viel Wärme und ich stecke 3 Mützen eine in die andere³².

Er hatte den schon in Seehausen erworbenen sibirischen Wolfspelz wohl ebenfalls dabei³³. Dieser war ihm später im Palazzo Albani noch nützlich, da er freie Heizung für seine Wohnung von Albani in dessen Palazzo nicht erhalten hatte³⁴. Es ist wohl jener schwere, repräsentativ hervorgehobene rote Mantel, mit dem er im Porträt von Anton von Maron dargestellt erscheint³⁵. Das Gemälde von Maron entstand nach mehreren Korrekturen nach und nach in den Wintermonaten 1767 und 1768 da der Maler in den anderen Jahreszeiten durch Aufträge zahlreicher Reisender zu stark beschäftigt war. Er wollte im Bildnis, so Winckelmann, gekleidet sein, wie seine Freunde gewöhnt sind, ihn zu sehen, natürlich malerisch erhöht durch Marons brillante Maltechnik und eigene Inszenierungs-ideen, etwa die aus dem Barock stammenden Handgesten oder das von Maron drapierte «seidene Tuch», das um seinen Kopf «an statt der Mütze, verlohren gebunden gelegt»³⁶ wurde. Diese Maronsche Tuch-Zutat, die bei Künstlern, auch bei Gelehrten im Bildnis gern benutzt wurde, um die Privatsphäre zu kennzeichnen³⁷, hatte sogleich nach Winckelmanns Tod Kritik erfahren. Das zweifellos repräsentativ wirkende Porträt sollte eigentlich seinen bescheidenen Lebensstil als Gelehrter wiedergeben, auch der mit rotem Leinen- oder Wollstoff überzogene Pelz, der einen markanten Moment seiner Arbeit im ungeheizten Arbeitszimmer unterstreichen sollte. Besonders sorgfältig ausgeführt ist der sichtbare Teil des Pelzes, unter dem nur ein kragenloses Hemd zu sehen ist. Carl Ludwig Fernow, Heinrich Füssli und andere jedenfalls sahen in diesen Mantel den Hinweis auf seine Bescheidenheit³⁸.

Es fällt auf, dass Winckelmanns Körper ganz unter dem schweren Gewand versinkt, nur Hände und Gesicht wiedergegeben werden. Diese Art Körperverhüllung in der Kunst des Barocks hatte Winckelmann allerdings selbst schon in seinen

32 Br. I, Nr. 202, p. 328; an Berendis, 5. Februar 1758; Lettere I, Nr. 184T, p. 432.

33 Br. IV, Nr. 131 pp. 247-250; Erdmansdorff an Huber 1766.

34 J. R. Füssli, J. H. Füssli, *Allgemeine Künstlerlexikon*, II, 11, Zürich, 1820, pp. 6090-6112.

35 Zum Bildnis, s. besonders C. Tutsch, «Man muß mit Ihnen, wie mit seinem Freund, bekannt geworden seyn...». *Zum Bildnis Johann Joachim Winckelmanns von Anton von Maron*, Mainz, Philipp von Zabern, 1995 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 13); *Winckelmann. Moderne Antike*, hrsg. von Elisabeth Décultot, Martin Dönike, Wolfgang Holler, Claudia Keller, Thorsten Valk und Bettina Werche, München, Hirmer Verlag, 2108, Kat.-Nr. 39, p. 204.

36 Br. III, Nr. 836, p. 244; an Muzell-Stosch, 2 April 1767; Lettere III, Nr. 735T, p. 304.

37 Man hängte die Perücke zuhause an den Nagel und trug eine Mütze oder ein Tuch, s. M. von Boehm, *Die Mode Menschen und Moden im 18. Jahrhundert*, München, F. Bruckmann Verlag, 1963, p. 193.

38 J. R. Füssli, J. H. Füssli, *Allgemeine Künstlerlexikon*, II, 11, cit., pp. 6090-6112.

Dresdner Schriften scharf verurteilt, eben die schweren Gewänder über fast unsichtbaren Körpern, da das Gewicht der Stoffe eine freie Faltenbildung des Gewandes sowie die Körperdarstellung verhindere. So entstehen, meinte Winckelmann in seiner Schrift über die Grazie, nur «Falten von großem Inhalt», der unter dem Gewand verschwundene Körper zeige, dass die «Figur [...] öfters nur zum Tragen gemacht» sei³⁹. Diese Körperverhüllung sei entstanden, da man unfähig gewesen war, einen schönen Körper zu bilden. In diesem Punkt erstaunt sein eigenes Porträt. Wie das Maronsche Porträt tradierte Winckelmann selbst oft genug die Welt des Spätbarocks. Er bestellte sich von Rom aus barockes Meissner Porzellan oder bestand stringent darauf, dass Verlag und Setzer seiner Werke die barocke Frakturschrift als Zeichen des traditionellen Gelehrten unbedingt beizubehalten haben.

Und doch hat Winckelmann eine ästhetische und zugleich politische Theorie für das Verhältnis von Körper und Gewand entwickelt, die unmittelbar nach seinem Tode auf fruchtbaren Boden fiel. Die reine und edle Natürlichkeit der Griechen hatte er bereits in den *Gedancken über die Nachahmung Griechischer Wercke in Mahlerey und Bildhauer-Kunst* 1755 als Vorbild beschrieben, an den ‚griechischen‘ Statuen der Dresdner Herkulanerinnen, deren Körper sich unter fließender Gewandung frei bewegen konnte und sichtbar blieb. Seiner Zeit, die dem Körper eine pressende, den Körper real und metaphorisch einzwängende Kleidung vorschrieb, stellte er die Antike gegenüber: «Nechst dem war der gantze Anzug der Griechen so beschaffen, daß er der bildenden Natur nicht den geringsten Zwang anthat: Der Wachsthum der schönen Form litte nichts durch die verschiedenen Arten und Theile unsers heutigen preßenden und klemmenden Anzuges, sonderlich am Halse an Hüften u. Schenckeln.»⁴⁰ Die «preßenden und klemmenden Anzüge» seien entstanden, «wo die eitele Pracht der Höfe überhandnahm und die Verzärtelung, Faulheit und Knechtschaft der Völker» zunahm, weil man sich nicht mehr mit der Antike beschäftigte und die Kenntnis der griechischen Literatur und Philosophie verloren ging⁴¹.

39 J. J. Winckelmann, *Von der Grazie in den Werken der Kunst*, in: "Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste", V 1, 1759, p. 20: «In neuern Werken der Kunst scheint man nach Raphaels und dessen bester Schüler Zeiten, nichtgedacht zu haben, daß die Grazie auch an der Kleidung Theil nehmen könne, weil man statt der leichten Gewänder die schweren gewählt, die gleichsam wie Verhüllungen der Unfähigkeit, das Schöne zu bilden, anzusehen sind: denn die Falten von großem Inhalt überheben den Künstler der von den altengesuchten Andeutung der Form des Körpers unter dem Gewande, und eine Figur scheint öfters nur zum Tragen gemacht zu seyn. Bernini und Peter von Cortona sind in großen und schweren Gewändern die Muster ihrer Nachfolger geworden. Wir kleiden uns in leichte Zeuge; aber unsere Bilder genießen diesen Vortheil nicht.»

40 J. J. Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung Griechischer Wercke in Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, Dresden, 1755, p. 5 (= *Dresdner Schriften*. Text und Kommentar, hrsg. von Adolf H. Borbein, Max Kunze und Axel Rügler, Mainz, Verlag Philipp von Zabern Mainz, 2016, p. 58 (Schriften und Nachlass Bd. 9,1).

41 J. J. Winckelmann, *Reiferen Gedanken über die Nachahmung der Alten in der Zeichnung und in der Bildhauerkunst*, in: *Dresdner Schriften*, cit., pp. 157-158.

Das schöne ästhetische Ideal vom Wechselspiel von Körper und Gewand wurde neu erfunden, brach die Stände-Tradition und damit auch die Kleiderkonvention innerhalb der sozialen Eliten auf, so dass im letzten Drittel des 18. Jhs. die adlige Standesmode durch eine neue, teilweise an der Antike orientierte Mode bürgerlicher Schichten abgelöst wurde. Diese Mode kulminierte zwischen 1789 und 1815 in der Mode à la grecque in Paris und zwar in der Zeit der Französischen Revolution⁴². Sie breitete sich wie alle Modewellen schnell in Europa und auch den USA aus. Sie war keine Wiederholung antiker Kleidung, vielmehr eine antikisierende Erfindung, wie sie zunächst in der Malerei vorgeführt und dann in die Salonkultur getragen wurde. Sie durchbrach die Körpernormierung radikal, vor allem in der Damenmode: Das entsprechende Drapieren von Unterkleid, Oberkleid und Mantel wurde zur eigenen Kunst, man trug fließende, den Kontur des Körpers betonende Kleidung mit nackten Hals und Armen. Luftige Stoffe evozierten die Unbeschwertheit des Südens. Diese Mode wurde zugleich zum persönlichen Bekenntnis für die vergangene demokratische Verfassung des antiken Athens – so jedenfalls in Frankreich in der Revolutionszeit. Das Modell eines solchen antiken Griechenlands verband sich mit der neuen ästhetischen Perfektion, von idealer Verbindung von Natürlichkeit und schöner Ästhetik, mit der man sich schmücken konnte⁴³. In Deutschland allerdings mischte sich diese Modebegeisterung mit Irritationen durch die zur Schau gestellte Nacktheit von Körperteilen wie Hals, Nacken und Armen. Als «wollüstig» oder unsittlich wurde sie auch von der Kirche empfunden, wie das *Journal des Luxus und der Moden*, April 1801 berichtete⁴⁴.

Doch zurück zu Winckelmanns römischer Zeit. Das selbstbestimmte Leben der ersten römischen Monate kam seiner Gesundheit zugute; bereits nach einem Vierteljahr schrieb er nach Dresden: «Ich merke auch, daß ich völliger werde, denn meine Kleidung wird mir zu eng und platzt.» Als Stipendiat ohne Anstellung nahm er sich vor, der «alten Tracht» wegen sich «viel menagieren» [sich zu mäßigen], «denn Rom ist nicht so wohlfeil, als man insgemein sagt; und der Ausländer wird übertheuert»⁴⁵, setzte er hinzu. Im Frühjahr 1756 war Sommerkleidung nötig, rechtzeitig hatte er über Adam Friedrich Oeser in Dresden zwei Sommerkleider kommen lassen. Denn diese bürgerliche Kleidung trug er auch während der Anstellung bei Kardinal Archinto. Sich als Abate zu kleiden, wie es für einen Bediensteten des Kardinals üblich gewesen wäre, diesen Schritt

42 Dazu ausführlich der Artikel "Mode" von A. Cremer, in: *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*, hrsg. von J. Jacob, J. Süßmann, Stuttgart, Metzler, 2018, pp. 567-579.

43 Ebd., p. 574.

44 *Gewissensrüge an teutsche Damen* [Rechtfertigung und Verdammung der Damenmode, ausgeschnittene und durchsichtige Kleider zu tragen, letzteres v.a. durch Papst und Kirche. So wurde unter Pius VII. eine Bulle gegen «wollüstige» Kleidung erlassen], pp. 179-182.

45 Br. I Nr. 128, p. 206; an Francke, 29. Januar 1756; Lettere I, Nr. 113T, p. 280.

konnte er noch etwas hinausschieben, was man versteht, wenn man seine Schilderung von römischen Abaten vom Juli 1756 liest:

Die Straßen und Plätze stehen den ganzen Tag voll von Abbaten, die nichts thun, als die Vorbeygehenden zu betrachten. Sie stehen zu hunderten da, und sind vielmals zerrissen und bloß. Dieses hat mich bewogen, daß ich mich von diesem Haufen auch durch meine Kleidung abgesondert habe. Ich habe mir zwey Sommerkleider machen lassen: das eine ist von Seide, und ich trage Peruquen, weil meine Haare anfiengen auszugehen⁴⁶.

Die Distinktion gegenüber den Abaten durch Seidenkleider und Perücke⁴⁷ war ihm wichtig genug, sichtbar auf seine in Rom erreichte persönliche Freiheit hinzuweisen. Das tat er ebenso gern in seinen Briefen nach Deutschland, wo er auf seine herausgehobene Rolle durch Schilderungen der freien und lockeren römischen Tisch- und unbekümmerten Kleidersitten hinwies: So als Gast bei den Kardinälen Passionei, Archinto und Spinelli: «ich [wurde] ihr Tischgenoß, ihre Gesellschaft in der Stadt und auf ihren Landhäusern, wo wahre Freyheit wohnte; denn bey dem Passionei speisete man auf dem Lande mit dem Hute auf dem Kopfe, in Pantoffeln, in der Schlafmütze, und wie ein jeder wollte»⁴⁸.

Dass das Abate-Kleid auch ihm nützlich sein konnte, da es auch Gelehrsamkeit und Wissenschaft verkörpern kann, wurde ihm ein Jahr später, 1758, deutlich. Es konnte zur Maske werden, wie sie Giacomo Casanova benutzte. Casanova erzählt in seinen Erinnerungen, dass man Verstellungskünstler sein müsse, er in Rom deshalb den eleganten Rock gegen das Abate-Kleid eingetauscht hatte. Denn man hatte ihm geraten, seine Empfehlungsschreiben besser im bescheidenen schwarzen Kleid zu überreichen. Dieses Kleid hinderte Casanova dann auch nicht, in die galante Welt der Erotik, auch die der Abaten, einzutauchen. Es schützte durch seine Unauffälligkeit, auch vor gesellschaftlichen Sanktionen⁴⁹.

Winckelmann trug das Abate-Kleid seit Oktober 1758, doch nicht ohne seinen Briefpartnern in Deutschland auf die Unterschiede hinzuweisen, die ihn von den ‚gewöhnlichen‘ Abaten unterscheiden werden: Seine Kleidung werde nur aus «eine[m] über eine schwarze Binde geschlagenen blauen Streifen mit einem weißen Rändgen und einen seidenen Mantel nur so lang wie der Rock. Unter-

46 Br. I, Nr. 152, p. 237; an Francke, wahrscheinlich 7. Juli 1756; Lettere I, Nr. 133T, p. 314.

47 Winckelmann hatte natürlich seinen eigenen Perückenmacher in Rom: «Gegen Ihre Rückkunft schlage ich Ihnen meinen Perückenmacher vor, um von einem hübschen und sehr wohlgemachten Menschen bedient zu werden, und meine Wäscherin.» Br. II, Nr. 385, p. 116; an L. Usteri, 6. Februar 1761; Lettere II, Nr. 359T, p. 182.

48 Br. III, Nr. 764, p. 168; an Genzmer, 10. März 1766; Lettere III, Nr. 675T, p. 218. Und er fuhr fort: «Die Wahrheit war, außer der Religion, allezeit mein Schutz, und ich habe niemals ein Wort im Munde ersterben lassen; man bequeme sich nach meiner Heftigkeit im Reden und Richten, und itzo ist man es gewohnt zu hören, was ich gedenke.»

49 So ausführlich bei K. Schneider, *Natur – Körper – Kleider – Spiel. Johann Joachim Winckelmann*, cit., p. 125.

kleid ist von Sammt» bestehen⁵⁰. Der «blau[e] Streifen» war übrigens aus der eleganten französischen Abate-Tracht übernommen. Dies hob ihn, meinte er, von der klerikalen Allgemeinheit ab. Auch verweigerte er die Tonsur, trotz finanzieller Nachteile. Bei Muzell-Stosch bestellte er sich dazu ein Jahr später aus London einen großen Strohhut, den er mit schwarzer Seide überziehen ließ: «Ich wünschte einen Stroh-Hut zu haben weil mir die Hitze ohne Hut den Kopf einnimmt. Hier sind sie schlecht und theuer. Ich wollte mir denselben hier mit Seide überziehen lassen, das heißt schwarz, um ihn beständig zu tragen auf der Gaße. Also muß es keiner von den allerfeinsten und theuersten seyn.»⁵¹ Im Triestiner Nachlass fand man allerdings nur einen schwarzen Reisehut mit Filz gefüttert⁵².

Ein Grund für das Abate-Kleid war seine geplante erste Neapelreise 1758, und zwar aus finanziellen Überlegungen. Er hatte Empfehlungsschreiben für den Hof in Portici erhalten, hoffte dort vorgelassen zu werden: «Gegen die Reise nach Neapel werde ich mich als Abbate kleiden, aus keiner andern Ursach, als die Kosten an diesem schimmernden Hofe, in Kleidung zu ersparen.»⁵³ Zudem war das klerikale Kostüm für seine Absicht, bei den Augustiner-Mönchen kostenlos zu übernachten, durchaus sinnvoll. Für die Reise und den Neapelaufenthalt aber legte er dennoch auf gute Kleidung Wert und kaufte gleich drei verschiedene Kleiderstücke: «Itzo habe ich mir ein Campagne-Kleid, einen Caffé-Braunen Drap d'Abbeville Rock mit güldenen Brandebourgs⁵⁴ und ein Reise-Kleid von Englischem Mollettone [weicher Vlies] machen lassen zur Reise nach Neapel.»⁵⁵ Diese vornehme Ausstattung war ihm wichtig, um von der neapolitanischen Gesellschaft und den Gelehrten akzeptiert zu werden, hoffte er doch auf eine Stelle für die Grabungen in Herkulaneum und Pompeji: «Auf diese Reise ist ein Theil meines künftigen Glücks gebauet, (...) Das Vergnügen ein so wolüstiges Land zu genießen wird sehr gemindert durch die große Behutsamkeit die ich nöthig habe, meine Person wohl vorzustellen.»⁵⁶ Er blieb einige Tage in Neapel, bevor er zum Hof nach Portici fuhr. Wie er dann am Hof erschien, wissen wir nicht genau, jedenfalls war er stolz auf seinen Auftritt: «Ueber mein Betragen habe ich Ursach zufrieden zu seyn und ich habe aller Menschen Beyfall erlanget, und wenn der König von mir geredet, hat er mir allezeit den Titel eines Freyherrn gegeben: il Sig. Barone Sassone.»⁵⁷ Der Kleiderwechsel geht hier sichtlich zusam-

50 Br. I, Nr. 202, p. 329; an Berendis, 5. Februar 1758; Lettere I, Nr. 184T, p. 428.

51 Br. II, Nr. 274, p. 4; an Muzell-Stosch, 9. Juni 1759; Lettere II, Nr. 258T, p. 40.

52 *Mordakte Winckelmann [...]*, übersetzt und kommentiert von Heinrich Alexander Stoll, Berlin, Akademie-Verlag, 1965, p. 151.

53 Br. I, Nr. 191, p. 306; an Lochmann, 18. September 1757.

54 Ein mehr oder weniger raffinierter knotenförmiger Übergang zwischen den Knöpfen.

55 Br. I, Nr. 202, p. 329; an Berendis, 5. Februar 1758; Lettere I, Nr. 184T, p. 428.

56 Ebd.

57 Br. I, Nr. 215, p. 364; an Berendis, [15.] Mai 1758; Lettere I, Nr. 199T, pp. 468-469.

men mit einem bewussten wie gekonnten Rollenspiel wie bei Casanova, denn im gleichen Brief an Berendis heißt es weiter:

Mit dem Aufseher des Musei, dem Vertrauten der Königin, der ein großer Betrüger und Ertz-Ignorant ist, und schon ehe ich gekommen bin, Anschläge wieder mich gemacht, spielte ich die Figur eines Einfältigen, mit den Gelehrten habe ich den Bescheidenen und mit dem Minister des Königs, dem March. Tanucci, einem gelehrten und stolzen Mann, habe ich den wahrhaften und geraden gemacht⁵⁸.

Diese virtuose Beherrschung verschiedener Rollen, im Auftreten wie in der Kleidung, kündigte Winckelmann bereits ein Jahr zuvor in einem Brief an Stosch an: «Ich habe bisher den Einfältigen und Stillen im Volk gespielt, und ich merke, daß man in Rom mit dieser Person verliehret. Von nun an werde ich den Pelz umwenden.»⁵⁹

In Rom blieb es dann in den folgenden Jahren beim Abate-Kleid. Er erinnerte indes seine deutschen Freunde öfters daran, dass er ja eigentlich nicht an diesen «kurzen Mantel und Kragen» gebunden sei. «Denn ich bin der Kirche nicht geweiht, genieße auch nichts von derselben; ja um meine Freyheit zu behaupten, habe ich freywillig der Stelle bey der Vaticanischen Bibliothec entsaget, [...]» liest man in einem Brief von 1767⁶⁰ (was so allerdings nicht stimmt). Gern führte er seinen Briefempfängern vor, «daß ich auf dem Lande in gefärbten Kleidern mit Gold besetzt gehe, und mit einer schwarzen Binde; es fehlet alsdenn nichts als der Degen.»⁶¹ Außerhalb Roms war er also weitgehend der strengen Kennzeichnung entbunden und trug 1768 auch den Degen⁶². Er bestellte sich 1759 aus Deutschland «ein schlichtes weißliches Herbst-Kleidgen [...], um nach den heißen Monaten etwas herum laufen zu können.»⁶³ Einmal, in der extra muros gelegenen Villa Albani, war ihm seine bürgerliche Kleidung peinlich, als Kardinal Albani mit dem Papst in der Villa plötzlich vor ihm stand und er vertieft in ein Buch eines profanen Schriftstellers war, über den sich ein Disput entspann: «Ich wohnete draußen, und war farbigt gekleidet, wie man pfliget, und suchete unter dem Portico eine Stelle in des Nonnii Dionysiacis. Siehe da kam der Pabst,

58 Br. I, Nr. 215, pp. 364-365; an Berendis, [15.] Mai 1758; ; Lettere I, Nr. 199T, p. 469; vgl. dazu auch K. Schneider, *Natur – Körper – Kleider – Spiel. Johann Joachim Winckelmann*, cit., pp. 130-131.

59 Br. I, Nr. 192, p. 307; an Stosch, Anfang Oktober 1757; Lettere I, Nr. 172T, p. 401.

60 Br. III, Nr. 898, p. 306; an Minister von Münchhausen, 15. August 1767; Lettere III, Nr. 788T, p. 375.

61 Br. III, Nr. 764, p. 170; an Genzmer, 10. März 1766; Lettere III, Nr. 675T, p. 220.

62 Br. III, Nr. 949, p. 383; an Muzell-Stosch, 12. April 1766; Lettere III, Nr. 676T, p. 222: «Sie werden mich, wie Sie sich vorstellen können, mit einem Degen an der Seite sehen.»

63 Br. II, Nr. 289, p. 16; an Muzell-Stosch, 4. August 1759; Lettere II, Nr. 269T, p. 54.

mein Herr unten an dem neuen Gebäude, und ich vergaß so gar die genuflection zu machen.»⁶⁴

Sich in Seidenkleidern und Perücke, also in der anerkannten normierten Mode eines gesellschaftlich Unabhängigen zu zeigen, war ihm wichtig, soweit diese Grenzüberschreitung es zuließ. Wir wissen immerhin über seine Kleidung aus den Quellen und dem Nachlassverzeichnis in Triest Näheres. Winckelmann legte keinen Wert auf aktuelle Modetrends, etwa die meist blauen Röcke der Engländer und vermied modische Exzesse, die seine ‚Schüler‘ durchaus auslebten. Etwa der junge Leonard Usteri, der über Monate bei ihm in Rom weilte. Modevernarrt, mit weit abstehenden, den weiblichen Reifrock nahekommenden bestickten Rock, stolzierte Usteri mit Winckelmann umher, so dass der Degen fast horizontal auf dem Rock lag. Überhaupt fiel der junge Usteri durch seine Putzsucht auf, mit seiner goldbestickten Weste und der Pariser Pomenade in den Perückenlocken. Der eher konservativ geprägte Freund Hans Heinrich Füßli spottete über ihn, er solle sich doch gleich den weiblichen Reifrock anlegen «und selbst ein Weib zu werden». Diese spätbarocken Modeexzesse, die sich durch Korsagen, Reifröcke oder besonders überformte Perücken auszeichneten, gingen ohnehin gerade zu Ende. Die Kleidung begann sich in der Winckelmann-Zeit zu verändern, sehr bald nach seinem Tode sogar radikal. Orientierte sich die 1. Hälfte des 18. Jhs. an der adligen Standesmode, so war nun eine Tendenz zu schlichten bürgerlichen Kleidern zu bemerken. Noch aber trugen modebewusste Männer reich bestickte Röcke und Westen, wertvolle Spitzen und breite verzierte Manchetten, auch als Kennzeichen ihres Standes. Die allmählich enger werdenden Kniehosen, der Rock mit faltenreichen Rockstößen, die schräg von der Taille abstanden, die kostbare mit Gold- und Silberfäden verzierte Weste, Hemden mit Spitzenjabots (Casanova trug Spitzenhemden für je 50 Louisdors), die langen Spitzenmanchetten gehörten dazu ebenso wie kostbare Haarnetze für die Perücken, Degen und Uhren. Diese Männermode war Winckelmann zu aufwendig und vor allem zu teuer. Da wechselte er wie am Hof von Portici lieber in seine Abate-Uniform. Sein Äußeres blieb «ohne Künsteley». Das nach dem Mord in Triest verfasste Reiseinventar⁶⁵ hielt alle seine Kleidungsstücke fest, auch die, mit denen er sich am Wiener Hof vorstellte, ja auch die Wäsche ist penibel aufgelistet. So gewinnt man den Eindruck einer guten bis sparsamen Ausstattung: Höher im Preis geschätzt war nur ein «neuer» zimtfarbiger (die Farbe lag im Trend der Zeit) Rock, die Weste mit Knöpfen aus Goldfäden und Hose, zusammen auf 90 Louisdors geschätzt, offenbar seine Kleidungsstücke für die Höfe. Ferner fand man nur einen gebrauchten Rock, eine schwarze Seidenweste, auf 16 Louisdors geschätzt, dazu passende zimtfarbige, braune und schwarze Strümpfe, Manchettenhemden und Kragen aus Florentiner Seide und natürlich einen Degen und Degengürtel aus gelben Leder. Zu seiner Ausstattung gehörte

64 Br. III, Nr. 723, p. 116; an Schlabbrendorf, 9. August 1765; Lettere III, Nr. 640T, p. 163.

65 *Mordakte Winckelmann*, cit., pp. 147-151.

der übliche Gürtel, Schuhschnallen, eine goldene Uhr, Perücke und Haarnetz aus schwarzer Seide – er trug also eine Beutelperücke – sowie sechs Baretts und einen alten Hut und Reisehut sowie je ein Paar gebrauchte Stiefel und Pantoffeln. Es ist doch eher eine bescheidene Ausstattung.

Es war ein erstaunlicher Lebensweg, der vom Kurrendeknaben in seiner ärmlichen Uniform zu dem «ohne Künsteley» gekleideten, berühmten wie geschätzten Gelehrten führte, der vor der Kaiserin Maria Theresia in Wien stand, um wertvolle Erinnerungsmedaillen zu empfangen, die nur Wochen später in Triest mit seiner Ermordung in Verbindung gebracht wurden. Er erlernte den Kleiderwechsel als ein notwendiges Rollenspiel in der starren, durch Adelsstände und Kirche geprägten Gesellschaftsstruktur. Die uniforme, die soziale Abhängigkeit markierende Kleidung begleitete ihn zwar von Stendal bis Rom, was ihn nicht hinderte, außerhalb der Orte durch bürgerliche Kleidung selbstbestimmt seine Vorstellung zu leben, die auf Respekt geistiger Fähigkeiten und Anerkennung seiner Leistungen gegründet war. Am Beispiel der Griechen entwickelte er eine neue ästhetische Orientierung in der Mode, die nach seinem Tode den Geschmack in Europa revolutionierte und auf den Höhepunkt des Klassizismus hinführte. Er war Zeit seines Lebens der damals in Berlin titulierte «homo vagus et inconstans», ein Grenzgänger, der von sich schrieb: «Man muß die gemeine Bahn verlassen, sich zu erheben.»⁶⁶

ABKÜRZUNGEN

Br. = J. J. Winckelmann, *Briefe I–IV*, in Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. von Walther Rehm, Berlin, W. de Gruyter, 1952–1957.

Lettere = J. J. Winckelmann, *Lettere*. Edizione italiana completa, a cura di Maria Fancelli e Joselita Raspi Serra, coordinamento scientifico di Fabrizio Cambi, vol. I–III, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2016.

⁶⁶ Br. I, Nr. 88, p. 119; an Berendis, 6. Januar 1753; Lettere, Nr. 76T, p. 188.

«So fühlte er vor dem Briefblatt seine ganze natürliche Freiheit». Dimensione privata e pubblica nell'epistolario di Winckelmann

FABRIZIO CAMBI

Il profilo winckelmanniano di Goethe¹, che introduce unitamente agli scritti di Heinrich Meyer e Friedrich August Wolf il suo carteggio con Hieronymus Dietrich Berendis edito nel 1805, è costituito com'è noto per aree tematiche e mira a rafforzare quanto più possibile, senza ricorrere a motivazioni psicologizzanti, lo stretto nesso fra l'opera dello studioso del mondo antico e la sua personalità, anche per rivitalizzare, nelle intenzioni di Goethe, una visione classicistica in piena temperie romantica. Vale sempre la pena tenere presente questo testo biografico quando ci proponiamo di mettere a fuoco il graduale processo di estensione e di progressiva irradiazione della sfera privata di Winckelmann in una dimensione pubblica sempre più sostenuta nel tempo da riconoscimenti, da incarichi prestigiosi e dalla notorietà in campo internazionale. La questione potrebbe essere posta con la semplice domanda in che misura e con quali modalità Winckelmann privato diventa consapevole figura pubblica e quale sia lo spazio, da lui rivendicato, di intimità e di autonomia effettiva nel momento in cui tutta la sua esistenza è votata alla scoperta e alla comprensione dell'arte del mondo classico che è riuscita ad esaltare come in nessun'altra epoca storica la perfetta figuratività dell'essere umano.

¹ J. W. Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert*, in: *Schriften zur bildenden Kunst*, Berliner Ausgabe, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1985, vol. 19, pp. 471-520, trad. di E. Agazzi, *Vita di J. J. Winckelmann*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1992.

Conoscendo il peso che Goethe attribuiva all'aggettivazione non sorprendono la ricchezza e l'oculatezza nella scelta degli aggettivi che qualificano la personalità di Winckelmann: «Lo si vede preoccupato, angosciato, confuso, dubbioso ed esitante, ora invece sereno, allegro, fiducioso, intrepido, presuntuoso, disinibito fino al cinismo, sempre, però, estremamente riservato»². Questi fluttuanti e contraddittori stati d'animo sembrerebbero denotare un temperamento umorale ed esitante, eccessivamente esposto e soggetto alle circostanze del momento, comunque non «vagans et inconstans» secondo il noto giudizio del rettore Friedrich Bake riportato nella maggior parte delle biografie. In realtà, come cercheremo di verificare soprattutto sulla base dell'epistolario, il quadro cangiante della natura di Winckelmann descritto da Goethe rinvia a una personalità complessa fondata su alcuni elementi caratteriali decisivi per la sua opera: una forza di volontà incrollabile; la rivendicazione costante di libertà e indipendenza necessarie per svolgere la sua attività senza vincoli e condizionamenti che secondo Goethe traspare nella redazione delle lettere («Di fronte alla pagina epistolare ritrovava tutta la sua naturale libertà»³), ma che più in generale voleva far corrispondere al grande principio della libertà che caratterizzava il mondo classico («La libertà è la ragione principale della sua superiorità artistica»⁴); l'impostazione della propria vita in funzione della ricerca di una verità storica ed estetica in una continua proiezione progettuale in cui l'arte è calata in una processualità non conclusa che conferisce e restituisce vita all'antiquaria («In questa storia dell'arte mi sono adoperato per scoprire la verità e, poiché ho goduto di ogni occasione favorevole per analizzare con calma le opere dell'arte antica, e non ho risparmiato nulla per raggiungere le necessarie conoscenze, credo di poterne cominciare la trattazione»⁵); la ricerca percettiva del bello che attraverso l'arte plasma la natura di Winckelmann uomo («La bellezza è percepita dai sensi ma è riconosciuta e compresa dall'intelletto»⁶). Kant nella *Critica del Giudizio* la definirà *Pulchritudo*

2 J. W. Goethe, *Vita di J. J. Winckelmann*, cit., p. 27; «Man sieht ihn besorgt, beängstet, verworren, zweifelnd und zaudernd, bald aber heiter, aufgeweckt, zutraulich, kühn, verwegen, losgebunden bis zum Zynismus, durchaus aber als einen Mann von gehaltenem Charakter, der auf sich selbst vertraut», J. W. Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert*, cit., p. 475.

3 J. W. Goethe, *Vita di J. J. Winckelmann*, cit., p. 27; «[...] so fühlte er vor dem Briefblatt eine ganze natürliche Freiheit», J. W. Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert*, cit., p. 475.

4 J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte dell'antichità*, a cura di F. Cicero, Milano, Bompiani, 2003, testo a fronte, p. 345; «Die Freyheit ist die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst», J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, In der Waltherschen Hof-Buchhandlung, 1764, p. 130.

5 Ivi, p. 33; «In dieser Geschichte der Kunst habe ich mich bemüht die Wahrheit zu entdecken, und da ich die Werke der alten Kunst mit Muße zu untersuchen alle erwünschte Gelegenheit gehabt, und nichts erspart habe, um zu den nöthigen Kenntnissen zu gelangen, so glaubte ich, mich an diese Abhandlung machen zu können», ivi, p. XXI.

6 Ivi, p. 379; «Die Schönheit wird durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen», ivi, p. 147.

adhaerens: «La bellezza vale solo per gli uomini, nella loro qualità di esseri animali, ma ragionevoli»⁷.

L'autorialità di Winckelmann, scopritore, descrittore, commentatore e catalogatore di opere archeologiche e artistiche con metodologie innovative, diviene in pochi anni autorità consapevole, anche compiaciuta, le cui conoscenze acquisite sono da trasmettere tramite la comunicazione per contribuire a un sapere e a un bene comuni. D'altra parte non si può non condividere l'osservazione goethiana che: «Le lettere rientrano nell'ambito delle più importanti testimonianze che un uomo possa lasciare in eredità. Già quando parlano con se stesse, persone di grande vitalità immaginano che sia presente un amico lontano e a lui partecipano le loro riflessioni più profonde; anche la lettera è, in questo senso, una sorta di soliloquio»⁸. Proprio perché le lettere sono «come tracce permanenti di un'esistenza, di una condizione»⁹, Winckelmann ad esse si affida per avviare, conservare e consolidare conoscenze e amicizie in un quadro eterogeneo di destinatari e nella dilatata scansione temporale cui è soggetto il percorso a volte imprevedibile di una missiva.

La sfera privata caratterizza gran parte dell'epistolario dei primi anni, limitato a una ristretta cerchia di amici e insegnanti, l'appassionato grecista Johann Rudolph Nolte, Johann Wilhelm Tappert, rettore della Lateinschule di Stendal, Leonhard Berendis, l'unico amico al quale Winckelmann ebbe il coraggio di confidare la complessa vicenda della sua conversione al cattolicesimo, Konrad Friedrich Uden, compagno di scuola a Stendal, Gottlob Burchard Genzmer, conosciuto a Halle, Johann Michael Francke, collega negli anni di Nöthnitz, per citarne alcuni. Nella prima fase degli anni Quaranta Winckelmann cura la corrispondenza con grande sollecitudine e tempestività, come un «credente che crede nella resurrezione», lamentando la trascuratezza, la lentezza delle risposte e il frequente senso di solitudine. Scrive a Genzmer il 16 novembre 1746 a Seehausen: «Lo scambio epistolare non colma mai la mancanza di una conversazione. Sono, dunque, dopo che tutti i miei amici si sono allontanati da me [...], sono, dico, come Diogene senza amici e senza compagnia, abbandonato da tutto il mondo»¹⁰. Pur

7 I. Kant, *La critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1970, p. 51; «Schönheit gilt nur für Menschen, d. i. tierische, aber doch vernünftige Wesen», I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1968, p. 47.

8 J. W. Goethe, *Vita di J. J. Winckelmann*, cit., p. 27; «Briefe gehören unter die wichtigsten Denkmäler, die der einzelne Mensch hinterlassen kann. Lebhaftige Personen stellen sich schon bei ihren Selbstgesprächen manchmal einen abwesenden Freund als gegenwärtig vor, dem sie ihre innersten Gesinnungen mitteilen, und so ist auch der Brief eine Art Selbstgespräch», J. W. Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert*, cit., p. 475.

9 *Ibid.*

10 J. J. Winckelmann, *Lettere*, a cura di M. Fancelli e J. Raspi Serra, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2016, vol. I, p. 131; «Die Unterredung in Briefen ersetzt nimmermehr bei Mangel der mündlichen. Ich bin also, nachdem alle meine Freunde von mir entfernt sind [...] wie Diogenes, ohne Freunde und Gesellschaft, von aller Welt verlassen», *Winckelmanns Brie-*

tenendo conto delle codificazioni retoriche nella redazione epistolare, delle convenzioni delle formule appellative e nell'uso dei pronomi allocutivi colpisce di volta in volta l'enfasi partecipativa nei confronti del destinatario spesso gratificato nell'essere considerato il depositario prescelto di un esclusivo rapporto di amicizia. Nel reticolo di rapporti costruito tramite la comunicazione epistolare, che registra la crescita formativa, la ricerca di un'occupazione più favorevole, la richiesta continua di libri, spicca un magistrale *curriculum vitae* inviato in latino il 10 luglio 1748 al conte Heinrich von Bünau per ottenere il posto di bibliotecario nella sua biblioteca a Nöthnitz, ritenuta una delle più grandi in Germania e nota per essere la prima biblioteca privata aperta anche all'esterno. Il trentunenne Winckelmann traccia un dettagliato profilo autobiografico che va oltre la consueta presentazione della propria persona per rendere più agevole a von Bünau il compito di operare la sua scelta. Il curriculum, che attinge meticolosamente dalla sfera personale, con dettagli perfino sul proprio abbigliamento, supera lo scopo informativo e assume una connotazione culturale con l'indicazione delle letture specifiche di testi basilari fra i quali il *Codice Diplomatico del Diritto delle Genti* di Leibniz, il *Diritto di Guerra e di Pace* di Grotius, il *Dizionario* di Bayle, il *Lessico universale* di Zedler. Winckelmann acquisisce – e questa dovette essere anche l'impressione di von Bünau – una centralità e una referenzialità che gli fa accentuare anche affermazioni sulla buona conoscenza delle lingue moderne e che attestano una forte consapevolezza e un'autostima confermata dal tono perentorio nella lettera, scritta ancora in latino, di conferma dell'ottenimento del posto nella lettera del 17 luglio 1748: «Non sopporto la mancanza di lettere da parte Tua».

Sulla base delle lettere si delinea il profilo di un uomo scrupoloso, attento ai particolari della vita quotidiana, a volte capriccioso, suscettibile. Resta ad esempio offeso per l'accusa di Christian Friedrich Papier di aver macchiato un libro preso in prestito, indignato nei confronti di Gottsched, «un disgraziato», sebbene questi avesse recensito positivamente i *Gedancken* su «Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit», ferito dal lungo silenzio, nel 1763, di Padre Rauch, oculato nel sapersi amministrare, amante del buon vino, osservatore attento della realtà romana, appassionato fino all'imprudenza nella ricerca dei reperti (nella villa Ludovisi abbraccia la statua dell'*Erma di Athena* che gli si rovescia addosso), mondano e al tempo stesso riservato, a volte anche ingenuo.

L'epistolario, oltre ad essere fonte di moltissime informazioni su ritrovamenti archeologici, di descrizioni e commenti di opere d'arte, può essere considerato anche un serbatoio complementare di integrazioni e di rifrazione di contenuti riportati nelle opere. Stralci di lettere, inviate a un preciso destinatario, sono poi trasposti nei testi con parziali rielaborazioni, contrazioni o integrazioni. L'epistolario è quindi una sorta di “dietro le quinte”, un laboratorio che lascia supporre che alcune rilevanti osservazioni fatte a caldo costituiscano un archivio, anche

fe, hrsg. v. F. Förster, Berlin, In der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, 1825, Dritter Band, p. 471.

memorizzato, cui attingere a distanza di tempo. Facciamo qualche esempio. Il primo è quello della descrizione di una incisione della *Venere della Conchiglia*:

Mi sono molto preoccupato per la mia lettera che è finita nelle mani di Sua Altezza, perché non riesco a ricordare quello che ho scritto veramente. Mi pare di avere menzionato alcune incisioni in Sandrart. Ricordo in quel libro una donna nuda sdraiata del palazzo Borghese a Roma (di marmo antico), dove l'artista aveva cominciato impercettibilmente dalla cima della testa e continuato la sua incisione sempre in cerchi ininterrotti e imprimendo ombre forti e leggere, a tal punto, che questo gioco artificioso non appariva artificioso ma del tutto naturale¹¹.

L'attenzione e l'attrazione per la *Venere della Conchiglia* attestata in questa lettera del 29 settembre 1747 all'amico Genzmer, in cui si ha fra l'altro la prima descrizione di una scultura, grazie alla notorietà della *Venus à la Coquille in Versailles* (Fig. 1), copia in marmo di Coysevox dell'originale nella Collezione Borghese, oggi al Louvre, sono confermate dall'appunto nel *Florentiner Manuskript*: «Quando <> si voglia dire che la *Venere à la Coquille* a Versailles fatta da... è migliore dell'originale a Villa Borghese, non c'è di che meravigliarsi perché l'originale è brutto»¹². Nell'ambito della iconologia di *Venere* nella *Mythologie sacrée* nella *Description des pierres gravées* in cui in pasta antica si cita: «Venus dans un char formé d'une coquille, tiré par deux pigeons, derrière lequel on voit un Amour»¹³ l'interesse per questa *Venere* viene a cessare e a limitarsi quindi al periodo di Seehausen.

La scoperta del bassorilievo di Teseo (Fig. 2), compiuta in una vigna di Ostia, e la sua descrizione sono uno degli esempi più evidenti della stretta relazione fra un'esperienza personale di ricerca raccontata in due lettere e la sua trasposizione in chiave trattatistico-scientifica nei *Monumenti antichi inediti*. Scrive Winckelmann a Leonhard Usteri il 20 febbraio 1763:

Ho trovato la Vostra lettera il 16 scorso, al ritorno da Ostia, dove sono stato piacevolmente con il Cardinal Spinelli per i dieci giorni di carnevale, assieme ai P. P. Jaquier e le Sueur, e là ho scoperto uno dei più grandi Bassorilievi al mondo, che è allo stesso tempo uno dei più rari e dei più belli: perché rappresenta, in 8 figure, Teseo che ritrova la scarpa e la spada di suo padre. L'ho disegnato per la mia opera italiana¹⁴.

11 J. J. Winckelmann, *Lettere*, cit., vol. 1, p. 141; «Ich habe mir viele Unruhe gemacht über meinen Brief, der in Durchlauchtige Hände gerathen, weil ich mich nicht entsinnen kann, was ich eigentlich geschrieben. Mir deucht, ich hatte einiger Stiche im Sandrart erwähnt. Ich entsinne mich in selbigem Buche von einer liegenden nackenden Frau aus dem Palais Borghese in Rom (von einem alten Marmor), wo der Künstler auf dem Wirbel ganz unvermerkt angesetzt hatte und in lauter ununterbrochenen Kreisen seinen Stich fortgesetzt, und starke und schwache Schatten dermaßen ausgedrückt, daß dies gekünstelte Spielwerk nicht gekünstelt, sondern der Natur vollkommen nahe zu kommen schien», *Winckelmanns Briefe*, cit., Dritter Band, pp. 473-474.

12 *Il manoscritto fiorentino di J. J. Winckelmann*, a cura di M. Kunze, Firenze, Olschki, 1994, p. 25.

13 J. J. Winckelmann, *Description des pierres gravées*, Firenze, chez André Bonducci, 1760, p. 115.

14 J. J. Winckelmann, *Lettere*, cit., vol. II, p. 393; «Ich fand Ihren Brief nach meiner Rückkunft von Ostia, welches den 16. war, wo ich die zehn Tage des Carnevals, nebst den P. P. Jaquier und



Fig. 1 *Venere della Conchiglia*, Louvre.



Fig. 2 *Bassorilievo di Teseo*, Villa Albani.

Con maggiori particolari ne riferisce a Giovanni Ludovico Bianconi in una lettera in italiano del 26 marzo 1763:

Ivi scuoprì in una Vigna un Bassorilievo rotto in due pezzi, e mezzo rinterrato, lungo di 9 palmi, alt. 5½ e d'un palmo di grossezza, il quale rappresenta un soggetto unico, cioè il riconoscimento della nascita di Teseo, in Otto figure. Non occorre d'esperarvi la favola, basterà accennarla. Il padre dell'Eroe di passaggio a Troezen ingravidò Etra figliola di quel Re, ma dovendo egli tornare a Atene, condusse Etra ad un sasso, sotto di cui nascose le scarpe sue insieme con la spada, con ordine, se lei partorisce un figlio, giunto che fosse all'età di discrezione, fargli alzare quel sasso, e mandarlo col deposito a Atene, che in virtù di questi contrasegni l'avrebbe riconosciuto per figlio suo. Ne feci subito un disegno, e lo mandai a Roma all'Em^o mio Pad.ne, per cui l'ottenni poi in regalo dal S.r Card.le Decano [...]¹⁵.

Ben più ricca è la descrizione nel primo paragrafo del capitolo XII nella seconda parte dei *Monumenti*. La storia mitologica di Teseo è sunteggiata, in italiano, più o meno con le stesse parole. Assai più ampia è l'analisi del soggetto con importanti osservazioni sull'ipotesi interpretativa della licenza poetica.

Eguale avviene con il ritrovamento a Pompei il 28 aprile 1763 di un mosaico nella cosiddetta villa di Cicerone (Fig. 3). Winckelmann ne fa un rapido cenno il 22 maggio 1763 a Leonhard Usteri: «A Pompei è stato trovato un *Musaico* con il nome dell'artista, sul quale attendo quanto prima notizie dettagliate»¹⁶. Dopo aver ottenuto notizie più precise, le trasmette a Mengs in una lettera dell'8 giugno, interamente dedicata a questa scoperta, che è una vera e propria scheda descrittiva:

Non vi scrissi nell'ordinario passato per aspettare un distinto ragguaglio d'una scoperta fatta nell'antica pompeja, la quale vi farà venire l'acqualina in bocca. Questo è un mosaico trovato li 28 aprile; ma il primo, e l'unico nel suo genere, che sinora sia comparso alla luce. Rappresenta esso quattro figure con la maschera al volto, che suonano diversi strumenti. La prima figura a destra del quadro, è d'uomo con volto caricato, e in atto di suonare un gran cembalo, o tamburino: l'altra, che segue parimente d'uomo, suona i crotali; la terza è donna in profilo, veduta di spalle, che suona due tibie; e la quarta è un fanciullo, che suona la piva [...]¹⁷.

le Sueur, mit dem Cardinal Spinelli sehr vergnügt gewesen bin, und ich habe eins der größten Bassorilievi in der Welt daselbst entdeckt, welches zugleich eins der seltensten und der schönsten ist: denn es stellt den Theseus vor, wie er den Schuh und den Degen seines Vaters findet, in acht Figuren. Ich habe es für mein italienisches Werk gezeichnet», *Winckelmanns Briefe*, cit., Zweiter Band, p. 164.

15 Ivi, p. 405.

16 Ivi, p. 428; «Man hat zu Pompeji ein *Musaico* mit dem Namen des Künstlers gefunden, wovon ich ehestens umständliche Nachricht erwarte», *Winckelmanns Briefe*, cit., Zweiter Band, p. 189.

17 Ivi, p. 434.



Fig. 3 Mosaico di Dioscuride di Samo, Museo Archeologico di Napoli.

Essa viene in gran parte riversata, in tedesco, nella *Geschichte*, adeguandola ovviamente a un registro più neutro e omettendo il riferimento al commentatore Camillo Paderni, custode del Museo di Portici e responsabile delle antichità di Ercolano:

Essa è stata trovata al centro del pavimento di una camera, ed esprime il fasto degli antichi e dell'edificio originario in cui si trovava: è alta due palmi romani e rappresenta quattro figure che hanno sul volto maschere comiche e suonano strumenti. La prima figura a destra suona quello che in Italia si chiama tamburino; l'altra batte l'uno contro l'altro i crotali, cioè dei piccoli piatti; queste due sono figure maschili. La terza è una donna di profilo che suona due flauti; la quarta figura è un bambino che suona la zampogna¹⁸.

18 J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte dell'antichità*, cit., p. 897; «Es ward dasselbe in der Mitte des Fußbodens eines Zimmers gefunden, und deutet auf die Pracht der Alten und des ehemaligen Gebäudes, in dem es gestanden hat, ist zween Römische Palme hoch, und stellet vier Figuren vor, welche Comische Masken vor dem Gesichte haben, und auf Instrumenten spielen. Die erste Figur zur rechten Hand spielet das, was man in Italien den Tamburino nennet; die andere schlägt die Crotali, oder kleine Becken an einander, und diese beyden sind Männliche Figuren.



Fig. 4 *Afrodite di Menofanto*, Museo Nazionale Romano.

Ciò vale per analogia anche per l'Afrodite di Menofanto, una *Venus pudica* (Fig. 4), copia di quella a Troade, scoperta nel 1760 a Roma nella vigna del Marchese di Cornovaglia nei pressi del monastero di San Gregorio Magno al Celio, censita da Ridolfino Venuti, oggi al Museo Nazionale Romano, di cui Winckelmann dà breve notizia il 14 giugno 1760 a Muzell Stosch e una dettagliata descrizione nella lettera al conte Wackerbarth-Salmour agli inizi del 1761¹⁹, importantissima per il raffronto critico con la Venere Medicea dall' «aria virginale» e dagli occhi «minuti e serrati alquanto» e per la sottolineatura, nella Venere di Menofanto, del «languido sguardo in quale è proprio alle Veneri, espressa anche per mezzo

Die dritte ist Weiblich, ins Profil gekehret, und bläst zwo Flöten; die vierte ist ein Kind, welches die Schalmey bläst», *Geschichte der Kunst des Alterthums*, cit., p. 407.

19 J. J. Winckelmann, *Lettere*, cit., vol. II, p. 173; «In uno dei miei Raggiugli precedenti diedi notizia della Venere col nome dell'artefice Menofanto, il quale l'ha copiata appresso quella che stava a Troade [...] Quando ne scrissi, la Statua si trovava senza testa [...] Ma adesso è comparsa la testa [...] Questa Venere non essendo ragazzetta come la Venere di Firenze, ma di perfetta età e statura, ha le fattezze più mature e più grandiose».

della palpebra di sotto alzata insensibilmente»²⁰, ripreso nella *Geschichte*, in particolare nel paragrafo sul *Begriff der Schönheit in Weiblichen Gottheiten* nel capitolo IV della prima parte:

Venere presenta invece uno sguardo diverso dalle altre due dee – Giunone e Pallade –, causato soprattutto dalla palpebra inferiore piuttosto accentuata, per cui negli occhi dolcemente aperti prende forma quel vagheggiare e quel languire che i Greci chiamano τὸ ὕγρον: tuttavia essa è lontana da tutti i gesti lussuriosi delle Veneri più recenti, poiché l'amore fu reputato un fattore di saggezza anche dai più grandi artisti dell'antichità²¹.

e per estensione nel paragrafo *Der Augen*, ampiamente riportato e commentato da Hegel nel capitolo sull'*Ideale della scultura* nell'*Estetica*. Il vagheggiamento e il languore che esprimono gli occhi spiegano la propensione di Winckelmann per Venere nella quale l'amore è rappresentato come *Weisheit*, correlata all'immagine traslata di τῶν ἀρεδρῶν nel verso 843 nella *Medea* di Euripide e alla «virtù vera» nel Simposio platonico (212 b).

Questi esempi specifici sono indicativi dello stretto rapporto del versante epistolare-comunicativo con quello documentario-descrittivo per così dire predisposto a un possibile reimpiego nell'opera a stampa con operazioni traspositive che assumono il carattere di varianti. Parti interne a una comunicazione privata, limitata al mittente e al destinatario, sono utilizzate e contestualizzate in un testo da editare. Com'è noto la prova più evidente della valenza pubblica, almeno di prospettiva, è data dalle *Relazioni antiquarie* con la conseguente storica *vexata quaestio* editoriale, a partire da Cristofano Amaduzzi e da Carl Wilhelm Dassdorf, se considerare questi testi un *corpus* integrante dell'epistolario oppure, come nell'edizione delle *Schriften und Nachlaß* (2001), pubblicate a se stanti, ancorché come *Briefe*. In proposito Maria Fancelli ha detto parole forse decisive se non definitive nel saggio introduttivo all'edizione italiana dell'epistolario. La ricollocazione «di questi testi nell'alveo naturale delle lettere» è motivata dalla loro «doppia natura [...] come momento culminante di una storia di febbrile comunicazione di Winckelmann con i vari destinatari delle sue corrispondenze, con gli amici, con gli intermediari, con i protettori e, soprattutto, con la corte sassone [...] e, insieme, come orgogliosa testimonianza di sé in un incessante colloquio con la comunità scientifica»²². Questo «colloquio» riveste un'importanza fondamentale non soltanto per l'istanza comunicativa di condivisione di risultati delle proprie ri-

²⁰ *Ibid.*

²¹ J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte dell'antichità*, cit., p. 417; «Venus hat einen von beyden Göttinnen verschiedenen Blick [...] wodurch das Liebäugelnde und das Schmachende in den sanft geöffneten Augen gebildet wird, welches die Griechen τὸ ὕγρον nennen: sie ist aber ferne von allen geilen Gebärden der Neueren, weil die Liebe als ein Beysitzer der Weisheit auch von den besten Künstlern der Alten angesehen wurde», J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, cit., p. 166.

²² M. Fancelli, «Passione per l'antico e vita: per una storia delle edizioni delle lettere», in: J. J. Winckelmann, *Lettere*, cit., vol. I, p. 65.

cerche ma anche come esercitazione di chiarificazione scientifica propedeutica a una ufficiale redazione trattatistica non sempre immediata o certa. Le relazioni sono una sorta di *report*, un resoconto, in cui descrizione e interpretazione si fondono, inviati all'interlocutore per un confronto e una valutazione. Troviamo una prima relazione nella lettera di metà agosto 1757 a Johann Georg Wille, noto incisore prussiano. Si tratta in realtà del testo, di rilevante densità descrittiva e intenso respiro poetico, che reca il titolo *Idea di una descrizione dell'Apollone del Belvedere* che «rappresenta l'ideale supremo dell'arte». Passi pressoché identici sono riportati nella lettera inviata in quegli stessi giorni a Muzell Stosch e rielaborati confluiranno nella *Storia dell'arte dell'antichità*. Le prime lettere-relazione risalgono al soggiorno a Napoli tra il febbraio e il maggio 1758. Proprio la prima, una documentata testimonianza degli eventi di Ercolano, databile con attendibilità al 31 marzo, anche per l'intricata vicenda editoriale²³ è emblematica del complesso rapporto fra dimensione privata e ruolo pubblico di Winckelmann. Di questa lettera sarebbero esistite tre redazioni di cui l'originale a Bianconi, andato perduto, la copia a Padre Rauch e una terza inviata di nuovo a Bianconi e recante l'intestazione *Notizie de' Papiri antichi nel Museo Reale di Portici*. La copia di Rauch, tramite lo storico Johann Gottlieb Böhme arrivò nelle mani di Gottsched che la pubblicò in traduzione tedesca sulla sua rivista «Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit» all'insaputa di Winckelmann che se ne lamentò molto. Questo episodio attesta il grande interesse in Germania per l'attività di Winckelmann al punto da violarne la privacy estrapolando parti scientifiche dal contesto epistolare.

A una comunicazione sempre più aperta e ampia avrebbe dovuto contribuire il progetto alla fine degli anni Cinquanta, ma mai compiuto, dei *Römische Briefe* o *Nachrichten von Rom, in Form der Briefe*, di cui Winckelmann parla in più occasioni, ad esempio a Francke il 9 marzo 1757 e a Berendis il 12 maggio²⁴, con istruzioni e descrizioni di Ville e Gallerie, ma anche avendo l'intenzione di comporre in forma, epistolare peraltro secondo un genere saggistico-pubblicistico del tempo, un *persiflage* dell'erudizione tedesca.

La nomina, nell'aprile 1763, a Prefetto delle Antichità di Roma e di *Scriptor linguae teutonicae* alla Biblioteca Vaticana, parallelamente alla consolidata fama di studioso accrescono la dimensione pubblica facendo di Winckelmann la guida più ricercata e autorevole di nobili e artisti tedeschi. Può ormai dichiarare con fierezza, memore delle difficoltà iniziali al suo arrivo a Roma, al barone von Riedesel il 9 aprile 1763: «Adesso non potrà essere più scoperto niente senza che io ne sia informato»²⁵ e il 16 aprile a Leonhard Usteri: «Ho altresì il compito di

23 Vd. in proposito J. Raspi Serra in: J. J. Winckelmann, *Lettere*, cit., vol. I, p. 762.

24 «Una volta in futuro scriverò delle lettere romane /: una di queste sarà diretta anche a Te: / nelle quali metterò a confronto questi studiosi illustri con i superbi pedanti tedeschi e i loro eruditi direttori, strofinandoli con l'acre sale romano», J. J. Winckelmann, *Lettere*, cit., vol. I, p. 373.

25 Ivi, vol. II, p. 412; «und jetzt kann nichts aufblicken ohne meine Nachricht», *Winckelmanns Briefe*, cit., Zweiter Band, p. 182.

vigilare su tutte le antichità di Roma e dintorni. Senza il mio permesso nessuno può scavare in cerca di antichità, nemmeno in un terreno di sua proprietà. Mi si deve quindi mostrare tutto ciò che viene alla luce, niente mi rimane celato»²⁶. Pur di fronte a un incarico di tale prestigio Winckelmann resta convinto che la sua libertà tanto gelosamente coltivata non potrà soffrirne.

L'epistolario degli anni Sessanta mostra quanto si siano allargati il raggio e la portata delle corrispondenze. Sono ormai lontani i tempi in cui Winckelmann lamentava il ritardo o la mancanza di risposta alle sue lettere. «Impelagato in una corrispondenza per *totum orbem terrarum*», come scrive a von Berg il 25 luglio 1767, si scusa con Berendis il primo luglio:

Se ho indugiato mi si deve in parte scusare perché sono sommerso dalla corrispondenza oltre ogni immaginazione e credo di scrivere più lettere io che un'intera università tedesca *in corpore*. Le mie lettere vanno in tutti i paesi d'Europa; e poi a Alessandria, Smirne e Costantinopoli. Ora a Parigi si stampano alcune lettere che il Cavaliere Montagu mi ha spedito dall'Egitto²⁷.

Di questo status acquisito si fa preciso interprete ancora una volta Goethe che in *Dichtung und Wahrheit* ricorda l'aura di cui godeva Winckelmann nel tempo in cui era studente a Lipsia e retrospettivamente, forte della distanza storica, contrappone due tratti della sua natura: l'irritazione, l'ombrosità per tutto ciò che non gli si confaceva e la dignità: «è noto quanto fosse sensibile a qualsiasi giudizio pubblico non commisurato alla dignità che così profondamente avvertiva»²⁸. Il termine *Würde*, qui usato da Goethe *en passant*, risulta forse quello più appropriato per inquadrare la personalità di Winckelmann che diviene nella storia della cultura l'assertore emblematico di una visione esistenziale ed estetica che, usando le parole di Schiller nel saggio su *Anmut und Würde*, assegna all'uomo «il compito di essere un tutto armonico e di agire con la sua umanità completa»²⁹.

26 Ivi, p. 415; «Meine Pflicht ist ferner, über alle Alterthümer in und um Rom ein wachsames Auge zu haben. Es darf auch niemand ohne meine Erlaubniß, nach Alterthümern, auch in seinem eignen Grunde, graben. Es muß mir daher alles gezeigt werden, und was aufblickt, bleibt mir nicht verborgen», ivi, p. 185.

27 J. J. Winckelmann, *Lettere*, cit., vol. III, p. 346; «Wenn ich gezögert habe, bin ich einigemaßen zu entschuldigen: denn ich bin mit Briefwechsel über alle Deine Vorstellung überhäuft, und ich glaube, daß ich mehr Briefe abfertige, als eine ganze deutsche Universität *in corpore*. Das Schreiben geht in alle Länder von Europa; ja nach Alexandrien, Smyrna und Constantinopel. Jetzt werden in Paris einige Briefe gedruckt, die der Ritter Montagu aus Egypten an mich abgehen lassen», *Winckelmanns Briefe*, cit., Dritter Band, p. 189.

28 J. W. Goethe, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2018, Libro ottavo, p. 262; «Man weiß, wie empfindlich er war gegen irgend etwas Öffentliches, das seiner wohl gefühlten Würde nicht gemäß schien», J. W. Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, München, dtv, 1962, Zweiter Teil, Achtes Buch, p. 107.

29 F. Schiller, *Grazia e dignità*, in: id., *Saggi estetici*, Torino, UTET, 1959, p. 180. «Es ist dem Menschen zwar aufgegeben, [...] immer ein harmonierendes Ganze zu seyn, und mit seiner vollstimmigen ganzen Menschheit zu handeln», F. Schiller, *Ueber Anmuth und Würde*, in: *Schillers*

Il vortice dell'ufficialità e della fama non cancella tuttavia quella vena di intimità da condividere con gli amici di sempre, come scrive a Berendis il 12 maggio 1757 («Una cosa scrivo a un amico, altra cosa al mondo, e nei miei scritti cerco di parlare con grande cautela»³⁰), il velo di tristezza per la caducità del bello, la fugacità della primavera come della bella giovinezza, la malinconia che prova a Vienna come confida a Muzell Stosch nell'ultima lettera pervenutaci del 14 maggio 1768 e che spera di eliminare partendo per Trieste per ritornare a Roma.

Werke. Nationalausgabe. Bd. 20: *Philosophische Schriften. Erster Teil*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1962, p. 289.

30 J. J. Winckelmann, *Lettere*, cit., vol. I, p. 373; «Ich schreibe anders an einen Freund und anders in die Welt hinein, und ich suche mit der größten Behutsamkeit in meine Schriften zu reden», *Winckelmanns Briefe*, cit., Erster Band, p. 213.

III. Immaginazioni letterarie e culturali

August von Platen's Sonnet *To Winckelmann*. A Historical and Literary Reflection

DARIA SANTINI

I

The present essay's literary stance and the idea of a 'private' Winckelmann are not mutually exclusive, as most writings about the man and his work entail assessments of his personality as well as reactions to the circumstances of his death.

This also applies to Platen's sonnet *To Winckelmann*. The poem, a celebration of Winckelmann's supposed paganism and the pretext for an anticlerical polemic, may be read at first as a rather impersonal homage to the person in the title. Yet its impact goes well beyond the significance of the pagan theme and its secular perspective. There are also other, more far-reaching, reasons to revisit this particular sonnet. Above all, the poem constitutes an important link between an early phase of the reception of Winckelmann's life and work – exemplified mainly by Goethe's essay *Winckelmann and His Age* (1805) – and his literary celebration from around the second half of the nineteenth century until the so-called Winckelmann-Renaissance of the 1920s and 30s.

Before discussing Platen's sonnet within the context of similar works, it will be useful to mention briefly two aspects that will clarify not only this poem in particular, but also most subsequent literary meditations on Winckelmann and his works. They are: the contradiction between the scholar's symbolic role as the father of neoclassicism and the obscure circumstances of his death on the one

hand and, on the other, the recurring metaphor of the marble that comes alive in his prose and thus a view of Winckelmann as a modern Pygmalion.

As for the first point – the contrast between the idealisation of the man and his violent death – interpretations are divided. Some writers choose to ignore or to undermine the significance of that end (such as Platen, who does not mention it, or Goethe, who reads it as the good fortune of those who die young), whereas others (i.e. most authors from the second half of the nineteenth century onwards) romanticise Winckelmann's death and abstract it from the indignity of the murder.

The motif of the scholar's demise is important, since from the very beginning the shock caused by that tragic event – which was immense, as many contemporary accounts testify – went hand in hand with an attempt to reconcile its irrational nature with Winckelmann's classicism. It is no coincidence that Manfred Fuhrmann talked of a 'Winckelmann Panegyrik' when defining the man's mythical role as a German national hero and as the supreme representative both of his country's culture (according to the 'high' sense of the word 'Bildung') and social mobility (given his humble origins)¹. In many ways, rehabilitating Winckelmann also meant safeguarding the authority of the humanistic – and for many nationalistic – project embodied by his life and works.

The metaphor of the animated marble is also connected to the question of a classical project in the modern world. The motif had been a recurring literary trope since the second half of the eighteenth century, and Winckelmann himself, in his famous description of the Apollo Belvedere, referred to Pygmalion in order to suggest the extraordinary vitality of the ancient statue:

In gazing upon this masterpiece of art, I forget all else, and I myself adopt an elevated stance in order to be worthy of gazing upon it. My chest seems to expand with veneration and to heave like those I have seen swollen as if by the spirit of prophecy, and I feel myself transported to Delos and to the Lycian groves, places Apollo honoured with his presence – for my figure seems to take on life and movement, like Pygmalion's beauty. How is it possible to paint and describe it!²

It is also important to remember that the theme of Winckelmann's ability to animate marble plays a central role in most literary appraisals of his work. Platen is a typical example of this, as is Herder, who many years earlier, in his *Monument to Johann Winckelmann* (1778), had written that the scholar instilled in the «dead marble which came to life» in his breast «the ideals of heroism, beauty and love»³. Others employed similar imagery throughout the following century and

¹ See M. Fuhrmann, "Winckelmann, ein deutsches Symbol", in: id., *Brechungen. Wirkungsgeschichtliche Studien zur antik-europäischen Bildungstradition*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982, pp. 150-152.

² J. J. Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, ed. by A. Pott, trans. by H. F. Mallgrave, Los Angeles, Getty, 2006, p. 334.

³ J. G. Herder, *Denkmal Johann Winckelmanns. Eine ungekrönte Preisschrift aus dem Jahr 1778*, in: id., *Sämtliche Werke*, ed. by B. Suphan, vol. 8, p. 31.

beyond. One could think of the author of a biographical novel about Winckelmann published in 1861, Alexander von Ungern-Sternberg, who recounted a fictional incident set in the residence of Count Bünauf, where Winckelmann admires a statue of young Mars which comes to life and purports to be the Count's nephew. Max Kommerell, too, in his poem *Winckelmann in Triest* (1929), portrayed Winckelmann as someone who learned through his senses, forming with his hands «the hips and head of the god»⁴, who was also a beloved youth.

There are many other examples of this. Moreover, the motif of a Winckelmann-Pygmalion forming and animating dead matter conceals a homoerotic component, of which Platen was well aware, although he did not address it openly in the sonnet.

It is also interesting to note that the theme of the vitality of sculpture links Winckelmann and Platen in more than one sense. A frequent criticism of Platen's poetry is that his verses are «as cold as marble»⁵. On the other hand, for instance, a champion of his work such as Richard Dove observed a positive turn in Platen's *oeuvre* when the colourful language of the early work paved the way for a style of writing for which «plastic art had become the prime guiding principle»⁶.

On this subject, it would appear that the most significant feature of the Pygmalion-motif in Platen's poem is not so much the one secretly connected to homoerotic love, but rather the one highlighting the pivotal role played by sculpture – by plastic – in German classical aesthetics. This point is closely linked to the question of Winckelmann's role in our time, for it concerns the idea of the search for a classical legacy that is 'alive' and relevant in the modern world.

II

To Winckelmann

If I escaped the hypocrisy of the bigots,
For this you have my gratitude:
Your spirit found what time cannot design
Yet found it not in books of piety.

For you a divine light would glow
In heathen works, which lavishly reflect it;
For what is ever perfect is divine,
And Christ himself bade us to be perfect.

4 M. Kommerell, *Winckelmann in Triest*, in: id., *Gedichte, Gespräche, Übertragungen*, Olten-Freiburg i. B., Walter-Verlag, 1973, p. 48.

5 E. Stemplinger, *Der Münchner Kreis: Platen, Curtius, Geibel, Strachwitz*, Leipzig, Reclam, 1933, p. 29, but see also P.H. Bumm, *August Graf von Platen. Eine Biographie*, Paderborn-München, Schöningh, 1990, p. 390.

6 R. Dove, *The 'Individualität' of August von Platen. Subjectivity and Solipsism at the Close of the 'Kunstperiode'*, Frankfurt a.M.-Bern, Peter Lang, 1983, p. 169.

Gladly indeed would certain sable frocks
Ensnare the spirit that wants to break free,
Or number us among the hircine flocks.

Yet cease the heathen to bewail! For those
Who can breathe life into marble blocks
Tower above our litanies⁷.

To Winckelmann was most probably written in March 1826, when Platen, still at Erlangen, was beginning to plan the journey that would lead him to Rome after the summer of the same year. His *Venetian Sonnets*, the major product of his stay in Venice two years previously, had been published in 1825. Thanks to the expressive spontaneity of these compositions and the rich variety of their content, the volume marked the pinnacle of Platen's career as a poet. Although he had initially felt that the enforced brevity of the sonnet form was uncongenial to him, Schlegel's translations of Calderon de la Barca, as well as the sonnets of Petrarch, Shakespeare, and Goethe lead him to embrace the genre. In his later work – as in the poem dedicated to Schelling and in the one to Winckelmann – Platen often used the sonnet to express his own aesthetic and religious views.

The year 1826 had begun well, with «fortunate auspices»⁸, as Platen wrote in his diary on 3 January, while working on a tragedy about Tristan and Isolde through which he hoped to strike a «more elevated tone»⁹ than he had in his other plays. On 9 March he was still optimistic, inspired by the imminence of spring and by a new romantic infatuation.

At this time, as well as researching ancient Greek drama, the poet was also interested in art. He was reading the *History of Graphic Arts* (1798-1808) by the German painter and art historian Johann Dominicus Fiorillo and enjoying Winckelmann's *History of the Art of Antiquity*. Of his own work, Platen noted that he was writing sonnets; *To Winckelmann* is likely to have been one of them.

Several critics read the poem as a sort of programmatic statement of Platen's own classicism and anticlerical sentiment, two aspects that prove his closeness to Winckelmann at the time. A letter posted from Rome and dated 2 December 1826 confirms this: the poet, hoping for his publisher's financial support, wrote

7 «Wenn ich der Frömmeler Gaukelein entkommen, / So sei der Dank dafür an dich gewendet: / Wohl fand dein Geist, was nie beginnt noch endet, / Doch fand er's nicht im Predigtbuch der Frommen. // Dir ist das Licht des Göttlichen entglommen / Im Werk der Heiden, die es reich gespendet; / Denn himmlisch ist, was immer ist vollendet, / Und Christus selbst gebietet: Seid vollkommen! // Zwar möchten gern gewisse schwarze Röcke / Den Geist verwickeln, der sich will befreien, / Wo nicht, uns stellen in die Zahl der Böcke. // Doch laßt nur ab, die Heiden zu beschreien! / Wer Seelen hauchen kann in Marmorblöcke, / Der ist erhaben über Litaneien.» My version of the sonnet is partly based on the one published in August von Platen-Hallermünde, *The Sonnets*, trans. by R. Bancroft Cooke, Boston, Richard G. Badger, 1923, p. 35.

8 «Glückliche Auspizien», G. von Laubmann-L. von Scheffler (Eds.), *Die Tagebücher des Grafen August von Platen*, vol. 2, Stuttgart, Cotta, 1990, p. 789.

9 «Einen weit höheren Ton», *ibid.*

jokingly to a friend that, without money, he might have to become a Catholic like Winckelmann.

Winckelmann's name does not seem to appear anywhere else in Platen's work or autobiographical writings, yet it is almost certain that he had long been familiar with his work. An example of this is an unfinished composition written in 1818 and mainly inspired by Platen's interest in Calderon de la Barca. It consists of two ten-line stanzas of rhymed trochaic tetrameter (the meter usually adopted by Calderon). The poem opens with a comment on Platen's favourite classical statues, which clearly reveals his knowledge of Winckelmann's writings. Quoted below are the first seven lines:

More highly than Venus Cytherea
I rate, although I am mocked,
The beautiful Antinous
And the god of Belvedere;
For him I would build altars
Yet to me he is faithful and real
Alive and animated¹⁰.

Noteworthy in these lines is the reference to Winckelmann through the mention of the three classical sculptures that play a preeminent role in his *History of the Art of Antiquity*: the Medici Venus, the Apollo Belvedere and the Belvedere Antinous. Moreover, in this fragment Platen established a subtle connection between Winckelmann's work and the motif of masculine desire. This is confirmed by the fact that further on in the same poem Platen compared the statue of Apollo to Adrastus, a name he usually identified with one of his lovers. Another significant detail concerns the link between the Apollo Belvedere and the image of the statue that comes to life, which is almost certainly a reference to Winckelmann's masculine reading of the Pygmalion myth.

As for the later sonnet, it is first of all useful to remember an earlier point about the sculptural quality of Platen's mature work. *To Winckelmann* is a good example of his structural mastery. Once he managed to overcome the limitations imposed by the sonnet form, the poet took full advantage of its brevity, reining in his youthful enthusiasm and acquiring instead a more serious tone, better attuned to the expression of his artistic and religious convictions. Whereas the fragmentary poem written in 1818 was mainly a celebration of classical (masculine) beauty, *To Winckelmann* considered the question of the relationship between art and religion and the poet's attitude towards the classical past.

In this sonnet, as was so often the case in Platen's work, the poet's use of punctuation and rhetorical figures gives a clear indication of his polemical and didac-

¹⁰ «Mehr als Medicis Cythere / Gilt, wer immer auch mich höhne, / Mir Antinous der Schöne / Und der Gott von Belvedere; Bauen würde ich ihm Altäre; / Doch er stellt sich treu und wahr / Leben und belebt mir dar.», Quoted in W. Adam, *Sehnsuchts-Bilder: antike Statuen und Monumente in Platens Lyrik*, in: "Euphorion", n. 80, 1986, p. 365.

tic aim, as colons, exclamation marks and repetitions emphasise the urgency of his message. Metrically and rhythmically, on the other hand, the text presents no irregularities, for it is written in iambic pentameter and is easily contained within the interlocking tercets. It is almost as if the poem's formal rigour helped to restrain the subversive nature of its content.

A significant theme in this sonnet concerns the sense of a special affinity between the poet and his subject. As Goethe had done before him, Platen praised Winckelmann the man rather than the scholar. The poet's closeness to his dedicatee is asserted in the opening line, in which Winckelmann is addressed directly. The most frequently recurring pronouns in the poem are therefore in the second person singular («you», «your spirit», «For you»). These are mirrored, in the final tercet, by the second person plural in the poet's call against the hypocrites («Yet cease the heathen to bewail!»), which reiterates his connection with Winckelmann in the battle against a common enemy. The affinity between the poet and his subject is further confirmed by the 'us' in the eleventh line. Platen's and Winckelmann's enemies are the clergy, the representatives of the official church. The metonymy «sable frocks» alludes to the followers of Christianity whom Jesus himself, in the Gospel of Matthew, calls «the goats» as opposed to «the sheep»¹¹. The latter symbolise the true believers, those who behave according to Christian principles and eschew the dogmatic and judgemental demeanour of the moralists (the German expression «schwarze Röcke», whose literal translation is «black frocks», is a reference to the term «Schwarzrock», used to describe priests and, in this case, bigots).

As a defence against such bigotry, two terms are repeated with significant symmetry within the poem: «spirit» in the first quatrain and in the first tercet, and «heathen» in the second quatrain and in second tercet. Both nouns appear to denote Winckelmann's (and Platen's) autonomy in relation to the restrictive moral codes of the Catholic Church. An illustration of this is the connection, in the third line, between the word «spirit» referred to Winckelmann and a drive towards infinity («what time cannot design») which, in the noun's repetition in the tenth verse, is threatened by the bigots' constraints. As for the first mention of the word, it is more than likely that Platen remembered a passage from Goethe's 1805 essay, in which the latter ascribed to Winckelmann «a pagan spirit»¹² as well as an idea of the work of art as divine, the expression of «a present which comprises past and future»¹³.

11 See Matthew 25:32: «And before him shall be gathered all nations: and he shall separate them one from another, as a shepherd divideth his sheep from the goats».

12 J. W. von Goethe, *Winckelmann and His Age*, in: *The Collected Works*, vol. 3: *Essays on Art and Literature*, ed. by J. Gearey, trans. by E. von Nardroff and E. H. von Nardroff, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 102.

13 Ivi, p. 104.

Platen followed Goethe in considering Winckelmann a 'pagan'. The term «heathen» appears twice in the sonnet and is employed according to two different meanings of the word: on the one hand in the historical and religious sense, as implied by Christ who, according to Matthew, used it to define those who are able to live as good Christians outside the church. On the other hand, in the twelfth line, the word is used in a wider sense, which refers to people who take pleasure in life and beauty. Winckelmann and Platen, associated by the 'us' mentioned at the end of the first tercet, clearly belong to the latter group.

An exclamation occurs towards the end of the first line of the second tercet, when the poet calls upon the clergy to stop condemning the heathens. The vehemence of his appeal is effective in preparing the reader for the poem's central message: the superior value of those who, like Pygmalion, can breathe life into dead matter. Here, the reference to Winckelmann's ability to animate works of art through the power of language could be read, at the same time, as an indirect allusion to Platen's own poetic skill.

Summarising, one might assert once again that the poem's main themes are the celebration of paganism and the question of the enduring vitality of the classical tradition. The same motifs formed the core of Goethe's 1805 essay, and they both recur, more or less consistently, in all literary portraits of Winckelmann for decades to come. Following Goethe, who had vowed to portray the great scholar «as a man»¹⁴ and saw him as the epitome of the free, heathen spirit in contrast with religious orthodoxy («his Protestant baptism had not been able to turn him into a true Christian»)¹⁵, Platen emphasised Winckelmann's ability to shape and revive the world around him. In Goethe's *Winckelmann and His Age* we read that the scholar «saw his ideas embodied in the sculptures around him»¹⁶, and that everything he wrote was «alive and meant for the living, not for worshippers of the written word»¹⁷. Platen, too, asserted the importance of Winckelmann's paganism as a quality closely connected not only to his vitality, but also to his gift of evoking the plastic nature of sculpture through his prose.

14 «Als Menschen». Goethe's letter to August Friedrich Wolf, 25 February 1805. In: J. W. von Goethe, *Briefe*, Hamburger Ausgabe, ed. by K. R. Mandelkow, vol. 2, 1786-1805, München, DTV, 1988, p. 474.

15 «[...] dass ihn, als einen gründlich geborenen Heide, die protestantische Taufe zum Christen einzuweihen nicht vermögend gewesen sei», J. W. von Goethe, *Winckelmann and His Age*, cit., p. 105.

16 «Verkörperst stehn seine Ideen um ihn her», *ivi*, p. 107.

17 «Und so ist alles, was er uns hinterlassen, als ein Lebendiges für die Lebendigen, nicht für die im Buchstaben Toten geschrieben», *ivi*, p. 114.

On the subject of his celebration of Winckelmann as a heathen, it is relevant to point out that Platen did not equate paganism with Graecophilia. Despite his use of Greek poetic forms, his frequent references to Greek myths and authors, and despite the fact that his anticlericalism often coincided with philhellenic sentiments (as when, in 1814, reading August Wilhelm Schlegel's poem *The Alliance of the Church with the Arts*, he expressed indignation at the latter's comparison between «Apollo's temple» and «the dark arches of a Gothic church»)¹⁸, Platen deplored the mere imitation of Greek models. Throughout a long essay written in 1825 and entitled *Theatre as a National Institution*, for example, he maintained that modern authors should not emulate the Greeks, but rather find inspiration within their own culture and tradition. From this perspective, it becomes apparent that his admiration for Winckelmann stemmed not so much from a particular attachment to the classical world, but rather from an appreciation of the scholar's unique ability to rediscover and embody the vitality of the ancient ideals for his own time.

The poet's perception of Winckelmann can also be read in the context of his acquaintance with the archaeologist Eduard Gerhard, the man to whom we owe one of the most authoritative endorsements of Winckelmann's legacy, and – to quote historian Katherine Harloe – one of the most influential promotions of the «Winckelmann cult»¹⁹ in the nineteenth century. Platen is likely to have met him in Rome where, in 1829, Gerhard founded the *Institute of Archaeological Correspondence* (the future *German Archaeological Institute*). Eduard Gerhard was also responsible for establishing a renowned publication series on classical archaeology dedicated to Winckelmann and published by the *Archaeological Society* in Berlin since 1842. In a famous speech held in Berlin at the Winckelmann celebrations the previous year, Gerhard argued that the principal merits of the «great man»²⁰ were to have enriched the German language, to have been the founder of a discipline and, above all, a «paradigm of an inexorably striving German nature»²¹. In his eyes, Winckelmann's influence extended well beyond the sphere of his scholarly achievements. Similarly, Gerhard's friendship with Platen in the 1820s was

18 «Welches Gemeinsame kann man zwischen dem Tempel Apolls und den düsteren Bögen einer gotischen Kirche finden?», quoted in: P. H. Bumm, *August Graf von Platen. Eine Biografie*, Paderborn-München, Schöningh, 1990, p. 70.

19 K. Harloe, *Winckelmann and the Invention of Antiquity. History and Aesthetics in the Age of 'Altertumswissenschaft'*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 14.

20 Eduard Gerhard, *Festgedanken an Winckelmann*, Berlin, Königliche Akademie der Wissenschaften, 1841, p. 3.

21 Ivi, p. 4 (the English translation is quoted from Harloe, *Winckelmann and the Invention of Antiquity*, p. 8).

based on a mutual passion for poetry and on a boundless admiration for Winckelmann, rather than on an academic interest in art and archaeology²².

In Platen's case, it is worth remembering that his interest in Winckelmann must have also been marked by the sense of an affinity on a personal level, for they had two important biographical traits in common: they were both homosexuals and they both left Germany for Italy.

Platen's understanding of Winckelmann as the embodiment of a pagan sentiment that touches chords deep within our human nature defined the reception of the scholar's life and work for decades to come. In this respect, the ideas expressed by Platen in his sonnet coincide for example with Nietzsche's thoughts on the subject. In *The Birth of Tragedy* Nietzsche recognised Winckelmann as the precursor of Goethe's and Schiller's «noblest struggle for self-cultivation»²³ that had characterised their discovery of the Greek classical ideal, whereas in the first of his *Untimely Meditations* he remembered Winckelmann as the man who, in order to escape the «grotesque absurdities»²⁴ and narrowmindedness of the philistines, was driven to his «shameful»²⁵ religious conversion. In his later writings, too, Nietzsche recognised more than once the value of Winckelmann's paganism as celebrated by Goethe. A passage from a fragment written in 1887-88 is particularly significant in this regard. Here, Nietzsche defined Winckelmann's classical project as a product of his time rather than something based on historical accuracy. The Greeks as portrayed by Winckelmann and Goethe – just as «Victor Hugo's orientals, Wagner's Edda characters and Walter Scott's Englishmen of the thirteenth century» – were to him «historically false beyond measure, but – modern»²⁶. In spelling out the idea of Winckelmann's modernity more boldly than Platen and Gerhard had done before him, Nietzsche echoed the thoughts of another writer who, also inspired by Goethe's Winckelmann-essay, endorsed the scholar's supposed paganism as a way towards a new, modern understanding of ancient Greece: Walter Pater.

In an essay written in 1867 and published in his volume on the Renaissance, Pater, while criticising the unreliability of Winckelmann's theories from a scholarly point of view, praised him for having redefined our relationship with the

22 See also H. Sichtermann, *Vier Briefe August von Platens an Eduard Gerhard*, Mainz, Philipp von Zabern, 1979, pp. 6-7.

23 «[...] edelsten Bildungskampfes», F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, ed. by R. Geuss and R. Speirs, trans. by R. Speirs, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 95.

24 «[...] grotesken Albernheiten», F. Nietzsche, *Untimely Meditations*, ed. by D. Breazeale, trans. by R. J. Hollingdale, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 21.

25 «[...] schmälicher Uebertritt», *ibid.*

26 «[...] Victor Hugo's Orientalen, Wagner's Edda-Personnagen, Walter Scott's Engländer des dreizehnten Jahrhunderts» and «über alle Maaßen historisch falsch, aber - modern», F. Nietzsche, *The Will to Power*, ed. by W. Kaufmann, trans. by W. Kaufmann and R. J. Hollingdale, New York, Random House, 1968, p. 438.

Greeks. Not only did Winckelmann open «a new way of communion with the Greek life», but he also gave us what Pater called «a new organ for the human spirit», which – in line with Goethe's and Platen's views – is «alien from the Christian world»²⁷. It is worth adding at this point that the criticism of religion that usually accompanies the portrayal of Winckelmann as a 'pagan' is historically inaccurate, since his writings were deeply indebted to religion, from a Lutheran Pietist as well as from a Catholic perspective. And yet the anticlerical element plays a major role both in the literary reception of his life and work and in the creation of the 'Winckelmann-myth'.

Similar ideas were fashionable in Germany around the same time and well into the twentieth century. In his fictional biography *Winckelmann* (1861), for instance, Alexander von Ungern-Sternberg reiterated the motif of the condemnation of Christianity as opposed to Winckelmann's connection to the vivifying power of the Hellenic spirit. In a comparable way, Wilhelm Schäfer, in a novella published in 1925 and entitled *Winckelmann's End*, juxtaposed his protagonist's enthusiasm for the natural vitality of Greek marble to the mean spirit of the Roman clergy. Fourteen years later Gerhart Hauptmann, in his unfinished Winckelmann novel, took a different, more original approach to the story by introducing the motifs of a dark, somewhat demonic Greek world and of a murderous Jesuit plot.

IV

The other theme at the core of Platen's Winckelmann-sonnet is that of Pygmalion. It is appropriate to mention once again that from the second half of the eighteenth century onwards, the rediscovery of Greece led almost always to the question of the role of the plastic arts. The three-dimensionality of sculpture was thought to provide a level of authenticity which granted the viewer a more immediate interaction with the work of art. Moreover, the impact of Winckelmann's passionate descriptions of classical statues gave rise to new reflections on the question of the relationship between art, reality and sensual experience. Here lie the roots of the idea of Winckelmann's 'pagan' sensibility as portrayed, as we have seen, by Goethe and Platen.

Decades later, Walter Pater offered a similar interpretation in his Winckelmann essay. His argument emphasised the Greeks' appeal to the senses and identified the spiritual nature of sculpture as the art form closest to our inner life:

[Sculpture] deals more exclusively than any other art with the human form, itself one entire medium of spiritual expression, trembling, blushing, melting into dew with inward excitement. That spirituality which only lurks about architecture as a volatile effect, in sculpture takes up the whole given material and penetrates it with an imagi-

27 W. Pater, *Winckelmann*, in: id., *Studies in the History of the Renaissance*, ed. by M. Beaumont, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 88-89.

native motive; and at first sight sculpture, with its solidity of form, seems more real and full than the faint abstract manner of poetry or painting²⁸.

In these pages, the theme of Winckelmann's connection with the 'physical' language of sculpture is addressed more decisively than in Goethe's or Platen's Winckelmann tributes; not to mention the fact that Pater added to the idea of the scholar's enjoyment of Greek art the sensual connotation of an almost physical exhilaration at the sight of male beauty. Yet like Goethe and Platen before him, Pater, too, portrayed Winckelmann as someone who dealt «with the sensuous side of art in the pagan manner»²⁹.

Walter Pater harked back to Herder's ideas on the aesthetics of sculpture and appeared to be conscious of Hegel's notions on the superior nature of the plastic arts. In his *Aesthetics*, Hegel had defined sculpture as the branch of the visual arts in which «the inward and the material come together for the first time»³⁰, and the only one able to produce a «kind of all-pervasive vitality»³¹. More importantly, almost half a century earlier, in his essay entitled *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Dream* (1778), Herder had used the Pygmalion-motif and the metaphor of the living statue to illustrate the perfection of sculpture as the only artform that, by presenting the human form as the external container of man's inner life, expressed «the truth of the physical body»³².

Within this context, Herder's definition of plastic beauty in terms of «the sensible expression of perfection»³³ could also be related to Platen's line about perfection in the sonnet *On Winckelmann*: «For what is ever perfect is divine, / And Christ himself bade us to be perfect». Here, the poet invokes once again the Gospel of Matthew and Jesus' pronouncement on perfection in the *Sermon on the Mount* («be perfect, therefore, as your Heavenly Father is perfect») ³⁴. But these words also refer to Winckelmann's relationship with Greek sculpture, and it is not a coincidence that they introduce the poem's concluding lines about the scholar's ability to breathe life into blocks of marble. In highlighting the significance of the three-dimensional, tactile quality of sculpture as the artform most closely connected to man's spiritual self, Herder, too, had presented sculpture as something whole and akin to a living organism.

28 Ivi, p. 112.

29 Ivi, p. 105.

30 «[...] das Wunder [...], dass der Geist dem ganz Materiellen sich einbildet». G. W. F. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, vol. 1, trans. by T. M. Knox, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 85.

31 «[...] diese Art durchgreifender Lebendigkeit», ivi, p. 173.

32 «Leibhafte Wahrheit», J. G. Herder, *Sculpture. Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*, ed. and trans. by G. Gaiger, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2002, p. 81.

33 «[...] sinnlicher Ausdruck der Vollkommenheit», ivi, p. 78.

34 Matthew 5:48.

In his sonnet, Platen equates his criticism of Catholic moralism with Winckelmann's pagan nature, a quality which he presents as intimately linked with his subject's ability to give life to inanimate matter. Platen's reference to Pygmalion is not surprising, for it takes its place within a long tradition on the subject. The motif had been very popular in the eighteenth century, from Bodmer's *Pygmalion and Elise* (1747) to Rousseau's *Pygmalion* (1762-63), to cite two well-known examples. Furthermore, Goethe remembered Pygmalion in one of his first letters from Rome in 1786, when he described the pleasure of his real encounter with the city in his *Italian Journey*³⁵, whereas in the fifth of his *Roman Elegies* he famously compared the ancient statues with the sensuality of his own physical experience («Marble comes doubly alive for me then, as I ponder, comparing, / Seeing with vision that feels, feeling with fingers that see»)³⁶. Furthermore, on the subject of the Greeks' relationship with sculpture, Platen is likely to have been familiar with the treaty *The Figurative Arts and Nature* (1807) by his friend and mentor Friedrich Schelling, who had stated in those pages not only that sculpture should present a perfect balance «between the soul and matter»³⁷, but also that such perfection had been reached, as Winckelmann recognised, in the Belvedere Apollo.

From around the end of the nineteenth century until the 1930s, the theme of the association between Winckelmann and the Pygmalion-metaphor is often accompanied by otherworldly, irrational motifs. On the eve of the birth of the Third Reich, the classical ideal represented by this idea takes on a nationalistic tinge and is suffused with arcane symbolism. One could think of *Winckelmann* (1931), the biographical study by Berthold Vallentin, who turned the Hellenic dream of the perfect man into the image of a 'Führer' for the Germans; or of Gerhart Hauptmann's novel, in which Winckelmann, now a sculptor, is surrounded by ominous symbols and tormented by visions of death.

August von Platen's *To Winckelmann* is the poetic synthesis of some of the major motifs in the history of the literary reception of Winckelmann's life and thought in the two centuries since his murder. And although the sonnet is somewhat tangential to the theme of a 'private' Winckelmann, it also encapsulates the

35 «When Pygmalion's Elisa, whom he had formed completely in accordance with his wishes and given as much truth and life as an artist can, finally came up to him and said: 'It is I!' how different the living woman was from the sculpted stone!», J. W. von Goethe, *Italian Journey*, ed. by T. P. Saine and J. L. Sammons, trans. by R. R. Heitner, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 104. For a more in-depth discussion of the subject see H. J. Schneider, *Rom als klassischer Kunstkörper. Zu einer Figur der Antikewahrnehmung von Winckelmann bis Goethe*, in: P. Chiarini and W. Hinderer (Eds.), *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen 1780-1820*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, pp. 15-28.

36 «Dann versteh' ich den Marmor erst recht: ich denk' und vergleiche / Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand», J. W. von Goethe, *Roman Elegies*, ed. and trans. by D. Luke, London, Chatto & Windus, 1977, p. 41.

37 «Das Ideal der Plastik liegt im Gleichgewicht von Seele und Materie», F. W. J. von Schelling, *The Philosophy of Art. An Oration on the Relation Between the Plastic Arts and Nature*, trans. by A. Johnson, London, John Chapman, 1895, p. 24.

idea of the man's vitality in a way that recurs in many of the literary works about him for at least one hundred years to come. The same words and concepts – such as paganism, perfection, marble, Pygmalion, the lasting legacy of Winckelmann's personality and the extraordinary vigour of his style – recur regularly, with slight variations, in almost every piece written about him.

Platen's text is also a notable example of how Winckelmann emerges as a central figure in the construction of a modern identity. On the one hand, the poet's insistence on the scholar's paganism is part of the discourse of Germany's love affair with Greece and of modern man's relationship with the classical world. On the other hand, Platen addressed his sonnet's dedicatee as someone who questioned and refashioned the role of art in his own time. Both aspects are still relevant today.

The Innocence of the South. Winckelmann in Trieste and the Aschenbach Case

PAOLO PANIZZO

1.

It might seem out of place, even irreverent, to talk about the ‘innocence of the South’ with reference to the murder of Johann Joachim Winckelmann which took place in Trieste on 8th June 1768. In effect on that day the city became the theatre of a «heinous crime» as it was later called by the Trieste priest Don Giuseppe Mainati (1760-1842)¹. And the illustrious victim was not snatched from life after «a sudden fright» and «a short, sharp pain» as Goethe was to write in his famous essay², but after prolonged and fearful suffering.

The innocence referred to in the title of this paper, however, is not of the type recognized by a judge in a court of law nor does it refer to any man in particular –

1 «[A]troce misfatto», G. Mainati, *Croniche ossia memorie storiche sacro-profane di Trieste*, Venezia, Tipografia Picotti, 1818, tomo quarto, p. 298. Cf. also M. Vidulli Torlo, *Un atroce misfatto. L'assassinio di Winckelmann a Trieste*, Trieste, Comune di Trieste, 2012.

2 J. W. Goethe, *Vita di J. J. Winckelmann*, a cura di E. Agazzi, Bergamo, Moretti & Vitali, 1992, p. 64. «Und in diesem Sinne dürfen wir ihn wohl glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseyns zu den Seeligen emporgestiegen, daß ein kurzer Schrecken, ein schneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen», J. W. Goethe, *Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns*, in: *Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe*, Tübingen, Cotta'sche Buchhandlung, 1805, <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/goethe1805>>, pp. 389-470, here chapter *Hingang*, pp. 439-440.

and still less to Francesco Arcangeli. The latter has come down to us from the proceedings of the trial, almost in mockery of his surname, as «[...] fat rather than thin [...with] black lashes, dark eyes, a brownish, pockmarked face, a snub nose, a low brow [...]»³ – Cesare Lombroso, the acclaimed father of “criminal anthropology”, would probably have thought he knew why. The innocence in question is not juridical but symbolic. It is the innocence attributed to a point on the compass, to a light and sunny South as opposed to that Germanic North that Winckelmann described as «enveloped in heavy mists and fog»⁴. And it is the measure, let’s not forget, of an entire culture that flourished and prospered in the midst of a nature that was clement and teeming with life.

More than a century after the terrible death of Winckelmann in Trieste, Nietzsche published in an appendix to the 1887 edition of *The Gay Science* a series of lyrics titled *Songs of Prince Vogelfrei*. The third poem is entitled *Im Süden* («In the South») and the second strophe reads:

<p>Das weisse Meer liegt eingeschlafen, Und purpurn steht ein Segel drauf. Fels, Feigenbäume, Thurm und Hafen, Idylle rings, Geblök von Schafen, – Unschuld des Südens, nimm mich auf!⁵</p>	<p>The white sea lies fast asleep, And a purple sail rises above it. Cliffs, fig trees, tower and harbor, Idyll all around, the bleating of sheep, – Innocence of the South, take me in!</p>
--	--

Innocence of the South, embrace me, give me refuge. It is possible that Winckelmann was thinking in similar terms of his own South, Rome, when in the last letters from Vienna of May 1768 he wrote: «After some five weeks of arduous travelling we have at length reached Vienna, and I have fallen under so great a dejection, the causes of which are many, and however much I have been forc-

3 «[...] più tosto grasso che magro [...con] ciglia nere, ochio scuro, faccia brunetta alquanto vajolato, naso ripiegato, fronte bassa [...]», *L'assassinio di Winckelmann. Gli atti originali del processo criminale (1768)*, a cura di C. Pagnini, E. Bartolini, Milano, Longanesi, 1971, p. 83. If, as Winckelmann claims in his *Geschichte der Kunst des Altertums*, «in the fairest portions of Italy [...] the form of the face is generally large and full, and the parts of it in harmony with each other» and if «the superiority of conformation is so manifest, that the head of the humblest man among the people might be introduced in the most dignified historical painting» (*Johann Joachim Winckelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums: nebst einer Auswahl seiner kleineren Schriften*, Berlin, Heimann, 1870, <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1870>>, p. 30), then we must deduce that his assassin, at least in outward appearance, belonged to the least common physiological type under the Southern skies.

4 «[...] wo die Natur [...] in Nebeln und in schweren Dünsten eingehüllt ist [...]», *ivi*, p. 94. The passage is also taken up and commented on by Carl Justi in his biography *Winckelmann: Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, Leipzig, Vogel, 1866–1872, zweiter Band, § 116, p. 125.

5 F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: id., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hg. von G. Colli, M. Montinari, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1988², vol. 3, pp. 343–651, here p. 641 [=KSA 3, 641]. On this *Lied* cf. the recent contribution of L. Crescenzi, “La mobile verità della poesia. *Principe Vogelfrei* e *Nel sud*: un confronto”, in: L. Crescenzi, C. Gentili, A. Venturelli, *Alla ricerca dei “buoni europei”: riflessioni su Nietzsche*, a cura di C. Gentili, Bologna, Pendragon, 2017, pp. 103–123.

ing myself since Augsburg to suppress it I see no other means of soothing my troubled spirit than to return to Rome»⁶. Could Winckelmann too, in that May of 1768, like Nietzsche's Prince Vogelfrei more than a century later, have been thinking: "Be thou my refuge, innocence of the South". Here we are obviously moving in the realm of conjecture. But for that matter so too do, not infrequently, critical appraisals of Thomas Mann's celebrated novella *Death in Venice* (1912) when they claim evidence for objective references to the biography and works of Winckelmann whereas they are in fact no more than the result of reminiscences and comments of the critics. Heinrich C. Seeba, for instance, certainly hit the mark when he affirmed, on the one hand, that in the post-classicist age, Winckelmann's violent death conferred on the solar picture of «the noble simplicity and quiet greatness» of the Greek masterpieces a characteristic tragic coloring and that the idea of a «marble classicism that abandons itself to forbidden pleasures and is therefore punishable by death» corresponds perfectly to the image of Winckelmann in the twentieth century⁷. It is rather more difficult, on the other hand, to establish if Aschenbach's platonic reflections on Tazio's beauty can really be referred back to the figure of Winckelmann rather than to that of Gustav Mahler⁸. Or if, considering the fact that the final phrase of Mann's novella fits in perfectly with the reaction of public opinion to Winckelmann's unprecedented death, it is really the murder of the German archeologist in Trieste that lies behind Aschenbach's death in Venice⁹. Taking his cue from Seeba, Bernhard Böschenstein has also written that he «perceived in the death of Aschenbach the vengeance of Dionysus repressed by Winckelmann in favor of Apollo whom he himself made absolute»: the deaths of Winckelmann and Aschenbach,

6 «Nach fünf ganzer [sic] Wochen einer beschwerlichen Reise, sind wir endlich in Wien angelangt, und ich mit einer großen Schwermuth befallen, die mehr als einen Grund hat, und so viele Gewalt ich mir auch von Augspurg an, angethan habe, dieselbe zu unterdrücken, so sehe ich kein ander Mittel zu meiner Beruhigung, als nach Rom zurück zu gehen», J. J. Winckelmann, *Briefe in 4 Bänden*, hg. von W. Rehm in Verbindung mit H. Diepolder, Bd. 3, Berlin, De Gruyter, 1956, p. 388 (Letter from Vienna n. 954 of 14th May 1768 to Prince Leopold III Friedrich Franz von Anhalt-Dessau). See also the recent Italian edition of the letters: J. J. Winckelmann, *Lettere*. Edizione italiana completa, volume III: 1764-1768 a cura di M. Fancelli e J. Raspi Serra. Coordinamento scientifico di F. Cambi, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2016, p. 461-462. Cf. furthermore, the emotional comment that Goethe, after reading Winckelmann's letters from Italy, makes on the German archaeologist in a letter to Caroline and Johann Gottfried Herder written in Rome on 13th December 1786, in: J. W. Goethe, *Diari e lettere dall'Italia*, a cura di R. Venuti, Roma, Artemide, 2002, pp. 151-153.

7 H. C. Seeba, *Johann Joachim Winckelmann. Zur Wirkungsgeschichte eines 'unhistorischen' Historikers zwischen Ästhetik und Geschichte*, in: "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", n. 56 (Sonderheft), 1982, pp. 168-201, here p. 181.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

in fact, would seem linked by a bond of strict «analogy»¹⁰. Along the same lines of interpretation can also be placed Lionel Gossman who, in an essay significantly entitled *Death in Trieste*, writes: «I am inclined to believe there are reminiscences of Winckelmann's destiny, conscious or unconscious, in Mann's celebrated novella *Death in Venice* of 1913 [sic!]¹¹. Wolfgang Leppmann had already asked himself in the introduction to the second revised edition of his biography of Winckelmann (1982) if Arcangeli, «an insignificant individual, [could] have seemed in the eyes of the traveler to possess the physique of an Apollo or to be the incarnation of a young virile beauty to the extent that the death in Trieste prefigures, in many ways, the *Death in Venice*?»¹². And while Heinrich Detering in his investigation into the literary output on the taboo of homoerotic attraction from Winckelmann to Mann takes for granted the «implicit» comparison of Mann with Winckelmann in *Death in Venice*¹³, Robert Deam Tobin also highlights in his recent contribution to the *Winckelmann-Handbuch* a likewise implicit reference to the significance of Winckelmann for *Death in Venice* in that «the connection between homosexual desire and Italy is made immortal»¹⁴.

There is no doubt that the motif of the (fatal) journey to Italy, a life dedicated to the study of art and beauty, homoerotic urges and finally death at barely fifty years of age¹⁵ on the shores of the Adriatic in two cities so close to each other lead us to suppose that there is a strong underlying link between Winckelmann's biography and the fate of the protagonist in *Death in Venice*. If, however, we set out to find objective evidence to this hypothesis we discover that there is no refer-

10 B. Böschstein, *Apoll und sein Schatten. Winckelmann in der deutschen Dichtung der beiden Jahrhundertwenden*, in: *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768*, hg. von T. W. Gaehtgens, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1986, 327-342, here p. 339.

11 L. Gossman, *Death in Trieste*, in: "Journal of European Studies", n. 22/3, 1992, pp. 207-240, here p. 214.

12 «Könnte Arcangeli bei aller Unscheinbarkeit in den Augen des Reisenden am Ende dennoch eine Apollo-Figur besessen, eine Inkarnation jungmännlicher Schönheit dargestellt haben, so daß dieser Tod in Triest in wichtigen Zügen schon den *Tod in Venedig* vorwegnimmt?», W. Leppmann, *Winckelmann. Ein Leben für Apoll. Das rätselhafte, dramatische Lebensschicksal des Mannes, der als „Vater der Archäologie“ und Begründer der deutschen Klassik Epoche machte*, Bern und München, Scherz, 1982, p. 21.

13 H. Detering, *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, Göttingen, Wallstein, 1994³, p. 323.

14 R. D. Tobin, "Winckelmann – Homosexualität, schwule Kultur, Queer Theory", in: *Winckelmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, hg. von M. Disselkamp, F. Testa, Stuttgart, Metzler, 2017, pp. 65-72, here p. 69.

15 When he was assassinated, Winckelmann was not yet 51 years old. According to Thomas Mann's calculations in his work-notes on *Death in Venice*, Aschenbach went on his last journey at the age of 53. Cf. also the commentary on Mann's *Frühe Erzählungen* edited by T. J. Reed, in: Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke-Briefe-Tagebücher*, Frankfurt a. M., S. Fischer, 2002ff., vol. 2.2, p. 493 [= GKFA 2.2, 493].

ence to Winckelmann in any work or essay by Thomas Mann prior to 1921¹⁶ that bears it out. Mann makes no reference to Winckelmann or his tragic death in Trieste in connection with the death of von Aschenbach on the lido in Venice, not even in his reply on 4th July 1920 to a letter from the poet and writer Carl Maria Weber who, more than anyone else, we might have expected to be the recipient of a confirmation of a hypothetical connection between the two events¹⁷. In this letter, in fact, Thomas Mann, in a clearly personal vein, tackles the theme of homoerotic attraction in response to Weber's reflections on his own bisexuality and his praise of *Death in Venice*. In his letter, however, Mann denies explicitly that the initial intention for the novella, inspired by the story of the love of the elderly Goethe for Ulrike von Levetzow, was to write a story with homoerotic implications¹⁸. And the name Winckelmann which appears in the letter is cited along with the names of Michelangelo, Frederick the Great, Platen and George, only insofar as he is a significant example of an illustrious «man» attracted by the «masculine» while himself devoid of any traces of «effeminacy»¹⁹. It is, moreover, significant that Terence-James Reed, editor of the historical-critical edition of the youthful work of Thomas Mann, also mentions only once the name of Winckelmann in his recent commentary on *Der Tod in Venedig*, and that only to deny that the 'Winckelmann case', despite the fact that it involves a fatal attraction for the South and homosexual urges, has anything to do with the attack of «Reiselust, ausgerechnet nach Italien»²⁰, i. e. with the sudden desire to leave for Italy that overtakes Gustav von Aschenbach in his beloved Munich one sultry afternoon at the beginning of May and leads him, two weeks later, to board a night train for Trieste²¹.

These are data that cannot be put aside. To reply to a lack of philological evidence with an invitation to «get free of the restricted and reductive viewpoint

16 The first mention appears, in fact, in his lecture on *Goethe und Tolstoj* given in Lübeck in 1921. Cf. T. Mann, *Essays II 1914-1926*, GKFA 15.1, 376-420, here p. 418.

17 T. Mann, *Briefe II 1914-1923*, GKFA 22, 347-353.

18 «[W]as ich ursprünglich erzählen wollte, war überhaupt nichts Homo-Erotisches», *ivi*, p. 349.

19 «[D]ie Erfahrung widerlegt die Behauptung, daß 'Effemination' dazu gehöre, damit es sich vom gleichen Geschlecht angezogen fühle», *ivi*, p. 350.

20 T. J. Reed, *Kommentar*, cit., GKFA 2.2, 399.

21 This is the same itinerary followed by Thomas Mann when he went on a pleasure trip in May 1911: from Munich to the islands of Brioni passing through Trieste and Pola, from where he took a ferry to the Lido in Venice (cf. T. J. Reed, *Kommentar*, cit., GKFA 2.2, 362-363). As far as the destinations Trieste-Pola-Brioni are concerned, it should be recalled that in 1909 there had appeared in *Neue Rundschau* the travel diary of Hermann Bahr *Dalmatinische Reise*. In a letter dated 24th March 1911 to his brother Heinrich, Thomas Mann explicitly refers to this work of Bahr's and declares that he wants to set off in May of that year for a «Trip to Dalmazia». Thomas Mann, Heinrich Mann, *Briefwechsel 1900-1949*, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1968, pp. 94-95. Cf. in the Italian edition of Bahr's text, the essay by M. C. Foi, "Il pretesto di un viaggio in Dalmazia", in: *Viaggio in Dalmazia di Hermann Bahr*, prefazione di P. Matvejević, Trieste, MGS press, 1996, pp. 115-130.

of the *Quellenforschung*»²² ends up by being, in fact, no more than a convenient subterfuge for getting out of a situation of interpretative stalemate. The lack of verification to support a direct link between Winckelmann's "private person" and that of Mann's protagonist does not, however, mean that a reading of *Death in Venice* against the backdrop of the «Mythos Winckelmann» or «Symbol Winckelmann»²³ of the twentieth century cannot be profitable – on the contrary. All the more so if, instead of asking ourselves to what extent *Death in Venice* refers to the Winckelmann tragedy, we ask ourselves to what extent the novella subsequently contributed to the development of the «Winckelmann myth» in the course of the twentieth century up to the present day. The hypothesis, in fact, is that *Death in Venice* fed the creation of the «Winckelmann myth» to a far greater extent than it was influenced by Winckelmann's tragic death. Paradoxically, therefore, the traces in *Death in Venice* that point to Winckelmann should be investigated not so much in the already mentioned motifs that Aschenbach has in common with the archeologist and historian of ancient art assassinated in Trieste but to the importance that the call of classicism has in the novella. But the 'classicism' of Mann's novella is very far from that of Winckelmann and takes stock above all of Nietzsche's interpretation of Greek art and his criticism of the culture of *décadence*. What I propose therefore to illustrate, also by means of a distant comparison with Winckelmann, is that in *Death in Venice* the artist Aschenbach is, from the very start, the successful representative of what we might call the 'classicism of *décadence*': a 'classicism' that has by now lost all trace of the lightness and innocence of the South and this because of the particular symbolic significance that the South itself has assumed in the work of Thomas Mann. What's more, in Aschenbach's ideal of beauty, notwithstanding the references to Platonic doctrine, there is reflected above all the decadent aestheticism of the *Fin de siècle* and, finally, Tadzio is nothing more than the narcissistic projection of a writer from the North who is already in love with death even before undertaking his journey in the «liebenswürdigen Süden...»²⁴, the lovely South.

22 M. Fusillo, *La contaminazione dell'artista apollineo. Morte a Venezia e Le Baccanti*, in: "A.I.O.N., sezione germanica", n. s. XVII, 2007, pp. 13-37, here p. 22.

23 For a first account of the reception of 'Mythos Winckelmann' see: I. Kreuzer, *Studien zu Winckelmanns Aesthetik. Normativität und historisches Bewußtsein*, Berlin, Akademie-Verlag, 1959, pp. 1-15. Cf. moreover: M. Fuhrmann, *Winckelmann, ein deutsches Symbol*, in: "Neue Rundschau", n. 83, 1972, pp. 265-283; M. Kunze, *Neue Forschungen zu Winckelmann. Ein Literaturbericht* and H. Sichtermann, *Winckelmann in Italien*, in: T. W. Gaehtgens (Hg.): *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768*, cit., pp. 11-30 and pp. 121-160; E. Osterkamp: *Winckelmann in Rom. Aspekte adressatenbezogener Selbstdarstellung*, in: C. Wiedemann (Hg.): *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen*, Stuttgart, Metzler, 1988, pp. 203-230. Still by E. Osterkamp, see his recent contribution on the 'European dimension' of Winckelmann's biography: *Johann Joachim Winckelmann: Der Europäer*, in: *Winckelmann. Moderne Antike*, hrsg. von E. Décultot, M. Dönike, W. Holler, C. Keller, T. Valk und B. Werche. Klassik Stiftung Weimar, München, Hirmer, 2017, pp. 23-38.

24 GKFA 2.1, 507.

The Aschenbach case, therefore, strengthens the link that runs between the South and the themes of art and guilt and it is precisely this potent literary mix that merges, in its turn, and nourishes the «Mythos Winckelmann» in the twentieth century.

2.

But do we really find in *Death in Venice* «Winckelmann's ideal of beauty» inspired by the art of Ancient Greece²⁵? Does Mann's novella really re-propose, in Winckelmann's terms, a classical ideal of beauty charged with passion that has nothing to do with the conception of «classicism» as cold and passionless²⁶? It is necessary to start off again from the innocent «South» of Nietzsche's Prince Vogelfrei and to throw light on, by contrast, the particular significance that this cardinal point had for Mann right from his earliest works. We know that the latter, taking his cue from merely biographical data – his father was an entrepreneur and senator of the aristocratic bourgeoisie of the Hansestadt Lübeck and his mother was of Brazilian origin – established a rigid system of semantic oppositions between the paternal North and the maternal South. With reference to Mann's youthful work, it has been noted, not without reason, that the author is guilty of a downright «symbolic racism» that sets «the ethnicity of the Nordic, Germanic bourgeoisie with its connotations of conscientiousness, order, cleanliness, health, simplicity and candor of feelings» against the «amoral, anti-bourgeoisie 'Beauty' of the Latin races with all their attributes of sensuality, dissipation, disorder and disease [...]»²⁷. When all is said and done, this is the same polarity that Tonio Kröger, protagonist of a famous early novella by Mann, carries written in his very name. The carefree spirit of his southern maternal first name and the bourgeois conscientiousness of his surname Kröger. In such a system of counter-positions, the South not only represents the sphere of sensuality and of artistic talent but also the symbolic sphere of licentious dissipation and a culpable loss of self-control.

It goes without saying that homoerotic impulses also find here, in the lovely South, their symbolic collocation, and that in Mann the morally indifferent maternal South turns out to be really positive only when its centrifugal force is counterbalanced by the centripetal force exercised by the ethical sphere of the paternal North. Hence, when we read in *Death in Venice* that Aschenbach was the son of an «upper official in the judicature» and that his forbearers «had all

25 H. Sichtermann, *Winckelmann im zwanzigsten Jahrhundert*, Stendal, Winckelmann-Gesellschaft, 1991, p. 22.

26 *Ibid.*

27 G. Baioni, *Nota introduttiva*, in: T. Mann, *Tonio Kröger*, introduzione di G. Baioni; traduzione di A. R. Azzone Zweifel, Milano, Rizzoli, 1977⁵, pp. 17-36, here p. 22.

been officers, judges, departmental functionaries [...] in the service of king and state» but that, on the other hand, «swifter, more perceptive blood had in the generation before the poet's flowed into the stock from the mother's side» from which derived «the foreign traits that betrayed themselves» in the appearance of her son²⁸, we have the confirmation that the dichotomy between North and South is symbolically written into the DNA of this artist²⁹. The further gloss of the narrator, therefore, «The union of dry, conscientious officialdom and ardent, obscure impulse, produced an artist – and this particular artist»³⁰ seems almost superfluous. This is a crucial point: it is only by focusing on the kind of artist that Aschenbach is that we can, in fact, explain not so much “death in Venice” in line with the generic title of the novella, as *his* death in Venice. And for that matter the narrator himself seems to advise the reader to pay particular attention to the way of life and of thinking and feeling of the protagonist to which, significantly, he devotes two out of the five chapters of the novella – Aschenbach's fatal journey to the South actually begins only in the third chapter. The suspicion arises, therefore, that in the novella the game has already been played out long before Mann's protagonist sets foot in Venice and sees young Tadzio for the first time. The warning signs of death, in any case, are already unmistakable in Munich long before the departure of the protagonist on his last journey³¹.

The interpretations of *Death in Venice* that have dwelled on the Dionysian “contamination” of the pure Apollonian Aschenbach³² or on the “vengeance” of a repressed Dionysus in respect of Apollo³³, or on the thesis of the «Heimsuchung» proposed more than once by Thomas Mann himself – in other words the “devastating eruption” of the “Stranger God” or rather of “Eros-Dionysus” in an

28 T. Mann, *Death in Venice*, translated by H. T. Lowe-Porter, London, Penguin, 1971, p. 8 [= DiV, 8] (translation revised where necessary). «Gustav Aschenbach [...war...] als Sohn eines höheren Justizbeamten geboren. Seine Vorfahren waren Offiziere, Richter, Verwaltungsfunktionäre gewesen, Männer, die im Dienste des Königs, des Staates, ihr straffes, anständig karges Leben geführt hatten. [...R]ascheres, sinnlicheres Blut war der Familie in der vorigen Generation durch die Mutter des Dichters, Tochter eines böhmischen Kapellmeisters, zugekommen», GKFA 2.1, 508.

29 It should be noted, however, that while in *Tonio Kröger* the North/South polarity is reflected in the Hanseatic provenance of Tonio's father and in that of his mother Consuelo in a Country situated «very far down on the geographic map» (GKFA 2.1, 247), in *Death in Venice* the symbolic North and South is between a paternal Silesia and a maternal Bohemia (cf. GKFA 2.1, 508).

30 DiV, 8; «Die Vermählung dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit mit dunkleren, feurigeren Impulsen ließ einen Künstler und diesen besonderen Künstler erstehen», GKFA 2.1, 508.

31 Cf. the red-haired man with the «broad, straight-brimmed straw hat» and a «not quite usual man's appearance» whom Aschenbach meets in the opening scene at the North Cemetery (DiV 3-4) and who represents the first disquieting emissary of death in the novella (see also T. J. Reed, *Kommentar*, GKFA 2.2, 398).

32 M. Fusillo, *op. cit.*

33 B. Böschenstein, *op. cit.*, p. 339.

ordered, stable existence³⁴ – could easily lead one to believe that the solar ‘Apollonian’ artist Aschenbach had initially lived in a paradisiacal condition of equilibrium and grace that would open for him the road to success. And then, suddenly, in one of the writer’s rare moments of evasion, there erupts in his artistic idyll a dark, vaguely sinful passion capable of dragging him through the mud³⁵ and even bringing about his death.

And yet, the first part of the novella harks back, with almost obsessive insistence, not only to the extremely precarious state of Aschenbach’s health but also to the fact that his fame and success are the product of a programmatic «heroism [...] of weakness»³⁶, of an unbending will to «withstand»³⁷ which consists in the fact that «Aschenbach was not by nature robust – he was only called to the constant tension of his career, not actually born to it»³⁸.

It comes as no surprise that the doctors have ordered that the young Gustav, considering his uncertain state of health, should not attend school but be educated privately. Nor is it surprising that in the second chapter of the novella reference is made to his «slender shoulders»³⁹, and to a sudden illness, presumably serious, that strikes the already affirmed writer around his thirty fifth year⁴⁰. In short, it is not at all unexpected that we learn that he belongs to a lineage («Geschlecht»), «whose talent is not so much out of the common as is the physical basis on which talent relies for its fulfillment»⁴¹. But the most emblematic passage of the early pages of the novella is, perhaps, the one dedicated to the «type of hero» preferred by the writer and proposed in his works «in a variety of his individual characterizations»⁴². On a first reading, this «hero» would seem to fit per-

34 Cf. for example Mann’s reference to *Death in Venice* in his essay *On myself* of 1940: «Wieder war mein Thema der verwüstende Einbruch der Leidenschaft, die Zerstörung eines scheinbar endgültig gemeisterten Lebens, das durch den ‘fremden Gott’, durch Eros-Dionysos entwürdigt und ins Absurde gestoßen wird», T. Mann, *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Bd. XIII, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1990, pp. 127-169, here p. 148.

35 «Auf welchen Wegen!», «what path was this on which he had set his foot[!]», Aschenbach himself will exclaim towards the end of the novella when he imagines the disapproval of his ancestors of the moral abjection of their illustrious descendant, GKFA 2.1, 568; DiV 59.

36 DiV, 12; «Heroismus [...] der Schwäche», GKFA 2.1, 512.

37 DiV, 10; «Durchhalten», GKFA 2.1, 509.

38 DiV, 9; «[...] seine Natur [war] von nichts weniger als robuster Verfassung und zur ständigen Anspannung nur berufen, nicht eigentlich geboren [...]», GKFA 2.1, 509.

39 DiV, 10; «zart[e] Schultern», GKFA 2.1, 510.

40 Cf. DiV 9; GKFA 2.1, 509.

41 Cf. DiV 10; «[Aschenbach] hatte doch zeitig erkennen müssen, daß er einem Geschlecht angehörte, in dem nicht das Talent, wohl aber die physische Basis eine Seltenheit war, deren das Talent zu seiner Erfüllung bedarf», GKFA 2.1, 509.

42 «[Ein] neue[r], in mannigfach individuellen Erscheinungen wiederkehrende[r] Helden-typ», GKFA 2.1, 511.

fectly within the eighteenth-century canon of the sublime. He mirrors, in fact, we read, a «manliness» («Männlichkeit») «which clenches its teeth and stands in [calm] defiance [...], [since] [f]orbearance in the face of fate, beauty constant under torture⁴³, are not merely passive. They are a positive achievement, an explicit triumph»⁴⁴. We might well wonder if the model for the Aschenbach hero is not actually inspired by the image of the Laocoon, the statue representing a man, in Winckelmann's terms «in extreme suffering striving to collect the conscious strength of his soul to bear it»⁴⁵. In reality the heroism of Aschenbach's characters has little or nothing to do with the powerful Trojan priest – at most his 'heroes of weakness' can adopt in a manneristic way only the agonized pose and an expression of suffering. By his explicit admission, his protagonists do not, in the least, aspire to the virility of the swelling muscles and straining nerves⁴⁶ of Laocoon but rather to an effete «intellectual and virginal manliness»⁴⁷ that finds in the figure of St. Sebastian the Martyr its most pregnant symbolical representation. It is precisely the deviation between the two heroes, between the Trojan priest and the Christian martyr that makes explicit the distinctive trait of Aschenbach's art in which the writer projects not only his weakness but also his strenuous desire to achieve social redemption. It is the narrator himself, in fact, who reveals what lies behind the «elegant self-possession», and «aristocratic self-command» of Aschenbach's weak heroes inspired by the figure of St. Sebastian:

Within that world of Aschenbach's creation were exhibited many phases of this theme: there was the aristocratic self-command that is eaten out within and for as long as it can conceals its biologic decline from the eyes of the world; the sere and ugly outside, hiding the embers of smouldering fire – and having power to fan them to so pure a flame as to challenge supremacy in the domain of beauty itself⁴⁸; [...] the

43 «Anmut in der Qual» (*ibid.*), i.e. «grace in the torture», are the words in the original passage; and not, in Schiller's terms, «Würde», or «dignity». For that matter, Aschenbach is also the famous author «of that impassioned discourse on the theme of Mind and Art whose ordered force and antithetic eloquence led serious critics to rank it with Schiller's *Simple and Sentimental Poetry*» (DiV 9): the reference, therefore, is to Schiller's 1795 essay and not to his 1793 essay *On Grace and Dignity*.

44 DiV, 11; «[...] die in stolzer Scham die Zähne aufeinanderbeißt und ruhig dasteht [...] [d]enn Haltung im Schicksal, Anmut in der Qual bedeutet nicht nur ein Dulden; sie ist eine aktive Leistung, ein positiver Triumph», GKFA 2.1, 511.

45 «Laocoon ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht», J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Zweyter Teil, Dresden, Walther, 1764, pp. 348, <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764>>.

46 Cf. *ibid.*

47 DiV 11; «intellektuell[e] und jünglinghaft[e] Männlichkeit», GKFA 2.1, 511.

48 *Ibid.* «Blickte man hinein in diese erzählte Welt, sah man: die elegante Selbstbeherrschung, die bis zum letzten Augenblick eine innere Unterhöhnung, den biologischen Verfall vor den Augen der Welt verbirgt; die gelbe, sinnlich benachteiligte Häßlichkeit, die es vermag, ihre

pale impotence that reaches into the glowing depths of the mind and draws forth the strength to hurl an entire arrogant nation to the foot of the cross, to the feet of that impotence itself⁴⁹.

The symbol of the cross and a burning desire to overpower that derives nourishment not so much from strength as from its exact opposite, «biological decay»: just try for an instant to place such a description alongside the Laocoon and – the Laocoon of Winckelmann – to appreciate the strident contrast. It becomes evident, therefore, that it is not the priest Laocoon of ancient times but the very different modern «Priester» who is hidden behind the heroism of weakness of Aschenbach's characters. I am referring to the «asketischer Priester» of Nietzsche⁵⁰, to that ascetic by necessity, who, by appealing to his own resentment and by an occult management of the exiguous forces at his disposal succeeds in subduing the public of modern decadents:

Gustave Aschenbach was the poet-spokesman of all those who labour at the edge of exhaustion; of the overburdened, of those who are already worn out but still hold themselves upright; of all our modern moralizers of accomplishment, with stunted growth and scanty resources, who yet contrive by skilful husbanding and prodigious spasms of will to produce, at least for a while, the effect of greatness. There are many such, they are the heroes of the age. And in Aschenbach's pages they saw themselves; he justified, he exalted them, he sang their praise – and they, they were grateful, they heralded his fame⁵¹.

It cannot escape notice that, on the tracks of Nietzsche's criticism of Wagner, admiration for the Aschenbach described in *Death in Venice* assumes tones of downright religious veneration. And it is not hard to imagine that the most faithful 'adepts' of the writer are also disposed to swear to the 'classicism' of the actual

schwelende Brunst zur reinen Flamme zu entfachen, ja, sich zur Herrschaft im Reiche der Schönheit aufzuschwingen», *ibid*.

49 The last part of the passage quoted is taken from the following edition: T. Mann, *Death in Venice*, in: id., *Death in Venice and other Tales*, translated from the German by J. Neugroschel, New York, Penguin, 1998, pp. 285-366, here p. 296. «[D]ie bleiche Ohnmacht, welche aus den glühenden Tiefen des Geistes die Kraft holt, ein ganzes übermütiges Volk zu Füßen des Kreuzes, zu ihren Füßen niederzuwerfen», GKFA 2.1, 511.

50 Cf. F. Nietzsche, "Dritte Abhandlung: was bedeuten asketische Ideale?", in: id., *Zur Genealogie der Moral*, KSA 5, 339-412.

51 DiV 12; «Gustav Aschenbach war der Dichter all derer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrechthaltenden, all dieser Moralisten der Leistung, die, schwächlich von Wuchs und spröde von Mitteln, durch Willensverzückung und kluge Verwaltung sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkungen der Größe abgewinnen. Ihrer sind viele, sie sind die Helden des Zeitalters. Und sie alle erkannten sich wieder in seinem Werk, sie fanden sich bestätigt, erhoben, besungen darin, sie wußten ihm Dank, sie verkündeten seinen Namen», GKFA 2.1, 512.

«Erlöser», of the actual Messiah⁵². The narrator, on the contrary, observes the protagonist with ironic detachment. It is not by chance that the term «Klassizität»⁵³ occurs only once in the novella and not in praise of the artistic perfection of the 'Apollonian' von Aschenbach but to highlight the extent of what is willed, artificial and mannered in the «aristocratic purity, simplicity and harmony of form» of his prose⁵⁴. The text is unequivocal: the 'classicism' of the protagonist is nothing more than one of the many disguises whereby the decadent writer has been able to impose his art on the public at large. Noble purity, simplicity and harmony might well represent, in fact, as in the case of Winkelmann's Hellenism (and also that of Nietzsche), the stylistic point of arrival of the severe morals of measure. They could, however, also constitute – at least if we consider Nietzsche's criticism of *décadence* to be justified – a disguise by means of which an age devoid of vital impulses and measure tries to conceal, even to itself, its own constitutive impotence.

So far, what has been said occurs in the first two chapters of Thomas Mann's novella. It is only in the third chapter of *Death in Venice* that the German writer Gustav von Aschenbach, no longer in his youth, sets out on a journey towards the South in search of an exotic-unfamiliar, unrelated locale⁵⁵. He is consciously fleeing from the very ascetic ideal which he has imposed on himself for years and that has brought him fame and his yearned for social recognition⁵⁶. His fate, however, is sealed the moment he cedes to the desire to depart. The writer's death, therefore, is not linked a priori either to the outbreak of cholera in Venice or to the encounter with Tadzio, the adolescent Polish boy he falls in love with because deep down the latter resembles him more than might seem apparent at first glance. At the beginning, it is true, Aschenbach when he notices him on the beach in a group of other adolescents, is struck above all by the extraordinary beauty of the youth, the perfection of whose face reminds him predictably of «the noblest moment of Greek sculpture»⁵⁷. What «discipline, what precision of thought were expressed by the tense youthful perfection of this form!»⁵⁸, he will exclaim at a later stage and, in admiring the object of his passion he will imagine that he is embracing platonically in his gaze «beauty's very essence; form

52 F. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, KSA 6, 15.

53 Cf. GKFA 2.1, 514.

54 «[J]ene adelige Reinheit, Einfachheit und Ebenmäßigkeit der Formgebung, welche seinen Produkten fortan ein so sinnfälliges, ja gewolltes Gepräge der Meisterlichkeit und Klassizität verlieh?», *ibid.*

55 «Was er suchte, war das Fremdartige und Bezuglose», GKFA 2.1, 516.

56 Regarding these themes cf. also P. Panizzo, *Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, particularly pp. 199-214.

57 DiV 26; «Sein Antlitz [...] erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit», GKFA 2.1, 530.

58 DiV 46; «Welch eine Zucht, welche Präzision des Gedankens war ausgedrückt in diesem gestreckten und jugendlich vollkommenen Leibe!», GKFA 2.1, 553.

as divine thought, the single and pure perfection which resides in the mind»⁵⁹. Inevitably, the celebrated words of Winckelmann in *History of Ancient Art* (1764) in describing the statue of the Apollo of Belvedere come to mind:

Among all the works of antiquity which have escaped destruction the statue of Apollo is the highest ideal of art. [...] An eternal spring, as in the happy fields of Elysium, clothes with the charms of youth the graceful manliness of ripened years, and plays with softness and tenderness about the proud shape of his limbs. Let thy spirit penetrate into the kingdom of incorporeal beauties, and strive to become a creator of a heavenly nature, in order that thy mind may be filled with beauties that are elevated above nature; for there is nothing mortal here, nothing which human necessities require⁶⁰.

But is it really possible to establish a direct equation between Tadzio and Apollo under the heading of 'divine beauty'? Once again, a comparison between Winckelmann's ideal of beauty and that of Aschenbach is revealing. If, in fact, the Apollo of the Belvedere described by Winckelmann has nothing to do with death and earthly suffering, in Thomas Mann's novella, frailty, sickness and death are not only indissolubly linked to the decadent 'beauty' of Tadzio but they are also the basis of the force of erotic attraction that the youth exercises on the protagonist. Therefore, while neither «blood-vessels» not «sinews», but only a «heavenly essence» heats and stirs the body of the Apollo of Belvedere⁶¹, the protagonist of *Death in Venice* wonders, from the first moment he sees the youth who reminds him so strongly of the 'Greek statues of the noblest era', if, in fact, he is not «delicate»⁶², «sickly»⁶³, and he notes his anemic pallor⁶⁴, and, finally, his fragile pointed teeth devoid of the shining enamel of health⁶⁵. What is more, not only does the thought that the weak, delicate Tadzio will die before attaining old age, not fill Aschenbach with a sense of anguish (as one would expect, exclaim-

59 *Ibid.* «[I]n aufschwärmendem Entzücken glaubte er mit diesem Blick das Schöne selbst zu begreifen, die Form als Gottesgedanken, die eine und reine Vollkommenheit, die im Geiste lebt [...]», *ibid.* Cf. also T. J. Reed's comment on the relevant passages in: GKFA 2.2, 436-437 and 504.

60 J. J. Winckelmann, *History of Ancient Art*, in: *Winckelmann. Writings on art*, selected and edited by David Irwine, London, Phaidon, 1972, p. 139. «Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums. [...] Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend, und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche[,] ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die Menschliche Dürftigkeit erfordert», J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, cit., p. 392.

61 *Ibid.*; «Adern», «Sehnen», «ein Himmlischer Geist», *ibid.*

62 DiV 27; «War er leidend?», GKFA 2.1, 531.

63 DiV 36; «kränklich», GKFA 2.1, 541.

64 DiV 26; «bleich», GKFA 2.1, 530.

65 Cf. DiV 36; GKFA 2.1, 541.

ing with Schiller: «Auch das Schöne muß sterben!»)⁶⁶ but, on the contrary, he is pervaded by a sense of «satisfaction and consolation»⁶⁷. What is the narrator discreetly alluding to when he affirms that Aschenbach «did not try to account for» his peculiar feelings⁶⁸, if not to the fact that such feelings are the reflection, in Nietzsche's words, of the «morals of *décadence* » or, in other words, to the *Resentiment* and the *Schadenfreude* of a *Schlechtweggekommener*⁶⁹? It can come as no surprise, therefore, that once he has set foot in Venice, Aschenbach becomes enamored precisely of the effete Polish boy, (significantly without a father present and, hence, outside paternal control) not so much because he finds in him the «eternal spring» of the Apollo of Belvedere described by Winckelmann as because he is the personification of his own particular ideal of decadent beauty.

At this point, we should actually ask ourselves if the boy Tadzio, who in *Death in Venice* is complicit in and willingly accepts with mischievous grace the infatuation of his elderly admirer as he follows him through the winding streets of Venice in prey, we might well say, to the *disease* of his passion, is not, deep down merely the projection of the unconditioned desire for gratification of the writer himself. In other words, does the homoerotic attraction of Aschenbach to the boy not reveal, in reality, nothing more than the narcissistic love of a 'classicist' of *décadence* by now totally incapable of substituting for the seductive call of the «lovely South», the norm of the rigid work ethic that has so far helped him to make his living and made him famous in the eyes of his public – the public, that goes without saying, of the *décadence*.

3.

The analysis I propose here has followed in the steps of the sunny South of Nietzsche but I have turned the limelight instead on Thomas Mann for whom the South represented, above all, the symbolic equivalent of 'perdition', a geographic reference to the loss of oneself and moral depravation. In going back to Winckelmann, I think it is clear that the 'classicism' of Aschenbach and his 'heroism' are marked from the start by sickness and weakness and I have highlighted how it is precisely sickness and weakness that determine the ideal of beauty in the person of the sickly youth with whom he becomes narcissistically enamored.

In a posthumously published fragment written at the end of 1880, by way of upbraiding the 'classicists' of his own age, Nietzsche wrote: «As long as you find beauty in Apollo, you will have to find morals that correspond to it: that beauty

66 F. Schiller, *Nänie*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe. Gedichte 1799-1805*, hg. von Norbert Oellers, Zweiter Band. Teil I., Weimar, Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar, 1983, p. 326.

67 «Gefühl der Genugtuung oder Beruhigung», GKFA 2.1, 541.

68 *Ibid.*

69 F. Nietzsche, *Ecce Homo*, KSA 6, 272 and 331.

is not in accordance with Christian morality!»⁷⁰. If Nietzsche had read Thomas Mann's novella *Death in Venice*, written just a few years after his death, he would probably have condemned the decadent 'classicism' of Aschenbach and criticized the air of 'Hellenism' and 'Christianity' that the novella exudes. And he wouldn't have been far wrong.

It is Thomas Mann himself, in fact, who confirms, in the already quoted letter to Carl Maria Weber of July 1920, that there is a very «spiritual» air about the characters in *Death in Venice* that is very «personal» to himself; something deep down that has very little to do with the idea of a solar Apollonian Hellenism: but with «the altogether non-'Greek' but rather Protestant, Puritan ('bourgeois') basic state of mind»⁷¹. Again it is Mann, in the same letter, who elaborates on the peculiar 'Protestant-Puritanical-Bourgeois' element to Weber: it is a question, he writes, of «our fundamentally mistrustful, fundamentally pessimistic relationship to passion in general»⁷². All passion, even that necessary for artistic production, implies for the bourgeois writer Mann a sense of stigma, of guilt, of original sin. That is why in his eyes the sunny South, already exalted by Nietzsche's Prince Vogelfrei, linked as it is to exuberance, to desire and to passion and art can never be innocent but must always, perforce, be guilty.

It is precisely the stigma of guilt that determines the specific 'Protestant-puritanical' coloring of 'classicism' in the last literary work of Thomas Mann before the outbreak of the First World War. And after all it is precisely the image not of the *innocence* but of the *guilt* of the South that probably constitutes the major role that Mann, thanks to the literary power with which he narrates the tragic destiny of the artist Aschenbach, has played in the construction of the «Winckelmann myth» that sprang up in the eighteenth century, gained momentum in the twentieth century and continues to this day.

70 «So lange ihr die Schönheit im Apollo findet, müßt ihr die dazu gehörige Moral suchen: jene Schönheit paßt nicht zur christlichen!», F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*, KSA 9, 348. On Nietzsche's criticism of the reception of Winckelmann's 'classicism' in his own time cf. R. Reschke, *Der ‚hässliche‘ Apollo im Belvedere und die ‚naiserie Allemande‘. Nietzsches Angriff auf Winckelmanns Lieblingsgott*, in: "Nietzscherforschung", n. 24, 2017, pp. 59-82.

71 *Letters of Thomas Mann 1889-1955*, selected and translated by Richard and Clara Winston, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 94; «Etwas noch Geistigeres, weil Persönlicheres kam hinzu: die durchaus nicht "griechische", sondern protestantisch-puritanische ("bürgerliche") Grundverfassung [...]», GKFA 22, 349.

72 *Ibid.* «[U]nser gründlich mißtrauisches, gründlich pessimistisches Verhältnis zur Leidenschaft selbst und überhaupt», *ibid.*

Winckelmann nel Novecento: la narrativa degli anni Venti

FEDERICA LA MANNA

Tra il 1923, data della pubblicazione della terza edizione della biografia di Justi¹, e gli anni Trenta si assiste a un rinnovato interesse per Winckelmann. Un'ampia costellazione di testi ripropone la vita dell'autore in versioni diverse e piegando la figura storica di Winckelmann a differenti finalità. Appare rilevante la curiosa ostinazione da parte degli autori di utilizzare prevalentemente un genere, quello della novella, divenuto ormai "classico" e in qualche modo anti-moderno, per raccontare gli ultimi momenti della vita di un uomo, all'interno dei quali si mescolano tanto l'attenzione alla parabola esistenziale del giovane di umili origini che assurge a figura esemplare europea quanto al mistero della morte, denso di violenza, erotismo e oscurità².

1 La biografia a opera di Carl Justi, *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, 3 Bde, Leipzig 1866-1872, fu uno dei primi lavori a restituire in modo dettagliato i passaggi biografici di Winckelmann, inserendoli in un più ampio contesto storico e culturale.

2 La novella è forma letteraria estremamente disciplinata, che si concentra intorno a un momento culminante, ha forma conchiusa, di lunghezza media e tende alla veridicità insieme a un gusto estetizzante. Cfr. L. Korten, *Novelle*, in: *Metzler Lexikon Literatur*, hg. von D. Burdorf, C. Fasbender und B. Moennighoff, Stuttgart, Metzler, 2007, pp. 547-548. Il riferimento rimane quello definito da Goethe, «eine sich ereignete unerhörte Begebenheit». Alcuni commentatori considerano le novelle classicistiche del XX secolo funzionali a nascondere prese di posizioni politiche talvolta molto forti. Le forme espressive stilisticamente conservatrici, pur caratterizzate spesso da epigonalità e da manierismo, potevano armonicamente convivere con impulsi

Winckelmann è personaggio letterario fin dal 1812. Infatti è una figura secondaria nella novella di Arnim *Angelika, die Genueserin und Cosmus der Seilspringer*. Ma è dagli anni venti del Novecento che si assiste a una vera e propria riscoperta della sua figura come studioso, sia in ambito più propriamente archeologico³, sia nell'ambito della letteratura di intrattenimento e in particolare della novella, diventando, come sottolineò Manfred Fuhrmann nel 1972, un vero «simbolo tedesco»⁴.

Hellmut Sichtermann, nel suo saggio su Winckelmann nel Novecento, ha parlato addirittura di un «Symbol-Winckelmann» che è più della somma della sua dottrina e della sua vita⁵, tanto da essere declinato in maniera diversa a seconda dell'autore, dell'occasione e della prospettiva. La sua vita e le sue opere diventano motivi letterari che coagulano discorsi sul bello, sulla vitalità della *Klassik* tedesca e sul passato glorioso della Germania, sul mistero che avvolge la morte e sul concetto di destino, piegandosi via via a interpretazioni sempre più complesse, passando dalla psicanalisi alle costruzioni della letteratura omoerotica, dalla rievocazione della figura faustiana alle fantasie spionistiche.

Le modalità della morte di Winckelmann si sono rivelate ben presto uno spunto fertile per la letteratura di consumo; i dubbi mai risolti sul vero movente e sulla dinamica dell'omicidio hanno lasciato ampio spazio alla fantasia dei narratori che da un lato si sono lasciati trasportare da fantasie complottistiche e poliziesche, dall'altro si sono abbandonati alla descrizione patetica e macabra di una morte violenta. Spesso la ricerca dei moventi e delle modalità dell'omicidio si è intrecciata con la dicotomia estetica tra il bello ideale e l'umano. Il fato personale dell'individuo insieme a immaginifiche premonizioni e prefigurazioni del proprio tragico destino si sono dimostrate un interessante dispositivo narrativo, che, nei casi più felici, ha dato luogo a un sistema simbolico collegato alla mitologia antica. La sua stessa biografia, inoltre, sembrava strutturata in modo perfetto per diventare materia di romanzo borghese. Le sue umili origini come figlio di un ciabattino, la sua capacità e caparbia negli studi, il suo genio, il suo successo europeo e la sua terribile morte potevano essere facilmente interpretate come una parabola faustiana dell'ambizione e della conoscenza.

critici. Cfr. H. Aust, *Novelle*, Stuttgart, Metzler, 2012, p. 197 sgg. Per una storia critica della novella nell'ambito della ricerca si rinvia a un testo ancora fondamentale: K. Polheim, *Novellentheorie und Novellenforschung. Ein Forschungsbericht 1945-1964*, Stuttgart, Metzler, 1965, p. 35 sgg.

3 Nella Repubblica di Weimar la figura di Winckelmann e l'interesse per la sua opera hanno influenzato profondamente i metodi di studio dell'archeologia e della filologia classica. Studiosi come gli archeologi Ludwig Curtius, Gerhart Rodenwald e il filologo classico Werner Jaeger hanno contribuito a dare origine a quello che si definisce un "terzo Umanesimo". Cfr. J. Rößler, *Winckelmann-Verehrung und Winckelmann-Biographik*, in: *Winckelmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, hg. von M. Disselkamp und F. Testa, Stuttgart, Metzler, 2017, pp. 278-288.

4 Cfr. M. Fuhrmann, *Winckelmann: Ein deutsches Symbol*, in: "Neue Rundschau" 83, n. 2, 1972, pp. 265-283.

5 H. Sichtermann, *Winckelmann im zwanzigsten Jahrhundert*, Stendal, Winckelmann-Gesellschaft, 1991, p. 3.

Nel corso dei due secoli passati le opere prodotte in ambito letterario sono molteplici e di diverso valore, accomunate però da analoghe rielaborazioni delle tappe fondamentali della vita di Winckelmann. Queste opere sono spesso caratterizzate da un segno inequivocabile di «hybris» e di «nemesis»; in esse, con maggiore o minore intensità a seconda dei casi, compaiono talvolta le riletture delle sue opere e i riferimenti all'arte classica che spesso assumono valore simbolico all'interno dei vari prodotti letterari. Le novelle dei primi decenni del Novecento, poi, non mirano soltanto a una restituzione biografica della vicenda di Winckelmann, ma sembrano abbandonare l'esotismo di una ricostruzione storica per trasformare il grande studioso in una metafora contemporanea.

Un rinnovato interesse nei confronti della figura storica e artistica di Winckelmann si riaffacciò nei primi decenni del Novecento, anche, come si è detto, in seguito alla terza edizione dell'opera di Justi nel 1923. La biografia dedicata allo storico dell'arte, *Winckelmann: sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, fu pubblicata da Carl Justi per la prima volta fra il 1866 e il 1872, per la seconda edizione del 1898 cambiò il titolo in *Winckelmann und seine Zeitgenossen* e fu ripubblicata nuovamente nel 1923, anno nel quale venne ripubblicato anche *Il sepolcro di Winckelmann a Trieste* di Domenico Rossetti. E proprio dopo questa edizione comparvero molte novelle e racconti⁶, tutti incentrati sugli ultimi passaggi della vita di Winckelmann, il viaggio per la Germania, il passaggio a Trieste, la morte violenta, la figura di Arcangeli, declinati secondo intenzioni narrative diverse a seconda degli autori.

Non è improprio ricordare che proprio il testo biografico di Justi, utilizzando tutte le fonti storiche allora disponibili, dalla relazione di Rossetti alle lettere di Cavaceppi, aveva prodotto un racconto degli ultimi giorni di vita di Winckelmann molto dettagliato che è lecito forse considerare la matrice dalla quale si sviluppano poi tutte le narrazioni di questi anni. La biografia è densa di elementi connettivi all'interno della vita di Winckelmann, di descrizioni ben sostanziate sul panorama culturale e storico e ricca di riflessioni. Il testo di Justi che racconta l'ultimo scorcio di vita di Winckelmann occupa i due capitoli finali della biografia e si avvale dei titoli *Letzte Reise* ed *Ende*, gli stessi che saranno poi utilizzati per la maggior parte delle novelle. Gli elementi presenti nella biografia di Justi sono quelli attorno ai quali si svilupperanno i testi narrativi: la partenza di Winckelmann per la Germania e la decisione improvvisa di rientrare, il malessere fisico associato alla cattiva disposizione d'animo, alla melanconia, la figura incongruente di Francesco Arcangeli negli ultimi giorni triestini e i dettagli sulle ultime sei ore di Winckelmann colpito a morte.

6 In questa occasione non verrà analizzato il superbo lavoro di Hauptmann, forse il testo più significativo sul personaggio Winckelmann, perché pubblicato oltre il periodo preso in considerazione. Cfr. G. Hauptmann, *Winckelmann*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. X, Frankfurt a.M., Propyläen Verlag, 1970, pp. 443-674.

Tutti i testi assumono la forma breve della novella che, come osserva Sascha Kiefer nella sua disamina sul genere letterario⁷, nella sua versione tedesca da un lato restituisce un'immagine particolare dell'Italia – che Kiefer definisce una forma specifica (superiore) del modello italiano⁸ –, e dall'altro diventa una forma privilegiata proprio in relazione alla corrispondenza fra il genere estremamente levigato e la concezione classica winckelmanniana «nella corrispondenza fra la forma rigorosa della novella con le concezioni estetiche consapevoli del Winckelmann classicista»⁹. E proprio il legame fra Italia e Germania, completamente fuso nella vicenda biografica di Winckelmann, è un ulteriore tassello nel materiale di ispirazione per la narrativa. L'ambientazione italiana consente di trattare il tema dell'arte e dell'estetica in maniera quasi automatica e avvolgente. L'arte ritorna come sottofondo di ogni episodio, come punto di partenza per la riflessione del personaggio e come elemento sempre presente in quanto scenografia in cui si svolge l'azione. Questa peculiarità tutta italiana di “arte diffusa” genera nella narrazione un basso continuo che apre importanti sviluppi drammatici ed estetici. Il luogo bello e ameno entra fortemente in contrasto con le azioni brutali e le necessità quotidiane e, in altri casi, genera un profondo conflitto tra l'ideale, apparentemente a portata di mano, e la percezione che deve fare i conti con la storia personale. La scelta, quindi, di una vicenda che ha il suo momento catartico in Italia rivela, in alcuni casi, un pretesto per parlare del conflitto estetico in modo più naturale e immediato.

Questa concentrazione di racconti e novelle sulla biografia di Winckelmann nella prima metà del Novecento rappresenta, come risulta dallo scritto di Krakauer *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform*¹⁰, la nuova forma espressiva dell'epoca. L'analisi psicologica del personaggio, le motivazioni alla base delle sue scelte, diventano una modalità diffusa e rappresentano forse anche un effetto originatosi dall'impulso che le più recenti teorie e indagini psicoanalitiche avevano prodotto sulla letteratura, producendo un apparato di rilettura e rivisitazione dei personaggi storici.

La novella produce intensità all'interno di uno spazio breve e si costruisce, nella forma più classica, come parabola tragica dell'esistenza umana. La novella, citando Lukács, è l'espressione artistica più pura in quanto dà forma al non-senso attraverso un'immagine¹¹. E forse, proprio per queste sue caratteristiche, la novel-

7 S. Kiefer, *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert. Eine Gattungsgeschichte*, Köln, Böhlau, 2010.

8 S. Kiefer, *Die deutsche Novelle*, cit., p. 134: «(überlegene) Sonderform des italienischen Vorbilds». Le traduzioni sono a cura di chi scrive.

9 S. Kiefer, *Die deutsche Novelle*, cit., p. 134: «in einer Korrespondenz der “strengen Novellenform” mit den ästhetischen Auffassungen des formbewussten Klassizisten Winckelmanns».

10 S. Krakauer, *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform*, in: “Frankfurter Zeitung” del 29 giugno 1930.

11 G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlin, Cassirer, 1920, p. 38: «Die Novelle ist die am reinsten künstlerische Form; der letzte Sinn alles künstlerischen Formens wird von ihr als Stimmung,

la degli anni Venti, pur utilizzando forme classiche, sia nella rappresentazione che nel contenuto, si dimostra particolarmente adeguata all'analisi del mistero insondabile di quegli ultimi attimi intrisi di Eros e Thanatos, fissando anche, come spesso si osserva all'interno dei testi presi in osservazione, immagini cariche di simbologie, funzionali nell'analisi di temi ricorrenti nel segno della morte e dell'autodistruzione.

LE NOVELLE

La prima novella, composta nel 1924 e pubblicata nel 1926, è di Werner Bergengruen¹² che dal 1920 fu attivo come giornalista a Berlino, nel 1922 fu direttore della rivista «Ost-Informationen» e dal 1925 diresse i «Baltische Blätter». Autore di numerosi romanzi di impianto storico, tra i quali il più famoso fu *Der Großtyrann und das Gericht* (Il grande tiranno e il tribunale) del 1935 che gli causò problemi con il Nazionalsocialismo, e che lo fece espellere due anni dopo dal "Reichsschriftumskammer" con la conseguente censura di alcuni suoi libri e l'impossibilità a rilasciare interviste. Nel 1936 passò al cattolicesimo diventando sempre più invisibile al regime nazionalsocialista.

Si parla di Bergengruen come di un appartenente alla scuola dei neo-classici, che annovera altri autori quali Paul Ernst e Reinhold Schneider che fu suo intimo amico. La scelta della novella come genere letterario rappresenta il tentativo di dare un ordine misterioso al disordine del mondo¹³. La novella rappresenterebbe per Bergengruen una sorta di "complexio oppositorum" che troverebbe nella forma lineare e classica propria del genere letterario il tentativo di rendere visibile il conflitto individuale e la complessità del mondo. Nel testo Bergengruen si rifarebbe direttamente alla definizione goethiana della novella e la "unerhörte Begebenheit" sarebbe il momento carico di capacità di visione, l'epifania, in cui l'individuo si trova di fronte al proprio destino. La *Grenzsituation*, come la definisce Bergengruen, sarebbe dunque il momento, tutto interno al protagonista,

als inhaltlicher Sinn des Gestaltens, wenn auch eben deshalb abstrakt, ausgesprochen. Indem die Sinnlosigkeit in unverschleierter, nichts beschönigender Nacktheit erblickt wird, gibt ihr die bannende Macht dieses furchtlosen und hoffnungslosen Blickes die Weihe der Form: die Sinnlosigkeit wird, als Sinnlosigkeit, zur Gestalt: sie ist ewig geworden, von der Form bejaht, aufgehoben und erlöst».

12 Werner Bergengruen (1892-1964) era nato a Riga che nel 1892 faceva ancora parte dell'impero russo. Figlio di un medico di origini baltiche, studiò a Monaco e Berlino. Durante la Prima guerra mondiale si arruolò volontariamente nelle fila dell'esercito tedesco. Viaggiò spesso verso l'Italia anche per motivi confessionali: si sentiva un'anima «naturaliter catholica» e dal 1936 aveva abbracciato la professione di fede cattolica.

13 Nel suo articolo Hans Peter Ahlers, ripercorrendo il percorso biografico e spirituale di Bergengruen, riconduce la sua definizione della novella a una profonda lettura dell'opera di Jaspers. Cfr. H. P. Ahlers, *Werner Bergengruen's Metaphysics of the Novelle*, in: "Monatshefte", n. 66, 1975, pp. 387-400.

in cui la visione del mondo, del caos e del disordine, improvvisamente assume contorni più precisi in relazione al destino individuale.

La novella di Bergengruen, dal titolo *Winckelmann in Triest. Novelle*¹⁴ e ripubblicata in una versione leggermente modificata nel 1933 con il titolo *Die letzte Reise*, ripropone gli ultimi giorni triestini. Descrive la situazione emotiva di Winckelmann, la sua vicinanza con Arcangeli in un rapporto che pare rispecchiare l'esigenza di leggerezza attraverso l'astrazione dal proprio mondo e che contemporaneamente gratifica il proprio Ego grazie alla curiosità e all'ammirazione suscitata nel giovane.

Il testo inizia con la decisione del protagonista di abbandonare il viaggio verso la Sassonia e di lasciare Vienna, accomiatandosi da Cavaceppi. Nella prima parte della novella Winckelmann è caratterizzato da una certa misantropia, oppresso dai pensieri e dai dubbi sulle proprie scelte. La novella, narrata in prima persona, ma con un accento completamente intimistico, sottolinea costantemente gli occhi del protagonista, socchiusi per la debolezza fisica, per la tristezza, per la luce accecante del sole di giugno, in uno stato di costante mezza veglia, contraddistinto anche da sogni a occhi aperti. La costante attenzione del testo si focalizza proprio su questo particolare degli occhi, e su termini – in particolare *Schlaf* e *Halbschlaf* – che caratterizzano il protagonista in una sorta di fiacchezza spirituale e fisica, in uno stato quasi sonnambolico.

La conoscenza di Arcangeli, descritto invece con attenzione ostinata alla bocca che schiude denti bianchissimi, sembra rasserenare questo protagonista in preda alla solitudine, al malumore e alla tristezza, soprattutto perché l'Arcangeli si mostra immediatamente disponibile ad aiutarlo nel trovare un passaggio per rientrare a Roma e perché tutto nel suo aspetto, la sua gioia nel bere e nel mangiare e la sua natura genuina¹⁵ lo rassicurano. Winckelmann gli chiede di chiamarlo Giovanni e questa suo essere senza nome è quasi un perdersi in una incoscienza leggera, un immergersi nella massa e nel rapporto con qualcuno cresciuto in condizioni simili.

Ma qui c'era sincerità, semplicità, natura; qui parlava un essere umano naturale, non corrotto, cresciuto in modo sano dal profondo. E lui, lui chi era? Il figlio di un ciabattino che non era cresciuto nella penombra e nella povertà, ma nel buio e nella miseria (...)»¹⁶.

14 W. Bergengruen, *Winckelmann in Triest. Novelle*, Velhagen & Klasings, in: "Monatshefte", n. 41, 1926/27, pp. 185-196; ripubblicata poi con il titolo *Die letzte Reise* in: *Der Teufel im Winterpalais und andere Erzählungen*, Leipzig 1933, pp. 143-170. Si utilizzerà qui l'edizione a cura della Winckelmann-Gesellschaft che comprende anche i testi di Schäfer e di Meyer-Eckardt: *Novellen um Winckelmann*, mit einem Nachwort versehen von Heinz Berthold, Bd. 20 der Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft, Mainz, Philipp von Zabern, 1993, pp. 5-40.

15 W. Bergengruen, *Die letzte Reise*, in: *Novellen um Winckelmann*, cit., p. 24: «unenstellte Natürlichkeit».

16 Ivi, p. 32: «Hier aber war Treuherzigkeit, Einfalt, Natur; hier sprach ein ursprünglicher, unverbildeter, gesund aus der Tiefe gewachsener Mensch. Und er selbst? Wer war denn er? Ein Schusterssohn, nicht in Dämmerung und Dürftigkeit, sondern im Dunkel und Not aufgewachsen».

Arcangeli è qui un uomo con un passato denso, con un'evidente inclinazione per il lusso e per il denaro, ma che attrae Winckelmann per tutto ciò che egli gli attribuisce: la naturalezza, la spontaneità e la semplicità, in una sorta, anche in questo caso, di convergenza con il proprio passato umile.

Durante una giornata trascorsa sulle alture della città, improvvisamente però Arcangeli, nel bel mezzo di una passeggiata, uccide con un gesto violento e repentino, ferino e predatorio, una farfalla che gli si era posata su un braccio.

Winckelmann lo osservò pensoso. Sì, è un pezzo della natura e della sua esistenza, gli passò per la testa, ridendo, crudele e spietato nella bella innocenza del predatore¹⁷.

L'improvviso gesto di Arcangeli mostra al protagonista la brutalità del giovane, la sua genuinità tramutata in violenza, come un bambino nella sua infantile ferinità. L'immagine naturale e in movimento di Arcangeli, appoggiato ora a un albero con un bastone in mano, si trasforma agli occhi di Winckelmann nel genio con la fiaccola rovesciata sulla tomba di Climene, un genio di morte che prefigura la scena finale e che cita anche l'immagine del cenotafio dello studioso. Arcangeli entra nella stanza di Winckelmann e lo aggredisce con un coltello, ferendolo più volte al ventre. La scena finale della novella, con Winckelmann ferito a morte, ripropone ancora un'immagine, quella del gladiatore morente di Ctesilao con la corda al collo in Campidoglio, che lui stesso aveva descritto.

Raggiunse lo specchio, vide un volto pallido, che stava diventando bluastro, vide l'estremità della corda attorno al collo. Un ricordo oscuro lo agitò: il gladiatore morente con la corda di Ctesilao in Campidoglio, che lui stesso aveva interpretato e descritto. Per un attimo gli ritornò la piena coscienza. Poi crollò¹⁸.

Le ultime battute ripropongono l'immagine delle palpebre e lo stato di seminconscienza, nel quale percepisce persone che si muovono attorno a lui, non riuscendo mai ad aprire gli occhi. Solo a un tratto, mentre il prete in preghiera nomina la parola Arcangeli, apre improvvisamente gli occhi e con flebile voce dice: «Tut ihm nichts», non fategli nulla¹⁹.

17 Ivi, p. 34: «Winckelmann sah ihn nachdenklich an. Ja, er ist ein Stück der Natur und ihres Lebens selber, fuhr es ihm durch den Sinn, lachend, fühllos und grausam in der schönen Unschuld des Raubtiers».

18 Ivi, p. 39: «Er gelangte an den Spiegel, er sah ein bleiches, bläulich angelaufenes Gesicht, sah das Ende der Schlinge um seinen Hals. Eine dunkle Erinnerung wehte ihn an: des Ktesilaus sterbender Fechter mit der Schlinge im Campidoglio, den er selbst gedeutet und beschrieben hatte. Für einen Augenblick kehrte ihm sein volles Bewusstsein wieder. Dann sank er zusammen».

19 Ivi, p. 39.

Anche il racconto *Winckelmanns Ende* di Wilhelm Schäfer²⁰ del 1925 ripropone gli ultimi momenti della vita del *Kunstkenner*. Winckelmann, come personaggio storico, compariva già all'interno dell'opera *Die dreizehn Bücher der deutschen Seele*, un'epopea, come sottolinea il Mittner²¹, falsamente edificante della storia tedesca e di personaggi illustri, che recuperava le figure centrali nella costruzione del passato germanico, pubblicata nel 1922, ma della quale furono vendute oltre duecentomila copie per volere dei nazisti. All'interno del *Buch der Propheten*, accanto a quelle di Goethe, Bach, Klopstock, compare la figura di Winckelmann per delineare, in una prospettiva biologico-romantica, la parabola tedesca fino alla contemporaneità della Prima Guerra mondiale che rappresentava per Schäfer una sorta di punizione per le simpatie marxiste e democratiche della Repubblica.

Schäfer fu felice interprete del genere della novella mutuata da Kleist e da Hebel, tanto da trovare il plauso di Kafka. Nel racconto intitolato *Winckelmanns Ende* la vicenda utilizza la figura di Winckelmann a fini reazionari e politici, recuperando la parabola del giovane figlio di un ciabattino che diventa uno degli uomini più illustri in Europa, utilizzando quasi la medesima frase in più passaggi del testo a partire dall'incipit:

Johann Joachim Winckelmann che a Stendal nella marca era figlio di un calzolaio e poi a Roma era diventato maestro di scienza, visitato dai grandi del mondo, aveva superato i cinquant'anni, quando fu colto da un'inquietudine di rivedere la patria²².

La vicenda della lunga novella muove dall'ultimo periodo romano e dalla decisione di partire, dalla sensazione di essere imprigionato in una gabbia d'oro e di aver bisogno di ritornare nella propria patria. Racconta di un Winckelmann in viaggio per la Germania insieme a Cavaceppi, caratterizzandolo già in preda ad ambivalenze psicologiche e in una continua oscillazione di stati d'animo. Il Winckelmann di Schäfer, osservato attraverso un flusso monologico costante, risulta scisso fra la sensazione di prigionia provata a Roma e una cattiva disposizione nei confronti del viaggio e di Cavaceppi. Nel suo ricordo si mescolano i dialoghi con Albani, i racconti di Riedesel e il comune progetto di recarsi in Grecia, fino alla decisione finale di partire alla volta della Germania con un insaziabile biso-

20 Wilhelm Schäfer (1868-1952), figlio di un ciabattino, iniziò la propria carriera letteraria anche grazie all'amicizia con Richard Dehmel. Grazie all'influente conoscenza con il mecenate e industriale Fritz Koegel dal 1900 al 1922 fu editore della rivista mensile "Die Rheinlande - Monatsschrift für deutsche Art und Kunst". Dal 1926 divenne membro della Preußische Akademie der Künste nella sezione dedicata alla poesia e dal 1933 Ehrensensator della Deutsche Akademie der Dichtung.

21 L. Mittner, *Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, in: *Storia della letteratura tedesca*, Tomo 1, § 351, pp. 1091-1092.

22 W. Schäfer, *Winckelmanns Ende*, in: *Novellen um Winckelmann*, cit., pp. 39-132, qui p. 41: «Johann Joachim Winckelmann, der zu Stendal in der Mark ein Schuhmacherssohn war und danach zu Rom ein Meister der Wissenschaft wurde, daß die Großen der Welt ihn besuchten, hatte sein fünfzigstes Jahr überschritten, als eine Unruhe über ihn kam, die Heimat wiederzusehen».

gno di sentirsi libero. Gradualmente, durante le tappe del viaggio, il suo umore peggiora; egli diventa scontroso, tanto da considerare la sua come una fuga. Oppresso dal mondo esterno e soprattutto da quello interiore, Winckelmann decide di non proseguire l'esperienza e di ritornare in Italia. In una sorta di dettagliata descrizione di viaggio, vengono ripercorse le tappe che lo portarono a Vienna da Kaunitz e Maria Teresa. L'ultima parte, il cui incipit ripete quello iniziale, è caratterizzata dall'immagine dell'incisione di Dürer *Die Nemesis* che emerge con forza durante lo stato febbrile a Vienna e che lo accompagna, con il suo carico di simbologie altalenanti fra libertà e premonizioni, fino al suo arrivo a Trieste. La simbologia dell'incisione si rivela attraverso un dialogo fittizio fra il protagonista e il conte Terzi de Sissa, nel quale quest'ultimo gli obietta che nessun popolo deve avere altra arte se non la propria: il lauro al freddo perisce²³. La colpa del Winckelmann di Schäfer, che in qualche modo determinerà la sua fine violenta, sarà proprio quella di essersi allontanato dagli ideali del suo popolo. L'ultima parte della lunga novella accompagna il protagonista attraverso i giorni triestini e le nuove conoscenze. Il suo assassino non ha un nome, è solo l'italiano che improvvisamente irrompe nella sua stanza, in un momento in cui il protagonista si sentiva finalmente liberato dai propri demoni e dalle proprie ombre dopo aver preso la decisione di rientrare a Roma, e lo aggredisce prima con una corda e poi lo accoltella. Le ultime ore della vita di Winckelmann sono descritte attraverso un monologo che ripercorre i suoi sentimenti oscillanti fra *Sehnsucht und Trauer* e ansia di liberazione:

A Stendal ero un figlio di calzolaio e a Roma ero onorato dai grandi; se avessi trovato prima in Germania ciò che mi diedero gli italiani, forse sarei stato più libero là dal mio patto che qui a Trieste. Ma sarebbe rimasta la seduzione con tutta la sua irrequietezza. Perché tutta la bellezza nella forma terrena è solo l'anelito verso la sua libera perfezione!²⁴

Questo allontanamento dalla realtà storica e il tentativo di piegare elementi biografici a fini narrativi appare ancora più evidente nel racconto di Victor Meyer-Eckardt (1889-1952), *Die Gemme*²⁵. Meyer-Eckardt, che prese il secondo cognome da quello materno, prevalentemente attivo come bibliotecario a Düsseldorf, ma anche grande viaggiatore, si distinse prevalentemente per romanzi storici e per

23 Ivi, p. 113: «Es kann aber ein Volk keine andere Kunst haben, als die seine; wer sie ihm nimmt, der schlägt es tot. Wie die Lorbeerbäume, in Kübeln frierend, so wollt Ihr die Marmorleiber der Griechen in unsere Schloßgärten stellen».

24 Ivi, p. 131: «Ich war in Stendal ein Schumacherssohn und wurde in Rom geehrt von den Großen; hätte ich eher in Deutschland gefunden, was die Welschen mir gaben: ich wäre vielleicht dort meines Paktes besser ledig geworden als hier in Triest. Aber die Lockung wäre geblieben mit ihrer Unrast. Weil alle Schönheit in Erdengestalt doch nur die Sehnsucht nach ihrer befreiten Vollkommenheit ist!».

25 V. Meyer-Eckardt, *Die Gemme. Novellen*, Jena 1926, ristampato in: *Novellen um Winckelmann*, cit., pp. 133-240.

una forte attenzione all'elemento formale del testo; il suo nome compare nella lista dei libri messi al bando nel 1933.

Il testo riprende con grande libertà le vicende legate agli ultimi giorni triestini di Winckelmann, non citando né il nome dell'erudito, né quello del suo assassino, inserendo personaggio e vicenda in quella struttura fra Italia e Germania che lo spinge a utilizzare la metafora dell'albero, che viene trapiantato in terra più fertile.

Da più di dieci anni lo studioso di origine tedesca era cresciuto nella chiara naturalezza del Meridione così appassionatamente come un albero che sia trapiantato da una fredda serra di un paese straniero nella terra madre primordiale, soltanto là, con le membra inferiori sparse nel terriccio, quelle superiori che si propagano nell'aria della patria: felice, perché solo ora è vero figlio della vita²⁶.

La vicenda, che dai primi commentatori fu associata immediatamente al *Tod in Venedig* di Mann²⁷, ruota attorno alla passione erotica dell'archeologo per un giovane di nome Angelo Amaro e alla gemma di corniola del II secolo a.C. raffigurante una figura maschile sopra la quale stava il nome «Alexandros» in lettere greche con accanto la figura di un giovane e la scritta «Hephaistion», che il protagonista gira costantemente fra le mani, riferendosi già nel titolo alla scena amicale tra Alessandro il Grande ed Efestione, collegando la passione omoerotica all'arte²⁸. Nello stesso momento il suo sguardo si sofferma sul servitore Angelo che sta sistemando la stanza dell'antiquario, descrivendolo allo stesso modo in cui descriveva il soggetto della gemma: «L'antiquario non poteva fare a meno di guardare di tanto in tanto il profilo della testa che la parrucca aveva malignamente snaturato, ma senza nascondere la linea retta del naso, le narici vibranti per il vino, la bocca piena e sporgente e il mento forte ed energico»²⁹.

Intriso di riferimenti classici, il testo si allontana dalle vicende biografiche di Winckelmann, eliminando nomi e riferimenti, citando il protagonista soltanto come l'antiquario. Catturato dalla bellezza in movimento rappresentata da Angelo, il protagonista si abbandona all'amore fisico in una sorta di stato onirico, nel quale affiorano presagi oscuri, desideri, nostalgie e la grande devozione all'arte.

26 Ivi, p. 135: «Seit mehr als zehn Jahren war der deutschgeborene Gelehrte in die heitere Natürlichkeit des Südens so leidenschaftlich aufgewachsen, wie ein Baum der aus fremdländisch-kühlem Gewächshause in den Urmutterboden zurückverpflanzt wird, dort erst seine Glieder: die unteren durch die Krume, die oberen durch die Heimatluft verbreitet: fröhlich, weil er jetzt erst wirklichrechtlicher Sohn des Lebens ist».

27 W. Heynen, *Winckelmanns Ende*, in: "Preußische Jahrbücher", n. 209, 1927, pp. 76-89, qui p. 85 sgg.

28 V. Meyer-Eckardt, *Die Gemme*, cit., p. 169.

29 Ivi, p. 170: «Der Antiquar konnte nicht umhin, zuweilen das Profil des Kopfes zu betrachten, den zwar die Perücke arg entstellte, ohne aber die gerade Linie der Nase, ihre weitgeschwungenen Nüstern, den aufgeworfenen blühenden Mund und das starke energische Kinn zu verbergen».

L'impotenza nel proseguire la sua grande opera, la conoscenza iniziale di Angelo, il lavoro alle gemme, i discorsi con il ragazzo sulla pietra di Alessandro, il suo crescente entusiasmo per un essere vivente, osservato durante le occupazioni quotidiane fino a sviluppare più chiaramente una legge nuovamente riconosciuta, senza che una sensazione, contro cui lottava ancora debolmente, lo allontanasse dalla pura osservazione per portarlo nella sfera dell'umano³⁰.

Nell'ultima scena l'antiquario scopre che la pietra tanto osservata e descritta è sparita e non appena nella stanza compare Angelo, pallido e in uno stato sonnambolico, il protagonista capisce ciò che sta per accadere. Angelo, violento come una belva, si avventa sul protagonista urlandogli in faccia di averlo disonorato.

Richard Friedenthal (1896-1979), scrittore che nel corso degli anni Venti fu fortemente sostenuto da Stefan Zweig, come risulta anche dalle recensioni ai suoi libri, emigrò dal 1938 alla volta della Gran Bretagna per tornare in Germania solo dal 1951 al 1954 e nel 1979, anno della sua morte. La prima produzione di Friedenthal coincide con la produzione di brevi racconti e novelle che, come affermò Zweig nella recensione al romanzo storico del 1929 *Der Eroberer*, mostravano una asciuttezza lontana dall'idea della creazione del mito³¹.

Nella novella di Richard Friedenthal *Arcangeli*, del 1927, pubblicata nella raccolta *Marie Rebscheider*³², un Winckelmann delicato, con mani bianche e femminee, si aggira in una città, Trieste.

La sua figura era piccola e non propriamente forte, il volto cascante era solcato da rughe, con un naso grande e delicato appariva anche un po' femminile; le numerose macchie sulla pelle divenuta olivastra indicavano che sarebbe potuto essere più attento alla sua salute³³.

Preso da un capogiro cade, l'angoscia lo colpisce agli occhi. I battiti accelerano; come se si chiudessero delle porte intorno. Per un attimo perde coscienza³⁴. At-

30 Ivi, p. 208: «Die Ohnmacht, an seinem Hauptwerk weiterzuschaffen, die erste Bekanntwerdung mit Angelo, die Arbeit an den Gemmen, die Unterhaltung mit dem Jüngling über den Alexanderstein, seine zunehmende Entzückung an einem lebendigen Wesen, dem er zusah bei seinen alltäglichen Verrichtungen, um ein neu erkanntes Gesetz sich deutlicher zu machen, ohne durch eine Empfindung, gegen die er nur schwach noch kämpfte, aus der lautereren Beobachtung in das Bereich des Menschlichsten vertrieben zu werden».

31 S. Zweig, *Begegnungen mit Büchern: Aufsätze und Einleitungen aus dem Jahren 1902-1939*, Frankfurt a. M., Fischer, 2009.

32 R. Friedenthal, *Arcangeli*, in: *Marie Rebscheider*, Leipzig, Inseln, 1927, pp. 61-81. Il volume è dedicato a Stefan Zweig: «Stefan Zweig in herzlicher Verehrung gewidmet».

33 Ivi, p. 63: «Seine Gestalt war klein und nicht eben kräftig, das schlaffe, faltenreiche Gesicht mit der großen, weichen Nase erschien sogar etwas weiblich; häufige Flecke auf der olivenfarbenen Haut zeigten an, daß es mit seiner Gesundheit mäßig bestellt sein mochte».

34 Ivi, p. 68: «Die Angst hieb ihm auf die Augen. Seine Pulse flogen; es war ihm, als schlug man irgendwo Türen zu. Dann verlor er für einen Augenblick die Besinnung».

torno a lui vede i volti dei passanti, che si chinano su di lui, proprio come le case addossate una all'altra nelle viuzze vicino al porto che lo soffocano. Illuminato da una lanterna vede un ragazzo giovane, appoggiato al muro, che si offre di accompagnarlo alla locanda con un cesto di frutta. Nel giovane corpo del sedicenne Arcangeli Winckelmann vede la perfezione delle forme maschili della bellezza classica di Antinoo:

Era una testa di estrema bellezza classica e in qualche modo ricordava allo sbalordito osservatore i tratti di un'amata statua di Antinoo: fronte bassa, incorniciata da fitti ricci neri, naso sottile e diritto, labbra carnose e belle gote vibranti³⁵.

Nella stanza della locanda Winckelmann si accorge dello sguardo curioso del giovane e gli mostra dapprima il diploma di Augsburg, poi cerca nelle sue borse per incuriosirlo ancora di più ed estrae le monete di valore e il cammeo. Ma lo sguardo di Arcangeli non è attratto dalla storia delle monete o dal valore artistico del cameo, «i suoi sguardi erano infiammati dalla luce bianca e tagliente del diamante che brillava dal taglio della pietra al dito medio di Winckelmann»³⁶.

Il volto candido e immacolato del giovane però, alla vista degli oggetti di valore del protagonista, improvvisamente si stravolge mostrando la violenza e la follia. Per pura avidità l'amante della bellezza viene ucciso, in un gesto disperato che mostra soltanto la banalità dell'azione.

A chiudere la produzione di questo periodo, Ernst Penzoldt³⁷ pubblicò nel 1930, all'interno di una raccolta di racconti dal titolo *Die portugalesische Schlacht*, la novella *Winckelmann*³⁸, che però nella riedizione della miscellanea del centenario a cura di Suhrkamp, *Die Erzählungen* del 1992, non compare più. La novella affronta con libertà l'arrivo di Winckelmann a Trieste e il suo incontro con il giovane Arcangelo. In una serie di scene dal forte gusto simbolico, dove la natura stessa percepisce il montare della tragedia e si ferma in attesa degli eventi, l'autore esaspera il contrasto tra la vitalità e la semplicità del pastore Arcangelo e l'eleganza fredda e inquietante dei frammenti di statue degli antichi dei che Winckelmann vorrebbe far rivivere. La caducità del mondo diventa evidente per Arcangelo quando è costretto ad abbattere, per una ferita, il vivace stallone di Winckelmann e si risveglia in lui la fantasia di riportare alla calma incorruttibile dei marmi anche

35 Ivi, p. 71: «Es war ein Kopf höchster klassischer Schönheit, und irgendwo erinnerte er den fassunglosen Beschauer an die Züge einer geliebten Antinousstatue: niedrige Stirn, umrahmt von dichten, braunen Locken, feine, gerade Nase, volle Lippen und schön geschwungene Wangen».

36 Ivi, p. 79: «seine Blicke waren ganz entzündet von dem scharfen, weißen Licht des Brillanten, das an Winkelmans Mittelfinger über dem Rand des Steines aufblitzte».

37 Ernst Penzoldt (1892-1955) oltre che scrittore fu anche pittore, scultore e grafico. Il suo primo successo letterario fu il romanzo *Der Zwerg* del 1927, ma il suo testo più noto fu *Die Powenzbande, Zoologie einer Familie, gemeinverständlich dargestellt* del 1930. Fu anche autore di testi teatrali.

38 E. Penzoldt, *Winckelmann*, in: *Die Portugalesische Schlacht. Novellen*, München, Piper, 1930.

la figura del corpulento e calvo archeologo. L'omicidio trasforma il fluire appassionato e imperfetto della vita nella stessa algida perfezione dei frammenti marmorei degli antichi dei. Il racconto si chiude con la veglia di Arcangelo al corpo della sua vittima.

In questo breve lasso di tempo, cinque autori, con intenti diversi che vanno dalla celebrazione nazionalista della cultura germanica a una soffusa idealizzazione del rapporto omoerotico raccontano lo stesso momento della biografia di Winkelmann. Indagano, con strumenti diversi e capacità diseguali, l'abbandono dell'ideale al caos della vita, l'abbraccio mortale tra immaginario e reale, senza mai indugiare o lasciarsi distrarre dalle facili tentazioni di genere di fronte al delitto, al movente, alla punizione. Un melanconico frammento di biografia, un esercizio di indagine estetica involontariamente proposta da cinque punti di vista differenti e autonomi, nel tentativo di trovare una continuità o una sublimazione tra la dottrina, gli studi e l'estetica di un grande erudito e la sua morte altrimenti triste, solitaria e terribilmente umana.

«Das schuhmacher-kind». L'immagine di Winckelmann nei *Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt* di Max Kommerell

MAURIZIO PIRRO

Nel 1929 Max Kommerell¹, all'epoca una sorta di *shooting star* tra gli allievi di Stefan George e sicuramente il filologo più dotato tra gli intellettuali della sua generazione aderenti al cenacolo, pubblica nel *Verlag der Blätter für die Kunst* dell'editore Otto von Holten di Berlino otto testi poetici con il titolo *Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt*. Pochi mesi prima dei *Gespräche*, Kommerell ave-

¹ Intorno a Max Kommerell, che per decenni è stato l'oggetto di un piccolo culto fiorito parallelamente agli sviluppi della *George-Forschung* (culto che è peraltro rimasto del tutto distinto dalla filologia georgeana vera e propria, poiché di Kommerell ha valorizzato soprattutto gli aspetti eterodossi, se non proprio dissidenti rispetto alle posizioni assunte dal cenacolo), negli ultimi vent'anni si è accumulata una produzione critica crescente, focalizzata in modo particolare sugli interessi teorici dell'autore e sul taglio trasversale e comparatistico dominante nei suoi lavori storico-letterari. L'apertura di una prospettiva critica veramente autonoma sulla figura di Kommerell coincide con il saggio di G. Agamben, "Kommerell, o del gesto", in: M. Kommerell, *Il poeta e l'indicibile. Saggi di letteratura tedesca*, Genova, Marietti, 1991, pp. VII-XV. Segnalo da lì in poi P. Fleming, *The Crisis of Art: Max Kommerell and Jean Paul's Gestures*, in: "Modern Language Notes", n. 115, 2000, pp. 519-534; W. Müller-Seidel, "Schiller im Verständnis Max Kommerells. Nachtrag zum Thema «Klassiker in finsternen Zeiten»", in: *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, a cura di P. A. Alt et al., Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, pp. 275-308; *Max Kommerell. Leben, Werk, Aktualität*, a cura di W. Busch e G. Pickerodt, Göttingen, Wallstein, 2003; K. Kauffmann, "«Liebstes Spiel und tiefster Ernst». Die Bedeutung des Spielbegriffs im Werk von Max Kommerell", in: *Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*, a cura di J. Müller-Tamm e C. Ortlieb, Freiburg i. B., Rombach, 2004, pp. 341-359;

va dato alle stampe uno studio destinato a fornire un'applicazione ermeneutica della concezione di poesia praticata dal circolo di George adattandone i principi fondamentali ad alcune costellazioni dell'Età di Goethe, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*, di cui i *Gespräche* costituiscono una sorta di *pendant* in versi. I poemetti mettono in scena le figure chiave del classicismo tedesco, da Winckelmann a Goethe, da Herder a Hölderlin, rappresentandole in alcuni momenti di svolta (per esempio l'incontro fra Goethe e Napoleone nell'ottobre del 1808 a Erfurt) che avevano prestato un contributo fondamentale non solo alla fissazione del loro carattere individuale, bensì anche e soprattutto alla codificazione del canone alla base della cultura nazionale. *Winckelmann in Triest* inaugura la raccolta non con un dialogo, ma – come accadrà per il testo conclusivo, *Hölderlin auf der Heimkehr von Bordeaux*, che è simmetricamente legato a quello winckelmaniano anche per il motivo del viaggio e per la raffigurazione del protagonista in una condizione sospesa fra mondi contrastanti² – con un monologo, nel quale si tematizza l'improvvisa interruzione del viaggio di ritorno di Winckelmann e la decisione di invertire la rotta verso Sud.

Il giovane autore, che già da tempo prestava un'attività assai intensa di sostegno morale e materiale a George e che nella struttura del cenacolo aveva rapidamente acquisito una posizione di particolare rilievo, aveva sottoposto tanto il grande lavoro sul *Dichter als Führer* quanto la raccolta minore a un esame sistematico da parte delle figure egemoni del *Kreis*. Le funzioni di controllo erano state svolte principalmente da Friedrich Wolters, lo storico dell'università di Kiel che insieme a Friedrich Gundolf aveva accompagnato l'ingresso di Kommerell nell'orbita di George e che nell'ultima fase di esistenza del gruppo si era assunto il compito di stabilizzare una volta per tutte l'immagine del circolo e il suo posizionamento nel campo culturale contemporaneo (parallelamente a Kommerell, Wolters lavorava al monumentale profilo *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890*, che per la sua marcata inclinazione agiografica avrebbe suscitato la disapprovazione dello stesso Kommerell, oltre che di Gundolf)³. George si era inoltre affidato a Karl Wolfskehl per un'ultima

M. Weichelt, *Gewaltsame Horizontbildungen. Max Kommerells lyriktheoretischer Ansatz und die Krisen der Moderne*, Heidelberg, Winter, 2006; K. Vogel, «... die Verführbarkeit des geschichtlichen Menschen durch Macht». *Kommerells Schiller als Archäologe des Scheins*, in: "Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts", 2009, pp. 363-396; Ch. Weber, *Max Kommerell. Eine intellektuelle Biographie*, Berlin – New York, De Gruyter, 2011; *Lektürepraxis und Theoriebildung. Zur Aktualität Max Kommerells*, a cura di Ch. König et al., Göttingen, Wallstein, 2018.

2 Il vincolo fra il primo e l'ultimo componimento della raccolta è richiamato dallo stesso Kommerell in una lettera a George del 27 maggio 1929, in cui annuncia la conclusione del lavoro al poemetto su Hölderlin e rileva che «in questo modo si chiude il circolo con il Winckelmann, lui pure monologico»; «auch mit dem gleichfalls monologischen Winckelmann schliesst sich so der zirkel». La lettera è presso lo Stefan George Archiv di Stoccarda, d'ora in poi StGA, collocazione: George III, 7389. Ringrazio l'Archivio per l'autorizzazione alla stampa.

3 Kommerell scriverà a Hans Anton, il 7 dicembre 1930, che Wolters «col suo libro ha conferito a tutta l'impresa un carattere clericale, ha liquidato rivalità di alto profilo con meschini gesti

lettura della bozza dell'opera maggiore e aveva riservato a se stesso, conformemente alle consuetudini vigenti nel gruppo, la parola definitiva circa modi e tempi della pubblicazione. Il giudizio sui *Gespräche*, che Kommerell gli aveva fatto pervenire in un manoscritto lavorato assai finemente, ora conservato presso il George-Archiv di Stoccarda⁴, è complessivamente molto positivo. Nel lavoro su Winckelmann soltanto alcuni marginali elementi di carattere stilistico vengono indicati come passibili di una revisione: «Alcuni aggettivi», così scrive George nel gennaio 1929, «sarebbe meglio se venissero sostituiti con altri», avvertendo in ogni caso Kommerell che un rilievo del genere resta del tutto secondario in rapporto all'eccellenza complessiva del lavoro, il quale rappresenta «una prestazione assai significativa»⁵. Kommerell si affretterà a recepire le indicazioni del maestro, apportando per la versione a stampa alcune correzioni, tra le quali spicca la soppressione di un riferimento concreto al mestiere del padre di Winckelmann. Se nel manoscritto il protagonista del poemetto è definito il «figlio del ciabattino»⁶, il testo pubblicato riporta nel medesimo luogo l'espressione «figlio di povera gente»⁷, che è evidentemente meno connotata e certo più vicina a quel paradigma eroico inteso a presentare Winckelmann come il redentore della cultura tedesca, scaturito dal magma informe e indistinto dove riposano i fondamenti duraturi dell'identità comune.

Il consenso manifestato da George, peraltro, non resta privo di una nota di perplessità che riflette verosimilmente un intendimento delle finalità remote alla base del disegno storiografico di Kommerell, e delle quali lo stesso filologo è a quest'altezza solo confusamente consapevole. Il lettore conquistato dalla vivida intelligenza della scrittura dell'allievo («Ho letto tutti i colloqui in una volta sola», riferisce George) e incline a riconoscere la padronanza retorica e la piena sovranità di esecuzione che pervadono i componimenti («sono appassionanti... Le scene sono individuate con esattezza...»), non più che superficialmente incrinata da isolate imperfezioni del paratesto («solo il titolo generale mi sem-

settari, ha sfigurato la dedizione nei confronti dell'individuo di eccellenza [...] degradandola a una forma di devozione che in uno spirito raffinato può solo suscitare un fremito di vergogna»; «er hat der ganzen Gründung durch sein Buch die Ansicht des Kirchlichen gegeben, hat Gegnerschaften von Rang mit kleinen Gesten der Sekte erledigt, hat die Verehrung des großen Menschen [...] entstellt zu einer Devotion, die ein Frösteln der Scham in feinem Geistern hervorrufen muß», M. Kommerell, *Briefe und Aufzeichnungen 1919-1944*, a cura di I. Jens, Olten - Freiburg i. B., Walter, 1967, pp. 195-196.

4 Presso lo Stefan George Archiv il manoscritto approntato da Kommerell è conservato sotto la collocazione Kommerell I, 167.

5 «Einige beiworte würden besser durch andre ersetzt»; «eine ganz bedeutende leistung»; la lettera, scritta a Kiel durante un soggiorno presso Friedrich Wolters, è di datazione incerta tra il 22 e il 23 gennaio 1929; StGA, George II, 2519.

6 «schuhmacher-kind», StGA, Kommerell I, 167.

7 «armleute-kind», M. Kommerell, *Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt*, Berlin, Otto von Holtz Verlag, 1929, p. 6.

bra meno riuscito»), conclude tuttavia con un'osservazione che pare prefigurare l'imminente distacco di Kommerell dal circolo, o in ogni caso porre l'accento sul fatto che la lettura del classicismo documentata dai *Gespräche*, tanto più se considerata in parallelo a quanto scritto nell'opera maggiore, introduce degli elementi di conflitto con le posizioni dominanti nel *Kreis*: «I demoni impazzano in modo abbastanza burrascoso e non credi anche tu che a volte si respiri più aria del Blocksberg che del Parnaso?»⁸

Già nei mesi di questa corrispondenza stavano in effetti prendendo forma nel giovane filologo le ragioni che di lì a poco lo avrebbero indotto ad abbandonare l'intimità con il maestro, esponendosi all'implacabile ostilità di tutto il gruppo e a pratiche di delegittimazione simili a quelle che pochi anni prima avevano colpito Friedrich Gundolf dopo la sua unione con Elisabeth Salomon. Nella corrispondenza privata degli allievi rimasti fedeli, l'iniziale K. non avrebbe più rimandato al cognome del reietto, ma allo sprezzante appellativo «die Kröte». In una pagina di diario risalente all'ottobre 1930 Kommerell data appunto al periodo che lo vedeva impegnato nella redazione dei *Gespräche* la comprensione definitiva della natura autoritaria delle relazioni all'interno del cenacolo: «Così come si era cristallizzata, la convivenza si basava su una completa rinuncia alla dignità personale, che potrei definire adeguata e sopportabile al limite per un ragazzo, in nessun caso per un uomo»⁹. Per quanto cogenti, le motivazioni personali sono evidentemente inseparabili, in Kommerell, dall'acquisizione di un giudizio negativo circa i principi e le forme nei quali si esercitavano la concezione di cultura alla base delle attività del circolo, la costruzione dell'egemonia del poeta e la predisposizione del servizio sacerdotale reso dagli affiliati. Il risentimento individuale è strettamente intrecciato alla diffidenza ideologica nei confronti dell'amministrazione di un potere carismatico che, dietro il velo della *paideia*, di una pedagogia fondata sull'energia del vincolo erotico, impone rapporti di subordinazione e asservimento. Questa aspirazione alla sovranità connaturata all'impresa del *Kreis* apparirà a Kommerell, qualche anno più tardi, come l'unica compensazione possibile alla mancanza di un radicamento veramente solido nel campo culturale della propria epoca. La collocazione eccentrica e periferica di una struttura come il cenacolo, programmaticamente orientata in senso regressivo e antimoderno fin dalle sue origini intorno al 1890, conferirebbe alle pratiche che vi vengono coltivate un carattere difensivo sempre sul punto di rovesciarsi nell'inclusione violenta, nell'affermazione aggressiva del proprio senso di elezione. Raccogli-

8 «Ich habe die ganzen Gespräche in einem Zug durchgelesen»; «aufregend sind sie... Die Szenen sind richtig gewählt...»; «nur der Gesamt-Titel erscheint mir weniger glücklich»; «Die Dämonen laufen ziemlich wild und meinst du nicht auch dass zuweilen der Blocksberg mehr zu seinem Rechte kommt als der Parnass?», StGA, George II, 2519.

9 «Das ganze Umeinanderleben wie es sich herausgebildet hatte, beruhte auf einer so vollständigen Aufgabe des persönlichen Selbstgefühles, wie ich sie höchstens für einen Jüngling, niemals für einen Mann angemessen und erträglich nennen kann», M. Kommerell, *Briefe und Aufzeichnungen 1919-1944*, cit., p. 182.

do degli appunti in preparazione a un corso universitario presso l'università di Marburg, sul finire degli anni Trenta, Kommerell adopererà parole molto lucide nel riconsiderare retrospettivamente il tempo della propria appartenenza al *Kreis*: in George, si legge,

amore, pedagogia, risveglio religioso si mescolano con un impulso di potenza incorreggibile e primitivo, e tuttavia rigorosamente spirituale [...]. Non vuole avere alcun tu, al contrario intende distruggere il tu intimamente, trasformarlo, plasmarlo. [...] Una monade rapinosa cui è proprio benedire e infondere vita solo dopo il compimento di questa violenza¹⁰.

L'applicazione di questa pulsione di dominio, a cui è evidentemente ispirata la gestione delle relazioni formative all'interno del gruppo, proprio nella seconda metà degli anni Venti viene peraltro fortemente inasprita sia per la necessità di rafforzare la coesione interna in un periodo dominato da slanci di modernismo nei quali George non poteva non vedere un segnale di degenerazione e imbarbarimento, sia soprattutto perché questa è la fase nella quale il poeta appare concentrato sulla monumentalizzazione della propria figura e sulla produzione di una pedagogia esoterica incentrata sull'evocazione di una personalità di eccezione, di uno *Herrscher* che, formato nella severa consapevolezza della propria missione e sostenuto dal vincolo amicale coltivato nel *Kreis*, avrebbe assunto la guida di quel *Neues Reich* che dà il titolo all'ultima raccolta di George, apparsa nel 1928. Kommerell viene in contatto con il circolo, diventandone uno dei personaggi di punta, nel momento in cui le energie del fondatore sono tutte riversate nel progetto di costruire *a posteriori* un'immagine della tradizione conforme al principio eternista secondo cui le grandi realizzazioni di cultura sono legate tra loro da una continuità sostanziale che unisce l'uno all'altro i massimi ingegni creativi. Per questo paradigma, le singole opere d'arte non sono che una variazione occasionale del nucleo di base della personalità dell'artista, la cui identità più profonda si esprime nella sua capacità plastica restando in ogni caso al riparo da qualunque interferenza esterna. Il lavoro dell'interprete, di conseguenza, consiste nella comprensione delle forme che presiedono alla manifestazione dell'energia formativa operante nella psiche degli autori di eccellenza, energia alla quale è possibile accostarsi, al di qua di ogni possibile esplicazione analitica, soltanto in forza di una illuminazione istantanea, di una misteriosa congenialità. Queste categorie orientano le imprese pubblicistiche nelle quali i componenti del *Kreis* si cimentano con vigore crescente all'indomani della Prima guerra mondiale, rianimando una tradizione inaugurata al più tardi dal *Platon* di Heinrich Friedemann nel 1914, proseguita con il *Goethe* di Friedrich Gundolf nel 1916 e con

10 «Liebe, Erziehung, religiöse Erweckung mischt sich mit einem unbelehrbaren uralten, aber streng geistigen Machttrieb [...]. Er will nicht ein Du haben, im Gegenteil ein Du in sich vernichten, in sich verwandeln, prägen. [...] Eine räuberische Monade, der es eigen ist, erst nach dieser Vergewaltigung zu segnen und zu beleben», M. Kommerell, *Essays, Notizen, poetische Fragmente*, a cura di Inge Jens, Olten - Freiburg i. B., Walter, 1969, p. 230.

il *Nietzsche* di Ernst Bertram nel 1918 e poi assunta a compito primario del cenacolo con il *Napoleon* di Berthold Vallentin del 1925, il *Kaiser Friedrich der Zweite* di Ernst Kantorowicz del 1927 e, appunto, il *Dichter als Führer in der deutschen Klassik* di Kommerell del 1928.

Kommerell, va da sé, non è estraneo, durante il periodo di militanza nel cenacolo, a queste pratiche di costruzione volte a leggere la storia culturale come una sequenza di singoli punti di condensazione che infine troverebbe in George tanto un compitatore, quanto un momento di nuova propulsione. *Der Dichter als Führer* fu letto da Walter Benjamin, in una celebre recensione¹¹, appunto come un raffinatissimo esperimento combinatorio, inteso non soltanto ad accreditare un rapporto di ininterrotta continuità fra la poesia di George e la cultura del classicismo tedesco, bensì soprattutto a occultare e disinnescare sul piano ermeneutico il sistema invero assai diramato delle ascendenze romantiche dell'estetica georgeana, che ne costituiscono il reale e più fecondo terreno di coltura. È però pur vero che Kommerell si distingue in modo netto dalla curvatura trascendente dell'eternismo teorizzato dal *Kreis*. Benché si riconosca nel presupposto di una ideale omogeneità fra la Germania e lo spirito della greicità (uno dei mitologemi più resistenti in un ampio periodo di storia della cultura tedesca, nonché forse il principio veramente portante di quell'indirizzo *geistesgeschichtlich* che esercita evidentemente un'influenza decisiva nella formazione di Kommerell), il filologo guarda di preferenza allo spettro variegato e mutevole delle forme storiche nelle quali tale affinità avrebbe trovato corpo. Uno dei fuochi di interesse più distintamente percepibili lungo tutto l'arco dell'attività di Kommerell coincide appunto con il rilevamento degli elementi di dinamismo alla base delle pratiche estetiche, i quali si prestano a essere riconosciuti sul lungo periodo non in termini di contenuti, ma come l'effetto di fenomeni di trasformazione strutturale e di mutazione morfologica. E non si può certamente negare, ancora, che Kommerell aderisca a un modello di rappresentazione storiografica oltremodo diffuso nel cenacolo, là dove supporta l'idea che il classicismo tedesco si sviluppi lungo un doppio crinale, uno dominante e per così dire ortodosso (coincidente con il sodalizio tra Goethe e Schiller)¹², l'altro periferico ed eccentrico, fondato sulle opere di Herder e Jean Paul¹³. Un paradigma del genere, tuttavia, non si ritrova mai declinato, negli scritti di Kommerell, in modo da accreditare il dominio di

11 W. Benjamin, *Wider ein Meisterwerk*, in: "Die Literarische Welt", 6, 1930, n. 33-34, pp. 9-11 (poi in *Schriften*, a cura di Th. W. Adorno e G. Adorno, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, vol. II, pp. 307-315).

12 Su cui cfr. J. Robert, "Schiller – Kommerell – George. Eine Konstellation der Moderne", in: *Who Is This Schiller Now? Essays on His Reception and Significance*, a cura di J. L. High et al., Rochester, NY, Camden House, 2011, pp. 367-382.

13 Cfr. K. R. Mandelkow, "Verweigerte Anpassung. Konstanten und Wandlungen des Klassik-Bildes im literaturwissenschaftlichen Werk Max Kommerells", in: *Das dritte Weimar. Klassik und Kultur im Nationalsozialismus*, a cura di L. Ehrlich et al., Köln – Weimar – Wien, Böhlau, 1999, pp. 53-63.

una parte sull'altra ed è semmai, al contrario, sviluppato ulteriormente assorbendo gli elementi di conflitto che gli sono propri entro uno schema unitario, nell'ambito del quale quei due classicismi non appaiono come due poli opposti e inconciliabili, ma come espressioni complementari di un medesimo, organico disegno di civiltà. Ed è chiaro, infine, che Kommerell trasporta nella cultura del Settecento il modello di sovranità che disciplina le relazioni tra i componenti del cenacolo, collocando l'attività dei grandi autori del passato al centro di una fitta rete di pratiche rituali, alimentate a loro volta dal servizio di obbedienza reso alla personalità di eccezione dal gruppo dei suoi sostenitori. Ma l'esercizio della sovranità spirituale è per lo più neutralizzato nell'asprezza delle sue componenti gerarchiche e riportato al modello orizzontale di una cordiale amicizia tra pari che, condividendo le proprie migliori disposizioni, contribuiscono senza sosta l'uno al perfezionamento dell'altro.

Nel complesso, Kommerell opera sui paradigmi interpretativi adottati dal cenacolo – la valorizzazione delle facoltà profetiche del poeta, il vincolo fra cultura tedesca e antichità classica, la visione di una imminente rinascita nazionale nel segno di una nuova eruzione vitalistica¹⁴ – destrutturandone la piega eternistica e mettendo in evidenza la storicità (e in questo senso il carattere ideologicamente condizionato) di tali rappresentazioni¹⁵. La classicità degli autori del canone non è radicata in un corpo di valori provvisti di validità assoluta e atemporale, ma si spiega con la relazione di sintonia fra tali autori e la loro comunità¹⁶. Per Kommerell, nell'eccellenza delle grandi opere si cristallizzano dati generali di civiltà che si depositano e diventano visibili innanzi tutto nella struttura formale delle

14 Ha scritto su questo M. Weichelt, *Das Kleinste und der Chevalier. Kommerell, Kantorowicz und George*, in: "Sinn und Form", n. 66, 2014, pp. 682-691.

15 Per una lettura delle implicazioni politiche di questa inclinazione, cfr. C. Haas, *Hölderlin contra Goethe. Gemeinschaft und Geschichte in Max Kommerells «Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik»*, in: "Zeitschrift für Germanistik", N. F., n. 27, 2017, pp. 149-162.

16 Questo aspetto appare in piena evidenza anche ai primi lettori dei *Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt*. In una lettera a Kommerell del 22 dicembre 1929, Walter Elze, uno storico militare allievo di Friedrich Wolters e vicino al cenacolo di George, rileva come nei componimenti della raccolta «si sia fatto linguaggio un elemento tedesco di ordine generale e di carattere rappresentativo [...]. Considerati singolarmente, sono monologhi o dialoghi, ma nel complesso gli otto testi danno luogo a un insieme linguistico e plastico unitario, tanto che mi pare sia così raggiunto il massimo obiettivo al momento possibile: una poesia comunitaria di eventi che, innalzandosi oltre l'esperienza individuale e collettiva, evochi e celebri attivamente figure del popolo»; «Es ist ein Deutsches Sprache geworden · das umgreifend und darstellend ist · [...] Im einzelnen sind es noch selbst- oder zwiegespräche · aber das gesamt der acht teile bietet eine einheitliche sprach- und gestaltenvorstellung · sodass mir damit das jetzt höchsterreichbare erreicht scheint: eine geschehniss- und gemeinschaftsdichtung · die über eigenes wie persönlich-gemeinsames erleben hinausgreifend gestalten des volkes handelnd beruft und feiert», StGA, Kommerell III, 1402. Che qualche anno più tardi Elze abbia prontamente aderito al nazismo, aiuta evidentemente a collocare i suoi giudizi nella prospettiva di un nazionalismo aggressivo che nella sua esclusività resta assai lontano dalle posizioni di Kommerell.

opere stesse¹⁷. Questa attenzione per la cifratura stilistica dei testi canonici, se da un lato è chiaramente ispirata dall'importanza che il gesto della proclamazione solenne assume nella concezione di poesia del cenacolo, dall'altro permette a Kommerell di individuare anche i limiti e gli elementi di crisi del modello georgeano. Farò un solo esempio, riferendomi alla lettura di Klopstock che il critico sviluppa nel primo capitolo del *Dichter als Führer in der deutschen Klassik*.

Nell'impianto del volume, Klopstock svolge una funzione di avviamento della rinascita della cultura nazionale sulla base di due grandi complessi spirituali: «Antichità e amicizia stanno alla fonte della poesia tedesca come l'elemento eterno e quello contingente dalla cui fusione si genera il prodigio»¹⁸. La salda osservanza di un vincolo cenacolare permetterebbe al poeta di innestare la voce del singolo sull'identità collettiva, alimentando la produzione di cultura con l'energia di uno spirito comunitario. Un sistema del genere non è tuttavia immune dal pericolo di una torsione autoreferenziale, che Kommerell diagnostica con istinto sicuro là dove rileva come in Klopstock, esauritosi un primo periodo di vivace creatività, la consunzione del legame tra l'individuo e il gruppo spinga il poeta a porre l'accento sull'apparato scenico del rituale di poesia su cui si fonda la sua *leadership*. La forza della relazione con i discepoli si dissipa a vantaggio di una liturgia la cui solennità mira a simulare l'esistenza di una sorgente remota e non conoscibile del potere carismatico, destinata a compensare la perdita di efficacia del messaggio contenuto nella parola poetica. «Quanto più si riduce la schiera dei suoi sodali», così Kommerell su Klopstock, «tanto più incisivamente egli afferma il proprio diritto all'esercizio del potere e alla verità dell'effetto si sostituisce il gioco misterioso e magniloquente con i simboli e le parole chiave del bardo»¹⁹. Sulla pratica dell'amicizia prende il sopravvento la ricerca dell'effetto. L'efficacia esoterica della poesia si disperde in una premeditata oscurità legittimata unicamente dalla postura ieratica assunta da chi celebra il rituale. L'irrigidimento della parola poetica in una stentata banalità formulare appare a Kommerell una tipica manifestazione di decadenza, in termini molto simili a quelli nei quali troverà espressione il suo distacco da George e dal *Kreis*, quando scriverà che «tra la cattiva magia [...] e il filisteismo avvolto in un travestimento spirituale sussistono certo profonde differenze sul piano degli strumenti ado-

17 In questo senso mi pare del tutto condivisibile la tesi di F. Rossi ("Geistesgeschichte in dramatisch-lyrischer Form. Max Kommerells «Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt»", in: *Lektürepraxis und Theoriebildung*, cit., pp. 249-260), che vede un rapporto molto stretto, nelle teorie di Kommerell, fra la centralità della questione stilistica e la definizione delle attitudini e delle caratteristiche della personalità creatrice.

18 «Antike und Freundschaft stehen an der Wiege der deutschen Dichtung als das Ewige und Gegenwärtige, durch dessen Zusammentritt sich das Wunder begibt», M. Kommerell, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*, Berlin, Bondi, 1928, p. 12.

19 «Je mehr um ihn die Schar zusammenschmilzt, um so heftiger betont er den Führeranspruch und ersetzt sich die wahre Wirkung durch das geheimnisvoll großsprecherische Spiel mit den bardischen Zeichen und Kennworten», *ivi*, p. 46.

perati, ma non sul piano della qualità»²⁰. Le pagine su Klopstock, proprio dove sembrano riferirsi passivamente a un paradigma consolidato, finiscono in realtà per metterne in evidenza le fratture.

Se si pensa all'importanza cruciale che la supposizione di una relazione privilegiata tra germanesimo e grecità riveste nei paradigmi culturali del cenacolo, l'opera di Winckelmann appare oggetto di un'attenzione relativamente ridotta da parte di George e degli intellettuali a lui collegati. Winckelmann non rientra tra i personaggi centrali nella galleria dei predecessori che il cenacolo allestisce con l'obiettivo di proiettare sul passato l'idea di cultura che nel presente troverebbe in George la sua realizzazione definitiva. Lo stesso George non pare dedicargli più che qualche osservazione marginale, riconoscendogli senza troppa originalità le convenzionali prerogative di rianimatore dell'antico. Nelle memorie di Edith Landmann, che costituiscono una fonte abbastanza affidabile, per quanto sbilanciata sull'immagine di George come instancabile produttore di *bon mots*, si legge per esempio, con riferimento alle «molte cattive qualità dei tedeschi», che «basta invertirle di segno e ricavarne buone qualità. I tedeschi possiedono il senso del prodigio. Ci sono i francesi e gli inglesi che scoprono questo e quello, poi arriva un tale da Stendal e scopre i greci»²¹. Un testo fondamentale per l'intendimento delle strategie di intervento culturale che il *Kreis* proietta sull'immagine dell'antico, il saggio di Kurt Hildebrandt su *Hellas und Wilamowitz*, pubblicato nel 1910 sul numero inaugurale dello "Jahrbuch für die geistige Bewegung", non riserva a Winckelmann alcuna menzione²². Il *pamphlet* di Hildebrandt è concepito come un attacco a tutto campo nei confronti del metodo filologico, il quale, dietro il velo della neutralità storicistica, ridurrebbe la grandezza del classico a una misura degradata e conforme alle limitate aspettative del pubblico mediamente colto²³. Se la sovranità di George, come dirà Friedrich Gundolf, si basa sul fatto che egli «non coltiva il classicismo, ma è una natura antica»²⁴, la fecondità dell'antico e la sua vitalità nel presente richiedono di essere garantite dalla testimonianza diretta del maestro,

20 «[Z]wischen schlechter Magie [...] und geistig maskiertem Philistertum bestehen zwar tiefe Unterschiede der Wirkungsmittel, aber keine der Qualität», lettera a Hans Anton del 7 dicembre 1930, in M. Kommerell, *Briefe und Aufzeichnungen 1919-1944*, cit., p. 182.

21 «[D]ie vielen schlechten Eigenschaften der Deutschen»; «man muss sie nur umdrehen und gute daraus machen. Bei den Deutschen gibt's das Wunder. Da entdecken Franzosen, Engländer alles Mögliche, und dann kommt ein Herr aus Stendal und entdeckt die Griechen», E. Landmann, *Gespräche mit Stefan George*, Düsseldorf – München, Bondi, 1963, p. 168.

22 K. Hildebrandt, *Hellas und Wilamowitz (Zum Ethos der Tragödie)*, in: "Jahrbuch für die geistige Bewegung", n. 1, 1910, pp. 64-117.

23 Cfr. J. P. Schwindt, "Plato, die «Poesie der Kakerlaken» und das «Literaturbonzentum». Stefan Georges und Ulrich von Wilamowitz-Moellendorfs Streit um das «richtige» Griechenbild", in: *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem «Siebenten Ring»*, a cura di W. Braungart et al., Tübingen, Niemeyer, 2001, pp. 240-264.

24 «[H]at nicht ein klassizistisches Streben, sondern er ist eine antike Natur», F. Gundolf, *George*, Berlin, Bondi, 1920, p. 23.

naturale detentore di un punto di vista sovratemporale e immune da qualunque interrogazione critica. Fuori dalla relazione personale tra l'individuo di genio e il gruppo ristretto degli affiliati, la grecità decade a una forma del consumo di massa, lontana da quel grado di urgenza spirituale che il *Kreis* attribuisce all'esperienza viva e diretta dell'antico, in termini che sono evidentemente di natura esoterica, nel senso che la lettura del testo antico è da intendersi come atto di devozione privata, estensibile al limite a una minima quantità di individui disposti e tenuti al mantenimento del segreto. La genealogia di maestri del classico costruita da Hildebrandt, però, non comprende in alcun punto Winckelmann.

Una monografia di Berthold Vallentin del 1931 è l'unica opera interamente dedicata a Winckelmann da parte del gruppo. Vi si ritrovano applicate tutte le categorie che nel programma del cenacolo presiedono al sistema delle relazioni fra passato e presente. Winckelmann è indicato come un possibile rimedio allo stato di crisi che i georgeani vedono gravare sulla cultura della Repubblica di Weimar. Per Vallentin «questa figura [doveva] essere resa oggi nuovamente visibile, nel momento in cui la Germania dubita della propria capacità creativa e dei propri creatori»²⁵. Winckelmann viene presentato come l'iniziatore di un programma di rinascimento spirituale che, portato avanti di generazione in generazione da una pattuglia di spiriti illuminati, arriva finalmente a compiersi nella poesia di George. Al centro di questo programma starebbe «l'anticipazione tipico-simbolica dell'esistenza di tutto il suo popolo. Winckelmann [...] ha dato all'anima tedesca uno spazio di azione libero e naturale tramite l'esperienza della bellezza sensibile, ha dato allo spirito tedesco la possibilità di manifestarsi in una forma corporea»²⁶. Queste due caratteristiche che Vallentin attribuisce a Winckelmann – l'anticipazione di un percorso di rinascita nazionale e al tempo stesso la necessità che il carattere pionieristico del suo lavoro venga integrato dalle prestazioni di altri – avevano già pervaso, tra 1928 e 1929, l'immagine di Winckelmann nei lavori di Kommerell sul classicismo. Nel *Dichter als Führer*, in relazione a Goethe, si legge per esempio che «Winckelmann e Herder avevano fatto saltare il catenaccio e oramai la strada era libera...»²⁷. *Winckelmann in Triest* si riallaccia, variandolo significativamente, a quel genere della biografia intellettuale di individui eminenti che appartiene non soltanto, come si è detto, alle forme di scrittura predilette dal *Kreis*, ma riflette anche una tendenza del gusto dominante in Germania nei primi decenni del Novecento – basterà fare i nomi di Stefan Zweig e Emil Ludwig. Le

25 «[D]iese Gestalt [mußte] heute – und gerade heute, wo Deutschland an seinem Schöpfertum und seinen Schöpfermenschcn zweifelt – neu sichtbar gemacht werden», B. Vallentin, *Winckelmann*, Berlin, Bondi, 1931, p. 7.

26 «[D]ie symbolisch-typische Vorwegnahme des Lebensganges seines ganzen Volkes. Winckelmann [...] hat der deutschen Seele eine befreite naturhafte Auswirkung im Erleben sinnlicher Schönheit, dem deutschen Geist die Möglichkeit leiblichen Gestaltwerdens gegeben», *ivi*, p. 181.

27 «Winckelmann und Herder hatten die Riegel gesprengt und der Weg war frei...», M. Kommerell, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*, cit., p. 284.

origini di questa consuetudine nel circolo di George risalgono ai componimenti che nel 1907 il poeta aveva raccolto nella sezione del *Siebenter Ring* intitolata *Zeitgedichte*. Qui, con poesie dedicate a uno spettro assai composito di personalità, da Nietzsche a Böcklin, da Goethe a Leone XIII, George aveva codificato quell'attitudine alla combinazione di modelli eterogenei e accomunati dall'esercizio di una superiore capacità creativa, indipendentemente dal campo della sua applicazione, che costituirà un cardine della visione storiografica del *Kreis*. Kommerell, a sua volta, adotta la forma del monologo lirico in analogia a quanto, nella lezione inaugurale pronunciata all'università di Francoforte nel novembre del 1930, dirà circa l'uso del verso nei drammi giovanili di Hugo von Hofmannsthal, identificandovi una soluzione intermedia fra il dramma e la poesia, che sarebbe conforme al bisogno di concisione proprio dei lettori contemporanei²⁸.

Nel testo di Kommerell, Winckelmann appare impegnato in un bilancio generale della propria attività, nell'ottica del rilievo che la sua discesa verso il Sud assumerà per gli sviluppi futuri della cultura nazionale. La situazione iniziale è costruita evidentemente sulle fonti relative alla crisi di angoscia che coglie Winckelmann nell'atto di abbandonare l'Italia: il capitolo conclusivo della biografia di Carl Justi e il resoconto di Bartolomeo Cavaceppi sull'ultimo viaggio dell'autore. Il Winckelmann di Kommerell appare sopraffatto dal ricordo tangibile, sensitivamente presente, dell'infanzia trascorsa nella claustrofobia di una remota provincia. Denotazioni olfattive, visive e acustiche si riaccendono all'apparire del paesaggio settentrionale e precipitano il viaggiatore in uno stato di angoscia («fui invaso da un sudore freddo») che può essere superato solo con il distacco definitivo dallo spazio che ha prodotto quelle sensazioni: «Mai più / Potrò vivere quaggiù, popolo mio!»²⁹

La necessità di questa separazione dal luogo d'origine chiama in causa, ovviamente, innanzi tutto una incompatibilità di ordine spirituale. La venuta a Sud non viene rappresentata nei termini di una mera rigenerazione, secondo lo stereotipo onnipresente nei racconti di viaggio del Settecento, ma come l'approdo alla propria autentica identità, fino ad allora celata dietro il velo di circostanze contingenti. Proprio questa radicale estraneità ai costumi dominanti nella Ger-

28 «Oggi lo spirito tende alla concisione, alla brevità del momento che racchiude in sé una sequenza di altri momenti. E dunque più alla novella che al romanzo, più al dialogo che al dramma, più alla ballata che al poema. – Oggi il poeta non può più presupporre la stessa disponibilità del passato nei confronti di strutture di ampio respiro. Hofmannsthal ha inventato una forma intermedia tra il dramma e la lirica, adeguata al bisogno attuale di brevità e prospettiva», M. Kommerell, *Hugo von Hofmannsthal*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1930, pp. 17-18: «Der heutige Geist neigt zur Verkürzung, zum Augenblick, der eine Reihe von Augenblicken in sich schließt. Daher mehr zur Novelle als zum Roman, mehr zum Gespräch als zum Drama, mehr zur Ballade als zum Epos. – Der Dichter darf heute nicht mehr dieselbe Willigkeit zu langatmigen Entwicklungen voraussetzen wie vormals. Hofmannsthal fand eine Form zwischen Drama und Gedicht, die dem heutigen Bedürfnis nach Verkürzung, nach Perspektive genügt».

29 «Aus mir brach kalter schweiss»; «Nie / Darf ich mehr wohnen unter dir mein volk!», M. Kommerell, *Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt*, cit., p. 6.

mania del proprio tempo, peraltro, alimenta in Winckelmann la capacità di coltivare un'immagine ideale e potenziata dello spirito tedesco, secondo quell'idea di «Germania segreta» («geheimes Deutschland») che per gli affiliati al *Kreis* costituisce il paradigma destinato sia a stigmatizzare la miseria del presente, sia ad adombrare un futuro risanato. Per il Winckelmann che nei giorni di Trieste ripercorre retrospettivamente la propria biografia intellettuale, lo strumento per la guarigione della cultura nazionale è il contatto con la greccità, ed egli stesso funge da mediatore a dispetto dell'incomprensione di cui lo circondano i connazionali: «A casa inutile, da lontano vi reco la salvezza · / Chissà, popolo mio, se infine il tuo spirito protettore / abbia preso a respirare in me · se di vertice in vertice / quest'immagine da poco scoperta ti porti accrescimento»³⁰. Con quell'inflessione cristologica che è tipica delle strategie di autorappresentazione nella poesia di George, dove cioè il maestro si presta al martirio per assicurare la salvezza alla comunità dei fedeli, Kommerell attribuisce a Winckelmann una volontà di sacrificio che pone la sofferenza del singolo individuo come condizione necessaria per l'emancipazione di quanti gli sono vicini.

L'energia pedagogica annidata nello slancio erotico trova nel paesaggio meridiano il luogo preferenziale. Wolfgang Adam ha rilevato come il testo di Kommerell pulluli di cifrature e allusioni intese a evocare l'omosessualità del personaggio³¹. L'accensione amorosa adombrata dall'infittirsi di metafore attinenti alla sfera del corpo («Cosa fu la mia vita se non un lungo bacio?») ³² segna il divario fra il gretto filisteismo della provincia tedesca e il cosmopolitismo di uno dei grandi centri della cultura urbana, ma al tempo stesso attira l'attenzione sul significato culturale dei vincoli omoerotici come base della *paideia* praticata nel cenacolo: «Per l'amore conobbi i misteri degli antichi»³³. La stigmatizzazione dell'eletto non è che il segno sicuro della verità della sua profezia, la repulsione generata nei contemporanei dalla liberalità della sua condotta e dall'arditezza delle sue visioni è la prova che la forza del suo insegnamento non è tale da esaurirsi nel presente, ma dispiega il proprio effetto sul tempo lungo necessario al costituirsi di una tradizione non peritura: «Dovrà trascorrere un secolo prima che giunga / Quello che dopo di me abbia il medesimo cuore»³⁴. Il trasparente riferimento a

30 «Daheim unnütz wirk ich euch fern zum heil · / Wer weiss mein volk! dass erst in mir zu atmen / Anhob dein schutzgeist · dass hohzeit um hohzeit / Dir wachstum bringt dies jüngst-enthüllte bild», *ibidem*.

31 W. Adam, *Winckelmann in Triest. Max Kommerells Winckelmann-Mythos in den «Gesprächen aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt»*, in: «Geschichte der Germanistik. Mitteilungen», n. 31/32, 2007, pp. 51-63.

32 «Was war mein leben als ein langer kuss?», M. Kommerell, *Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt*, cit., p. 7.

33 «Durch liebe wusste ich der Alten rätsel», *ivi*, p. 8.

34 «Hingehn muss ein jahrhundert eh wer kommt / Der nach mir trägt das herz auf gleichem flecke», *ibidem*.

George (nato proprio un secolo dopo la morte di Winckelmann, nel 1868) proietta sul monologo un'aspettativa messianica resa esplicita con i due versi finali, che contengono una celebre citazione dal Vangelo di Matteo: «Quel che ho intravisto, lui · lo porta a compimento / E LA PIETRA SCARTATA DIVENTA PIETRA ANGOLARE»³⁵. Il reietto ascende al ruolo di salvatore, il disprezzato, al punto estremo del proprio martirio, rinasce come il redentore della propria comunità. Kommerell, che si è lungamente abbeverato a questa dottrina, riannoda qui con tutta la disinvoltura dell'intellettuale precoce e di genio i fili del discorso parareligioso così familiare al cenacolo, declinandolo con efficacia tanto maggiore quanto più se ne va intimamente distaccando.

35 «Er bringt was mir geschwant hat · zum vollstrecke / UND DER VERWORFNE STEIN WIRD STEIN DER ECKE», *ibidem*.

Le vie della forza e della bellezza. Sulle tracce di Winckelmann al cinema

SIMONE COSTAGLI

Pur avendo contribuito in modo decisivo a definire i canoni moderni nelle arti visive e plastiche, l'accostamento di Winckelmann al cinema non risulta immediato. Sostanzialmente ignorato nei testi teorici più noti, soltanto in tempi recenti il suo nome è stato avvicinato ad ambiti lontani tra loro come la nascita del divismo americano e a film prodotti in Germania tra l'epoca della Repubblica di Weimar e del Nazionalsocialismo. Neppure nei confronti della sua biografia ci sono testimonianze di interesse paragonabili a quelle che si possono trovare nella letteratura, dove, come è stato rilevato, ha potuto svilupparsi un discorso coerente richiamandosi soprattutto alle possibilità narrative offerte dalla sua misteriosa e tragica morte¹. Pur nella limitatezza delle testimonianze a disposizione, è possibile stabilire come il cinema si sia mosso una direzione in parte diversa. Probabilmente in ragione della sua natura eminentemente visiva, Win-

¹ Cfr. F. La Manna, "Winckelmann in der fiktionalen Literatur", in: *Winckelmann-Handbuch*, hrsg. von M. Disselkamp, F. Testa, Stuttgart, Metzler, 2017, p. 289-294, che riassume in questo modo le possibilità offerte per le riscritture letterarie della biografia dell'uomo Winckelmann: «In literarischen Bearbeitungen läuft eine Reihe von Diskursen zusammen; ihr Gegenstand sind das Schöne, die Vitalität der Deutschen Klassik, die Kulturgeschichte Deutschlands, nicht zuletzt das Mysterium von Tod und Schicksal. Die Darstellungen gehen psychoanalytischen Perspektiven nach, interessieren sich für die Entwicklung einer homoerotischen Literatur, assoziieren W. mit Faust und geben sich Spionage-Fantasien hin.»

ckelmann è associato a un discorso complessivo sull'eredità e il valore delle sue posizioni estetiche sulla concezione armonica dell'antropologia e dell'arte greca. Più vicino a quanto emerge dall'osservazione complessiva delle tracce letterarie è sicuramente *In morte di un archeologo. Winckelmann, Trieste e il Riscatto di una Città*, realizzato nel 2017 da Piero Pieri e Paola Bonifacio per la Rai Friuli-Venezia Giulia, che resta un buon punto di partenza per esaminare quelle cinematografiche soprattutto per la linearità con cui segue il modello classico del genere documentario, ricostruendo nella prima parte le vicende biografiche di Winckelmann, e contestualizzando in seguito il suo omicidio all'interno della storia di Trieste di quegli anni. Un elemento di originalità, che lo avvicina alla sfera della *metafiction* storiografica, è rappresentato dalla scelta di mostrare l'archeologo e storico dell'arte tedesco in abiti settecenteschi all'interno dell'ambientazione contemporanea². Bisogna tuttavia specificare che nella seconda parte del documentario diventa protagonista Domenico Rossetti con il suo tentativo di riscattare l'immagine della città dal ricordo scomodo del delitto attraverso la costruzione del cenotafio di Winckelmann. L'ampio spazio dedicato a questo tema denota come esso abbia avuto una particolare importanza nella realizzazione del documentario, che dunque non vuole soltanto parlare di Winckelmann ma anche di come, attraverso questa costruzione e il suo principale fautore, la città sia riuscita a reimpossessarsi in modo positivo della sua memoria.

Con *In morte di un archeologo, Winckelmanns Tod*, cortometraggio prodotto e realizzato da Raoul Schrott, e trasmesso dall'emittente austriaca ORF il 7 maggio 1995 all'interno della trasmissione *Kunststücke*, condivide sia la destinazione per il mezzo televisivo sia il richiamo nel titolo all'esito tragico della vicenda biografica³. Tuttavia, le differenze sono notevoli. Raoul Schrott, romanziere, poeta e traduttore, si cimenta qui per la prima volta con il mezzo audiovisivo, e infatti lo stile cinematografico chiarisce fin da subito che non siamo in presenza di un lavoro di un professionista dell'audiovisivo. La prassi artigianale di Schrott risulta evidente dall'utilizzo di un'unica macchina da presa e dai dialoghi letti dalla voce off sulle immagini che scorrono. Non si tratta, a dire il vero, neppure di dialoghi tra personaggi, che avrebbero ad esempio portato ad affrontare il problema tecnico del controcampo cinematografico, ma di frasi pronunciate singolarmente da voci attribuite a Winckelmann e ad Arcangeli⁴. Tuttavia, l'idea di un dialogo viene richiamata attraverso il montaggio della traccia sonora, dove si alternano blocchi di voci dei due personaggi principali della vicenda. Quella dell'assassino

2 Per il termine *metafiction*, cfr. L. Hutcheon, *A poetics of postmodernism*. New York/London, Routledge, 1988, pp. 105-123 e A. Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiction*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 1995.

3 R. Schrott, *Winckelmanns Tod*. 1993. Ringrazio l'autore e l'ORF per avermi messo a disposizione il DVD, altrimenti introvabile.

4 C'è da aggiungere che, nell'idea di Schrott, il testo letto dalla voce off poteva vivere anche senza ausilio delle immagini, tanto che è stato pubblicato all'interno della raccolta *Hotels* (cfr. R. Schrott, *winckelmanns tod*, in: id., *Hotels*, Innsbruck, Haymon, 1995, pp. 59-65).

riprende alcuni momenti salienti della vicenda triestina, per una parte piuttosto limitata ispirata al resoconto rossettiano dell'ultima settimana, dall'incontro con lo studioso e archeologo fino all'attimo in cui lo stesso Arcangeli prende il pugnale per sferrare i colpi mortali. Nella parte attribuita, invece, alla voce di Winkelmann non si parla in modo diretto della morte, né tanto meno di Trieste, ma della sua permanenza a Napoli del 1758, risalente dunque a dieci anni prima. Che a Schrott non interessi una ricostruzione della vicenda biografica esatta sul piano filologico, è del resto confermato da una falsa pista ancora più evidente che egli offre allo spettatore. All'inizio del cortometraggio, attraverso una didascalia, si indica come fonte di quanto detto dalla voce attribuita a Winkelmann una lettera spedita da quest'ultimo il 26 aprile 1758 da Napoli al Conte von Büнау. Si potrebbe dunque pensare che il testo sia ripreso in modo più o meno sostanziale da quel documento⁵. Ma non è così, e difatti esso è per gran parte opera di Schrott medesimo, che utilizza questo artificio per creare l'illusione di un autentico ingresso nella dimensione privata del personaggio. L'unica eccezione è riconducibile a un breve passaggio nel terzo blocco attribuito alla voce di Winkelmann, che viene ripreso (con alcuni tagli e interpolazioni) dalla lettera citata. Per effettuare un confronto si riporta di seguito questo brano nella forma in cui è stato in seguito pubblicato nella raccolta *Hotels*:

Per allontanarmi dal museo, hanno dato a intendere al Re che sono più un pittore che uno studioso, così il Re ha dato ordine di fare attenzione che io non copi niente. Intanto non potevo fare un passo senza un custode accanto, e io gli ho dato abbastanza noia. Qui mi lascio andare, abbandonandomi a una passione del tutto indegna della mia persona. Ora sto per tornare a Roma, che a parer mio è l'unico posto dove si può vivere piacevolmente, in tranquillità e come si vuole. Sono stordito dalla gran frenesia della gente a Napoli e dal rumore incredibile di una città così popolosa e piena di gentaccia⁶.

5 L'autore rafforza questa idea nell'introduzione della versione che poi Schrott ha pubblicato nella sua raccolta *Hotels*, parlando della propria identificazione nel film con il personaggio di Winkelmann, di cui intende assumere la "dizione" utilizzando brani da una lettera di dieci anni prima della morte (cfr. *ivi*, p. 60). Attraverso questa identificazione sarebbe inoltre possibile vedere un legame tra il viaggio di Schrott a Napoli nel 1990, durante il quale sono state fatte le riprese, e la permanenza napoletana di Winkelmann (cfr. S. Grimm-Hamen, *Écrire «comme sur un socle carbonisé de maçonnerie»: Raoul Schrott et l'expérience archéologique*, in: "Revue germanistique internationale", n. 16, 2012, p. 154).

6 R. Schrott, *winckelmanns tod*, cit., p. 62 sg.: «Um mich von den museum fern zu halten hat man dem könig eingeredet □ daß ich mehr als maler als ein gelehrter bin □ Der könig hat daher den befehl gegeben □ acht zu haben daß ich nichts abzeichnete · Unterdessen habe ich keinen schritt tun können ohne einen aufseher neben mir zu haben □ aber demselben mache mühe genug □ Ich stehe jetzo im begriff nach Rom zurückzukehren wo man stille und wie jeder leben kann □ Hier liefere ich mich an eine passion die mir ganz unwürdig ist □ ich bin wie betäubt durch die große wut von menschen in Neapel □ und durch das ungläubliche geräusch einer so volkreichen stadt von bösen menschen» Le minuscole e i segni di interpunzione (□) sono così nel testo. La citazione compare nel cortometraggio tra i minuti 7:52 e 8:40.

Questo invece, l'originale della lettera di Winckelmann:

Per allontanarmi dal museo, hanno dato a intendere al Re che sono più un pittore che uno studioso, così il Re ha dato ordine di fare attenzione che io non copi niente. Ha comunque aggiunto: voglio che veda tutto quello che desidera. Intanto non potevo fare un passo senza un custode accanto, e io gli ho dato abbastanza noia. Ora sto per tornare a Roma. Tutto lo splendore della natura da queste parti non è niente contro Roma, che a parer mio è l'unico posto dove si può vivere piacevolmente, in tranquillità e come si vuole. Sono stordito dalla gran frenesia della gente a Napoli e dal rumore incredibile di una città così popolosa e piena di gentaccia⁷.

Anche in questo brano, dove la lettera a von Bünau è ripresa fedelmente pur con qualche adeguamento lessicale e grafico, Schrott non rinuncia a una significativa interpolazione, consistente nella frase «Qui mi lascio andare, abbandonandomi a una passione del tutto indegna della mia persona», che ha lo scopo di far emergere il motivo dell'abbandono a passioni disonorevoli, cui nel testo originale non si fa affatto accenno. Il brano che conclude questo blocco rafforza del resto questo motivo, mettendo in opposizione la tensione di Winckelmann verso la ricerca delle forme pure e chiare con le immagini delle città e dei suoi abitanti caratterizzate da caos e disarmonia che minacciano di far crollare la facciata severa che l'archeologo aveva posto a protezione dalle passioni⁸. La descrizione della città come luogo caotico, da cui Winckelmann stesso vuole fuggire, è difatti un motivo già in precedenza variato in molti modi nel testo così come nelle immagini che ne accompagnano la lettura della voce off. Nonostante, come detto, lo stile cinematografico resti a un livello poco più che amatoriale, anche per la povertà dei mezzi impiegati, è tuttavia innegabile l'intento dell'autore di fornire metafore visive che riflettano questa inquietudine attraverso riprese sulle pozzanghere, sui vicoli stretti, sui passi che si muovono rapidi senza una meta precisa appartenenti a una figura inquadrata di spalle che istintivamente lo spettatore identifica con la voce che parla, e dunque con Winckelmann, ma che, nel

7 J. J. Winckelmann, *Lettere. Edizione italiana. Volume I: 1742-1759*, a cura di M. Fancelli e Joselita Raspi Serra, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2016, p. 405 (J. J. Winckelmann, *Briefe. Band 1: 1742-1759*, hrsg. von Walther Rehm, Berlin, De Gruyter, 1952, p. 352: «Um mich von dem Museo zu entfernen, hat man dem Könige eingebildet, daß ich mehr ein Mahler als ein Gelehrter sey, daher der König Befehl gegeben, Achtung auf mich zu haben, daß ich nichts abzeichnete. Aber er hat hinzugesetzt; ich will daß er alles nach seinem Verlangen sehe. Unterdessen habe ich keinen Schritt thun können, ohne einen Aufseher neben mit zu haben, und demselben habe ich Mühe genug gemacht. Ich stehe jtzo in Begriff nach Rom zurückzugehen. Alle Herrlichkeit von der Natur in dieser Gegend ist nichts gegen Rom, welches nach meiner Meinung der einzige Ort, wo man angenehm, stille und wie ein jeder will, leben kann. Ich bin betäubt durch die große Wuth von Menschen in Neapel, und durch das ungläubliche Geräusch einer so volkreichen Stadt von bösen Menschen»).

8 Cfr. ivi, p. 63: «All die klarheit und reinheit der form □ ihre schweigende größe an der ich mein leben lang festzuhalten suchte □ reißt mir hier nur ihre fratzen» (trad. it: «Tutta la chiarezza e purezza della forma, la sua grandezza silente, alla quale ho cercato di aggrapparmi per tutta la vita, mi mostra qui soltanto il suo volto contratto in una smorfia»).

momento in cui volta lo sguardo verso la macchina da presa, si riconosce come Schrott stesso.

La stessa inquietudine deve essere letta come una premonizione del tragico destino del protagonista, anticipato fin dal titolo e descritto nella parte finale del cortometraggio⁹. La tensione verso l'esito tragico della vicenda è sottolineata anche da un significativo cambio di registro espressivo sul piano cinematografico. Per quasi tutto il cortometraggio, infatti, il rapporto tra testo e immagini si mantiene per lo più tautologico, dal momento che le seconde svolgono principalmente la funzione di illustrare direttamente quanto detto. Così, ad esempio, mentre la voce di Arcangeli ci dice di essersi recato, la sera del 7 giugno 1768, al porto di Trieste, vediamo effettivamente scorrere riprese di un porto che tuttavia è riconoscibile come quello di Napoli. In altri casi, invece, le immagini sono chiare riprese di motivi contenuti nel testo, come la sequenza in un mercato del pesce o quella in un bar, dove il suono registrato in presa diretta ci fa udire quelle grida e i rumori di cui anche il Winckelmann reale aveva parlato nella lettera a von Büнау. Il rapporto tra immagine e parola diventa invece più complesso nelle ultime sequenze, che sembrano costruite secondo il principio della metafora poetica come *tertium comparationis* di cui Schrott stesso ha parlato nella sua *Grazer Poetikvorlesung*¹⁰. L'epilogo del film ha inizio con una sequenza in soggettiva, attraverso la quale lo spettatore viene introdotto all'interno di una chiesa diroccata, cui segue quindi un montaggio di fotografie, che prima mostrano il dettaglio di alcune colonne crollate e successivamente una panoramica che scorre sulla foto di un tempio greco. Queste fotografie servono a evocare in modo sempre più evidente la greicità, sebbene si tratti di una greicità non trionfante ma caduta. Su di loro, come chiaro sostituto simbolico dell'assassinio di Winckelmann, la voce dell'autore racconta il mito di Apollo e Marsia, sottolineando la sostanziale identità tra il satiro vittima e il Dio carnefice¹¹. Schrott utilizza in questo caso il mito per gettare lo sguardo in una doppia direzione: da una parte, esso serve a rappre-

9 Cfr. (riferito all'edizione in volume) A. Knoblich, *Antikenkonfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2014 p. 262: «Durch seine Anordnung des Materials legt Schrott eine Deutung nahe, der zufolge Winckelmanns Tod sich bereits zehn Jahre vorher, nämlich im April 1758, abzeichnet. Er verwendet Winckelmanns eigene briefliche Aussagen als Vorausdeutungen auf dessen zehn Jahre später eintretenden gewaltsamen Tod und lässt damit den faktualen Text in einem anderen Licht erscheinen». In realtà, come si è visto, il confronto tra l'originale delle lettere e quello che Schrott riporta nel suo testo dimostra che la preveggenza di Winckelmann della sua fine è un aspetto non tanto ripreso dalle prime, quanto manipolato attraverso interpolazioni nel secondo.

10 Cfr. R. Schrott, *Fragmente einer Sprache der Dichtung. Grazer Poetikvorlesung*, Graz/Wien, Droschl, 1997, p. 35: «Die poetische Metapher – abgelöst von ihrem Kontext – ist von einer vollkommenen Symmetrie. Die beiden unter ihre Klammer eingespannte Begriffe interagieren und verbinden sich, ohne daß sich daraus eine Hierarchie ergäbe oder eine Dominanz ableitbar wäre; sie stehen sich gegenüber und verändern sich in diesem Gegenüber nicht, obwohl sie längst schon das *tertium comparationis* geworden ist».

11 Cfr. R. Schrott, *winckelmanns tod*, cit., p. 65.

sentare in modo allegorico il brutale omicidio commesso da Arcangeli, dall'altra a trasporlo su un piano simbolico e metaforico che ci porta verso quelli che possono essere considerati gli antipodi dell'estetica winckelmanniana, poiché ribalta la prospettiva apollinea e armonica nel tragico dionisiaco¹². Più che la "morte di Winckelmann" come evento a Schrott sembra dunque interessare il valore esemplare di quest'ultima. Inoltre, trattando in modo quasi esclusivo il motivo dell'inquietudine che egli prova nel trovarsi in un ambiente in cui si sente estraneo, egli riprende un topos tradizionale della cultura tedesca, quello della città mediterranea come luogo di un ottundimento dei sensi che porta alla morte e alla disperazione¹³. Prendendo in esame la versione poi pubblicata come testo, se da una parte essa fa a meno della valenza tautologica o allegorica delle immagini, la sua nuova collocazione all'interno della raccolta *Hotels* approfondisce in modo ulteriore questo motivo. Il tema guida della raccolta è infatti quello del viaggio, di cui gli hotel sono elemento caratteristico di una condizione precaria tra stasi e movimento, come indicherebbe l'etimologia stessa della parola hotel, che Schrott riconduce (in modo per altro fantasioso¹⁴) a Hermes, dio del viaggio, e a Hestia, dea del focolare, ricollegandosi, inoltre, ancora una volta a Winckelmann e alla sua concezione del viaggio verso l'idea di grecità¹⁵.

12 Cfr. A. Knoblich, *op. cit.*, p. 258 (sempre parlando dell'edizione in volume): «Der Tod dürfte hier nicht nur im physischen Sinne zu verstehen sein (obschon das Rollengedicht vordergründig genau davon handelt), sondern mehr noch als das Ende der ‚edle Einfalt, stille Größe‘ postulierenden Kunstauffassung».

13 Cfr. *ivi* p. 264: «Der Winckelmann-Figur in Schrotts Gedicht gelingt das nicht, weil mit der sexuellen Versuchung und schließlich dem Tod das Tragische, Dionysische in seine vormals apollinisch-heitere Welt einbricht – wenn man das Geschehen in der von Nietzsche geprägten Dichotomie fassen will. Bezeichnenderweise ist es ja im Marsyas-Mythos, mit dem Schrotts Winckelmann sich unmittelbar vor seinem Tode befasst, ausgerechnet Apoll, der ‚dionysisch‘ handelt. Diese Lesart von Winckelmanns Leben und Tod erinnert mit ihrer Verknüpfung von Identitäts- und Schaffenskrise, Italien-Reise, veränderter Wahrnehmung, Homosexualität und Tod stark an Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*, und selbst wenn sich hier kein direkter Bezug nachweisen lässt, ist Schrotts Abhängigkeit von der Literatur der klassischen Moderne und deren ubiquitärer Nietzsche-Rezeption unbezweifelbar».

14 Cfr. *ivi*, p. 257.

15 Cfr. R. Schrott, *Hotels*, cit., p. 6: «Es ist nicht nur die Etymologie, die auf Hestia und Hermes verweist. Mit diesem götterpaar erschließt sich auch der begriff der reise, jener *grand tour*, die immer nur auf der suche nach dem bürgerlichen arkadien voriger jahrhunderte war. Man mochte sie als eine *peregrinatio academica* verstehen, aber diese bildungsreise führte immer zurück zum griechenland winckelmanns, dessen stelen und säulen man allein für wahr hielt, weil die zeit ihre farbe zu einem blendenden weiß ausgebleicht hatte» (corsivi e minuscoli nell'originale) (trad. it.: «Non è soltanto l'etimologia che rimanda a Estia e a Ermes. Questa coppia di divinità ci fa pensare anche al concetto del viaggio, a quel *grand tour* che è andato sempre alla ricerca delle arcadie borghesi dei secoli precedenti. Lo si può intendere anche come *peregrinatio academica*, ma questo viaggio di formazione ha sempre portato indietro fino alla Grecia di Winckelmann, le cui stele e colonne erano considerate vere soltanto perché il tempo aveva fatto sparire i colori per renderle di un bianco accecante»). Bisogna inoltre ricordare che, nello stesso anno della raccolta *Hotels*, Schrott pubblica il suo primo romanzo *Finis terrae*, nel quale l'autore

Winckelmanns Tod dunque rischia di portare ad alcuni fraintendimenti se osservato dall'ottica che più direttamente si lega alla riscrittura della vicenda biografica di Winckelmann. Egli è difatti presente, non tanto come persona, ma come simbolo di un preciso ideale estetico, di cui si vuole documentare la "morte" e il superamento. Sempre parlando di questo ideale, che ha una tradizione profonda e radicata nella storia della cultura tedesca e non solo, come detto in apertura, esso non sembra aver lasciato a un primo sguardo tracce nell'estetica del cinema. I suoi più influenti teorici dell'epoca d'oro tra gli anni Venti e Trenta erano in gran parte figli delle avanguardie che avevano sviluppato un atteggiamento di rifiuto nei confronti degli ideali estetici classicisti, e vedevano di conseguenza con sospetto una concezione del gusto visivo che (sebbene secondo una lettura abbastanza affrettata e non priva di pregiudizi) avesse come suo dogma il senso armonico delle proporzioni¹⁶. Valga come esempio quanto dice Sergej Ejzenštejn nel suo principale testo teorico *La natura non-indifferente*: «Noi non possiamo andare in estasi di fronte alla perfezione armonica delle forme dell'antica scultura come facevano Winckelmann e i suoi contemporanei»; le «condizioni percettive dell'uomo moderno» sono, sempre secondo Ejzenštejn, difatti emotivamente più coinvolte dalla «sconcertante enigmaticità della terracotta messicana» con il suo «caotico ammassarsi dei particolari del suo ornamento»¹⁷. Ejzenštejn conclude quindi con un'indicazione che sembra andare in una direzione del tutto opposta rispetto ai dettami classici della ricomposizione armonica dei contrasti: «*E la polifonia audiovisiva deve accuratamente evitare quel grado di fusione in cui completamente e definitivamente scompaiono tutti i suoi contorni dei suoi tratti costitutivi*»¹⁸. Come accennato all'inizio, alcuni studi recenti hanno cominciato a osservare la questione da punti di vista nuovi, individuando quindi tracce di una possibile eredità winckelmanniana in alcuni settori dell'estetica cinematografica dell'epoca tra le due guerre, che sono sì molto lontani tra loro, ma che tuttavia manifestano una sintonia nel tentativo di ricreare un collegamento con l'ideale winckelmanniano dell'arte classica.

Nel suo libro *Film stardom, Myth and Classicism*, Michael Williams esamina il contributo della concezione estetica del neoclassicismo all'identità del cinema hollywoodiano, fornendo un modello ben identificabile per la produzione e la

torna sul motivo del viaggio nei luoghi di periferia del mondo attraverso un protagonista che è, esattamente come Winckelmann, un archeologo.

16 Sui pregiudizi che hanno influito in modo negativo sulla recezione di Winckelmann, cfr. H. Pfothenhauer, "Ausdruck. Farbe. Kontur. Winckelmanns Ästhetik und die Moderne", in: *Winckelmann. Moderne Antike*, hrsg. von E. Décultot, M. Dönike, W. Holler, C. Keller, T. Valk und B. Werche, München, Hirmer, 2017, p. 67: «Winckelmann wurde in der Rezeption immer wieder auf wenige Stichworte und auf mit diesen Stichworten verbundene normative Dogmen reduziert. Er steht gemeinhin für eine Ästhetik der Beruhigung, der Farblosigkeit, der scharfen Linie des Kontur».

17 S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 430.

18 *Ibid.*, corsivo nell'originale.

ricezione internazionale delle sue star¹⁹. Per illustrare quale sia il suo obiettivo, l'autore inserisce in una delle prime pagine la riproduzione di un articolo della rivista di cinema statunitense *Photoplay* del 1928 dal titolo *Olympus moves to Hollywood*, nel quale si stabilisce un parallelo tra gli Dei dell'Olimpo greco e le star di Hollywood, mostrando come le misure di quest'ultime siano del tutto simili a quelle delle prime, tanto che risulta credibile ritrarli come statue di divinità. Ad accompagnare l'articolo ci sono infatti due foto, la prima di Richard Arlen nella posa dell'Apollo del Belvedere e la seconda di Joan Crawford come la Venere di Milo. Nell'articolo non si fa ancora menzione di Winckelmann, ma è Williams stesso, nel corso della sua analisi, a richiamare l'attenzione sul suo nome, partendo dall'idea che il canone estetico che, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta del Novecento (all'apice quindi di quella che si è soliti chiamare "l'epoca classica del cinema hollywoodiano"), mira ad affermare alcune star del cinema sul piano internazionale non faccia altro che riproporre quello dell'arte classica proposto da Winckelmann stesso alla metà del Settecento²⁰. Basandosi soprattutto sull'introduzione della traduzione inglese del 2006 di *Geschichte der Kunst des Altertums* di Alex Potts, Williams sostiene che tutti i revival del neoclassico si richiamino infatti alla sua interpretazione del mondo antico, che acquisì popolarità in ambito anglosassone attraverso pubblicazioni in lingua inglese tra il 1849-1879²¹. Seguendo le indicazioni di Potts, Williams afferma che sia possibile ritrovare nell'uso hollywoodiano dei modelli classici lo sguardo bidirezionale di Winckelmann, che guarda da una parte all'eternità del mito, e dall'altra, lo proietta come modello per il presente, facendo dunque sì che essi fossero percepiti come spirituali, perché eterni, e al tempo stesso corporei, e quindi legati al presente²². E per confermare questa idea di Williams basterebbe mostrare anche un'altra immagine che si trova nel libro di Richard Dyer *White* (altro testo di riferimento sull'antropologia del divismo cinematografico) che presenta Johnny Weissmüller, il primo Tarzan, ritratto come una divinità greca nell'atto di lanciare un giavellotto²³.

19 M. Williams, *Film Stardom, Myth, and Classicism. The Rise of Hollywood's Gods*, London, Palgrave & Macmillan, 2013, p. 6: «What interests me is how classicism, or rather neoclassicism, itself is part of this hybrid discourse and how it contributes to not only the local product of American national cinema, but also the international production and reception of stars».

20 Cfr. *ivi*, p. 33 sg.

21 *Ivi*, p. 34.

22 *Ibid.*: «Winckelmann's gaze was also very much bi-focal, viewing the classical past, and particularly its homoeroticism, often in order to highlight the deficiencies of the present. These aspects use of antiquity in star discourse where classicism borrows from the kind of historical grandeur Winckelmann's writings infused into its subjects, and likewise his categorisation of different masculine and feminine types according to form and myth, and also its ability to be corporeal and sensual, while safely enshrined within the mantle of respectability that art history affords to it.»

23 Cfr. Richard Dyer, *White*, London & New York, Routledge, 1997, p. 149.

Non dissimile al modo di procedere di Williams è quello di Esther-Sophia Sünderhauf nel suo studio sulla ricezione tedesca dell'ideale dell'antichità di Winckelmann tra il 1840 e il 1945, facendo dunque rientrare in questo ambito qualsiasi (o quasi) riferimento al concetto di classicità²⁴. All'interno di questo campo di indagine dunque molto vasto, Sünderhauf nomina, discutendoli per la verità in modo abbastanza passeggero, due film importanti come *Forza e bellezza* (1925, titolo originale *Wege zu Kraft und Schönheit*) del regista Wilhelm Prager e *Olympia* (1938) di Leni Riefenstahl. Essi sono inseriti da Sünderhauf in due contesti culturali della ricezione dell'ideale winckelmanniano di antichità diversi tra loro, sebbene legati da alcuni aspetti: da una parte, nel caso di *Forza e Bellezza*, abbiamo la *Lebensreformbewegung*, ovvero il movimento che nei primi decenni del secolo si riproponeva una riforma completa dell'esistenza a partire da un ritrovato rapporto con la natura; nel caso di *Olimpia*, si tratta invece dell'epoca del Nazionalsocialismo. Una continuità e una vicinanza tra loro risulta immediata per l'argomento da loro trattato, quello dello sport e della cultura fisica, richiamandosi esplicitamente al ruolo da loro svolto anche nella cultura greca, al quale lo stesso Winckelmann attribuisce grande valore quando elabora il suo modello di bellezza e perfezione artistica²⁵.

Forza e bellezza, che è documentario sui benefici dell'attività fisica realizzato su incarico della "Kulturabteilung" della UFA, è discusso la prima volta da Sünderhauf a proposito di una sequenza nella quale la "bellezza" delle statue greche viene contrapposta alla deformità (con tratti pericolosamente vicina a certi stereotipi razziali) di alcuni visitatori che ammirano le stesse statue in un museo, per i quali, evidentemente tale ammirazione non ha portato a un'imitazione dello stile di vita dei greci²⁶. I rimandi all'ideale winckelmanniano dell'antichità sono, nel film, fin da subito evidenti, a partire dalla sua prima parte dal titolo "Die alten Griechen und die neue Zeit", nella quale viene presentato il nesso tra la bellezza dei greci e la loro propensione a svolgere esercizi per il corpo, in opposizione alla degenerazione dell'uomo moderno che di questo nesso non ha ormai più alcuna consapevolezza. Che a essere citato nella prima didascalia sia Goethe invece di Winckelmann rispecchia una predilezione tipica della *Lebensreformbewegung*, nella quale, come mette ben evidenza proprio Sünderhauf nella sua analisi di questo fenomeno culturale, l'influsso "sotterraneo" del secondo era tuttavia ben

24 E.-S. Sünderhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945*, Berlin, Akademie Verlag, 2004.

25 Cfr. F. Saure, *Beautiful Bodies, Exercising Warriors and Original Peoples: Sports, Greek Antiquity and National Identity from Winckelmann to 'Turnvater Jahn'*, in: "German History", n. 3, 2009, pp. 358-373.

26 E.-S. Sünderhauf, *op. cit.*, p. 149-151. La sequenza comincia al minuto 8:20. Va detto che Prager non deve tuttavia essere assimilato troppo rapidamente con l'ideologia razzista e nazionalsocialista. Il regista era infatti vicino ai moventi operai socialisti, avendo diretto il film ufficiale della prima Olimpiade dei Lavoratori (cfr. G. Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997, p. 163).

più importante di quello palese del primo²⁷. E anche la didascalia che pone fine a questa prima parte, riproponendo la necessità di imitare i greci per “ritrovare la via che porta alla forza alla bellezza” non fa che variare un motivo tipico di Winckelmann. Il suo nome è del resto inevitabilmente suggerito dal “marchio di fabbrica” dell’Apollo del Belvedere che compare in una delle primissime inquadrature insieme all’Artemide di Versailles indicati entrambi come modelli della perfezione armonica del corpo rispettivamente maschile e femminile²⁸. Come sostiene sempre Sünderhauf, queste immagini dimostrano come la *Lebensreform* abbia cercato di appropriarsi dell’ideale dell’antichità soprattutto al fine imporre un canone per la salute e la bellezza fisica²⁹. Il film, dunque, come tipico del resto dei *Kulturfilme*, corre il rischio di presentarsi soltanto sotto questo aspetto più “utilitaristico” e “terapeutico” che “estetico”. La pellicola dimostra tuttavia un’innegabile aura artistica e poetica grazie alla grande cura che il regista mette nell’utilizzare tutte le modalità espressive del genere cinematografico, come l’uso insistito del rallenty per esaltare, come spesso si dice nelle didascalie, la “bellezza” dei movimenti degli sportivi, oppure l’utilizzo di inquadrature a figura intera che spesso fanno assomigliare gli atleti e ballerini a statue classiche. La dialettica tra stasi e movimento è non a caso richiamata anche dalla citazione della grazia come “bellezza in movimento” di Schiller che si legge in una delle didascalie, che dunque non fa altro che confermare la derivazione dell’ideologia del film dal classicismo tedesco (minuto 17-18). Al tempo stesso, è possibile collocare il film all’interno della nascente sensibilità per l’espressione neo-oggettiva, nelle quali i valori della staticità e della purezza classica delle forme segnano un deciso cambio di direzione rispetto all’espressionismo³⁰.

C’è un altro aspetto che, secondo Sünderhauf, dimostra l’aderenza del film al modo attraverso il quale la *Lebensreform* cerca di appropriarsi dell’ideale dell’antichità winckelmanniano. Esso consiste nella diffusione nella fotografia dell’epoca il motivo dei corpi ritratti come fossero statue viventi³¹. A questa variazione dell’eterno sogno di Pigmalione, si richiama anche il famoso prologo di *Olympia*,

27 Cfr. E.-S. Sünderhauf, *op. cit.*, p. 157 sg.

28 È tuttavia il libro da cui, con ogni probabilità, sono state prese le immagini poi utilizzate nel film, *Die Schönheit des Menschen* di Johannes Große, a citare Winckelmann come «der erste Kunder plastischer Schönheit unter den Deutschen» e ricordare inoltre la sua descrizione dell’Apollo del Belvedere (cfr. *ivi*, p. 168).

29 *Ivi*, p. 165: «Die einseitig auf die Zwecke der Körperreform ausgerichtete Auswahl reduzierte das Antikeideal auf seine Vorbildfunktion für eine durch Gymnastik und Agonistik ausgebildete Körperschönheit».

30 Sul recupero di alcuni motivi winckelmanniani nella *Neue Sachlichkeit* e in particolare in Franz Roh, cfr. J. Rößler, “Das intellektuelle Treibgut des Klassizismus. Winckelmanns Erbe von Franz Xavers Messerschmidts bis zur Klassischen Moderne”, in: E. Décultot et al., *op. cit.*, p. 95.

31 Cfr. Sünderhauf, *op. cit.*, p. 184 sg.

il film ufficiale delle Olimpiadi di Berlino del 1936, diretto da Leni Riefenstahl³². Oltre a sostenere la derivazione dalla tradizione dalla *Lebensreformbewegung* (la stessa Riefenstahl è del resto accreditata come ballerina proprio nel film di Prager), il film viene inoltre ricordato da Sünderhauf come esempio visivo del modello antropologico proposto dall'ideologia nazionalsocialista³³. Se l'indagine non viene quindi approfondita dall'autrice è poiché il film e il prologo in particolare sono spesso citati come esempio notevole di ricezione dell'antichità nella ideologia nazionalsocialista³⁴. Effettivamente, il prologo offre molti spunti per analizzare questa particolare reinterpretazione. Come mostrato in modo paradigmatico dalla sequenza del percorso della fiaccola da Atene a Berlino, esso tenta di suggerire un sincretismo ideale tra l'ideale greco-mediterraneo e quello germanico-nordico, mostrando immagini che rimandano al primo affiancate da motivi che, sebbene per via allusiva e non esplicita, sono invece riconducibili al secondo, a partire dal *Leitmotiv* della nebbia, nella quale appaiono avvolte le statue, e dal lento incedere delle immagini, che ricorda nel suo ritmo quello di un prologo wagneriano. Non è un caso, difatti, che una delle sequenze più famose di questo prologo, quella della statua del discobolo di Mirone che si trasforma nel decatleta tedesco Erwin Huber, rappresenta un caso di scuola nell'analisi delle componenti ideologiche del film, che vorrebbe in questo modo dimostrare la linea diretta che conduce dagli antichi greci ai moderni tedeschi³⁵.

Come si può vedere, il punto di partenza per trovare riferimenti a Winckelmann nelle opere cinematografiche non è tanto l'influenza diretta dei suoi testi quanto l'idea di "grecità" che egli ha saputo forgiare all'interno di questi, e che poi è stata resa popolare, anche banalizzandola, nei decenni successivi alla sua morte. Questo è il presupposto di Sünderhauf, che del resto è ben esplicito nel

32 Secondo Sünderhauf alcune scene del prologo, in particolare quella delle ballerine che spuntano dalle fiamme, sarebbero state ispirate a una serie di foto molto famose, che ritraevano Isadora e Thérèse Duncan nell'Acropoli di Atene, realizzate nel 1921 da Edward Steichen (cfr. *ivi*, p. 192). Sulla derivazione delle immagini del prologo, e quindi di tutte le inquadrature degli atleti nel film, da un'iconografia molto diffusa nella fotografia tra gli anni Venti e Trenta cfr. anche H. B. Schaub, *Riefenstahls Körperideale – Ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?*, München, Fink, 2003, pp. 70-77.

33 Cfr. Sünderhauf, *op. cit.*, p. 325.

34 Cfr. *ibid.*

35 Cfr. H. B. Schaub, *op. cit.*, pp. 84-87. Schaub cita alcune interpretazioni nelle quale l'implicazione ideologica di dimostrare la derivazione diretta dei germani dai greci è giudicata come voluta dalla regista; al tempo stesso, Schaub ipotizza che può essere semplicemente dipesa dalla volontà di rappresentare semplicemente la continuità tra le Olimpiadi antiche e quelle moderne attraverso il motivo del lanciatore del disco molto popolare nella fotografia dell'epoca. Inoltre, c'è chi dubita, e in modo lecito, che si possa far derivare l'ideale estetico della grecità proposto da Leni Riefenstahl da Winckelmann, facendo un paragone con la passione di Hermann Göring per l'arte antica, basata dunque su concezioni non corrette sul piano filologico. Nel prologo difatti non si fanno distinzioni tra immagini di sculture appartenenti all'epoca greca e altre invece riconducibili a quella romana, tra ad esempio il "Fauno Barberini" (cfr. C(ristoph) F(rank), "Politik", in: E. Décultot et al., *op. cit.*, p. 319).

titolo della sua monografia, ma lo stesso si potrebbe dire anche Williams. Persino Schrott, come è stato visto, parlando della sua “morte”, fa riferimento più che altro a un’idea e non alla vicenda biografica di una persona precisa. Anche se le fonti che sono a disposizione sono molto limitate, è possibile quindi individuare una differenza rispetto alla letteratura, che invece ha posto maggiormente l’accento sul “mito” della sua biografia; nel cinema egli invece fa la sua comparsa come protagonista di una rivoluzione dello sguardo che, criticata o apprezzata, ha fornito codici visivi fondamentali per tutta la modernità.

N. 27/1768: dagli archivi all'«interpretazione drammatica». Su Pier Paolo Venier: morte di Winckelmann e processo contro Francesco Arcangeli (e su altre pubblicazioni recenti sul tema)

ELVIO GUAGNINI

Poiché il mio intervento è stato considerato anche come una forma di partecipazione della Società di Minerva a questo Convegno, vorrei spiegare brevemente la ragione della scelta di parlare – in particolare – di un libro, con riferimento però anche al ruolo della Minerva nella discussione su Winckelmann e sulle vicende della sua esistenza; ma pure con qualche notizia su alcune pubblicazioni recenti che prendono le mosse anche dagli atti processuali pubblicati dalla Minerva.

Il lavoro principale al quale farò riferimento nel mio intervento è il libro di Pier Paolo Venier *N. 27/1768 criminale contro Francesco Arcangeli in puncto omicidij*, pubblicato nel 1967¹. Un lavoro strutturato in due parti: *La morte* e *Il processo*. La prima parte è più breve (pp. 5-50); la seconda molto più ampia (pp. 53-158). Un lavoro che si fonda fortemente sull'utilizzo soprattutto del volume pubblicato – nel 1964 – dalla Società di Minerva di Trieste, come editrice: un libro, a cura di Cesare Pagnini, intitolato *Gli atti originali del processo criminale per l'uccisione di Giovanni Winckelmann (1768)*², che comprendeva un breve saggio introduttivo, gli Atti

1 P. Venier, *N.27/1768 criminale contro Francesco Arcangeli in puncto omicidij*, Trieste, L'Asterisco, 1967. In seguito citato tra parentesi tonde nel testo corrente con la sigla N. 27/1768 seguita dal numero di pagina.

2 C. Pagnini, *Gli atti originali del processo criminale per l'uccisione di Giovanni Winckelmann (1768)*, Trieste, Editrice la Società di Minerva, 1964. In seguito citati tra parentesi tonde nel testo corrente con la abbreviazione *Gli atti* seguita dal numero di pagina.

(con tutti gli interrogatori), i *Documenti* (a partire da due lettere dell'Arcangeli e a concludere con la richiesta di Domenico Rossetti che il fascicolo degli atti venisse affidato in custodia alla Società di Minerva: ora si trova all'Archivio Diplomatico del Comune di Trieste). Nel 1971, l'editore Longanesi (Milano), in una collana diretta da Domenico (Nico) Naldini, ristampò gli atti, riveduti nel testo e nella punteggiatura, con una introduzione di Elio Bartolini.

I testi di questi atti e – prima – lo stesso fatto di cronaca avevano suscitato, sin da subito, interessi e curiosità di vario genere. Anche l'interesse di scrittori. Fin dai primi dell'Ottocento, Rossetti (ma questo è stato detto e ripetuto più volte) si era dedicato allo studio dell'incartamento del processo e ne aveva tratto uno scritto (pubblicato in tedesco – nel 1818 – e in italiano, nel 1832: Venezia, Tipografia di Alvisopoli) sul periodo estremo della biografia di Winckelmann. Ma questo è un fatto ben noto agli studiosi di Winckelmann.

È interessante, forse, ricordare la pubblicazione, nel 1829, sull' "Archeografo triestino"³ di una nota molto polemica di Domenico Rossetti a proposito di *Winckelmanns Tod* di A. I. Büssel: un dramma in due atti (Lipsia, Carl Ferdinand Müller) dove Winckelmann figurava – secondo il recensore – come una macchietta, un «omiciattolo da commedia»⁴ che identificava l'Arcangeli come il «Bello in forma virile cinto del magico velame di muliebre divina beltà». L'autore – sostiene Rossetti – era un ignorante che non aveva letto il suo libro; altrimenti, avrebbe definito meglio i due personaggi dell'assassinato e dell'assassino, senza pasticci di mescolanze tra il 1768 e il 1827, ispirandosi al «corrente romantico filoellenismo»⁵. Insomma, una vera porcheria. Si legga l'incipit: «Infelicissimo, tre volte infelicissimo Winckelmann! Uno ti tolse proditoriamente la vita. Altri ti contrastarono l'onore del sepolcro. Un terzo t'insidia adesso perfino l'intelletto e la tua gloriosa memoria schernisce»⁶. Rossetti contesta a Büssel la stessa conoscenza di fatti e personaggi:

Se dunque avesse egli bene conosciuto la storia della morte del suo soggetto, da poi che aveasi fitto in capo di volerla tragediare, con ingegno d'altronde limitato, vi avrebbe tuttavia trovato due *caratteri veri* e tali da fornire parecchie scene interessantissime e commoventi. Il Winckelmann vi avrebbe sostenuto il carattere di uomo malinconico ed impaziente, ma cordiale ed ingenuo ad un tempo, e sempre nobile prudente e veramente dignitose. L'Arcangeli quello di uomo astutissimo il quale col mostrarsi attaccaticcio e servizievole, e gajo parlatore potea tanto più essere da quello tolerato, da che egli sapeva essere cautissimo nell'occultare le perverse sue intenzioni⁷.

3 D. Rossetti, *Winckelmanns Tod. Drama in zwei Aufzügen von A. I. Büssel*, in: "Archeografo Triestino", vol. I, 1829, pp. 241-252.

4 Ivi, p. 245.

5 Ivi, p. 250.

6 Ivi, p. 243.

7 Ivi, p. 250.

Comunque, un esempio (negativo, per Rossetti) di come la vicenda suscitasse interessi e curiosità letterarie e drammatiche.

Anche attualmente, il ‘caso’ Winckelmann stimola le scritture. In questo senso, vorrei citare due lavori, in ambito italiano, che hanno rivelato la continuazione di forti interessi intorno ai ‘misteri’ della vicenda: ambedue stampati nel 2014.

Il primo è una ricostruzione, scritta da Paola Bonifacio, del *Delitto Winckelmann*, così il titolo; sottotitolo: *La tragica morte del fondatore dell'archeologia moderna*⁸. Il secondo è un libro di Marina Petronio intitolato *Il caso Winckelmann. Uno dei più famosi casi giudiziari d'Europa nella Trieste del Settecento*⁹, Roma, Palombi.

Il libro di Paola Bonifacio è un testo che vuole avere il ‘ritmo’ e il taglio del giallo, che intende definire possibili risposte alle tante domande che i documenti biografici e gli atti processuali sollevano. E che prospetta «forse» (si dice) – dietro la «banalità» apparente della vicenda – un complicato e oscuro intrigo internazionale che vede coinvolte le grandi potenze dell'epoca: il Vaticano, i Gesuiti, il Papa Nero. Una lotta spietata per il potere e per la sopravvivenza (cito dal risvolto di copertina). E dove l'interpretazione viene suggerita (forse) dal paragrafo conclusivo *La vendetta del papa nero*: dove si parla di morti sospette (Papa Clemente XIII nel 1763; Papa Clemente XIV nel 1774) e poi dell'arresto – nel 1775 – del Papa Nero, Lorenzo Ricci, rinchiuso in Castel Sant'Angelo. Atti che facevano séguito alla soppressione dell'Ordine dei Gesuiti, decisa dai due pontefici, e alla espulsione dei Gesuiti da vari Stati europei.

Il secondo libro, quello di Marina Petronio, appare come un lavoro ben documentato, frutto di letture di prima mano dei testi originali. E pure di interpretazioni psicologiche di Winckelmann, anche in termini complessi (come quello dell'amicizia – un incontro fatale – con l'allievo Lamprecht) che non vanno mai oltre i fatti. Il libro affronta anche temi delicati come la conversione al cattolicesimo. Winckelmann era stato sempre tiepido verso la religione, fin da ragazzo. E la stessa conversione¹⁰ risulterebbe pure frutto di un contratto anche sotto il profilo economico. Winckelmann vestiva l'abito di abate – ricorda Petronio – ma non certo come religioso: a Roma lo portavano usualmente anche i notai e i funzionari¹¹. L'utilizzazione degli atti del processo, nelle pagine di Petronio, è corretta, non va oltre le cose dette. Anche in questo libro, si avanzano ipotesi. Per esempio, analizzando l'attività del protettore dei Winckelmann, il cardinale Alessandro Albani, i suoi intrighi diplomatici con l'Inghilterra e con l'Austria, con i Piemontesi; e considerando Winckelmann come chi aiutava il cardinale con la traduzione di

8 P. Bonifacio, *Il delitto Winckelmann. La tragica morte del fondatore dell'archeologia moderna*, Milano, Metamorfosi editore, 2014.

9 M. Petronio, *Il caso Winckelmann. Uno dei più famosi casi giudiziari d'Europa nella Trieste del Settecento*, Roma, Palombi, 2014.

10 Ivi, p. 28.

11 Ivi, p. 31.

documenti e l'Albani come uno «007 coi fiocchi»¹². È un capitolo molto ben documentato, quello intitolato *Spy Story*, dove vengono raccontate anche questioni di spionaggio che vedevano coinvolto l'Albani prima attento agli Stuart e poi vicino alla casa Hannover. E dove il problema rimane ciò che Winckelmann avrebbe potuto raccontare direttamente a Maria Teresa «di tanto importante da renderle un servizio». Naturalmente, rimane al centro la questione dei Gesuiti (*Ipotesi per un incontro*): una ipotesi «ragionevole» vista la posizione occupata da Winckelmann in Vaticano. Ma, forse, visti i maneggi del card. Albani, qualche ragguaglio poteva riguardare l'Inghilterra¹³. Il libro di Petronio è cauto. Espone tesi e possibili obiezioni (vedi il capitolo *Dubbi*). Su certe questioni, taglia corto: «Su una presunta relazione omosessuale tra i due [Winckelmann e Arcangeli], non c'è la minima traccia negli atti del processo»¹⁴. La conclusione è che «il caso è irrisolto». Sembra quasi un rinvio all'intreccio di possibili 'concause', come quelle invocate dal commissario Ingravallo del *Pasticciaccio* di Gadda alla base di ogni mistero.

Un caso a parte, in questa vicenda di pubblicazioni ispirate agli atti del processo sulla morte di Winckelmann, è rappresentato da un libro tanto interessante quanto poco noto. Un libro di una certa eleganza formale, pubblicato nel 1967 – siamo dunque a breve distanza dalla pubblicazione degli *Atti* – dalle edizioni dell'Asterisco di Trieste di Tullio Reggente. Un libro vincitore, in quello stesso anno, del Premio Ca' Foscari del Centro Universitario Teatrale. Un libro seguito, dal punto di vista redazionale, da Bruno Chersicla che ne ha curato la copertina e al quale sono dovute alcune tavole: lo studio per una scena e uno studio per i costumi. Chersicla – va ricordato – in quegli anni era già a Milano, incoraggiato nella scelta da Leonardo Sinisgalli, ma era anche a Trieste un po' *l'art director* dell'Asterisco. Nell'ambito dello spettacolo, avrebbe lavorato anche per Strehler, per il Piccolo Teatro, e per il Teatro Stabile di Trieste.

L'autore di questo libro, Pier Paolo Venier, triestino (1938-2016), era stato, a Trieste, tra i fondatori della "Cappella Underground", assieme ad Annamaria Percavasi, molto attivo nei centri culturali universitari, in particolare il C.U.C. e il C.U.T., impegnati rispettivamente sul fronte cinematografico e su quello teatrale. Laureato in Giurisprudenza all'Università di Trieste, aveva esercitato anche la professione per circa cinque anni prima di dedicarsi ad attività nel campo della comunicazione commerciale, nel settore della pubblicità. Trasferitosi a Milano, si era affermato anche come regista e direttore artistico, drammaturgo, esperto di tecnologie multimediali. A lui sono dovuti allestimenti di mostre e attività divulgative in campo artistico, anche in collaborazione con la televisione (RAI 1 e RAI 2). Di lui si può ricordare, per esempio, una mostra intitolata *Milano Ultimo Atto d'Amore*, omaggio alla poesia di Alda Merini e alla pittura di Mimmo Rotella; un libro, a cura di Fer-

¹² Ivi, p. 111.

¹³ Ivi, p. 119.

¹⁴ Ivi, p. 139.

nando Noris, intitolato *Caravaggio drammaturgo: lettura teatrale dell'opera pittorica*¹⁵. E vorrei anche ricordare, tra i suoi *divertissement* colti e intelligenti, una lettura – al Joyce Festival di Trieste, ottobre 1993 – del monologo di Molly dall'*Ulisse* di Joyce: la versione in dialetto triestino di Pierpaolo Venier interpretata (magistralmente) da Ariella Reggio. Ciò che fa ricordare anche un lavoro registico televisivo di Venier: un video sull'influenza del dialetto triestino sulla prosa di Joyce.

Del resto, Jacopo Venier stava lavorando a un film, *Un medagliere per Winckelmann*, di cui si conserva una copia purtroppo senza audio, che comprendeva – tra le altre – interviste allo storico Elio Apih, al conte Domenico Rossetti e a Cesare Pagnini. Si era fatta strada anche l'ipotesi di una mostra, *Winckelmann. Stile, classicità e bellezza*, progettata negli anni Novanta con il suo amico Jaime Fadda. Il progetto era stato discusso con il germanista Giorgio Cusatelli.

Anche *N. 27/1768 criminale contro Franc. Arcangeli in puncto omicidij* ha una sua particolare originalità. Gli atti originali del processo pubblicati – come si è già ricordato – dalla Società di Minerva sono del 1964. Il 5 febbraio 1966 Pierpaolo Venier parla alla Società di Minerva su *L'uccisione di Winckelmann, ovvero l'interpretazione drammatica della cronaca*. Purtroppo, della conferenza non rimane traccia nei verbali della Società se non per il titolo. Che però è davvero molto interessante. Ed è la chiave per intendere il libro di Venier del 1967.

I personaggi sono davvero tanti (trentanove), tutti quelli che compaiono negli atti o fanno parte della storia reale di Winckelmann: dallo scultore romano Bartolomeo Cavaceppi a Winckelmann stesso a Kaunitz fino a Giacomo Viezzoli, padrone di bastimento, a Marianna Wagner «bottegara di Giovanni Derin» all'avvocato Francesco Lovisoni. Più «alcuni servi di locanda, frati, nonzoli, sbirri, ufficiali giudiziari, marinai, saltimbanchi e popolo». Un *cast* da film. E, infatti, come si accennava, ricerche avviate in vista di questo incontro hanno rivelato l'esistenza di un avvio e di una sceneggiatura che non è mai diventata film. Inoltre, il figlio di Pierpaolo Venier, Jacopo, ha fatto digitalizzare una pellicola degli anni Sessanta che contiene «appunti visivi» su Winckelmann. D'altra parte, anche il libro del 1967 – pubblicato da Tullio Reggente – non si è mai tradotto in spettacolo anche se è stato premiato, come libro, dal C.U.T. di Ca' Foscari.

Ed ecco qualche considerazione su questo libro. Nella prima parte (*La morte*), oltre a un classico "prologo" (recitato dal Prologo), lo scultore romano Bartolomeo Cavaceppi, compagno di Winckelmann nella prima parte del suo viaggio, riassume la vicenda dello stesso viaggio fino a Vienna e fino al congedo (con intervento di Kaunitz che cerca di convincere Winckelmann a non abbandonare il compagno nel séguito del suo viaggio al Nord). Si dà lettura, poi, per voce dello stesso autore, della lettera di Kaunitz all'Albani per annunciare la partenza di Winckelmann per Roma, via Trieste. Segue una scena alla Locanda Grande, dove si parla del fermento di Winckelmann e dalla quale hanno origine gli eventi successivi.

15 P. Venier, *Caravaggio drammaturgo. Una lettura teatrale dell'opera pittorica*, a cura di Fernando Noris, Azzano San Paolo, Bergamo, Bolis, 2009.

Il Prologo, dunque, annuncia lo spettacolo a un pubblico desideroso «di sapere anco li fatti, li più minuti e meno interessanti degli uomini illustri», un soggetto certo «degnò di sua curiosità [ironico] e di suoi riflessi un giuridico dettaglio [sottolineatura di chi scrive] delle particolarità che accompagnarono la funesta morte del celebre signor Giovanni Winckelmann: la morte – conclude il Prologo – è la gran prova del loro merito, ella confonde l'illusione e fa trionfare unicamente la virtù» (N. 27/1768, p. 5).

Dunque, il preambolo alla morte si svolge nella bottega di un antiquario: che si trasforma nei vari luoghi visitati da Cavaceppi (illustratore) e Winckelmann: e, quindi, Loreto, Venezia, Verona, Vienna.

Venier si cimenta nella lingua del tempo per illustrare in quella bottega, circondato da «Statue e frammenti sparsi per ogni dove», una parte di quel *Grand Tour*.

Il discorso di Cavaceppi sembra (anzi, vuol essere: «posso io deporre – dice – essendo stato in sua compagnia da Roma fino a Vienna») quasi una 'deposizione' preventiva, che completa il contenuto delle deposizioni successive.

Frammenti di lettere di Winckelmann (da Roma, 23 marzo 1768, a Muzell Stosch, Berlino) e altri frammenti narrativi vengono intercalati alle parole di Cavaceppi per illustrare il viaggio e gli interessi e le idee di Winckelmann. E per testimoniare la riluttanza di Winckelmann a continuare il viaggio e il «nuovo» orrore avvertito per il paesaggio del Nord.

I fatti che rappresentano *la morte* con tutto ciò che precede sono ripresi – come indicano i nomi tra parentesi, per esempio: *Una serva della locanda* (Teresa Baumeister) – dalle diverse deposizioni che si leggono negli atti del processo pubblicati nel 1964. Le citazioni sono ovviamente riprese dalla prima edizione (1964) che è quella, per ragioni di data, utilizzata da Pierpaolo Venier.

In qualche caso, il testo degli atti viene 'tradotto' in battute con riferimento al contenuto dei fatti esposti (Teresa Baumeister di Graz va a chiedere aiuto – si legge nella deposizione degli atti del processo – per «un signore a cui li veniva sangue dalla bocca»). Nella pagina di Venier, il testo è così 'tradotto' nella battuta «Gli vien sangue dalla bocca! (*quasi svenendo*) Aiuto... Aiuto».

In qualche altro momento, riferendo i racconti dei testimoni, il testo degli atti viene ripreso praticamente alla lettera. Come nel caso della deposizione di Giuseppe Sutter, austriaco, «di professione cameriere et caciatore presso l'Ill.mo Sig. Bar. De Casali, di religione cattolico romano».

Nel testo degli Atti, Sutter è al «pogiolo» per prendere dell'acqua e afferma:

«vidi quel forastiere italiano, che non so come si chiami, che alloggiava se non fallo nella camera al N. 9 del secondo piano di detta Osteria Grande, che infuriato correva giù per le scale in camicia con un solo camisolino indoso, e senza capello in testa, quale aveva per avanti verso il petto la camicia un pocco sporca di sangue, et indi quasi subito dietro a lui vidi che discendeva le scale il servitore dell'oste – di nome Andrea, ma questo andava a passo lento, e pocco doppo vidi di scendere quel'altro forastiere, che non so come si chiami, ma alloggiava nella camera contigua a quella dell'altro, cioè al N.

dieci, ed osservai che questo aveva pure alquanto imbratata di sangue la camicia. Entrato in camera del patrone [il Barone], gli dissi, come avevo veduto detti due forestieri et il servo Andrea andava abasso delle scale, e che avevo veduto che erano quelli imbratati di sangue, così che credevo che qualc'uno di loro si avesse fatto cavare sangue e gli si fosse slegata la benda et aperta la vena, che perciò fossero andati a ricercar ajuto; l'onde il mio patrone in ciò sentendo mi ordinò che andassi a vedere ciò che fosse, io andai subito abasso ecc.» (*Gli atti*, pp. 69-70)

E si veda il testo drammatico. Parla «*Un cameriere e cacciatore* (Giuseppe Sutter)»:

«Signor Barone, signor Barone, se sapeste cos'è successo, un momento fa: ho visto quel forestiero, quello che abita alla camera 9... sì, sì, il tedesco ha disceso le scale, in camicia, e l'ha tutta sporca di sangue. E poco prima [qui c'è un'inversione nel racconto] era corso giù dalle scale anche quel suo amico, che abita alla stanza n. 10, anche colui in camicia e col solo camisolino addosso e senza cappello in testa e tutto infuriato, e aveva anch'egli, verso il petto, la camicia un poco sporca di sangue, e subito dietro a lui correva il servo Andrea! Certo qualcheduno di loro s'è fatto cavar sangue e gli s'è slegata la benda e aperta la vena, e adesso sono andati a ricercare ajuto [questa parte è ripresa quasi letteralmente] ... (Breve pausa, come ascoltando). Va bene, va bene, vado a veder meglio e torno» (*N. 27/1768*, pp. 15-16).

Il testo degli *Atti* («l'onde il mio patrone in ciò sentendo mi ordinò che andassi a vedere ciò che fosse») viene sintetizzato in una battuta che semplifica il racconto.

Venier opera utilizzando brani delle singole testimonianze per creare una narrazione a più voci con precise intestazioni di appartenenza delle singole battute attraverso il cui montaggio il fatto viene ricostruito.

Anche il racconto dell'ispezione delle autorità al luogo del delitto viene realizzato a più voci, utilizzando la pagina degli *Atti* dell'8 giugno 1768 «in Officio Criminali cum assistentia etc.» (*Gli atti*, p. 19 sgg.) con qualche adattamento della narrativa degli atti alla lettura diretta – nel testo di Venier – dell'attuario (che verbalizza) e quindi dal giudice (che poi continua a dettare) e riprendendo poi – attraverso la voce di Winckelmann stesso – l'accusa all'Arcangeli.

«Interrogato – si legge negli *Atti* (p. 21) – come sia successo che egli si ritrovi in tal guisa gemendo giacente su di quel materasso?
Parlando con difficoltà.

R. Quel traditore che nella camera contigua a questa era alloggiato mi si fece conoscente et amico, a cui feci vedere delle monete d'argento grandi e due d'oro, fra quali una di queste grande che l'Imperatrice mi regalò in Schenbrunn, in cui v'era il ritratto del principe di Lichtenstein [...].»

Nel testo di Venier, la risposta di Winckelmann al giudice è, inizialmente, la stessa: «*Winckelmann* (con difficoltà, ansimando) Quel traditore, che nella camera contigua, a questa era alloggiato, mi si fece conoscente ed amico, cui feci vedere [...].» (*N. 27/1768*, p. 19).

Nel séguito dell'interrogatorio, il vaneggiamento di Winckelmann morente permette l'inserimento di frasi che valgono a definire certi giudizi su persone e

fatti della propria vita. Su Arcangeli, Winckelmann afferma: «ne ho conosciuto di giovani più belli dall’Arcangelo di Guido Reni...».

E così sulla propria provenienza sociale: «Winckelmann homo ex angulo... (iniziando una specie di lungo, delirante monologo, dal quale si riprenderà solo a brevi tratti, e che proseguirà per tutta l’ulteriore lunga agonia) stirpe di calzolari!...» (N. 27/1768, p. 20).

O, a proposito del titolo di Prefetto delle antichità di Roma: «Io posso dunque stimarmi felice poiché ho ottenuto ciò che non avrei mai potuto desiderare, ora sono assicurato per la mia vecchiaia...» (N. 27/1768, p. 21).

Nel discorso che segue, Venier adopera parole e richiami tratti da pagine epistolari, frammenti d’autore. Come, a proposito delle parole che Marco Plauzio che aveva voluto far scolpire sul proprio monumento:

A somiglianza di Marco Plauzio, il quale volle che sul magnifico monumento conservatosi presso Tivoli, dopo narrate le sue gesta, il consolato, il trionfo degli illiri, si scolpissero le parole *vixit novem annos!* Io egualmente posso riguardare come non vissuta la vita da me passata prima di venire in Roma, ove propriamente cominciai ad esistere, e cioè appunto da un equal numero d’anni (N. 27/1768, p. 21).

Il discorso al dottore che ha esaminato le sue ferite diventa – nel discorso di Winckelmann – un riepilogo della propria vita, toccando pure questioni nodali per la biografia: «Avrei potuto maritarmi, [...] ma maritato non sarei mai giunto a far quello che ho fatto. Io non sono mai stato nemico dell’altro sesso, come si vuol far credere, ma il mio modo di vivere mi ha allontanato dal trattarlo. Ora appena me ne ricordo, e questa astinenza è quella che mi rende capace di molti lavori e allo studio indefesso» (N. 27/1768, pp. 21-22). Vengono emergendo brandelli della sua storia, e pure pensieri oscuri (come quelli sulla decadenza di Roma che si avvia a essere un deserto).

L’inventario dei beni trovati nella stanza di Winckelmann, ben presente negli Atti, è occasione di ulteriori prospezioni, con interventi dello stesso Winckelmann morente. Considerazioni che servono a ricostruire cultura, biblioteca, corrispondenti, gusti di Winckelmann.

Farneticazioni quasi da ubriaco (il dottore gli fa bere del suo liquore; p. 45) si intrecciano a considerazioni sulla bellezza e sulla perfezione tratte dalle sue pagine. Ne esce il ritratto di un uomo complesso, con molti lati oscuri, represso e fragile, conscio delle proprie inibizioni e ambizioni.

Carteggi ufficiali e documenti cittadini si intrecciano. Le parole del pubblico Bargello, a proposito della descrizione dell’assassino per le ricerche (*Gli atti*, p. 171) vengono messe in bocca a vari banditori. E gli interrogatori all’Arcangeli vengono ‘tradotti’ nella forma di domande e risposte serrate dell’Inquisitore e dei giudici preposti. Con commenti degli stessi, per esempio a proposito del cinismo dell’Arcangeli nel rappresentare i rapporti con Winckelmann e gli eventi accaduti (N. 27/1768, p. 67: «Costui è di una indifferenza veramente ributtante, il caso l’affare, quel che mi è successo»).

Ma questo introduce la parte del racconto dell'Arcangeli circa il fatto che Winckelmann gli avrebbe raccontato di «aver scoperto a Sua Sagra Maestà» un «ragiro, di cui molto poteva prevalersene, ma non mi spiegò in cosa consistesse questo ragiro» (*Gli atti*, p. 51). Racconto tradotto da Venier in un colloquio tra Arcangeli e Winckelmann, concluso in modo violento e drammatico.

Lo stesso vale per gli interrogatori dei vari testi. Che, nel montaggio di Venier, offrono al lettore/spettatore uno spaccato vivo del caso, della città, delle idee stesse sulla giustizia manifestate dalle diverse autorità preposte: con l'Inquisitore che vuole soluzioni veloci ma chiare; e con il Capitano Civile che insiste sulla velocità necessaria per una possibile chiusura del caso. E con i tre giudici che minacciano punizioni in caso di negligenza ma anche di ritardi e impedimenti.

I giudici pongono problemi che risultano oscuri e l'Inquisitore (mi riferisco sempre al testo Venier) interroga. Le risposte sono realizzate attraverso frammenti di deposizioni più lunghe.

Venier adopera i testi degli atti per indicare i lati oscuri della questione. Sono sempre i tre giudici (*N. 27/1768*, p. 86) a indicare l'«affettuosa inclinazione» di Winckelmann per Arcangeli, «quantunque fosse a lui affatto straniero e ignoto». E a indicare, attraverso le parole dei testi (per esempio Teresa Baumeister, *Gli atti*, pp. 84-85; e *N. 27/1768*, p. 87), la stretta familiarità di quei due uomini che «sempre stavano assieme, e discorrevano e andavano pure sempre unitamente a spasso» (quasi letterale).

Dunque, (*N. 27/1768*, p. 88) questa «improvvisa e intima amicizia» appariva «assai strana. Non potrebbe essa nascondere qualcosa di equivoco? Quel è stata la vera natura della relazione? Costui – dicono i tre giudici – si guarderà bene dal confessarlo!». È certo, però, che Arcangeli era molto brutto (altro che gli arcangeli del grande Guido!). quindi c'era dell'altro (sono i tre giudici a insinuarlo).

E, poi, (*N. 27/1768*, p. 95) sono i tre giudici a notare che, dalla deposizione del Marincich (calzolaio di S. Angelo nel Carso), emerge che costui aveva sentito dal gesuita padre Bosizio che c'era stato un fatto delittuoso. Ma c'era una discordanza tra l'orario delle 9.30 (deposizione Marincich) e le 10 in cui le altre testimonianze lo avevano collocato (*ibidem*). Negli *Atti* (p. 32), in effetti, Antonio Marincich ricorda di aver sentito la notizia dell'avvenuto accoltellamento «verso l'ore nove in dieci» da gente che ne parlava, «et in in specie da un tal prete Bosiz» (pp. 32-33). Da cui, il giallo; tanto più che altre volte il padre Bosiz/Bosizio spunta in questa storia, notano i giudici.

Venier non va oltre. Sottopone al lettore/spettatore le incongruenze e i misteri del caso. Per esempio, il fatto che l'Arcangeli aveva inviato una lettera a un veneziano, firmandola con un falso cognome e pregando di inviare la risposta al padre Bosizio a Trieste (*N. 27/1768*, pp. 102-103).

O si ricordi anche un'altra incongruenza: quella delle lettere incise in un anello d'oro, matrimoniale, E. R. I. (Eva Rachelli, sostiene l'Arcangeli), mentre la moglie si chiamava Giovanna. E lo stesso Arcangeli afferma, contestato dai giudici,

che la moglie si chiamava Eva in tedesco e Giovanna in italiano (da ciò la I., per Joanna; N. 27/1768, p. 105 e *Gli atti*, p. 126).

E, ancora (N. 27/1768, p. 108): perché l’Arcangeli, senza denari, era venuto a Trieste solo per alcuni giorni? Forse sperando in padre Bosizio e nel suo aiuto?

Verso il finale, il libro di Venier assume – nell’interrogatorio – un ritmo incalzante con un tessuto dialogico sempre più veloce e interessante (sempre con tessere originali). Dove la narrazione assume talvolta la fisionomia del racconto d’azione.

Movente passionale o sessuale? Rapina? I tre giudici ci escludono un «omicidio passionale», considerata la minuziosa preparazione del fatto. Ma così vengono sottoposti tutti i possibili sospetti. E pure le affermazioni a discolpa dell’Arcangeli che afferma di avere avuto il sospetto «di essere egli [Winckelmann] un luterano o un ebreo, perciò avendo pensato di prendergli quelle medaglie, di cui non era degno, conseguentemente decisi di ammazzarlo» (N. 27/1768, p. 131; *Gli atti*, p. 146).

Infine, nei tre giudici nasce il sospetto che Arcangeli cercasse altro, un qualcosa di «veramente decisivo», magari qualcosa di «nascosto» o «cifrato» (N. 27/1768, p. 133). Tutto finisce con l’ammissione dell’Arcangeli circa la propria volontà di rubare le monete.

La conclusione resta, comunque, aperta. Con una Trieste che fa una brutta figura (l’Europa tutta parlava di Winckelmann, a Trieste egli era ignoto). Ma sarebbe stato vendicato (è un accenno, nell’arringa del Giudice de’ Malefici che si immedesima «nello spirito di uno storico futuro», a ciò che sarebbe stato fatto da Domenico Rossetti: «vi sarà alcuno che concepirà e metterà il pensiero di onorare queste ceneri in questa città» (N. 27/1768, pp. 139-140).

La Trieste rappresentata da Venier appare come una città con pregiudizi. Si veda, a questo proposito, una battuta dell’avvocato dell’Arcangeli che riprende un’affermazione del suo assistito («[...] chi era questo Winckelmann? Non era forse un ebreo o un luterano, o comunque una persona di poco decoro?») alla quale fa eco la battuta di *Uno del pubblico* («Laus Deo, che infine fu ammazzato un porco ebreo!»; N. 27/1768, p. 141).

La discussione finale fra i tre giudici, dopo che la sentenza è stata già pronunciata, verte anche sull’Albani, sulle cose di cui era a conoscenza, sulla necessità di un mezzo di comunicazione «assolutamente sicuro» come Winckelmann.

Anche in questo caso, l’ipotesi resta ipotesi. Però...: «*Terzo giudice*: Se l’ipotesi è esatta [che l’Arcangeli fosse veramente una spia come Winckelmann l’aveva accusato] il Winckelmann era dunque profondamente tormentato dalla conoscenza della missione diplomatica che gli era stata affidata. Doveva perciò essergli divenuto spontaneo trattare tutti gli uomini che incontrava con prudenza se non con sospetto...» (N. 27/1768, p. 147)

Resta insoluta la questione dell’ambasciata misteriosa a Maria Teresa (di cui aveva parlato l’Arcangeli), della questione del possibile bando dei Gesuiti in Austria. Resta l’ipotesi della missione «segreta».

E resta il mistero di tanta corrispondenza ufficiale dopo l'omicidio.

Il lavoro di Venier si conclude in modo grottesco: con una festa che fa séguito all'esecuzione della sentenza, nella piazza dove è stato giustiziato l'Arcangeli, e con la *performance* di una compagnia di saltimbanchi che «mimano la storia» recitando una serie di strofette (in terzine incatenate) che rievocano tutta la vicenda fino alla morte del reo. Ecco la conclusione: («Era di mercordì, quel giorno appunto/ e l'ora del fatale tafferuglio/ era quel mercordì del 20 luglio// ed anche il nostro ormai era defunto»; N. 27/1768, p. 158).

Alcune considerazioni conclusive: Pierpaolo Venier, alla pubblicazione degli *Atti* (1964), si rende sùbito conto del potenziale narrativo che contengono. Si rende conto del fatto che ogni deposizione contiene dei tasselli di un quadro che va ricomposto come un puzzle. Trova interessante il linguaggio di quegli atti. E capisce che usarlo è una via per arrivare a definire meglio i lati oscuri e misteriosi di una vicenda che resterà comunque enigmatica ma di cui si possono almeno disporre in fila alcuni elementi per cercare di capire di più.

Venier capisce che negli 'interstizi' dei vari elementi delle deposizioni ci sono spiegazioni possibili. Il potere della letteratura può essere quello di mettere a nudo aspetti ancora non còlti dalla storiografia (qui dal diritto o dalle regole processuali di allora o dall'impossibilità, allora, di andare a fondo). Vale qui il discorso di Enzensberger su *Letteratura come storiografia*¹⁶, sulle potenzialità della letteratura di andare a fondo, di fare ipotesi e procedere a ricostruzioni più penetranti rispetto a quello di certa storiografia di tipo tradizionale.

Le carte d'archivio possono essere una miniera per la letteratura. E si ricordi che, proprio in quegli anni, attraverso libri come *Il consiglio d'Egitto* (1963) e poi *Morte di un inquisitore*, (1964), Leonardo Sciascia mostrava la propria simpatia per una narrativa 'impura' (fuori dalle regole), per il romanzo o per il saggio interessato ai casi processuali e al documento storico. Ma si ricordi anche che le 'causa celebre' era già una faccenda settecentesca come testimonia il lavoro di François Guyot de Pitaval per il repertorio delle *Cause celebri e interessanti*.

Il discorso più recente ha inizio con *Il consiglio d'Egitto* (1963) dove sono i documenti che devono far scattare gli indizi. E dove Sciascia si diverte a frugare «fonti contraddittorie o reticenti» e porta nella pagina dubbi e ipotesi, come ha ricordato Luigi Cattanei; e dove gli archivi forniscono materiali di grande interesse. È una linea che poi si preciserà ulteriormente, in Sciascia, con libri come *La scomparsa di Majorana* (1975) e *I pugnatori* (1976). Una linea di ricerca, questa, sulla quale si troveranno anche altri scrittori, da Dacia Maraini a Fulvio Tomizza (*Il male viene da Nord*).

Pierpaolo Venier scrive un libro in linea con questo genere di indagine. Il libro su Winckelmann diventa, in lui, un'«interpretazione drammatica» della cronaca. Il 'caso' gli appare come un giacimento di misteri che la letterarizzazio-

16 H. M. Enzensberger, *Letteratura come storiografia*, in: "Il Menabò", n. 9, 1966, pp. 7-22.

ne dei testi del processo può mettere in luce offrendo ipotesi, dubbi, tentativi di approccio alle questioni che ne nascono. Prospettate in forma aperta, non finita, inquietante. Come sempre avviene nei grandi testi della moderna letteratura del mistero, si pensi a Dürrenmatt, o al già ricordato Sciascia.

IV. Topografie winckelmanniane a Trieste

Narrazione e cartografia di un processo penale. I luoghi di Winckelmann a Trieste

MARIA CAROLINA FOI

1.

Nella *Intervista su Trieste* del 1961, Roberto Bazlen, il gran suggeritore dell'editoria italiana del Novecento, uno dei grandi mediatori triestini della cultura di lingua tedesca in Italia, nonché amico di Svevo, Joyce e Montale, tracciava un ritratto smagato e insieme nostalgico dell'ambiente culturale e sociale in cui era cresciuto: l'impronta asburgica, l'irredentismo giovanile, la città ricca, borghese e 'sismografica', il crocevia linguistico e letterario, la Trieste di fine anni Venti, che poi avrebbe lasciato, quando le biblioteche dei colti impiegati e ufficiali di marina austriaci finivano ormai svendute sulle bancarelle dei librai del ghetto¹. E Bazlen fissava retrospettivamente anche l'*incipit* della storia peculiare e contrastata della città moderna: «Culturalmente, il primo avvenimento importante successo a Trieste è stato l'omicidio di Winckelmann»².

È una diagnosi sicuramente ineccepibile, lo dimostra anche la prima sezione di questo volume, perché molto presto la morte inaudita del grande studioso arricchisce di significati la auto-definizione della città-emporio alla ricerca di una anima culturale³. Una diagnosi ineccepibile, guardando anche alla fama postuma

1 R. Bazlen, *Intervista su Trieste*, in: Id., *Scritti*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 2019, pp. 242-256.

2 *Ibidem*, p. 252.

3 Alcuni riferimenti ormai 'classici', anche sulla Trieste del Settecento: A. Ara, C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1984; E. Apih, *Trieste*, Roma-Bari, Laterza, 1988; i relativi

del grande studioso, la cui morte, come per tanti versi è avvenuto con quella di Pier Paolo Pasolini, fissa il moderno paradigma che allinea bellezza, omosessualità, violenza e, forse, un oscuro complotto⁴. Nell'assassino di Winckelmann, avvenuto l'8 giugno 1768, si può insomma riconoscere uno scarto, avvertire uno scatto nella percezione del tempo, riconoscere l'avvenimento che fissa un prima e un dopo nell'immaginario della città. Anche la letteratura tedesca del tempo è lambita dall'onda lunga della vicenda winckelmanniana, in tanta narrativa di consumo il porto absburgico diventa il fondale di storie di criminali, ladri e avventurieri⁵. Persino in un romanzo di altissima tensione speculativa e poetica quale è *Hyperion* di Hölderlin, Alabanda, l'amico del protagonista, spregiudicato attore di una politica tesa allo scopo ma meno attenta ai mezzi per realizzarlo, fa tappa a Trieste nel suo viaggio verso la Grecia e lì incontra la sua banda di rivoluzionari di professione, la torbida e misteriosa Lega della Nemesis⁶.

2.

Ma l'assassinio di Winckelmann, che solo nella storia successiva potrà dispiegarsi quale evento culturale di prima grandezza, è anche nella Trieste del 1768 il frutto maligno del caso, del fatale concatenarsi di una serie di azioni, di una contingenza. E delle circostanze di una simile contingenza si conoscono ormai parecchi particolari e dettagli preziosi grazie a quella fonte davvero unica, sotto diversi punti di vista davvero straordinaria, che sono gli atti originali del processo condotto contro Francesco Arcangeli, redatti nel mese successivo all'omicidio e conclusi con la sentenza di colpevolezza dell'imputato. Il fascicolo, conservato fra le carte dell'Archivio Diplomatico della Biblioteca Civica Attilio Hortis di Trieste, è stato riscoperto soltanto nel 1963 e pubblicato una prima volta da Cesare Pagnini nel 1964⁷. Il volume è apparso quindi in una seconda edizione curata dallo

capitoli su Trieste in: *Le regioni d'Italia. Il Friuli Venezia Giulia*, a cura di R. Finzi, C. Magris, G. Miccoli, vol. I, Torino, Einaudi, 2002; *Storia economica e sociale di Trieste*, Vol. I, *La città dei traffici (1719-1918)*, a cura di R. Finzi, L. Panariti, G. Panjek, Trieste, Lint, 2001; E. Guagnini, *Minerva nel regno di Mercurio. Contributi a una storia della cultura giuliana*, 2 voll., Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 2001.

4 R. D. Tobin, *Winckelmann – Homosexualität, schwule Kultur, Queer Theory*, in: *Winckelmann-Handbuch*, hrsg. v. M. Diesselkamp u. F. Testa, Stuttgart, Metzler, 2017, pp. 65-72, e i contributi di M. Cometa e M. Käfer nel presente volume.

5 Un esempio per tutti in: S. de Lugnani, *La cultura tedesca a Trieste dal Settecento al tramonto dell'impero absburgico*, Trieste, Edizioni Italo Svevo, 1986, pp. 12-13.

6 F. Hölderlin, *Hyperion*, in: Id., *Prose, teatro, lettere*, traduzione di A. Netti, a cura di L. Reitani, Milano, Mondadori, 2019, pp. 173-175.

7 *Gli atti originali del processo criminale per l'uccisione di Giovanni Winckelmann (1768)*, trascrizione, presentazione e note di C. Pagnini, Trieste, La Società di Minerva, 1964, pp. 191.

stesso Pagnini e da Elio Bartolini nel 1971⁸. Recepito anche in Germania (nell'allora DDR) attraverso la sollecita traduzione tedesca del 1965⁹, il testo degli *Atti originali*, al di là del suo particolare statuto storico-giuridico di verità processuale, non ha mancato di alimentare la ricezione letteraria di Winckelmann, generando a sua volta nuove ipotesi e riscritture¹⁰. Eppure vale senz'altro la pena di interrogarlo ancora una volta, proponendone in questo contributo una nuova chiave di lettura che – come si vedrà più avanti – lo colloca, oltre che nel suo tempo, anche nello spazio, in un luogo preciso, o meglio nei diversi luoghi implicati nel fatale soggiorno di Winckelmann a Trieste.

3.

Per farlo è innanzitutto necessario considerare gli atti processuali nella loro specifica fisionomia storico-giuridica, tenendo presenti i risultati di pregevoli studi sul caso condotti nel campo della storia del diritto e della procedura penale¹¹. Gli *Atti originali del processo criminale* appaiono al lettore di oggi una fonte assai suggestiva che colpisce soprattutto per la descrizione estremamente dettagliata-

8 *L'assassinio di Winckelmann: gli atti originali del processo (1768)*, a cura di C. Pagnini e E. Bartolini, Milano, Longanesi & C., 1971, pp. 306.

9 *Mordakte Winckelmann. Die Originalakten des Kriminalprozesses gegen den Mörder Johann Joachim Winckelmanns (Triest 1768)*, aufgefunden und im Wortlaut des Originals in Triest 1964 hrsg. von Cesare Pagnini, übersetzt und kommentiert von H.-A. Stoll, Berlin, Akademie-Verlag, 1965, pp. 180.

10 Così, ad esempio, si ricordano senza pretesa di esaustività: la ricostruzione narrativa sospesa fra documentazione e finzione di P. Bonifacio, *Il delitto Winckelmann: La tragica morte del fondatore dell'archeologia moderna*, Milano, Metamorfosi, 2014; oppure quella di M. Petronio, *Il caso Winckelmann. Uno dei più famosi casi giudiziari d'Europa nella Trieste del Settecento*, Roma, Palombi editori, 2014; le teatralizzazioni: T. Oláh, *Wozu mich das Glück noch brauchen wird? Leben und Sterben des Herrn Winckelmann: in sechs Monologen*, in: "Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft", Stendal, Winckelmann-Gesellschaft, 2017; F. Farina, *Endpunkt Triest. Leid und Tod von J. J. Winckelmann*, il cui testo sarà pubblicato in: *Johann Joachim Winckelmann e l'estetica della percezione*, a cura di F. Cambi e G. Catalano, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2019. In particolare, sull'adattamento teatrale inedito di Pier Paolo Venier e sul film in lavorazione *Un medagliere per Winckelmann*, si rimanda al contributo di E. Guagnini nel presente volume.

11 Ci atteniamo puntualmente a quanto scrive: M. Schmoedel, *Fiat Iustitia! Thema und Variationen über einen Mord in Triest*, Stendal, Winckelmann-Gesellschaft, 2005; sul tema si rimanda anche al contributo dello stesso autore nel presente volume. Sul contesto storico-giuridico della Trieste settecentesca e del processo: R. Pavanello, *Note sull'Amministrazione della giustizia a Trieste nel 1768 con riguardo al processo per l'uccisione di Winckelmann*, in: *Miscellanea di studi giuliani in onore di Giulio Cervani per il suo LXX compleanno*, a cura di F. Salimbeni, Udine, Del Bianco, 1990, pp. 33-38; Id., *L'organizzazione giudiziaria austriaca a Trieste da Maria Teresa al 1848*, in: "Archeografo triestino" Serie 4, 59.1 (1999), pp. 483-506. Vedi pure la voce di M. Pifferi, *Criminalistica in antico regime*, in: *Enciclopedia Treccani*; [http://www.treccani.it/enciclopedia/criminalistica-in-antico-regime_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero-Diritto%29/\(ultima consultazione: 30. 11. 2019\).](http://www.treccani.it/enciclopedia/criminalistica-in-antico-regime_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero-Diritto%29/(ultima consultazione: 30. 11. 2019).)

ta e puntigliosa dell'intero procedimento giuridico. Ciò non costituisce tuttavia un'eccezione. Gli Atti sono stati infatti redatti nel tipico stile previsto dall'antica procedura penale della tradizione cattolico-romana che si profila fin dal XIV secolo. Dal punto di vista legislativo, Trieste come il Sacro Romano Impero di Nazione Germanica e i territori italiani ricadeva infatti nella sfera dello *ius commune*, il diritto comune. E dal punto di vista processuale il processo romano-canonico aveva subito nei diversi paesi solo lievi modifiche. A Trieste era stato introdotto dal 1550 uno statuto, abolito in parte nel maggio 1767¹² attraverso la *Ferdinandea* del 30 dicembre 1656, che a sua volta sostituiva la *Constitutio Criminalis Carolina* del 1532, a cui peraltro continuava a ricorrere anche come fonte sussidiaria¹³. Solo nel dicembre 1768 entrerà in vigore la *Constitutio Criminalis Theresiana* che mitigava alcuni aspetti della legislazione precedente, senza intaccare tuttavia a fondo le procedure più antiche.

Uno dei tratti più salienti dell'antico processo romano-canonico consisteva nella sua rigorosa forma scritta: ogni elemento utile doveva essere esattamente trascritto e diventare parte della documentazione del caso trattato. La corte poteva pronunciarsi solo in base agli elementi riscontrabili nei documenti. Ciò che non era menzionato era considerato inesistente: «*quod non est in actis, non est in mundo*». Il dibattimento doveva quindi procedere in modo preciso e rigoroso al contraddittorio fra le parti e i testimoni, prendendo nota di ogni minima osservazione. Erano i documenti processuali a dimostrare che la legge era stata rispettata¹⁴.

Il procedimento, scritto e segreto, si svolgeva in due fasi. Il primo grado consisteva nel determinare la natura e le circostanze del reato e nella raccolta delle prove. Questa parte, l'*inquisitio generalis*, impegnava i giudici a recarsi sulla scena del delitto e a registrare quanto potevano constatare. A Trieste il Pubblico Barigello, una sorte di giudice inquisitore, era Giovanni Zanardi, che con il corpo di polizia, i suoi sbirri, garantiva sicurezza e pace in città, e rispondeva a sua volta al capitano militare del porto. Spetta dunque a Zanardi informare l'8 giugno 1768 i giudici competenti di quanto è accaduto all'Osteria Grande. Il Cesareo Regio Giudizio Criminale, che si presenta subito sul luogo del delitto, è composto da tre giudici. I loro nomi ricorrono spesso negli Atti. Il giudice e vice-rettore della città è il nobile Giovanni Stanislao de Kupfersein; il giudice penale competente, (il Giudice dei Malefici), è Domenico Sacchi; sarà lui a condurre gli interrogatori. Responsabile della redazione dei verbali è il giudice più giovane, (l'attuario criminale), Giovanni Vito Piechl d'Ehrenlieb. Nel caso di Winckelmann, tuttavia, è difficile affermare che l'*inquisitio generalis* si sia effettivamente svolta in segreto:

12 Su questo punto specifico: R. Pavanello, *Note sulla amministrazione della giustizia a Trieste nel 1768 con riguardo al processo per l'uccisione di Winckelmann*, in: *Miscellanea di studi in onore di Giulio Cervani per il suo LXX compleanno*, a cura di F. Salimbeni, Udine, Del Bianco, 1990, pp. 33-38.

13 Più dettagliatamente su questo punto: M. Schmoeckel, *Fiat Iustitia!*, cit., pp. 10-14.

14 Si veda il contributo di M. Schmoeckel nel presente volume.

il delitto dell'Osteria Grande attraverso i tanti testimoni presenti *in loco* diviene immediatamente di dominio pubblico, addirittura si consuma, per così dire, sulla pubblica piazza. Nell'affollata stanza N. 10 della locanda, la vittima, ferita a morte, soccorsa dal Chirurgo Benedetto Fleck e poi dal Chirurgo Pubblico Antonio Albrici e dal Medico Fisico di Sanità Floriano Enenkel, viene pure subito interrogata dai rappresentanti del Cesareo Regio Giudizio Criminale. La seconda fase del procedimento penale, la *inquisitio specialis*, che si indirizzava contro un imputato, ha invece luogo nell'Ufficio Criminali, che a Trieste si teneva nella Sala delle Udienze dell'edificio della Loggia. In quella sala vengono convocati i numerosi testimoni e l'accusato; lì, dopo pochi giorni e senza che fosse stato necessario ricorrere alla tortura, Arcangeli confessa. La sentenza gli viene resa nota il 18 luglio, eseguita il 20.

4.

A differenza della prima edizione degli *Atti originali*, la seconda del 1971, a cui si fa riferimento per la ricostruzione in schede qui di seguito proposta, ha restituito al testo la grafia del tempo, senza procedere a uniformarla, nemmeno nel caso spesso oscillante, dei nomi propri¹⁵. Integralmente restituita, a parte rare eccezioni che potrebbero oscurare il senso per il lettore moderno, è anche la punteggiatura originale¹⁶. Il manoscritto degli atti, scritto con calligrafia chiara e leggibile, è firmato dall'attuario criminale Giovanni Vito Piechl d'Ehrenlieb, anche se probabilmente non è stato lui, ma il notaio segretario Francesco de Giuliani, a redigerlo materialmente. I fogli sono piegati in due, le domande sono riportate nella parte sinistra, le risposte nella parte destra, mentre le presentazioni dei testimoni da parte del pubblico nunzio di turno, i provvedimenti assunti dal giudice, le formule di rito occupano l'intera riga¹⁷. Ormai, alla luce della ricerca degli ultimi cinquant'anni, i tempi sarebbero più che maturi per progettare l'allestimento di una edizione critica, che potrebbe anche optare per una riproduzione topografica del manoscritto, rispettosa della disposizione spaziale di domande e risposte, senza tralasciare di presentare la celeberrima immagine dell'arma del delitto, il disegno del coltello insanguinato. In una prospettiva storico-linguistica, una nuova edizione critica potrebbe anche rendere conto sia del linguaggio formulare adottato anche per le deposizioni, sia di tanti aspetti della lingua franca del porto absur-

15 In genere nel presente lavoro, e in particolare nelle schede, si adotta il criterio di riportare i nomi propri secondo la grafia con cui essi ricorrono per la prima volta nel testo degli *Atti*: così, ad esempio, Leopoldo Kimpacher e non il successivo Leopoldo Klimpacher.

16 Sulla descrizione del manoscritto nella seconda edizione vedi: *L'assassinio di Winkelmann*, cit., pp. 31-32.

17 *Ibidem*, p. 31.

gico che ormai sta soppiantando l'antico ladino tergestino¹⁸. E sarebbe istruttivo osservare, dato il tipo di processo, come le molte virgole lascino trapelare echi di oralità in una redazione scritta, in cui peraltro si insinua – un altro fenomeno interessante – anche qualche tedeschismo nella grafia maiuscola di certi sostantivi.

5.

Perché e, soprattutto, come raccontare quell'evento inaudito attraverso i luoghi? Che cosa possono rivelare gli *Atti originali* interrogati in questa prospettiva? Le ragioni per tentare una indagine di questo tipo sono più d'una. La prima, se si vuole di ordine teorico, si riferisce al crescente successo delle tematiche e degli approcci spaziali alla letteratura, con le loro diverse declinazioni concettuali. Un simile successo si spiega in parte con un generalizzato scetticismo verso le grandi narrazioni e una critica alla dimensione teleologica in esse implicita. Il paradigma spaziale pare offrirsi come una credibile alternativa ai paradigmi di strutturazione temporale della storia del sapere. Non si tratta qui, evidentemente, di addentrarsi in questo vastissimo campo di studi caratterizzato da una pluralità di approcci estremamente differenziata¹⁹. Nel caso di Winckelmann e degli *Atti originali del processo* – è la seconda ragione di interesse – si tratta piuttosto di valorizzare l'interrogativo sulla portata conoscitiva del riferimento spaziale nella Trieste settecentesca, anche sulla scorta di pionieristiche esperienze in questo campo avvenute *in loco*. A Trieste infatti sono stati realizzati da tempo itinerari dedicati all'attenta rilettura nello spazio dell'opera letteraria di James Joyce, di

18 La lingua in cui il notaio trascrive le testimonianze è tenuemente screziata di settentrionalismi: su tutti, l'uso incerto delle consonanti, con diversi scempiamenti e alcuni ipercorrettismi. Resistono alla toscanizzazione altre forme locali, come per es. i tipi *un sbiro*, *principiorono*, *so-giunse*, *fenestrino* (cfr. i relativi passi citati nelle schede), ai quali si affianca talora una scelta lessicale vagamente melodrammatica, come nel viso *turchino* della vittima morente. Più nettamente triestine sembrano forme come *materazzetto* e *buzoli* 'biscotti', che rispetto ai corrispondenti veneziani mostrano l'affricata invece della sibilante. Devo queste note storiche linguistiche al sapere e alla gentilezza di Fabio Romanini.

19 Sulle implicazioni dello *spatial turn* per la storiografia letteraria: F. Lampart, *Problemfeld Literaturgeschichte und Raum. Italienische Perspektiven*, in: *Literaturgeschichte. Theorien-Modelle-Praktiken*, hrsg. v. M. Buschmaier, W. Erhardt, K. Kaufmann, Berlin-New York, de Gruyter, 2014, pp. 337-355; Id., *Atlanten, Netzwerke, Topographien. Italienisch-deutsche Überlegungen zum Verhältnis von Literaturgeschichte und Raum*, in: "Cultura tedesca", 49 (2015), pp. 9-47; *Die Literaturwissenschaften im Spatial Turn, Spatial Turn. Versuch einer Standortbestimmung*, hrsg. v. K. Winkler, K. Seifert, H. Detering: in: "JLT", 6/1 (2012), pp. 253-269; in generale per consultazione: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. S. Günzel, Stuttgart, Metzler, 2010; fra le ormai numerose pubblicazioni italiane sul tema: il numero monografico *Topografie letterarie*, "Cultura tedesca", 33 (2007); *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, a cura di F. Fiorentino, C. Solivetti, Macerata, Quodlibet, 2012.

Italo Svevo e di Umberto Saba alla luce della loro presenza nella città²⁰. Soprattutto per quanto riguarda Joyce, il soggiorno del grande scrittore irlandese a Trieste è stato scrupolosamente ricostruito nelle sue tappe bio-topografiche con importanti ricadute per la interpretazione della genesi dell'*Ulisse*²¹. Per la morte di Winckelman si tratta ora di chiamare in causa l'epoca, il Settecento, che vede svilupparsi sotto l'egida degli imperatori asburgici la città moderna, ma anche di avviare indirettamente una nuova indagine sulla storia dell'elemento tedesco nella città adriatica e insieme dei riflessi di tale esperienza nella cultura di lingua tedesca²². E quindi si tratta anche di tentare nuove modalità di narrazione e rappresentazione della presenza tedesca a Trieste, questa volta a partire da un testo *sui generis* come gli atti di un processo per omicidio.

6.

Perché, se è vero che gli *Atti originali del processo* non sono un testo letterario, è altrettanto vero che sono uno straordinario testo della cultura, uno spaccato della storia sociale, della mentalità e del costume della Trieste settecentesca, un notevolissimo documento storico-linguistico. E di nuovo: non sono certamente un testo letterario, ma sono anche e soprattutto riconducibili, sotto alcuni aspetti, a un preciso genere letterario. Si possono leggere cioè consapevoli della dimensione drammatica, teatrale, insita in ogni rappresentazione di una realtà giuridica processuale. I dieci luoghi winckelmanniani qui presentati sono quindi, in prima istanza, il risultato di una lettura degli *Atti del processo* che tende a riconoscerli come cronotopi, secondo la lezione di Michail Bachtin²³, come risultati di un rapporto fra coordinate spaziali e temporali che si costituiscono nel testo giuridico. Sono cronotopi topografici se si vuole, e si avvicinano per certi versi anche all'idea di luogo-evento suggerita dall'*Atlante della letteratura italiana* curato da Gabriele Pedullà e Sergio Luzzatto²⁴. In seconda istanza, i dieci luoghi finiscono così per alludere, instaurando per certi versi i nessi stringenti di un'azione dramma-

20 *James Joyce: Itinerari triestini*, a cura di R.S. Crivelli, Trieste, MGS Press, 1996; *Italo Svevo: Itinerari triestini*, a cura di R.S. Crivelli e M.C. Benussi, pref. di C. Magris, Trieste, MGS Press, 2006; *Umberto Saba: Itinerari triestini*, a cura di E. Guagnini e R.S. Crivelli, Trieste, MGS Press, 2007.

21 J. McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, Milano, Mondadori, 2004.

22 Un campo a tutt'oggi ancora troppo poco studiato; i testi sempre di riferimento: S. de Lugnani, *La cultura tedesca a Trieste dal Settecento al tramonto dell'impero asburgico*, Trieste, Edizioni Italo Svevo, 1986; P. P. Dorsi, *Stranieri in patria. La parabola del gruppo minoritario tedesco nella Trieste austriaca*, in: "Clio", 37 (2001), pp. 5-58; si veda pure la voce sintetica di M. C. Foi, *Trieste*, in: *Atlante della letteratura tedesca*, a cura di F. Fiorentino e G. Sampaolo, Roma, Quodlibet, 2009, pp. 360-367.

23 Vedi M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, tr. di C. Strada Janovic, intr. di R. Platone, Torino, Einaudi, 2001.

24 *Atlante della letteratura italiana*, a cura di G. Pedullà e S. Luzzatto, vol. I, Torino, Einaudi, 2010, pp. XV-XXV.

tica ben costruita, alla scenografia di un rappresentazione teatrale, a una specie di scena al quadrato o di secondo grado: potrebbero risultare cioè la scenografia in cui si svolge sia lo spettacolo del processo sia quello, non meno importante ma finora trascurato, della esecuzione capitale del colpevole. Così i personaggi del dramma, ovvero i giudici, i testimoni, l'imputato, la vittima stessa, parlano attraverso i luoghi dell'azione, e i luoghi stessi di un tempo, a loro volta, alludono alla loro configurazione nello spazio urbano odierno, ma lo trasfigurano, lo straniano, gli prestano la dimensione dell'immaginario, alludono insomma all'invisibile.

È una forma di narrazione di un processo penale che si avvale di strumenti cartografici. Nella presentazione dei luoghi winckelmanniani, una sola e unica immagine, una fotografia dall'alto, si riferisce alla Trieste attuale. Si è tentato di aggirare così il pericolo di un certo riduzionismo locativo, di una deissi di carattere storico-biografico, sicuramente interessante, ma non così essenziale per il caso in questione caso e per il suo particolare oggetto²⁵. Inseguendo domande e interessi che hanno in parte un orientamento conoscitivo diverso rispetto ad altri lavori²⁶, per la individuazione dei luoghi, oltre a qualche fonte iconografica²⁷, si è fatto ricorso a parecchie carte, mappe topografiche, piani urbanistici risalenti al Settecento e al primo Ottocento.²⁸ Sono stati impiegati come un prezioso strumento analitico, come un *medium* capace di rispondere ad alcuni interrogativi, consapevoli che sono anche essi una rappresentazione funzionale dello spazio²⁹. Dove dirigevano i loro passi a Trieste Winckelmann e Francesco Arcangeli? Quali locali frequentavano lo studioso tedesco e il cuoco toscano? Dove sono state acquistate le armi del delitto? Perché nel corso del dibattimento processuale sul laccio e sul coltello sorgono tante contraddizioni? Come si svolge il funerale del-

25 In questo senso l'indagine proposta si differenzia da altre importanti esperienze realizzate a Trieste: i citati itinerari letterari su Joyce, Svevo e Saba (cfr. nota n.20) sono stati marcati infatti da numerose targhe inserite negli edifici dello spazio urbano.

26 Il lavoro di M. Vidulli Torlo, *Un atroce misfatto. L'assassinio di Winckelmann a Trieste*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, 2012, un punto di partenza importante per questa ricerca, si concentra parecchio sulla ricostruzione storico-artistica della Trieste del tempo.

27 Per un primo orientamento sulle numerose fonti iconografiche per la città nel XVIII e nel XIX secolo: A. Seri, *Trieste nelle sue stampe: sviluppo urbanistico dalla nascita dell'emporio alla fine dell'Ottocento: storia, cronaca, folklore, arte, vita quotidiana nei secoli 18. e 19.*, Trieste, Edizioni Italo Svevo, 1979; E. Godoli, *Trieste*, Roma-Bari, Laterza, 1984; V. S. M. Scrinari, G. Furlan, B. M. Favetta, *Piazza Unità d'Italia a Trieste*, Trieste, Edizioni B&M Fachin, 1990; *Catalogo delle stampe triestine: dal XVII al XIX secolo*, a cura di F. De Farolfi, Trieste, Parnaso, 1994; F. Zubini, *Cittavecchia*, Trieste, Italo Svevo, 2006.

28 Di fondamentale importanza è stato lo studio realizzato dalle urbaniste e architetto Paola Di Biagi e Vilma Fasoli: *Dalla città moderna alla città contemporanea. Piani e progetti per Trieste*, a cura di P. Di Biagi e V. Fasoli, CD-ROM, Tricesimo, Casamassima Libri, 2002.

29 Sulle mappe come strumento analitico e sul recente dibattito in merito, l'istruttivo, importante volume: *Letteratura e cartografia*, a cura di F. Fiorentino e G. Paolucci, Milano-Udine, Mimesis, 2017, in particolare pp. 7-17; 47-60; 133-162.

la vittima? Che ne è dell'assassino, una volta arrestato e giustiziato? Ecco alcune delle domande a cui le carte possono offrire una risposta, carte preziose e illuminanti, alcune anche affascinanti per la loro qualità estetica.

7.

Evidentemente i materiali qui raccolti e presentati si prestano a ulteriori, molteplici forme di valorizzazione, a stampa, ipertestuali e digitali in genere. Si delinea dunque un progetto in divenire, per il quale sarebbe augurabile un allargamento nelle competenze scientifiche coinvolte allo scopo di realizzare future, diverse modalità di rappresentazione, capaci di generare altre forme di testualità dinamica e dischiudere nuovi strati di significato, come le georeferenziazioni e la cartografia GIS. Per concludere, va detto inoltre, che i luoghi winckelmanniani rappresentano un primo, consistente risultato di un percorso di studio e ricerca avviato nell'ambito del *Laboratorio Wanderung. Studi letterari e centroeuropei* presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste³⁰. Oltre a studiare diversi aspetti della storia della cultura di lingua tedesca nell'Europa centrale, anche nell'intento di ripensare e guardare con occhi nuovi la complessa identità storica di Trieste e la sua particolare fisionomia letteraria, *Wanderung* è anche un laboratorio in cui possono formarsi studentesse e studenti, mettendo a frutto sul campo alcune delle conoscenze acquisite nel loro percorso di studio nella città giuliana. Ed è questo il momento di ringraziare chi di loro ha collaborato, con impegno e passione, alla realizzazione di questo lavoro: Alessandra Canu ha collaborato alle schede su *Porta di Vienna e Dogana e Mandracchio*, Lisa Facchini a *Osteria Grande*, Marta Ricci a *Caffè Griotti*, Francesca Bellotto a *Chiesa dei Gesuiti*, Camilla Capobianco a *Bottega Pfneisel*, Chiara Serio a *Bottega Bozzini* e a *Majna*, Krizia Luchetta a *Da S. Sebastiano a S. Giusto*, Ludovica Peruzzi a *Prigioni*. Alice Gardoncini, del Dottorato interateneo in Studi Linguistici e letterari (Udine-Trieste) ha dato un contributo importante alla individuazione di un punto topico nella vicenda Winckelmann. Va ringraziato di cuore anche il Polo Museale FVG per la sua preziosa collaborazione al progetto nelle persone di Luca Caburlotto, Rossella Fabiani e Giorgia Musina, che ha ricostruito il percorso del funerale di Winckelmann. Per il vivo confronto di idee e i tanti consigli preziosi un grazie va rivolto anche a Michele Cometa, Paolo Panizzo, Monika Verzar Bass, Federica La Manna, Fabio Romanini, Francesco Peroni, Miriam Davide e Vanja Macovaz, senza dimenticare, infine, per le sue tante elaborazioni grafiche, Verena Papagno.

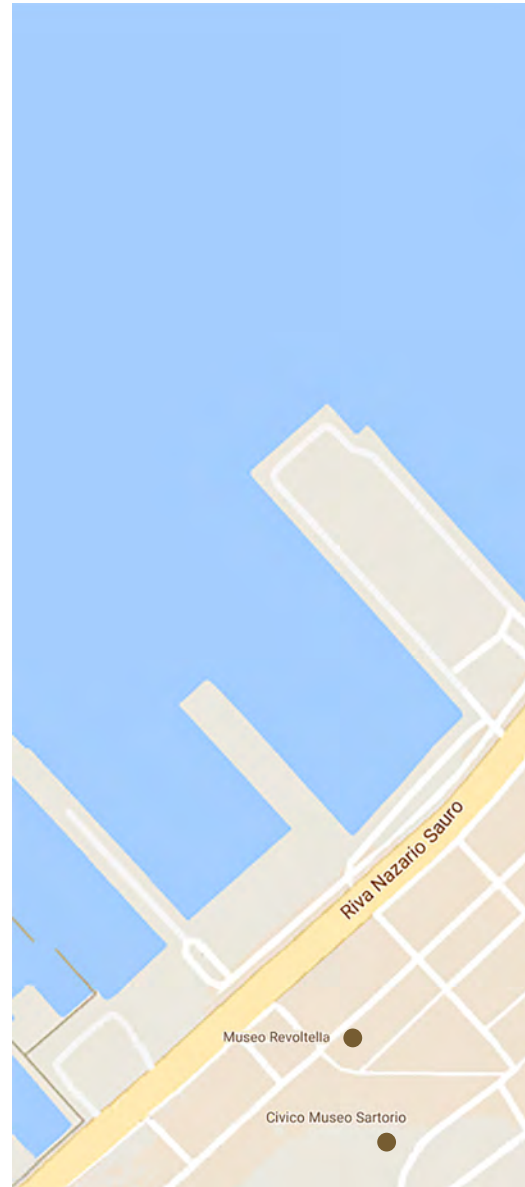
AVVERTENZA:

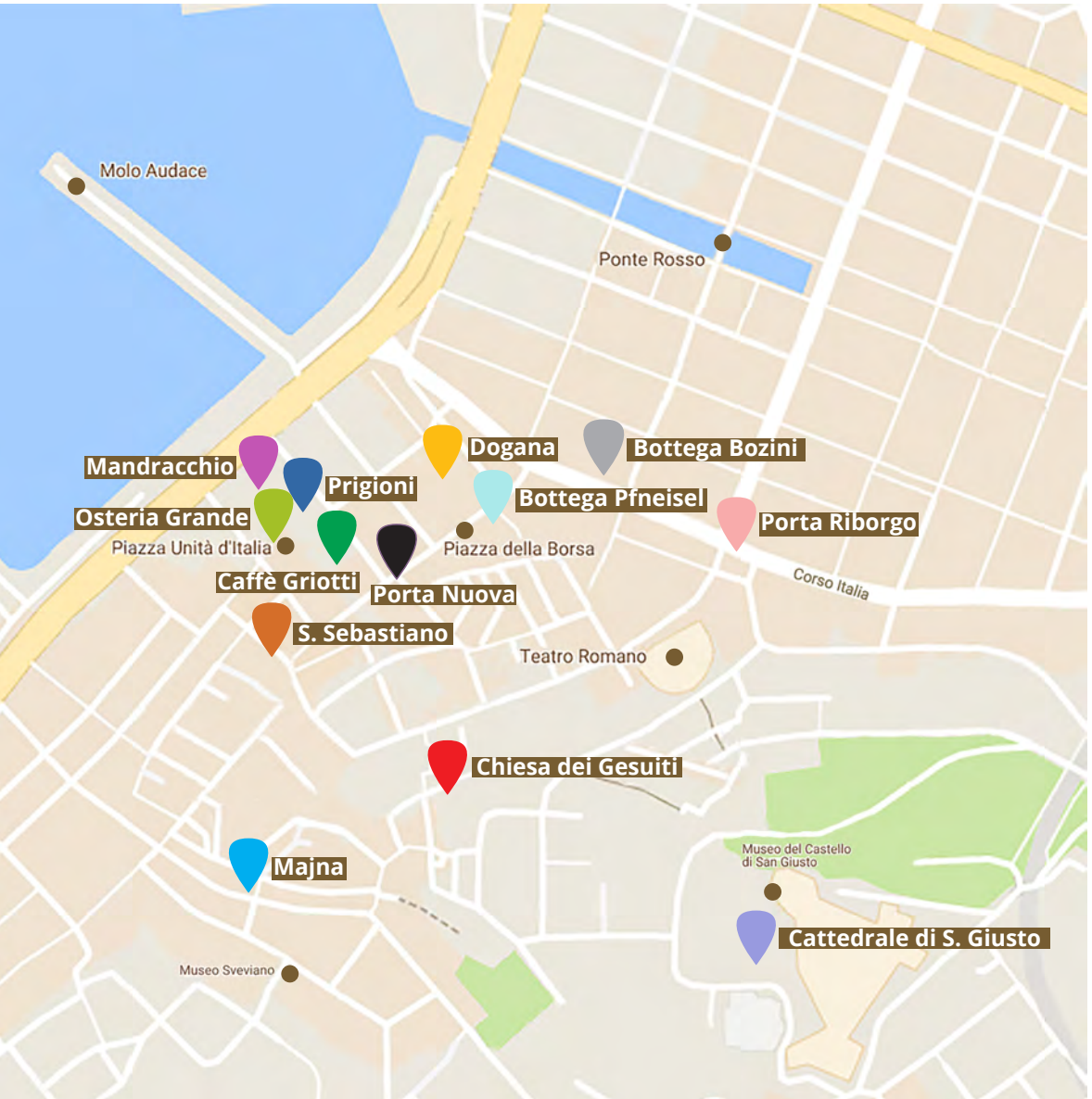
Si rimane a disposizione di eventuali detentori di diritti non espressamente citati.

30 (<https://disu.units.it/it/ricerca/centri-ricerca/Laboratorio-Wanderung>).

Luoghi di Winckelmann a Trieste

-  **Porta Riborgo**
-  **Porta Nuova**
-  **Dogana**
-  **Osteria Grande**
-  **Mandracchio**
-  **Caffè Griotti**
-  **Chiesa dei Gesuiti**
-  **Bottega Pfneisel**
-  **Bottega Bozini**
-  **S. Sebastiano**
-  **Cattedrale di S. Giusto**
-  **Prigioni**
-  **Majna**





1. PORTA DI VIENNA E DOGANA

La mattina del 1 giugno 1768, scendendo dall'altopiano del Carso da Prosecco per una strada a mezza costa (forse in parte l'attuale Strada del Friuli), la carrozza in cui viaggiava Johann Joachim Winckelmann entra in città attraverso la Strada per Vienna (dal 1783 ribattezzata Corso), raggiunge la Porta di Riborgo o di Vienna (circa a metà dell'odierno Corso Italia) e quindi si ferma poco più avanti per i controlli di rito alla Dogana.



1728, G. Franco Rossini, Disegno d'avviso della città, castello e porto di Trieste. Paris Bibliotheque Nationale de France, Richelieu Cartes et Plans, SH Port. 90 D 18 Pièce 2-D¹.

Le testimonianze riportate negli atti del processo si riferiscono però spesso a una seconda porta, la Porta Nuova, detta pure di Vienna, che, subito dopo l'edificio della Dogana, introduceva direttamente

¹ P. Di Biagi, V. Fasoli (a c. di), *Dalla città moderna alla città contemporanea. Piani e progetti per Trieste*, CD-ROM, Tricesimo, Casamassima Libri, 2002. Da qui in avanti carte e progetti citati da questa fonte sono indicati con il loro titolo e l'abbreviazione DBF in parentesi tonda nel corpo del testo.

alla Piazza di S. Pietro o Piazza Grande (il passaggio dall'attuale Capo di piazza alla Piazza dell'Unità d'Italia). Eretta nel 1719, questa seconda Porta di Vienna fu poi demolita nel 1780². Ecco la Porta in una veduta storica.



Piazza di Trieste nell'anno 1765, dis. di Carlo Rieger³.

Nella settimana che Winckelmann trascorre a Trieste attraverserà spesso la Porta Nuova, e spesso lo farà anche in compagnia di Francesco Arcangeli, il cuoco conosciuto nell'albergo dove entrambi alloggiavano, che poi diventerà il suo assassino. Le loro passeggiate si spingevano fino alla città nuova, in quel Borgo detto Teresiano in omaggio alla sovrana asburgica fautrice dello sviluppo della

² E. Generini, *Curiosità triestine. Trieste antica e moderna, ossia descrizione ed origine dei nomi delle sue vie, androne e piazze*, (1° ed. Morterra, Trieste 1884), pref. di C. Schiffrer e aggiunta di indice analitico, Trieste, Edizioni Italo Svevo, 1988, pp. 396, 401. Da ora in avanti citata nel corpo del testo in parentesi tonda con l'abbreviazione G e il numero di pagina. Ulteriori notizie sulla piazza: V. S. M. Scrinari, G. Furlan, B. M. Favetta, *Piazza Unità d'Italia a Trieste*, Trieste, Edizioni B&M Fachin, 1990.

³ A. Tribel, *Una passeggiata storica per Trieste*, con la biografia dell'autore, l'aggiunta di testi inediti ed un indice analitico generale, (rip. anastatica ed. 1885), vol. 1, Trieste, Linea Studio, 1988.

città moderna che, con il suo caratteristico reticolo di strade perpendicolari, andava sorgendo sulle antiche saline⁴.

Prendendo la via della Porta Nuova, l'8 giugno mattina, poco prima di assalire brutalmente l'archeologo nella sua camera, Arcangeli si era fermato su un pontile a parlamentare con Giacomo Viezoli, un «patron di bastimento»⁵ che conosceva da tempo. Gli aveva chiesto di allestirgli al più presto il suo «cajchio o sia il batello» più piccolo per portarlo di lì a poco verso la costa di Duino, (A 137) forse una via di fuga che stava prendendo in considerazione. Ma Viezoli non potrà accontentarlo: era in partenza in serata per Venezia e in alternativa offrirà ad Arcangeli quella destinazione, senza tuttavia convincerlo. (A 166)

L'edificio della Dogana, presso il quale si era fermata la carrozza di Winckelmann il giorno del suo arrivo, sorgeva poco prima della Porta Nuova, sulla odierna Piazza della Borsa, all'incirca sulla stessa area in cui si trova oggi il palazzo del Tergesteo costruito nel 1838.



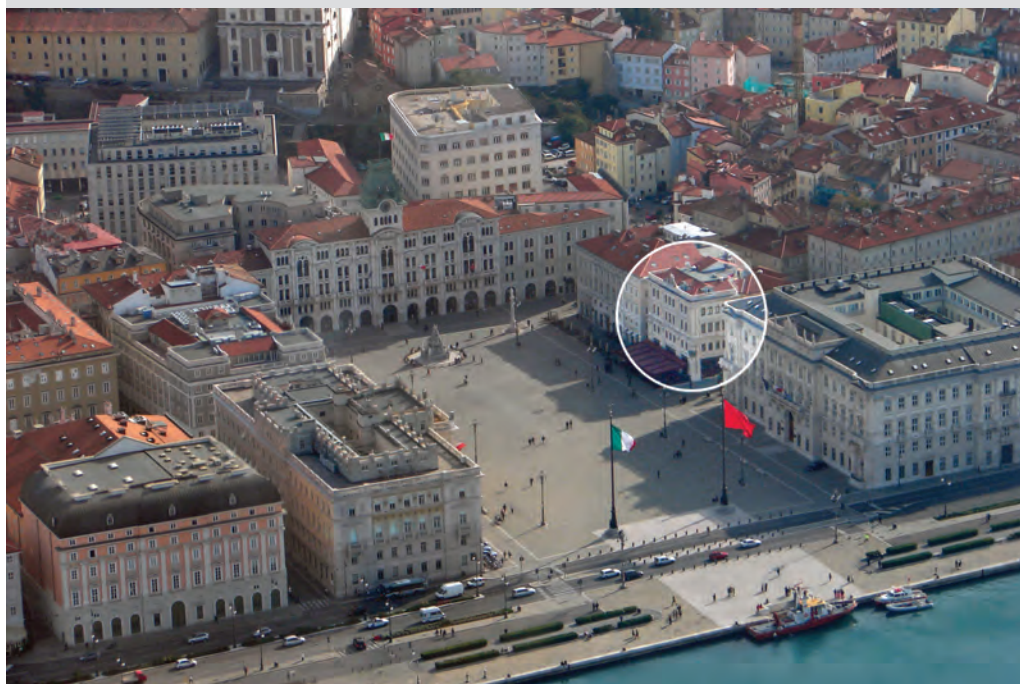
1782, Carlo Dini, *Pianta della città*. Trieste, Biblioteca Civica A. Hortis, inventario 3363. (DFB)

⁴ Sulle passeggiate di Winckelmann nella Trieste del tempo, specialmente sotto il profilo storico-artistico: M. Vidulli Torlo, *Un atroce misfatto. L'assassinio di Winckelmann a Trieste*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, 2012, pp. 51, 54, 58-62.

⁵ *L'assassinio di Winckelmann. gli atti originali del processo (1768)*, a cura di C. Pagnini e E. Bartolini, Milano, Longanesi & C., 1971, p. 136. Da ora in avanti citato nel corpo del testo in parentesi tonda con l'abbreviazione A, seguita dal numero di pagina.

2. OSTERIA GRANDE

L'Osteria Grande è senza dubbio la scena primaria – e fatale – del soggiorno dell'archeologo a Trieste. L'edificio si affacciava sulla Piazza Grande. La foto mostra la configurazione dell'attuale Piazza dell'Unità d'Italia, assai diversa da quella del 1768, dopo l'ultima ristrutturazione del sito avvenuta fra il 2001 e il 2005, e mette a fuoco una parte dell'area su cui sorgeva l'albergo dove era ospitato Winckelmann.



Veduta aerea di piazza dell'Unità d'Italia oggi.

Al tempo di Winckelmann sulla Piazza Grande o di S. Pietro, – lo racconta l'autore ottocentesco di una suggestiva passeggiata storica –, «non passavano carri, era come una sala di radunanza, di conversazione, di divertimenti»⁶. Nel 1768 l'Osteria Grande era situata in una piazza interna che, a differenza di quella di oggi, era chiusa su quattro lati, priva dell'ampia prospettiva aperta sul golfo. La facciata principale dell'albergo dava sulla piazza, quella posteriore era rivolta invece verso il mare e precisamente sull'antico Porto del Mandracchio. A destra, a fianco dell'Osteria, si levava la trecentesca Torre del Porto o dell'Orologio, poi demolita nel 1838 nel corso di consistenti lavori di modernizzazione delle rive.

⁶ A. Tribel, *Una passeggiata storica per Trieste*, cit., p. 357.

Originariamente chiamato Osteria del Comune o del Porto, l'edificio era stato eretto a spese dell'erario pubblico già fra il 1727 e il 1732. Quando Winckelmann giunge a Trieste, passava per essere il migliore albergo della città e offriva un'accoglienza adeguata a una clientela varia e spesso assai distinta. Giacomo Casanova vi aveva soggiornato una prima volta nel 1752 per ritornarci vent'anni dopo come informatore (ovvero spia) per la Repubblica di Venezia in attesa di essere ri-amMESSO nella città natale⁷. Della crescente fortuna dell'Osteria testimoniano anche i nomi sempre più altisonanti che assume nel corso del tempo: i documenti parlano infatti di Osteria del Pubblico, Locanda Grande, Albergo Grande, fino a un Hotel Grande segnalato in una carta del 1884. Fra il 1765 e il 1767 l'edificio era stato oggetto di diversi rimaneggiamenti ed elevato di un piano. (G 401, 410-412). Eccolo prima di essere sopraelevato.



Piazza Grande e del Mandracchio prima della demolizione di parte delle mura medievali, plastico di Sonz. Trieste, Civico Museo di Storia Patria⁸ (particolare).

⁷ Sulla tradizione di ospitalità dell'albergo: P. Covre, *Ospiti illustri della Locanda grande*, in "Il Massimiliano", apr.-giugno 2000, p.16.

⁸ Cfr. anche la riproduzione del plastico: V. S. M. Scrinari, G. Furlan, B. M. Favetta, *Piazza Unità d'Italia a Trieste*, cit., p. 82.

Quando Winckelmann giunge a Trieste, l'albergo da poco ampliato si sviluppava su due piani e disponeva di una quarantina di stanze, di due corti, di una scuderia e una rimessa. Al pian terreno, verso la piazza, ospitava il Caffè Carrara, aperto anche a tarda notte, il Corpo di Guardia e qualche negozio. In alcuni locali del primo piano aveva la sua sede il Casino dei Nobili, l'esclusivo circolo di patrizi e benestanti del luogo aperto a forestieri di riguardo.

Al primo piano era situata anche la sala da pranzo dell'albergo. Era rivolta verso il mare e dalle sue finestre si godeva una bella vista del Molo S. Carlo (oggi Molo Audace) e sull'intero golfo.

Dopo i controlli alla Dogana, Winckelmann, che viaggiava in incognito, prende alloggio all'Osteria Grande nella stanza n. 10 del secondo piano. Da qualche giorno, nella stanza attigua, la n. 9, si era sistemato Francesco Arcangeli, che circa un anno prima era già stato ospite dell'albergo. Nella sala da pranzo gli ospiti pranzavano tutti insieme intorno a una grande tavola rotonda. E così Winckelmann, che si informa con il locandiere sui velieri in partenza per Venezia, fa conoscenza di Arcangeli che gli siede accanto e pare pronto a essergli d'aiuto: i due si affacciano poi alla finestra e il cuoco gli indica un'imbarcazione data in partenza per quella stessa sera. (A 157) Ma quell'occasione sfuma; inizia allora la lunga attesa di Winckelmann.



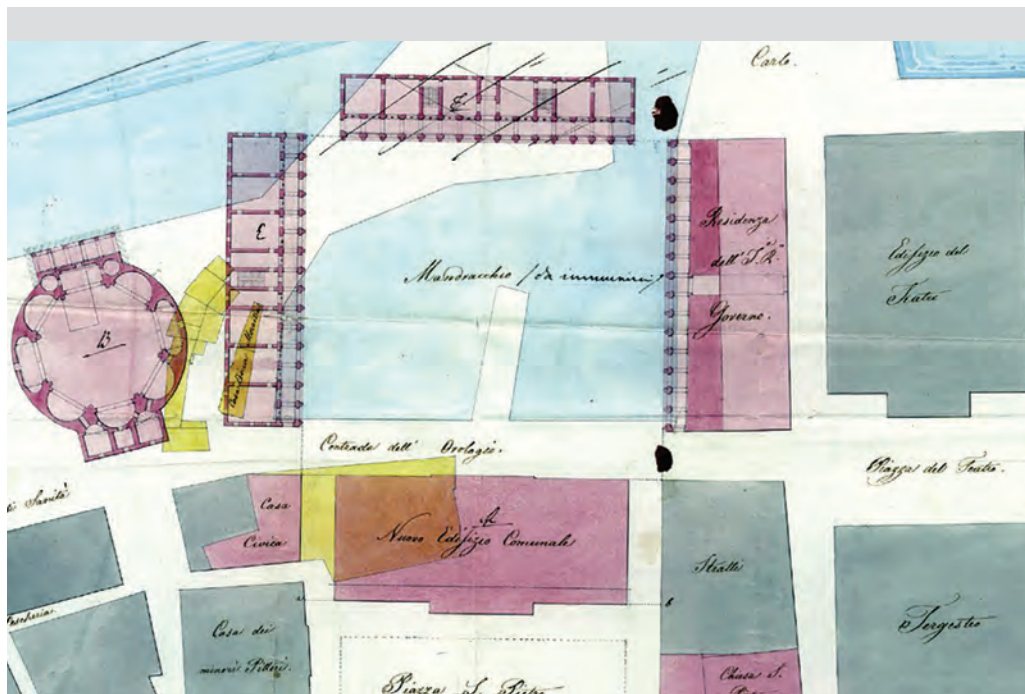
1782, disegno di Louis François Cassas, in: *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie*, rédigé d'après l'itinéraire de L.F. Cassas, par Joseph Lavallée..., Paris 1802.

Il disegno dell'antiquario, pittore e paesaggista francese Cassas, giunto a Trieste nel luglio 1782 per imbarcarsi alla volta dell'Istria e della Dalmazia, ritrae l'Osteria Grande (e dunque le finestre della sala da pranzo e di tante stanze) dal lato posteriore affacciato sul mare, colta dalla prospettiva del Molo S. Carlo, l'odierno Molo Audace.



1797, Pietro Nobile, *Partenza di Napoleone*, Trieste Collezione Scaramangà Altomonte.

La veduta di Pietro Nobile inquadra al centro la facciata principale dell'albergo antistante la piazza. La Fontana dei Quattro Continenti, realizzata fra il 1751 e il 1754 da Giovanni Battista Mazzoleni, e la Colonna con la statua dell'imperatore Carlo VI d'Austria, eretta nel 1728 in occasione di una sua visita alla città, rispettivamente a destra e a sinistra dell'Osteria, si trovano oggi ricollocate esattamente nel punto in cui erano al tempo di Winckelmann. Sul fondo, alle spalle dell'albergo e della Torre dell'Orologio, si vedono sveltare gli alberi maestri dei velieri all'ancora nel porto del Mandracchio, sul quale prospettava il lato posteriore dell'edificio. Per immaginare meglio la collocazione dell'albergo, che si distendeva fino a tagliare a metà la piazza odierna, è illuminante un piano urbanistico del 1844.



1844, s.a., *Progetto per l'interramento del Mandracchio*. Trieste, Archivio di Stato, Imperial Regio Governo, Atti Presidiali, b 48/1/5.6. (DBF) (particolare).

Il rettangolo irregolare colorato in giallo al centro della mappa originale copre esattamente la superficie allora occupata dall'Osteria Grande. La demolizione dell'antica locanda allo scopo di allargare la piazza era stata decisa già nel 1820, ma fu attuata soltanto nel 1872. (G 411) L'area su cui insisteva l'Osteria nel 1768 occuperebbe dunque oggi, oltre a quella corrispondente all'attuale Grand Hotel Duchi d'Aosta, una porzione consistente del centro di Piazza dell'Unità.

Negli atti del processo si leggono numerose testimonianze del personale e degli ospiti dell'albergo come di tanti curiosi che accorrono subito sul luogo quando si sparge la notizia del misfatto. Invitati dal tribunale a esporre le loro generalità, i testimoni restituiscono tante autobiografie in miniatura, nelle loro voci risuona la storia di una città-emporio in ascesa, un porto in pieno fermento che attira in cerca di fortuna uomini e donne da terre vicine e lontane. Di ben ventun persone chiamate a deporre, per la maggior parte di origine umile e modesta, soltanto tre si dichiarano originari di Trieste.

Andrea Harthaber, che viene dalla Stiria e lavora come 'servente' all'Osteria Grande, si ritrova suo malgrado sulla scena del delitto o, peggio, gli capita di cogliere l'assassino in flagranza di reato: «verso l'ore dieci della mattina, ritrovandomi nella camera dove si mangia posta al primo piano [...] ove stavo nettando le posate, tutto ad un tratto sentij nella detta camera N.10 un tumulto, che si faceva coi piedi [...], vedi l'onde salito le scale e portatomi alla porta di detta camera al N.10 [...], et aprendola,

vidi, che quel Signore, che fu amazato era disteso a terra, et l'altro, che alloggiava al N.9 con un piede ginocchiato stava con le mani sopra il suo petto, ma appena questo vedendo aprirsi da me la porta, subito s'alzò in piedi, [...], mi diede una spinta, che mi gettò a parte, e se ne fugì fuori dalla camera». (A 77-78) Arcangeli ha appena tentato di strangolare Winckelmann con una corda sorprendendolo alle spalle ma, quando l'archeologo è riuscito a divincolarsi, ha estratto un coltello e colpito per ben sette volte. Harthaber è dunque il primo a soccorrere il ferito, a mettersi in cerca di un medico e pure, strada facendo, ad allertare «un sbiro». (A 78)

Il suo padrone è Francesco Richter, originario della Moravia, che da oltre dodici anni gestisce l'Osteria. Richter conosceva Arcangeli dal suo precedente soggiorno nella locanda e tratteggia ai giudici l'incontro fra il cuoco e lo studioso: «Questi due, cioè il Angelis, e Winckelmann, subito che questo capitò principiorono a fare stretta amicicia assieme, di modo, che mangiando loro a tavola rotonda uno sedeva vicino all'altro, e la sera ambi cenavano nella stanza al N.9, et avevano tanta confidenza assieme, che sempre andavano per la Città, et alle Caffettarie unitamente e sempre assieme, di modo, che si congetturava essere amicissimi». (A 69-70) Anche altri testimoni confermano il carattere amichevole del loro rapporto. (A 80) E Teresa, la camerierina diciannovenne di Graz, che quella mattina entra a ritirare un candeliere nella stanza N.10 giusto quando Winckelman si intrattiene con Arcangeli, racconta che «discorrevano assieme famigliarmente, come due buoni Amici [...], così andata abasso in cucina, e passando per il poggiolo, intesi, come continuavano amichevolmente a discorrere assieme». Ma poco dopo, quando ripassa sul medesimo pianerottolo, le appare una visione raccapricciante: Winckelmann, ormai colpito a morte, si è trascinato fuori dalla camera in cerca del padrone dell'Osteria. E la giovane vede: «quel Signore, che stava al N. 10 tutto imbratato di sangue in camicia [...], che tenendosi con le mani il petto, si lamentava nel medesimo suddetto, [...], che era in faccia turchino, e palido, che sembrava un morto, [...], con voce bassa mi chiamò tre volte col nome di Teresa». (A 142-143) La ragazza si fa forza e corre in strada incontro al suo padrone Richter che era andato a messa, ma poi cede: «io dal gran spavento mi posi in letto, mi dovettero far due volte cavar sangue, e restai amalata in letto per due giorni». (A 143)

Intanto Winckelmann viene ricondotto nella sua camera e fatto sedere su un canapè, ma soffre troppo e perde troppo sangue e così viene adagiato su un «materazzetto per terra». (A 55) In molti si fanno avanti per offrire le prime cure. Lo fa anche il sarto Antonio Tosoni che chiude bottega e corre subito all'Osteria Grande. Sarà il primo testimone chiamato a deporre al processo, il primo a notare, nella confusione che regna nella camera N.10, le armi del delitto: «et in fatti vidi in un angolo di detta stanza un tavolo con sopra un cantinetta di cristalli, e vicino alla medesima un lacio fato di spagho tutto insanguinato, et un coltello sfodrato, [...], la lama lorda di sangue ancor fresco». (A 56-57)

3. MANDRACCHIO

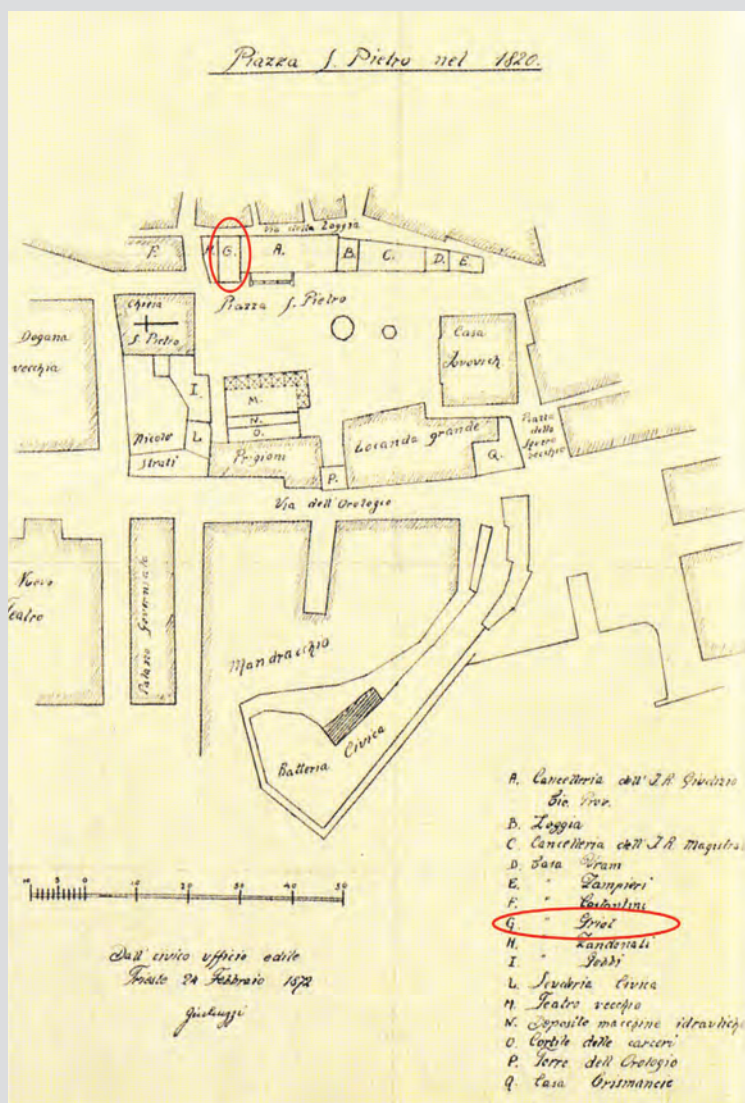
Il Mandrachio, o Mandracchio, era l'antico piccolo porto della Trieste settecentesca. Protetto da un molo ricurvo e da un secondo molo, il S. Carlo, l'attuale Molo Audace, era uno specchio d'acqua riparato dai venti di bora e di libeccio dove gettavano l'ancora le imbarcazioni di piccolo cabotaggio. In questa carta del 1771 risalta chiaramente l'irregolare configurazione del porto interno, indicato nella legenda al n. 7.



1771, Trieste, s.a., Piano del porto e della città teresiana. (DBF) (particolare).

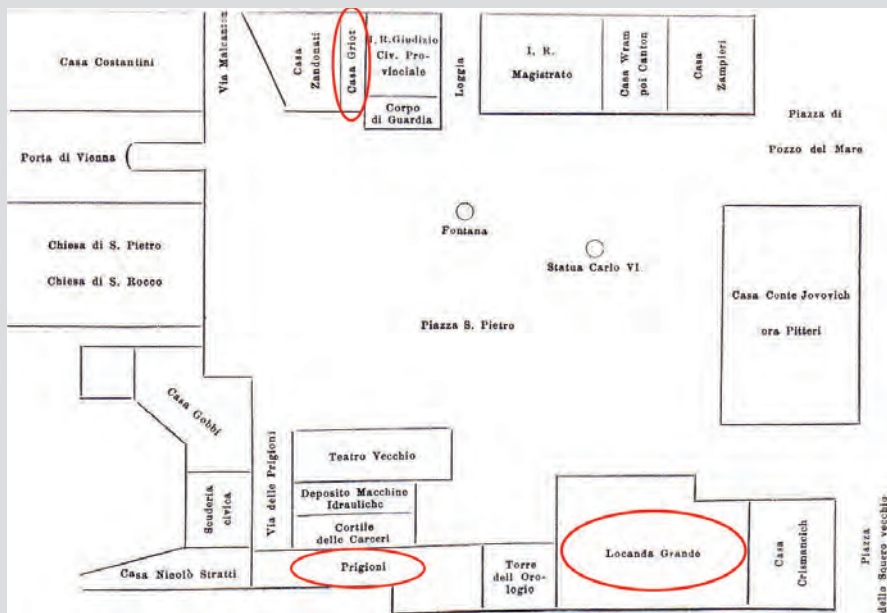
4. CAFFÈ GRIOTTI

La Caffetteria Griot o Griotti si trovava sulla piazza Grande, sul lato della Loggia, di fronte a quello dove sorgeva l'Osteria. La si può immaginare oggi collocata verso l'estremità sinistra del Palazzo del Municipio in piazza dell'Unità, in un'area requisita nel 1870 allo scopo di erigervi il nuovo palazzo comunale. (G 408)



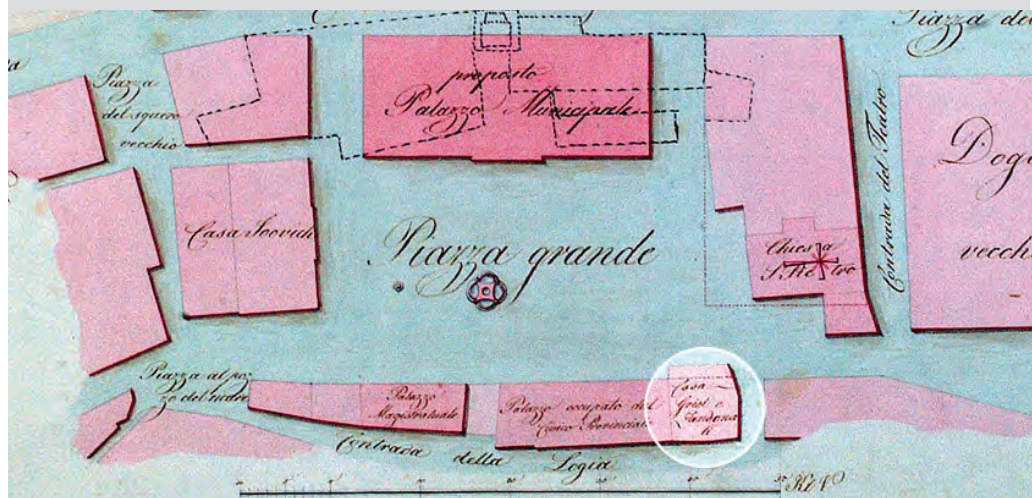
Piazza S. Pietro nel 1820, disegno di Giuseppe Giuluzzi, Civico ufficio edile, Trieste 1872.

In diagonale rispetto alla Osteria, la collocazione della Caffetteria Griotti è segnalata anche in un disegno successivo.



Mappa degli edifici presenti in Piazza Grande fino alla demolizione della Porta Nuova nel 1780. (G 404)

Ecco la Caffetteria Griotti marcata anche in una tavola presentata in precedenza.



1829, Lorenzutti, *Piazza Grande*, Trieste, Biblioteca Civica A. Hortis, Archivio Diplomatico, 22 B 11. (DBF) (particolare).

La caffetteria Griotti era forse la più antica bottega di caffè della città teresiana. Oltre alla bevanda esotica venuta tanto in voga nei territori absburgici dopo l'assedio turco a Vienna del 1683, la caffetteria offriva sciropi, rosoli, vino di Cipro e malvasia, ed era particolarmente apprezzata per la sua pasticceria con dolci, biscotti, ciambelline (i famosi *buzoli*) e sorbetti. La caffetteria era una delle mete preferite di Winckelmann: ci andava ogni giorno, e anche più di una volta, di solito accompagnato da Arcangeli. Durante gli interrogatori il locale viene chiamato in causa da diversi testimoni e anche lo stesso proprietario e gestore della caffetteria, Gasparo Griotti, viene invitato a deporre. Originario del cantone svizzero dei Grigioni, era immigrato a Trieste da oltre quindici anni. Con lui, e con altri suoi connazionali come Bianchi o Bischoff, inizia la fortunata storia dei caffettieri grigionesi a Trieste. Anche la sua è la storia di una ascesa sociale che lo porterà a diventare una figura importante della comunità evangelica elvetica e un uomo ricco e assai apprezzato in città⁹.

Griotti ricorda bene i due assidui frequentatori del suo locale: «questi venivano tutti li giorni quatro o cinque volte al giorno in mia bottega a beber caffè, quale ora dall'uno, ed ora dall'altro mi veniva pagato». (A 151) Anche nella fatale mattina dell'8 giugno Arcangeli e Winckelmann si erano recati, questa volta separatamente al caffè, come ricorda Griotti: «Il giorno poi che sucesse l'omicidio e che tutta la gente diceva esser stato costui l'ucisore dell'altro, mi sovieni, che egli vene solo la mattina a prendere il caffè e poi più tardi venne quel altro che fu poi uciso». (A 152) Il caffè di Griotti è un luogo di incontro per tutta la città, si intrecciano dialoghi, confidenze, pettegolezzi, gli avventori tendono l'orecchio a cogliere frammenti di conversazioni altrui. E lo stesso Griotti potrebbe essere informato di parecchie cose, così almeno pare pensarla Arcangeli che un giorno, questa volta da solo, stuzzica il caffettiere insinuando qualche ipotesi sull'identità di quel forestiero tedesco che va circondando di servizievoli premure. «Devo dire, – racconta Griotti alla corte – che qualche giorno prima che succedesse detto omicidio, quel ucisore [...], mi ricercò = se conoscevo, chi fosse quel suo compagno, che con lui veniva spesso a prendere caffè? = ed avendogli io risposto = Di non saperlo = egli mi sogionse = che vorebbe volentieri saperlo mentre aveva delle belle monete d'oro, et d'argento, e che dovesse avere del denaro, mentre portava una scatola al Cardinale Albani sigillata, e che credeva fosse un Ebreo». (A 151) Potrebbe essere stata dunque l'avidità il movente di Arcangeli? Sarebbe stata la sua un'aggressione premeditata a scopo di rapina?

⁹ Sull'importanza degli Svizzeri dei Grigioni a Trieste e nella storia delle sue caffetterie: P. Covre, *Svizzeri Grigioni a Trieste*, in: "Archeografo Triestino", 98, 1990, pp 159-180; R. Da Nova Erne, *La diffusione del caffè da genere esotico e di lusso ad elemento dell'alimentazione nel territorio triestino e nel Friuli orientale dal secolo XVIII al 1918*, in: *Gli Archivi per la storia dell'alimentazione*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, (Saggi 34), II, 1995, pp.1343-1355; P. Covre, *Le botteghe da caffè dei Grigionesi a Trieste*, Venezia, Centro internazionale della Grafica, 2000.

5. CHIESA DEI GESUITI

Negli atti del processo compaiono sporadici riferimenti alla Chiesa dei Gesuiti che, tuttavia, ha un significato importante, e mai del tutto chiarito, nella vicenda dell'assassinio di Winckelmann. Chiamata Santa Maria Maggiore, ma conosciuta come Chiesa dei Gesuiti per ricordarne l'origine, la Chiesa si leva ancora oggi nella città vecchia di Trieste, a mezza costa sul colle dominato dal Castello e dalla Cattedrale di S. Giusto.



Particolare della Chiesa di S. Maria Maggiore o dei Gesuiti, dal plastico di Sonz. Trieste, Civico Museo di Storia Patria.¹⁰

La costruzione della chiesa in epoca barocca è legata all'insediamento della Compagnia di Gesù nel porto asburgico. I Gesuiti giunsero infatti in città nel 1619, nel travagliato periodo che vede la consistente influenza esercitata in queste terre dalla Riforma protestante. Grazie all'appoggio imperiale e al sostegno dei fedeli cattolici triestini, la Compagnia si sviluppò tanto rapidamente che fu presto in grado di avviare anche la costruzione di un Collegio, una istituzione essenziale per la sua missione

¹⁰ Cfr. anche la riproduzione del plastico: V. S. M. Scrinari, G. Furlan, B. M. Favetta, *Piazza Unità d'Italia a Trieste*, cit., p. 82.

di formazione scolastica¹¹. I Gesuiti furono attivi a Trieste fino alla soppressione dell'ordine anche nei territori asburgici avvenuta nel 1773. Ecco la chiesa in una riproduzione a stampa del 1689.



Stadt Triest vulgo Trieste oder Tériest, incisione su rame, in: Johann Weichard Valvasor, *Die Ehre des Hertzogthums Crain...*, Ljubljana-Nürnberg 1689, Trieste, Biblioteca Civica A. Hortis, Archivio Diplomatico (vedi *Cartolare* di Pietro Kandler).

Alcune delle passeggiate intraprese da Arcangeli in compagnia di Winckelmann si dirigevano anche verso la chiesa. Ed è questo il luogo in cui Arcangeli fa visita in due occasioni, il 30 maggio e il 3 giugno, al gesuita Padre Antonio Bosizio, nominato Rettore del Collegio dei Gesuiti a Trieste giusto un anno prima, nel 1767. Non si tratta in questo caso di una nuova conoscenza perché il religioso aveva già incontrato il cuoco in passato: era accaduto in prigione, a Vienna, quando Arcangeli scontava una pena detentiva di quattro anni, poi abbreviata, per il furto che aveva commesso ai danni del conte Cattaldi, il suo padrone di allora. (A 163-164) Sempre a Vienna Bosizio aveva poi celebrato le nozze fra il cuoco toscano e una tedesca. Alla donna, che non capiva bene l'italiano, il gesuita avrebbe poi gentilmente fatto dono di un lunario tedesco. (A 195) Il rapporto fra Arcangeli e Bosizio si era

¹¹ Utili notizie sulla chiesa dei Gesuiti e in generale sulla Trieste dell'epoca si leggono nella *Descrizione storico-statistica della città di Trieste e del suo territorio (1782)*, presentata, tradotta e annotata da S. degli Ivanishevich, Trieste, Edizioni Italo Svevo, 1992, p. 59.

rinverdito quando il cuoco era venuto per la prima volta a Trieste in cerca di impiego. Allora Bosizio gli aveva consigliato di rivolgere altrove i suoi sforzi: in quella città di borghesi e commercianti non c'era tanta richiesta di cuochi per famiglie aristocratiche: «questi mercanti non tengono che giovani da scrivere». (A 88, 209)

In definitiva, il padre gesuita è senza alcun dubbio una importante persona di riferimento per Arcangeli, che non ne fa mistero al Tribunale: «l'anno passato quando fui qui in Trieste, sono stato due volte dal medesimo in sua camera nel Monastero delli P.P. Gesuiti, [...], e questa volta sapevo che qui in Trieste si ritrovava, poiché andavo ad ascoltare quasi ogni giorno la Messa nella Chiesa d'essi Padri Gesuiti, e l'ho veduto sacramentare.» (A 195) A corto di denaro, la sera del 3 giugno. Arcangeli ricorre al padre gesuita per un prestito con cui vorrebbe pagare in parte l'albergo e il nolo di una barca per Venezia. (A 287) Ma Bosizio prende tempo; per convincerlo il cuoco gli lascia in pegno la sua vera d'oro. L'importante membro dell'ordine religioso, allora ancora potente in città, non verrà chiamato a deporre di persona. Fra i documenti acclusi agli atti del processo si trova la rispettosa richiesta di informazioni rivolta dal Giudice Criminale Domenico Sacchi al «Molto Reverendo Padre Colendissimo», (A 285) come la risposta, forse davvero troppo asciutta, inviata dal gesuita. (A 286-287) Che il padre fosse rimasto parecchio impressionato dal fatto di sangue risulta indirettamente dalla testimonianza del calzolaio Antonio Marincich: «e ritrovandomi in questa piazza vicino la Chiesa di S. Pietro, quando intesi, che si discorreva dalla Gente, e in specie da un tal Prete Bosiz, che all'Osteria Grande fosse stato un Signore ferito mortalmente a coltellate». (A 59-60) Padre Bosizio è soltanto colpito dal delitto commesso dal suo conoscente? Oppure sa molto di più di quanto dica? Il suo rapporto con Arcangeli solleva questioni su cui fino ad oggi restano aperti parecchi interrogativi. L'assassinio di Winckelmann, che sarebbe potuto essere latore a Roma di messaggi segreti sull'ordine, si spiega con un complotto di Gesuiti?¹² È un colpo di coda della Compagnia, quando nelle alte sfere di Roma e di Vienna si valuta la opportunità di metterla al bando?

¹² All'ipotesi del complotto gesuitico allude una recente ricostruzione finzionale: P. Bonifacio, *Il delitto Winckelmann: La tragica morte del fondatore dell'archeologia moderna*, Milano, Metamorfosi Editore, 2014, pp. 93-97. Marina Petronio, *Il caso Winckelmann. Uno dei più famosi casi giudiziari d'Europa nella Trieste del Settecento*, Roma, Palombi editori, 2014. Sul punto si vedano anche i contributi di Mathias Schmoeckel e Bruno Callegher nel presente volume.

6. BOTTEGA PFNEISEL

Oltre che sulla ricostruzione delle circostanze dell'aggressione a Winckelmann e sulla sua morte, gli atti del processo insistono moltissimo sulle armi impiegate dall'assassino. Sui modi e sui tempi in cui Arcangeli potrebbe averle acquistate si gioca infatti la questione della premeditazione o meno del delitto e dunque del suo movente. Grande importanza assume così la testimonianza di Lopoldo Kimpacher, un garzone impiegato nella bottega Pfneisel, pure lui giunto da poco a Trieste da Varadsin in Croazia, in cerca di fortuna. Klimpacher si dichiara: «Di professione giovine di bottega dal mio principale sig. Freisel, e Compagni, dove si vende ogni sorta di gallanterie, come coltelli, forbici et altre cose». (A 106) Il giovane Kimpacher ricostruisce sia la visita di Winckelmann insieme ad Arcangeli la mattina del 7 giugno, il giorno precedente l'omicidio, sia la seguente visita del solo Arcangeli quella stessa sera. «Essendo un giorno che non mi ricordo precisamente qual fosse stato detto Forastiere, con un altro suo compagno, qual fu poi amazato in detta osteria, in bottega del mio Padrone, [...]; così la sera verso l'ore sette circa del giorno avanti di quella mattina, che seguì l'omicidio venuto detto Forastiere, che si dice aver amazato l'altro in nostra bottega, e ricercando di voler comprare un coltello, io gle ne feci vedere diversi, [...] sentij poi a discordersi dalla gente, come era statto nell'Osteria Grande amazato uno da coltellate, m'insospettij». (A 107) Il garzone descrive in dettaglio il coltello venduto la sera ad Arcangeli: «L'era un coltello veneziano, non a serratore, pontuto, col manico di osso nero, tempestato di bolini, o sian machie di stagno, con fodero di pelle nera, lungo un palmo circa, con marca d'un W, con sopra una stella, de quali coltelli, e d'altra qualità ancora ne abbiamo in vendita in nostra bottega». (A 107-108)



N. 27-1768 Criminale contro Franc. Arcangeli in puncto omicidij, fascicolo X E 3 contenente gli atti del processo Winckelmann. Trieste, Biblioteca Civica A. Hortis, Archivio Diplomatico.

Nella seconda deposizione resa davanti ai giudici, Kimpacher riesce finalmente a ricordare anche che cosa aveva acquistato da lui l'archeologo: «Ora mi sovviene, che detti Forastieri capitorono nella mia bottega verso le ore dieci della mattina del giorno antecedente al seguito omicidio; e quel Forestiere che fu amazato, mi ricordo, che comprò un cortello con la susta, cioè che con la lama si sera il manico, e parmi che il manico fosse verde, non sovenendomi quanto lo pagasse, mi sovviene ancora, che il medesimo comprò ancora un apis, ne so che comprasse altro». (A 198) Winckelmann si era dunque comprato un coltello a serramanico, meno pericoloso, utile forse per far la punta a quella stessa matita («un apis») che pure aveva acquistato da Pfneisel.

Arcangeli, che dichiarerà in un primo momento di aver comprato l'arma omicida a Venezia un mese prima, (A170) sosterrà di essersi limitato ad accompagnare Winckelmann in una bottega «sulla Strada per Vienna» in cui si vendevano «cortelli, palossi, fibie e altre cose simili». (A 173) Griotti, Pfneisel e, come vedremo, anche i Bozini sono nomi noti nella Trieste del tempo, titolari di attività e imprese che scandiranno per decenni la storia commerciale e imprenditoriale della città-emporio. Così, nel *Mentore perfetto de' negozianti: ovvero guida sicura de' medesimi ed istruzione, per rendere ad essi più agevoli, e meno incerte le loro speculazioni. Trattato utilissimo in cinque tomi*, si legge di una fabbrica in Carinzia che produce «varie merci di acciaio e ferro [...] i cui generi si possono pure avere presso il di lui Commessionario, il Signore, Giuseppe Pfneisel di Trieste»¹³. Il *Mentore perfetto* riporta anche la lista dei prodotti reperibili nel negozio, fra cui speroni d'acciaio, tenaglie per cavare denti, orinali per bambini, svariati ferri da parrucchiere e diversi tipi di utensili. Anche nello *Schema de' dicasteri aulici, dipartimenti ed ufficii provinciali per la città di Trieste* si ritrovano notizie interessanti in merito, e precisamente l'indirizzo che colloca Giuseppe Pfneisel e figlio sul piazzale della Dogana vecchia 601¹⁴. Ma sulla bottega Pfneisel si può forse scoprire anche di più. La Strada per Vienna, a cui si riferisce Arcangeli iniziava dalla piazza della Dogana, oggi Piazza della Borsa. A suggerire la collocazione della bottega è un prezioso rilievo del 1771, dunque di appena tre anni successivo alla morte dell'archeologo.

¹³ *Mentore perfetto de' negozianti: ovvero guida sicura de' medesimi ed istruzione, per rendere ad essi più agevoli, e meno incerte le loro speculazioni. Trattato utilissimo in cinque tomi*, compilato da A. Metrà, Wage, Fleis e Comp., vol. II, Trieste 1797, p. 73.

¹⁴ *Triester Instanz- und Titularschematismus für das Jahr 1799; Schema de' dicasteri aulici, dipartimenti ed ufficii provinciali per la città di Trieste nell'anno 1799*, Triest in der kaiserl. und königl. Gubernialbuchdruckerei, 1799, pp. 178-79.

7. BOTTEGA BOZINI

Come il coltello, anche la corda (o spago, o laccio) con cui Arcangeli tenta in un primo momento di strangolare Winckelmann, ha un ruolo fondamentale nella ricostruzione del delitto. Sono parecchi i testimoni che dichiarano di averla vista ancora intorno al collo del povero Winckelmann ferito. Il primo soccorritore, il cameriere Harthaber, aveva subito notato che «aveva attorno al collo un laccio, e che gli pendeva un pezzo del medesimo sopra il petto tutto lordo di sangue» (A 115) e lo aveva poi lui stesso consegnato agli inquirenti. (A 42) Sul laccio e il suo acquisto in città risulteranno decisive le testimonianze dei commercianti – prima i ‘cordaroli’ Bozini e poi la bottegaia Derin.

Tomaso Bozini, giunto a Trieste giovanissimo da Finale Ligure già nel 1730, è insieme al padre il fondatore di una fortunata dinastia che per decenni rifornirà di cordami e velature le navi che attraccano nel porto franco¹⁵. Nel pomeriggio del 7 giugno Bozini era andato al Caffè Griotti soprattutto, come precisa al tribunale, per leggere i «foglietti». (A 102) Il gestore grigionese aveva infatti introdotto nel suo locale anche il moderno servizio di mettere a disposizione dei clienti, come avveniva nei caffè viennesi, bollettini economici sui traffici, gazzette e almanacchi. E, mentre aspettava di ricevere «li foglietti», in quel momento in mano al Console Pontificio, a Bozini capita di cogliere brandelli della conversazione di due avventori (sono Winckelmann e Arcangeli!): «io stavo aspettando, d’aver li foglietti per leggerli, et in tale occasione intesi ancora, che quel Forastiere uciso discorrea di certe medaglie all’inconfuso, del Sig. Cardinale Albani, del Sig. Principe Kaunitz, senza che io potessi capire la qualità del discorso». (A 102) Bozini dice di ricordare di sfuggita quella stessa sera la presenza del cuoco nella sua bottega, intento a comprare due o tre soldi di spago dal suo «putto», il nipote Francesco che però «è molto stupido, e si scorda subito delle cose». (A 105) In effetti il nipote, chiamato a testimoniare, riconosce sì lo spago e nota pure come sia stato «adopiato per renderlo più forte», (A 113) – forse un indizio della premeditazione –, non saprebbe però riconoscere la fisionomia del cuoco. (A 113) Un altro testimone, Antonio Vanin, con cui Bozini chiacchierava nella sua bottega al momento del supposto acquisto, forse influenzato dallo stesso Bozini, (A 96, 100) dichiarerà invece di riconoscere sia lo spago, sia il suo acquirente.

Curiosamente, sarà alla fine l’imputato a far cadere in contraddizione i testimoni: «Quanto poi al spago, – ammetterà Arcangeli – dicono tutti tre quelli testimonij, d’averlo io comprato nella bottega qui sotto l’Osteria Grande, ma questo è falso, [...] confesso ora bensì la verità, [...] comprai [...] in un altra bottega in una contrada, se non sbaglio che dalla chiesa di S. Pietro va all’insù e questa bottega ha due ingressi, et è situata a mano destra andando in su, così resta a mano sinistra ritornando in giù verso la detta chiesa. Ivi era una donna piuttosto alta, [...]». (A 230) Si tratta di Marianna Derin, la «Bottegara» che riconoscerà senza dubbi lo spago venduto e lo stesso Arcangeli, confermando che lui era stato nel suo negozio, raggiungibile «andando dalla Chiesa di S. Pietro in su a mano dritta», (A 237, 240) quindi probabilmente nei pressi del passaggio fra le attuali e Piazza dell’Unità e Piazza della Borsa.

Come si spiegano allora le deposizioni fuorvianti rese dai Bozini e da Vanin? Probabilmente, e lo fanno pensare le allusioni alla conversazione carpita al Caffè Griotti, il ‘cordarolo’, al momento della

¹⁵ Una bella ricostruzione della dinastia: M. Bozzini La Stella, *Corderie e velerie nella Trieste del Settecento: storia di una famiglia borghese triestino-goriziana*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2005.

Dopo la confessione di Arcangeli, che viene confermata dalla bottegaia Marianna Derin, il tribunale non può fare a meno di riconvocare per una rettifica Tomaso Bozzini. Il quale troverà modo di cavarsi di impaccio dicendo che la 'fabrica' della corda fatale è quella di sua proprietà e dunque che quasi certamente era stato lui stesso a vendere il rotolo di cordame al marito della Derin: «et al medesimo ho venduto più volte spago». (A 250-251)

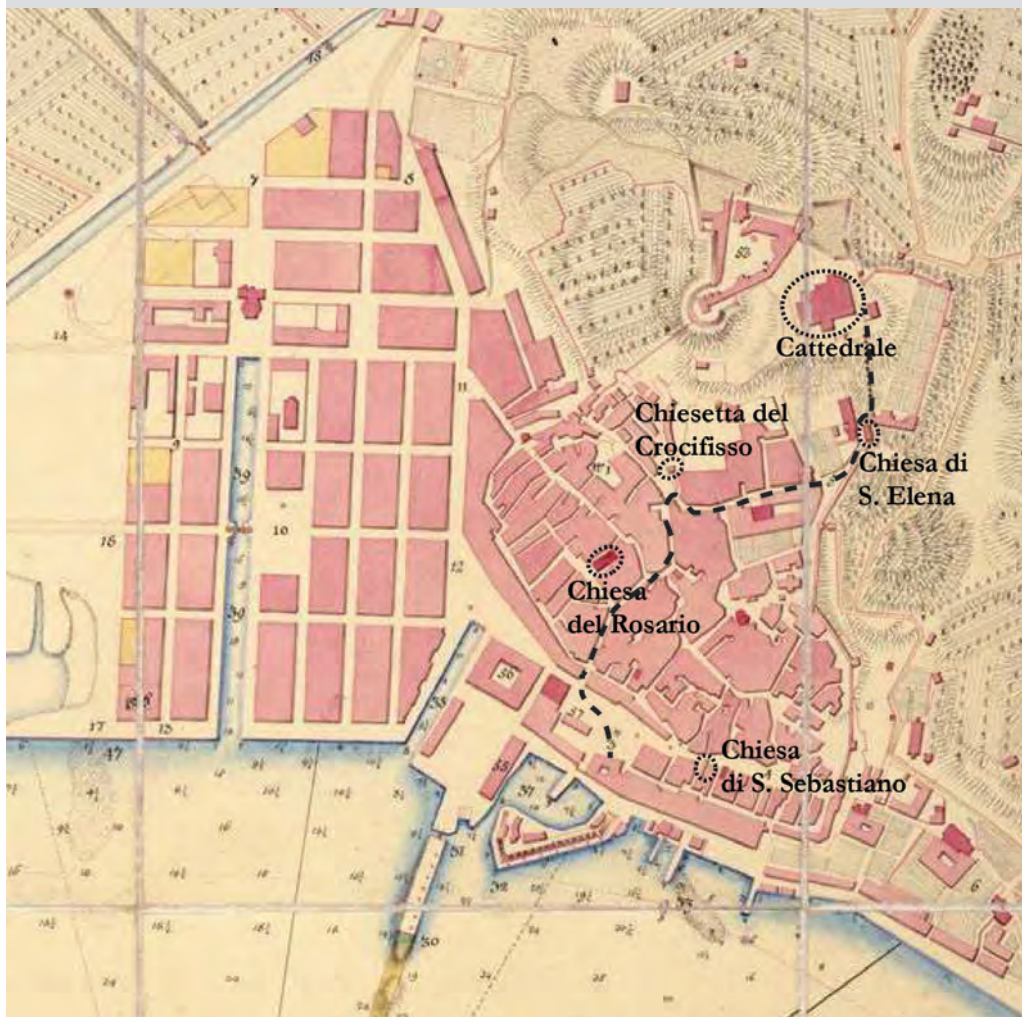
8. DA S. SEBASTIANO A S. GIUSTO

Dopo una lunga, penosissima agonia, Winckelmann muore l'8 giugno 1768 verso le quattro del pomeriggio nella sua stanza all'Osteria Grande. Nelle ore precedenti sono stati in tanti ad accorrere per ragioni diverse nella camera N. 10. È quasi una folla: oltre al personale dell'albergo e a quelli che sono mossi da una curiosità estemporanea, erano comparsi il Barigello Zanardi, il pubblico nunzio, il Cesareo Regio Tribunale Criminale al gran completo, i padri cappuccini e altri religiosi, un notaio, diversi chirurghi e medici. Ed è di fronte a questo pubblico, in punto di morte, che il viaggiatore in incognito rivela la sua identità, fa testamento e si confessa. Con voce flebile aveva indicato al Barigello dove si trovava il passaporto con il suo vero nome: «*Joanni Winckelmann Praefecto Antiquitatum Romae in almam urbem redit*». (A 42) L'ultima visita alla camera N. 10, il giorno dopo la morte, sarà quella del collegio di periti medici incaricati di eseguire l'autopsia del cadavere, come prescrivevano recenti leggi del tempo in caso di morte violenta. Per le esequie i magistrati triestini incaricano il sagrestano della Chiesa di S. Sebastiano, tale Valentino Perusich, che ricopriva anche il ruolo di becchino. (A 51) Molto prossima a piazza dell'Unità, la piccola Chiesa di S. Sebastiano si trova ancora oggi, sconosciuta e destinata a usi commerciali, nella omonima via S. Sebastiano.



1778, s.a., *Piano del porto e della città teresiana*, Trieste, Biblioteca Civica A. Hortis, Archivio Diplomatico, 4 L 462. (DFB)

Il 10 giugno 1768, in una semplice cassa di legno, il corpo di Winkelmann viene trasportato a spalla dalla Congregazione dei Vestiti fino alla Chiesa di S. Giusto. Secondo alcune indicazioni del curatore degli atti del processo, Cesare Pagnini (A 8), fondate su documenti originali, è possibile ipotizzare quale fosse stato il percorso del funerale: eccolo proposto nella elaborazione di Giorgia Musina (Polo Museale FVG).



1778, s.a., *Piano del porto e della città teresiana*, Trieste, Biblioteca Civica A. Hortis, Archivio Diplomatico, 4 L 462. (DFB) (particolare).

La sepoltura avviene in uno spazio messo a disposizione dalla Confraternita del S. Sacramento, nell'antico cimitero cattolico di S. Giusto, che allora circondava da tre lati la cattedrale. (G 132) Un recente film documentario, *In morte di un archeologo. Winckelmann, Trieste e il riscatto di una città*¹⁸, ha gettato nuova luce sulla storia delle spoglie mortali di Winckelmann: nel 1825 i suoi resti finiscono confusi con altri in un ossario conservato nella chiesetta di San Michele al Carnale accanto alla Cattedrale di S. Giusto. Nel 1936 l'ossario verrà traslato nel nuovo Cimitero di S. Anna e raccolto in una grande fossa comune, segnata da un cippo. Oggi è là dunque che riposa quanto rimane a Trieste del grande archeologo.

¹⁸ *In morte di un archeologo. Winckelmann, Trieste e il riscatto di una città*, di P. Bonifacio e P. Pieri, prodotto da RAI FVG, 2017.

9. PRIGIONI

Dopo la morte e il funerale di Winckelmann, le Prigioni diventano un luogo centrale della vicenda che ora vede protagonista in primo piano il suo assassino, Francesco Arcangeli. Le prove contro il cuoco fuggiasco appaiono subito schiacciati al punto che le primissime testimonianze raccolte immediatamente, e addirittura dalla bocca dello stesso Winckelmann, sul luogo del delitto erano state più che sufficienti per spiccare un mandato di arresto. (A 45) Arcangeli si era dato alla fuga verso Capodistria vagando senza un piano preciso per incamminarsi poi sulla la strada per Lubiana, (A92-93) ma era stato fermato a un posto di guardia e poi tradotto e incarcerato a Trieste il 15 giugno. Anche l'edificio delle Prigioni, dove viene custodito, sorgeva sulla Piazza Grande, sullo stesso lato della Osteria, dopo la Torre dell'Orologio.

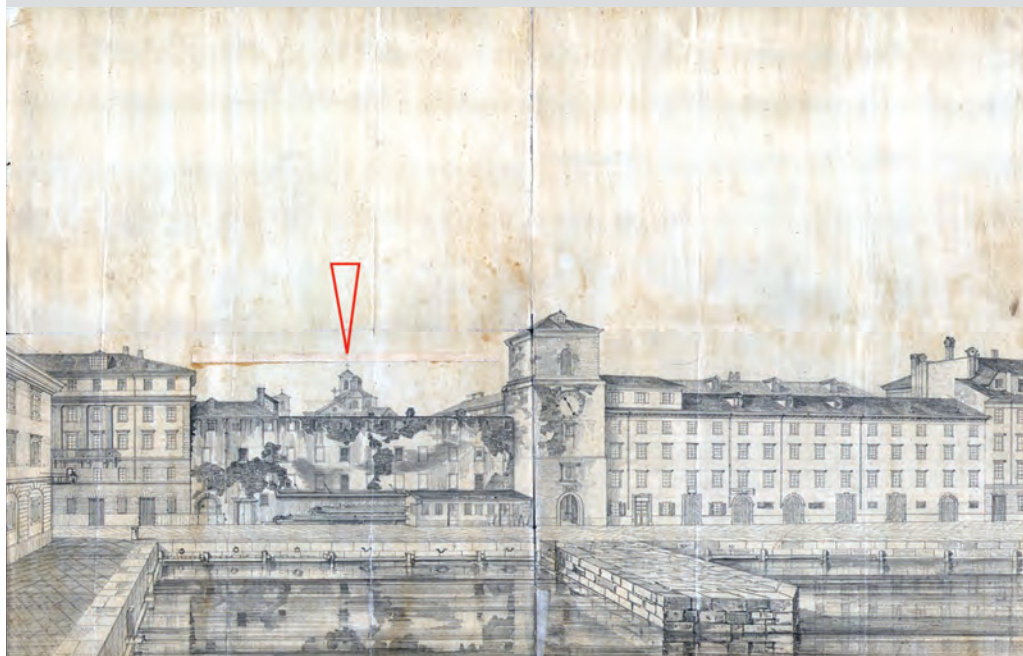


Der große Platz in Triest, incisione in rame a colori della piazza dopo la demolizione nel 1822 del Teatro S. Pietro¹⁹.

¹⁹ S. M. Scrinari, G. Furlan, B. Maria Favetta, *Piazza Unità d'Italia a Trieste*, cit., p. 92

La costruzione dell'edificio destinato a ospitare il carcere cittadino era stata avviata nel 1761 su progetto dell'architetto udinese Giovanni Fusconi, sopra un avanzo delle antiche mura medievali ormai in rovina. (G 401) Adibite a manicomio fra il 1828 e il 1831, le Prigioni furono poi definitivamente demolite nel 1837, insieme alla antica Torre dell'Orologio al loro fianco. (G 405)

Il disegno di Giuseppe Sforzi mostra come apparivano dal lato mare l'edificio delle Prigioni e la Torre prima della demolizione.



1838, Giuseppe Sforzi, *Veduta della torre dell'orologio*. (DBF)

Il Cesareo Regio Tribunale Criminale, che conduce le indagini con estremo scrupolo, chiederà ai moltissimi testimoni chiamati a deporre di procedere all'identificazione del sospettato tra gli altri carcerati: lo faranno dopo aver gettato un rapido sguardo su Arcangeli dal «fenestrino» della sua cella, la nr. 2. (A 99) Le Prigioni non erano affatto lontane dal luogo dove si riuniva il Tribunale: la Sala delle Udienze nella Loggia. (G 392) L'edificio, costruito in legno nel 1426, e di nuovo in pietra nel 1686, si trovava esattamente di fronte alle Prigioni sulla stessa Piazza Grande. In una litografia storica di Marco Moro si nota a sinistra la Loggia e di fronte uno scorcio della Osteria Grande nel 1854 a fianco della quale si trovavano le carceri.



Marco Moro, litografia, *Piazza Grande di Trieste*, in: *Trieste città gentilissima commerciale figurata in ventiquattro vedute*, Venezia 1854.

Nella Loggia si discutevano le cause civili e criminali. Come è stato a fondo analizzato, il procedimento penale, condotto ancora come processo inquisitorio a porte chiuse, rispecchia pienamente sotto il profilo storico-giuridico le tipiche modalità in uso alla metà del Settecento²⁰. In una piccola città come Trieste, tuttavia, il dibattimento 'segreto' poteva facilmente guadagnarsi una sorta di pubblicità attraverso i testimoni e assicurarsi perciò una qualche forma di consenso della opinione pubblica. Il dibattimento processuale viene portato a termine in tempi relativamente brevi e – ma ciò non significa una interferenza – viene seguito con attenzione anche dall'Eccelso Cesareo Regio Capitaniato Civile, che con «grazioso decreto» del 23 giugno invita i giudici a «doversi lasciare da parte tutti gli altri affari» e a «informare ogni giorno vocalmente in ordine al progresso di detto processo il detto Ufficio Capitaniale». (A 110) Che poi il cancelliere di stato a Vienna, il potentissimo principe Kaunitz, dal 10 giugno fosse regolarmente informato sul lavoro dei giudici triestini rientrava nel severo controllo che allora il governo centrale intendeva esercitare sui tribunali²¹. Senza dubbio Kaunitz avrà tenuto

²⁰ Il testo di riferimento sul processo è: M. Schmoeckel, *Fiat iustitia! Thema und Variationen über einen Mord in Triest, Stendal*, Winckelmann-Gesellschaft, 2005, sul tema, dello stesso autore si rimanda anche al contributo nel presente volume. Sul contesto storico-giuridico della Trieste settecentesca e del processo: R. Pavanello, *Note sull'Amministrazione della giustizia a Trieste nel 1768 con riguardo al processo per l'uccisione di Winckelmann*, in: *Miscellanea di studi giuliani in onore di Giulio Cervani per il suo LXX compleanno*, a cura di F. Salimbeni, Udine, Del Bianco, 1990, pp. 33-38; Id., *L'organizzazione giudiziaria austriaca a Trieste da Maria Teresa al 1848*, in: "Archeografo triestino" Serie 4, 59.1 (1999), pp. 483-506.

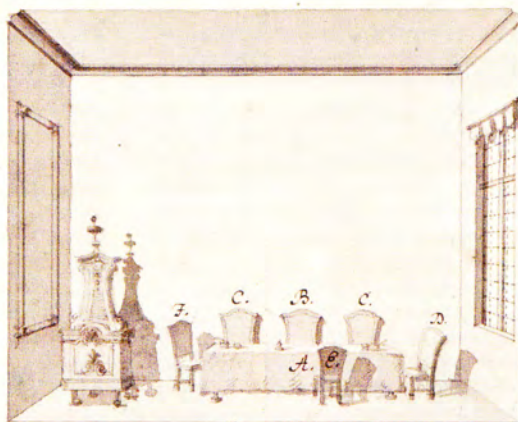
²¹ M. Schmoeckel, *Fiat iustitia!*, cit., p. 24.

al corrente anche l'imperatrice Maria Teresa, tanto più che la sovrana aveva ricevuto Winckelman in gran segreto a Vienna nei suoi appartamenti privati pochi giorni prima del suo arrivo a Trieste.

Ecco un ritratto della Sala delle udienze, la legenda identifica i ruoli dei componenti del tribunale.



Veduta interiore della Cancelleria Pretoriale.



A. La Tavola

B. Sedia del M.^{ro} S.^{ro} Bar. de' Fin. Giudice Rettore Cos. Regio

C. Altre due Sedie per i due Giudici e due della città

D. Secretario della città

E. Il Vice Secretario

F. Il cancellista

Questa stanza à di lunghezza piedi 14 onze 4.
Larghezza piedi 11. e di altezza piedi 9. onze 6.

Veduta interiore della Cancelleria Pretoriale, Trieste, Biblioteca Civica A. Hortis, Archivio Diplomatico, lascito Attilio Tamaro.

E quale sarebbe stato il movente del brutale omicidio? La verità processuale parla di un omicidio premeditato a scopo di rapina. Un proposito suscitato dalla vista delle preziose medaglie d'oro e d'argento donate dall'imperatrice e tante volte nominate negli atti? Un proposito attizzato nel cuoco dalla singolare personalità del viaggiatore in incognito, che legge libri scritti in idiomi enigmatici (l'edizione in greco dell'Iliade che Winckelmann portava sempre con sé) (A 160) e vanta frequentazioni altolocate? Le carte del processo, con la loro straordinaria ricchezza di dettagli, hanno offerto a studiosi e lettori più di uno spunto per speculare su diverse ipotesi, dal movente sessuale di inclinazione erastica a quello politico e spionistico. Comunque sia, al di là della sua verità processuale, la morte di

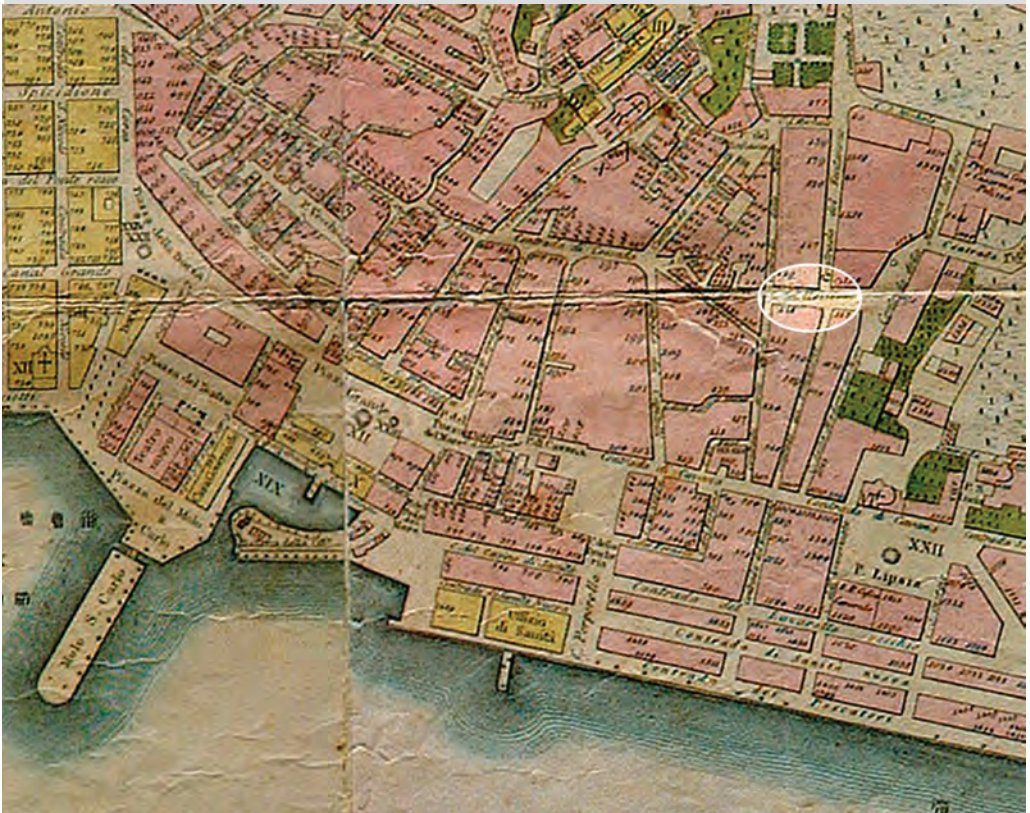
Winckelmann diventa presto, già per i contemporanei, una straordinaria macchina mitologica capace di generare sempre nuove narrazioni²². La 'riscoperta' degli atti del processo criminale nel 1963 non farà che alimentarla ulteriormente.

La sentenza viene emessa il 20 luglio, Francesco Arcangeli «reo convinto e confesso dell'atroce sopraddetto premeditato, fraudolente, proditorio omicidio nella persona di Giovanni Winckelmann per rubbargli due medaglie d'oro e due d'argento è condannato nell'ordinaria pena della ruota dal di sopra all'ingiù». (A 273) Sulla Piazza Grande, di fronte alle Prigioni, viene eretto il palco del supplizio. Esattamente nello stesso giorno della settimana, mercoledì, e alla stessa ora, le 10 del mattino, in cui fu consumato l'omicidio all'Osteria Grande, di fronte a una considerevole folla, viene eseguita la sentenza. È l'ultima esecuzione pubblica che si tiene a Trieste. Appena qualche anno prima, nel 1764, Cesare Beccaria aveva pubblicato il suo celeberrimo *Dei delitti e delle pene* e già nel 1786 nel Granducato di Toscana verrà abolita la pena di morte, un provvedimento che sarà poi esteso in tutti i territori asburgici.

²² Lo dimostrano anche i contributi della III sezione del presente volume ai quali si rimanda.

10. MAJNA

La Majna (dal friulano cappelletta) è il nome della località in cui per disposizione del Cesareo Regio Tribunale Criminale il cadavere del giustiziato viene esposto su una ruota a pubblico ludibrio. In questo caso, dato il genere della sentenza e il tipo di esecuzione che l'aveva seguita, non si trattava di una misura eccezionale. Il luogo dove vennero esposti i resti di Arcangeli era ben noto in città, da anni destinato alla esposizione pubblica dei malfattori. La Majna era una piccola piazza situata fuori dalle mura della città, appena poco oltre la Porta di Cavana, circa all'incrocio fra via del Fontanone (oggi via Felice Venezian) e via del Bastione. (G 544) (A 292) (A 273, 306) Il punto può essere chiaramente individuato in una mappa del 1828.



1828, Vienna Artaria e Comp., *Trieste e Portofranco*. (DBF) (particolare).

Ecco quanto attesta il pubblico Barigello Zanardi al Cesareo Regio Tribunale di Giustizia criminale: «feci eseguire la Publica Sentenza Capitale contro il Carcerato Francesco Arcangeli alle ore 10 incirca di mattina sopra un eminente palco nella Publica piazza in faccia l'Osteria Grande, con essere

stato dal Carnefice aruotatto vivo, precipitando dal disopra in giù, ed'indi trasportato il suo Cadavere alluoco destinato detto la maina, et ivi esposto sopra un eminente ruotta acìo debba restare sino alla sua consumazione, che cusì è». (A 292)

Su quel macabro sito, nella toponomastica triestina, scrupolosamente compilata nel 1884 da Ettore Generini, si legge: «Il luogo, rimpetto a questo fontanone, prima che si erigessero gli edifici, che andarono formando questa via, era destinato anticamente al supplizio dei malfattori. Sino al principiar del secolo serbavasi in castello la ruota con cui venivano arruotati i delinquenti, e che ora trovasi nei magazzini delle carceri criminali dei Gesuiti»²³. (G 169-170)

²³ Generini si rifà in parte alla *Perigrafia dell'origine dei nomi imposti alle androne, contrade e piazze di Trieste che servir può d'aggiunta alla Cronica del p. Ireneo della Croce pubblicata nell'anno 1808*, Gasparo Weis, Trieste 1808, p. 32, dove l'autore Antonio Cratey scrive: "sino a oggi trovasi nel nostro Castello una ruota trasportata da questo sito, con cui i delinquenti criminali venivano condannati alla morte coll'essere arruotati". Non è chiaro invece il riferimento alle carceri criminali dei Gesuiti. In questo caso Generini pensa forse agli arcani sotterranei che univano il Collegio dei Gesuiti alla Chiesa di S. Maria Maggiore. Li ricorda A. Tribel, *Passaggiata storica per Trieste*, cit., pp. 246-49.

Profilo degli autori

ELENA AGAZZI è professoressa ordinaria di Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Bergamo e Fellow della A. v. Humboldt Stiftung. È stata Presidente dell'Associazione Italiana di Germanistica (2016-2019). Pubblicazioni recenti: con E. Schütz, *Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)* (de Gruyter 2013), con R. Calzoni, *Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik* (*Cultura tedesca*, n. 50, 1/2016) e *Distorsioni percettive nella Moderne* (*Cultura tedesca*, n. 55, 2/2018), con G. Gabbiadini e P. M. Lützel, *Hermann Brochs Vergil-Roman* (Stauffenburg 2016), con F. Slavazzi, *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia* (Artemide 2019). Ha curato inoltre le *Opere complete* di W. H. Wackenroder (Bompiani 2014).

BRUNO CALLEGHER insegna Numismatica e Storia della moneta all'Università di Trieste. In collaborazione con varie istituzioni internazionali studia i rinvenimenti monetali d'epoca romana e bizantina in Italia, in Grecia, in Israele, in Giordania e nella Striscia di Gaza. Le sue ricerche si estendono alla storia delle teorie monetarie tra XV e XVII secolo, al collezionismo numismatico nel Settecento e nell'Ottocento. Ha pubblicato varie monografie e più di 200 articoli.

FABRIZIO CAMBI, germanista e traduttore, ha insegnato all'Università di Trento. È responsabile dell'«Osservatorio critico della germanistica». Si occupa in par-

ticolare di letteratura tedesca dell'età romantica e di letteratura contemporanea dei paesi di lingua tedesca. Ha pubblicato studi su Novalis, Jean Paul, H. Heine, R. Musil, Th. Mann, I. Bachmann e sulla letteratura della RDT. Ha curato per i Meridiani Mondadori la prima edizione commentata di *Giuseppe e i suoi fratelli* di Th. Mann. È stato coordinatore scientifico dell'edizione delle *Lettere* di J. J. Winckelmann. Ha tradotto opere di Jean Paul, H. Heine, Th. Storm, C. Hein, H. Hesse, R. Musil, A. Schnitzler, Th. Mann. U. Johnson, I. Schulze, H. Müller.

GIULIA CANTARUTTI ha insegnato all'Università di Bologna. È stata all'avanguardia nello studio della scrittura aforistica tedesca (*Aphoristikforschung im deutschen Sprachraum*, 1984) e delle relazioni fra moralistica della «Romània» e antropologia. Dal 2001 collabora alla collana “Scorciatoie” (Il Mulino). Ha inaugurato con Stefano Ferrari le ricerche sui rapporti italo-tedeschi nel Settecento in chiave di *transfert* culturale occupandosi in particolare della ricezione di Gessner, Mengs e Winckelmann e delle traduzioni nel XVIII secolo. Di recente ha pubblicato *Fra Italia e Germania. Studi sul transfert culturale italo-tedesco nell'età dei Lumi* (2013), studiato i rapporti fra La Rochefoucauld, Bohse, Haller e Garve (*Gallotropismus entre attraction et rejet*), co-edito *Aforismi e alfabeti* (2016) e *Die drei Ringe* (2016), tradotto *Sulla fisiognomica* (2017) di Lichtenberg e, con Silvia Ruzzenenti, *I bar di Atlantide di Grünbein* (2018).

LAURA CARLINI FANFOGNA è storica dell'arte, dal 2017 Direttore del Servizio Musei e Biblioteche del Comune di Trieste, con competenza sull'intero sistema museale e bibliotecario civico. Dal 2015 al 2016 Direttore dell'Istituzione Bologna Musei; dal 2001 al 2015 Dirigente responsabile del Servizio Musei e Beni Culturali dell'Istituto dei Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna; dal 1989 al 2001 ricercatore responsabile dei progetti nel settore cultura di Nomisma, Società di Studi Economici. Alumna del Getty Leadership Institute – Museum Management Institute, ha lavorato, tra gli altri, per il Ministero Italiano degli Affari Esteri, il Ministero per i Beni Culturali, la Commissione Europea, il Banco Inter-Americano di Sviluppo, il World Bank Institute. Dal 1983 al 1989 ha curato e coordinato esposizioni d'arte moderna e contemporanea in diversi musei italiani e stranieri (Austria, Francia, ex Jugoslavia, Ungheria). Dal 2003 al 2015 è stata inoltre docente di “Management of visual arts” presso l'Università degli Studi di Bologna.

MICHELE COMETA insegna Storia della cultura e Cultura visuale nell'Università degli Studi di Palermo. Dirige attualmente il Dipartimento Culture e Società nella stessa Università. È stato borsista del DAAD, *fellow* dell'Italian Academy della Columbia University (NY) e del Clark Art Institute (Williamstown, MA) e ha tenuto lezioni in diverse università e istituzioni italiane e straniere. Winckelmann-Medaille alla carriera nel 2019. Ha pubblicato diversi libri sulla cultura tedesca ed europea dal XVIII al XX secolo. Tra le sue pubblicazioni più recenti *Archeologie del*

dispositivo (Cosenza 2016); *Perché le storie ci aiutano a vivere* (Milano 2017); *Il Trionfo della morte di Palermo. Un'allegoria della modernità* (Roma-Macerata 2017); *Letteratura e darwinismo* (Roma 2018); *Come si studia la cultura* (Roma-Palermo 2019).

SIMONE COSTAGLI è professore associato di Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Udine. Ha studiato presso l'Università di Firenze e ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca presso l'Università di Ferrara. Oltre che di letteratura e geografia (*Spazio presente. Riscritture dell'Europa dell'est nella letteratura tedesca contemporanea*, 2008) si è occupato di cinema tedesco e di letteratura contemporanea e del primo Novecento. Insieme ad Alessandro Fambrini, Matteo Galli e Stefania Sbarra ha pubblicato *Guida alla letteratura tedesca. Percorsi e protagonisti 1945-2017*.

ROSSELLA FABIANI, funzionario storico dell'arte presso il Polo Museale del Friuli Venezia Giulia e responsabile del fondo Pietro Nobile e del fondo Bruno Slosovich, nel gennaio 2018 è stata eletta Presidente della Società di Minerva (Trieste). Già storico dell'arte presso la Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici FVG, dagli anni '80 ha diretto il museo storico del Castello di Miramare, fino al settembre 2016, quando il comprensorio è divenuto soggetto autonomo alle dipendenze del Ministero per i beni e le attività culturali. Dal 1999 al 2008 ha insegnato Storia del restauro presso l'Università di Udine. Tra i suoi scritti: le monografie *Pagine architettoniche. I disegni di Pietro Nobile dopo il restauro* (1997) e *Il Castello di Miramare. Itinerario nel Museo Storico* (1989) nonché il catalogo scientifico dedicato a *Il Museo Storico del Castello di Miramare* (2005).

MARIA CAROLINA FOI è dal 2008 professoressa ordinaria di Letteratura tedesca all'Università di Trieste. Borsista del DAAD, della A. v. Humboldt Stiftung, Senior Fellowin al F.R.I.A.S. le sue ricerche si concentrano in particolare sulle relazioni fra cultura giuridico-politica e letteratura di lingua tedesca dal Settecento alla contemporaneità, e sulla letteratura austriaca e triestina del primo Novecento. Tra le recenti pubblicazioni: *Heine e la vecchia Germania. La questione tedesca fra poesia e diritto* (2° ed. aum., Trieste 2015); *East-West Experiments in the Prose of the Young Heine*, in: *Zwischen Orient und Europa. Orientalismus in der deutsch-jüdischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. v. C. Adorisio u. L. Bosco, Tübingen 2019; *'Szenen für die Augen, voller Bewegung'. Die Spektakel der Legitimität in Schillers Demetrius-Projekt*, in: *Schillers Theaterpraxis*, hrsg. v. P.-A. Alt u. S. Hundehege, Berlin-New York 2019.

ELVIO GUAGNINI è professore emerito di Letteratura Italiana all'Università di Trieste e condirettore di "Aghios. Quaderni di Studi Sveviani". Tra i suoi libri più recenti sono *Viaggi d'inchiostro* (2000), *Minerva nel regno di Mercurio* (2 voll., 2001-2001), *Una città d'autore. Trieste attraverso gli scrittori* (2009), *Il viaggio, lo sguardo, la scrittura* (2010), *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano* (2010), *Saba* (2018). Diversi suoi interventi riguardano la letteratura italiana di viaggio, il rapporto tra letteratura e scienza, la letteratura di frontiera. Alcuni saggi recenti

sono dedicati all'opera di Carlo Collodi, Edmondo De Amicis, Guido Ceronetti, Carlo Innocenzo Frugoni, al romanzo militare, al rapporto tra letteratura e musica, alla transcodificazione letteraria.

MARKUS KÄFER si è laureato in Filosofia, Germanistica e Storia presso l'Università di Heidelberg e ha poi conseguito il titolo di Dottore di ricerca presso lo stesso ateneo con una tesi sul tema *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien* (Heidelberg 1986). È stato lettore DAAD all'Università Abidjan e DAAD-Lektor/Assistant associé all'Università Lyon II. È stato inoltre Oberstudienrat e docente di Storia tedesca moderna presso l'Institut für Deutsch als Fremdsprachenphilologie dell'Università di Heidelberg. È membro onorario del Curatorio della Winckelmann-Gesellschaft ed è stato inoltre insignito della Winckelmann-Medaille della città di Stendal. È coeditore della collana *Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft* e primo presidente del *Freundeskreis Panajotis Kondylis e.V.* di Heidelberg.

MAX KUNZE è archeologo e filologo classico, dal 1971 al 1982 è stato direttore del Winckelmann-Museum e dal 1990 è presidente della Winckelmann-Gesellschaft. Dal 1977 al 1983 è stato presidente dello International Committee of Literary Museum (ICOM) e dal 1982 al 1993 direttore della Antikensammlung der Staatlichen Museen di Berlino. Nel 1992 è stato professore aggregato all'Institute of Fine Arts di New York e nel 1998 all'Università di Antalya. Dal 2001 al 2009 è stato professore onorario dell'Università di Mannheim. Dal 1993 al 2009 ha diretto il comitato scientifico dell'edizione delle opere di Winckelmann della quale è coeditore dal 2006.

FEDERICA LA MANNA è professore associato di Letteratura tedesca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria. Ha pubblicato monografie sul Settecento tedesco ("*più solitario d'un lupo*". *Tipologia del Melanconico nel Settecento tedesco*, 2002; "*Sineddoche dell'anima*", 2012). Si è occupata degli aspetti musicali ed estetici negli scritti di Wackenroder in una edizione commentata (Wackenroder, *Opere e lettere*, Bompiani 2014). Ha curato due voci all'interno del manuale dedicato a Winckelmann (M. Disselkamp - F. Testa (Hrsg.), *Winckelmann-Handbuch*, Metzler 2017).

PAOLO PANIZZO è ricercatore RTDb di Letteratura tedesca all'Università di Trieste. Ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Filologia Moderna/Neuere Deutsche Literatur in cotutela tra l'Università di Venezia e la Freie Universität Berlin (*Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*, Würzburg 2007). È stato assegnista post-doc presso l'"Exzellenznetzwerk Aufklärung-Religion-Wissen" della Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg dove nel 2017 ha conseguito la libera docenza in Neuere Deutsche Literatur e in Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (*Die heroische Moral des Nihilismus: Schiller und Alfieri*, Berlin/Boston 2019). È stato inoltre co-curatore dei vo-

lumi 'Aufklärung' um 1900. *Die klassische Moderne streitet um ihre Herkunftsgeschichte* (Paderborn 2014) e *Literatur des Ausnahmezustands 1914-1945* (Würzburg 2015).

MAURIZIO PIRRO è professore associato di Letteratura tedesca nell'Università di Bari "Aldo Moro". Con monografie, curatele, saggi, traduzioni ed edizioni di testi si è occupato di letteratura del Settecento, di cultura del 'fine secolo' e di letteratura contemporanea. Ha pubblicato le monografie *Anime floreali e utopia regressiva. Salomon Gessner e la cultura del suo tempo* (Pasian di Prato 2003), *Costruir su macerie. Il romanzo in Germania negli anni Cinquanta* (Bari 2009), *Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George* (Macerata 2011) e *Piani del Moderno. Vita e forme nella letteratura tedesca del 'fine secolo'* (Milano-Udine 2016).

DARIA SANTINI vive e lavora a Londra come ricercatrice indipendente. Dal 1995 al 2010 ha insegnato Lingua e Letteratura tedesca all'Università di Oxford. Si è occupata della ricezione dell'antichità classica in Germania dal Settecento a oggi, di fenomeni musicali in area austro-germanica, e del tema dell'esilio. Ha pubblicato una monografia sulla *Atriden-Tetralogie* di Gerhart Hauptmann (Erich Schmidt Verlag 1998) e lo studio *Wohin verschlug uns der Traum. Die griechische Antike in der deutschsprachigen Literatur des Dritten Reichs und des Exils* (Peter Lang 2007). Un nuovo libro, *The Exiles: Actors, Artists and Writers Who Fled the Nazis for London*, è uscito presso la casa editrice Bloomsbury nel settembre 2019.

MATHIAS SCHMOECKEL ha conseguito il dottorato (*Die Großraumtheorie*, Berlin 1994) e la Habilitation (*Humanität oder Staatsraison*, Köln/ Weimar/ Wien 2000) a Monaco di Baviera, e dal 1999 è professore ordinario di storia del diritto e diritto civile all'Università di Bonn. Membro corrispondente dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, editor della "Zeitschrift für Rechtsgeschichte, Kanonistische Abteilung" e della "Revue d'histoire du droit français et étranger" etc., i suoi campi di ricerca riguardano in particolare il diritto canonico (*Geschichte des kanonischen Rechts*, 2019), la storia giuridica della Riforma protestante (*Das Recht der Reformation*, 2014), il diritto ereditario e la storia del notariato.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2019
da Rubbettino print – Soveria Mannelli (CZ)