

INHALTSVERZEICHNIS

Ortwin Dally, Maria Gazzetti, Arnold Nesselrath	
JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (1717–1768) ALS EUROPÄISCHES REZEPTIONSPHÄNOMEN	7
Marcello Barbanera	
WINCKELMANN E LA SUA EPOCA	17
Maria Fancelli	
LA RICEZIONE DI WINCKELMANN IN ITALIA	33
Daniela Gallo	
LA RICEZIONE DI WINCKELMANN IN FRANCIA	49
Max Kunze	
DIE REZEPTION WINCKELMANNS IM DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM	65
Stefano Ferrari	
LA RICEZIONE DI WINCKELMANN NELLA MONARCHIA ASBURGICA DURANTE LA SECONDA METÀ DEL SETTECENTO	85
Jorge Maier Allende	
ZUR WINCKELMANN-REZEPTION DES 18. JAHRHUNDERTS IN DER SPANISCHEN WELT	99
Konstantin Lappo-Danilevskij	
WINCKELMANN IN RUSSLAND: ABRISSE EINER REZEPTION	113
Dorota Folga Januszevska	
STANISŁAW KOSTKA POTOCKI – A TRANSLATION OF THE WORK AND IDEAS OF JOHANN JOACHIM WINCKELMANN.....	125



Abb. 2: Fassade mit Haupteingang zum zweiten Institutsgebäude des ehemaligen Kaiserlich-Deutschen Archäologischen Instituts auf der südlichen Kuppe des Kapitollhügels (1877). Ein Medaillon mit dem frontalen Porträt Winckelmanns befand sich ursprünglich an der Stelle des kreisrunden Fensters über dem Haupteingang. Das Medaillon ist in den zwanziger Jahren ausgebaut und erst kürzlich in dem Magazin der Musei Capitolini wiedergefunden worden (Campidoglio. Mito, memoria, archeologia, hrsg. von Claudio Parisi Presicce und Alberto Danti, Roma 2016, S. 86, Abb. 8). Gerahmt wurde es von Medaillons der seitlich wiedergegebenen Institutsgründer Eduard Gerhard, Christian Bunsen, Bartolomeo Borghesi und Duc de Luynes.

beziehungsweise deren Abgüssen, die *en miniature* Einblicke in formgeschichtliche Entwicklungen ermöglichten. Diese Antipoden, genaues Studium von Literatur, aber auch Autopsie von Werken, sind bis heute essentiell geblieben für wissenschaftliche Erkenntnis in Archäologie und Kunstgeschichte. Durch die Beschrei-

bungen wiederum wurde er zu einem bedeutenden deutschsprachigen Autor; von daher erklärt sich, dass von Winckelmann sowohl Rezeptionspfade in die Archäologie beziehungsweise Altertumswissenschaften, aber auch in die Germanistik und Literaturwissenschaften sowie in die Kunstwissenschaften führen.

In Rom gewähren der Statuenhof des vatikanischen Belvedere und die Villa Albani dem Betrachter noch heute lebendige Eindrücke von dem Reichtum und Erscheinungsbild von Antikensammlungen, die Winckelmann selber gesehen und erlebt hatte und die ihn faszinierten. Rom bot sich folglich in besonderer Weise für diese von der Abteilung Rom des Deutschen Archäologischen Instituts, der Casa di Goethe und dem Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance gemeinsam getragenen Initiative an, war doch das Wirken Winckelmanns eng mit der „Ewigen Stadt“ verbunden, wo er einen Großteil seines Lebens verbrachte und zum Wissenschaftler gereift ist. Hinzu kommt, dass das Deutsche Archäologische Institut in Rom ohne die Rezeption Winckelmanns nicht denkbar gewesen wäre. Dass dort seit 1831 ein Winckelmannfest am seinerzeitigen Instituto di corrispondenza archeologica gefeiert wurde, hatte ebenso wie eine von dem Deutschrömer Emil Wolff 1851 gefertigte Büste Winckelmanns (Abb. 1) sowie ein Tondo mit seinem frontalen Bildnis über dem Haupteingang des zweiten Dienstgebäudes des seinerzeitigen Kaiserlich-Deutschen Archäologischen Instituts (Abb. 2–3) auf der Südhälfte des Kapitols (1877) einen tieferen Grund: Winckelmanns Ansatz, Kunstwerke und ihre Ästhetik als Teile einer geschichtlichen Entwicklung zu begreifen, hatte sich ebenso entscheidend auf die Idee der Gründerväter ausgewirkt, wie die große Zahl archäologischer Neuentdeckungen – erinnert sei an die Elgin Marbles – und der rasche Zuwachs an bekannt werdenden Denkmälern, die in dem gegründeten Institut systematisch erfasst, zeitlich verortet, diskutiert und veröffentlicht werden sollten.³² Man geht sicherlich nicht fehl, wenn man konstatiert, dass der europäische Zuschnitt des Instituts mit einem europäisch-internationalen Netzwerk an korrespondierenden Mitgliedern auch ein Ergebnis der europäischen Rezeption Winckelmanns ist, die nicht zuletzt von ihm schon zu Lebzeiten befördert worden war. Die Casa di Goethe, die heute wieder die ehemalige Wohnung Goethes in Rom nutzt, fühlt sich in besonderer Weise der Pflege von bedeutenden Literaten und Künstlern der Goethezeit verpflichtet.³³

In der an der Via del Corso 18 befindlichen Wohnung begann Goethe am 13. Dezember 1786 mit der Lektüre der Briefe des Gelehrten: „Heute früh fielen mir Winckelmanns Briefe, die er aus Italien schrieb, in die Hand. Mit welcher Rührung hab’ ich sie zu lesen angefangen! Vor ein und dreißig Jahren, in derselben Jahreszeit kam er, ein noch ärmerer Narr als ich,



Abb. 3: Das Winckelmannmedaillon von der Fassade des ehemaligen Kaiserlich-Deutschen Archäologischen Instituts auf der südlichen Kuppe des Kapitols, 1877.

hierher, ihm war es auch so deutsch Ernst um das Gründliche und Sichere der Alterthümer und der Kunst. Wie brav und gut arbeitete er sich durch! Und

Abb. 4: Angelika Kauffmann: Porträt von Johann Joachim Winckelmann, Rom, Museum Casa di Goethe, Inv.-Nr. IV 207.





Abb. 5: Giovanni Antonio Brescia oder sein Umkreis: Laokoon und seine Söhne, die Skulpturengruppe nach ihrer Ausgrabung, nach dem 14. Januar 1506 (Ausgrabung) und vor dem 1. Juni 1506 (Aufstellung im Vatikan), Feder mit brauner Tinte und Pinsellavierung in Bister, 373 x 280 mm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, inv. KA (FP) 7032.

was ist mir nun aber auch das Andenken dieses Mannes auf diesem Platze.“³⁴

Der Dichter erwarb die von Carlo Fea kommentierte Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums* und schrieb bewegt am 13. Januar 1787 an Johann Gottfried Herder: „Ich kann noch nichts sagen, denn es wird nur. Denn ach Winckelmann! wie viel hat er gethan und wieviel hat er uns zu wünschen übrig gelassen. [...] Er hat mit denen Materialien die er hatte geschwinde gebaut um unter Dach zu kommen. Lebte er noch; (und er könnte noch frisch und gesund seyn), so wäre er der erste der uns eine neue Ausarbeitung seines Wercks gäbe. Was hätte er nicht noch beobachtet, was berichtet, was benutzt, das nach seinen Grundsätzen gethan und beobachtet, was neuerdings ausgegraben worden.“³⁵

Und am 28. Januar des Jahres notierte Goethe: „Durch Winckelmann sind wir dringend aufgeregt, die Epochen zu sondern, den verschiedenen Stil zu erkennen, dessen sich die Völker bedienten, den sie in Folge der Zeiten nach und nach ausgebildet und zuletzt wieder verbildet.“³⁶

Auch in Weimar, wo Winckelmann in den folgenden Jahren in besonders prägnanter Weise diskutiert und rezipiert wurde, setzte Goethe sich mit den Schriften des Gelehrten auseinander und widmete ihm schließlich 1805 den Band *Winckelmann und sein Jahrhundert*.³⁷ Die Casa di Goethe besitzt neben der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) und der ersten, fragmentarisch gebliebenen Übertragung der *Monumenti antichi inediti* ins Deutsche (1780) das von Angelika Kauffmann radierte Porträt Winckelmanns (Abb. 4) sowie einen eigenhändigen Brief an den Göttinger Orientalisten Johann David Michaelis, geschrieben am 12. Juli 1766 in der Villa Albani.³⁸ So bietet sich das Museum als Ort für die Auseinandersetzung mit dem Gelehrten an, der hier in Schrift und Bild nach wie vor präsent ist.

Schließlich stellt der *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* die Antikenrezeption, das Antikenstudium sowie die Ge-

Abb. 6: Giovanni Angelo Montorsoli: Studien zur Ergänzung der Laokoon-Gruppe, um 1532, Kohle, 404 x 290 mm, Avignon, Musée Calvet, inv. 996-7-705.



schichte der Stilkritik und der visuellen Analyse der antiken Monumente seit der Renaissance³⁹ und damit auch die Wissenschaftsgeschichte der Archäologie, in die Winckelmann und seine Hermeneutik eingebettet sind und an die das 18. Jahrhundert anschließt, ins Zentrum seiner Forschung (Abb. 5–8). Der Censur ist methodisch aus Theodor Mommsens *Corpus Inscriptionum Latinarum* (C.I.L.) hervorgegangen. Archäologen aus dem akademischen oder auch familiären Umfeld wie Otto Jahn, Adolf Michaelis, Friedrich Matz d. Ä. und besonders Christian Hülsen haben den Quellenwert von Antikennachzeichnungen und nachantiken Beschreibungen erkannt, erschlossen und in ihre Arbeit einbezogen und eine Forschungsrichtung begründet, die bei der Analyse der antiken Monumente anhand nachantiker textlicher und bildlicher Quellen ihre jeweiligen und stetig wechselnden historischen Umstände und ihre Wirkung berücksichtigt. In der Nachfolge Aby Warburgs ist aus dem Studium des Nachlebens der Antike ein interdisziplinärer Ansatz geworden, aus dem die derzeit älteste, aktive

Abb. 7: Verso von Abb. 6.



Abb. 8: Johann Joachim Winckelmann: Skizze nach der Laokoon-Gruppe in den Vatikanischen Museen, Genf, Bibl. Bodmeriana, Quartseite verso, Detail.

archäologisch-kunsthistorische Datenbank hervorgegangen ist, in die die Winckelmann-Datenbank integriert wurde.⁴⁰

Grund genug für uns, diese Vorlesungsreihe in Rom, der Stadt, wo man noch heute die Laboratorien der Forschung Winckelmanns bewundern kann, aber auch der Stadt, die wie vielleicht keine andere für das kulturelle Erbe Europas und seine Bewahrung insgesamt steht und wo ein friedliches Nachkriegseuropa begründet wurde, zu konzipieren (Abb. 9).⁴¹ Die Idee, die wir verfolgt haben, war nach einem einleitenden Vortrag zu Winckelmanns Leben und Wirken (Marcello Barbanera) der differenzierten Rezeption Winckelmanns in Europa anhand verschiedener Länder nachzuspüren und damit die manchmal keineswegs direkten und dadurch viel grundlegenden geistesgeschichtlichen Verflechtungen sichtbar werden zu lassen. Stationen waren Italien (Maria Fancelli), Frankreich (Daniela Gallo), der deutschsprachige Raum (Max Kunze), Spanien (Jorge Maier Allende), Großbritannien (Katherine Harloe), auch osteuropäische Länder wie Russland (Konstantin Lappo-Danilewskij), Böhmen (Gabriela Brudzynska-Nemec) und Polen (Dorota Folia Januszewska), bevor der Zyklus im Juni 2018 durch ein Resümee (Eric M. Moormann) beschlossen wurde. In die Publikation mit aufgenommen wurde dann noch die Rezeption in den Niederlanden (Eric M. Moormann), Österreich-Ungarn (Ste-

di Hendrik Jansen (1741–1812).⁸ Già tradotte probabilmente dal filosofo Johann Georg Sulzer (1720–1779) nella “Nouvelle bibliothèque germanique” sin dall’autunno del 1755 e recensite l’anno seguente nel numero di gennaio del “Journal étranger” di Parigi, les “Gedanken” erano state ritradotte a puntate da Jean Baptiste Antoine Suard (1733–1817) nella “Gazette littéraire de l’Europe” tra il dicembre 1764 et il marzo 1765, nel pieno dell’ondata filogermanica che aveva invaso Parigi.⁹ Una terza traduzione, non si sa bene se di Michael Huber o di Hendrik Jansen, vide la luce nel 1786 nel “Recueil de différentes pièces sur les arts”.¹⁰ Nel 1781, con l’indirizzo di Amsterdam, si era stampata una traduzione delle “Lettere familiari”, venduta a Parigi da un libraio del quai des Grands-Augustins.¹¹ Il successo fu tale che l’anno seguente fu riedita in Svizzera, a Yverdon, sul lago di Neuchâtel; e una terza edizione vi vide la luce nel 1784. Nel 1783, a Gottinga si traduceva in francese la “Lobschrift” che Christian Gottlob Heine (1729–1812) aveva pubblicato cinque anni prima a Lipsia, e a Parigi si dava alle stampe una traduzione delle “Anmerkungen über die Baukunst der Alten”.¹² Nel 1784 si pubblicò il “Recueil des lettres sur les découvertes faites à Herculanum, à Pompeji, à Stabiae, à Caserte et à Rome avec des notes critiques”,¹³ ma il contenuto dei “Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen” dedicati al conte Heinrich von Brühl (Dresda, Georg Conrad Walther, 1762) era già disponibile in francese da vent’anni.¹⁴

Grazie alle traduzioni, ai rendiconti dei periodici e alle conversazioni nella cerchia dei tedeschi di Parigi, ove emerge la figura dell’incisore Johann Georg Wille (1715–1808), le idee winckelmanniane sull’antico – e in particolare sulla Grecia – avevano nutrito molte pagine dell’“Encyclopédie”.¹⁵ Non c’è dunque da stupirsi se nella Francia rivoluzionaria, Winckelmann acquisì uno statuto di autore ufficiale, confermato dalle traduzioni che si continuarono a pubblicare tra il 1794 (l’an VII) e il 1810.¹⁶ In particolare, nel 1795 un decreto del Comité d’instruction publique della Convenzione aveva imposto che in ogni museo e nelle principali biblioteche della Repubblica ci doveva essere la nuova edizione dell’ “Histoire de l’art chez les Anciens”, “un des meilleurs ouvrages élémentaires et classiques qui soit possible de mettre entre les mains des jeunes gens pour les initier dans la connaissance de la belle antiquité et pour former le goût de ceux qui se destinent à la pratique des arts”.¹⁷ Come lo provano Sérour d’Agincourt e Leopoldo Cicognara sotto l’Impero, la “Geschichte” divenne inoltre il punto di riferimento per tutti coloro che si cimentavano nella redazione di una storia dell’arte.¹⁸

“[...] ce nom d’histoire fut une grande pensée, et produisit un grand effet” constatava Quatremère de Quincy nel suo elogio funebre di Ennio Quirino Visconti pronunciato all’Académie des Beaux-arts nel novembre 1820.¹⁹ Ma quando, proprio in quell’anno, il procuratore triestino Domenico Rossetti de Scander (1774–1842) cercava sovvenzioni internazionali per il cenotafio che intendeva far erigere a Trieste alla memoria di Winckelmann, non si rivolse ai francesi preferendo limitarsi al contesto italiano e alle “terre tedesche”.²⁰ Ora, cinque anni prima, la richiesta inoltrata dal ministro di stato del re di Prussia, il barone Karl von Stein zum Altenstein, al duca di Richelieu, ministro segretario di stato agli Affari esteri di Luigi XVIII, per la restituzione del “manuscrit de Winckelmann” conservato alla biblioteca reale di Parigi – vale a dire il *Nachlass* rimasto in casa Albani, ove fu confiscato dai francesi nel 1798 – non ebbe alcun successo. “Comme l’ouvrage se trouve imprimé – scriveva Altenstein –, il ne peut y avoir au manuscrit qu’un mérite de fantaisie. Winckelmann est notre compatriote. Nous attachons un intérêt de famille à obtenir le manuscrit qu’il a laissé.”²¹ I ventotto volumi dei manoscritti winckelmanniani erano stati sequestrati a Roma assieme a dei manoscritti di Leonardo, a dei disegni di Poussin e ad altri tesori della Biblioteca Vaticana, e non in Prussia.²² In quanto scritti di un autore che nel novembre 1815 continuava ad essere considerato come fondamentale per la cultura francese, rimasero a Parigi, ove tuttora sono conservati nel fondo tedesco dei manoscritti della Biblioteca nazionale di Francia.²³ Ma allora perché non sollecitare i francesi, né come privati cittadini né come membri del governo o di un’istituzione pubblica, per contribuire alla costruzione del monumento triestino?

Tralasciando la fortuna storiografica di Winckelmann nella Francia d’Ancien Régime, in parte già indagata da Édouard Pommier, da Michel Espagne e da Elisabeth Décultot, mi concentrerò soprattutto sul XIX e XX secolo, sperando di poter colmare qualche vuoto della storia lunga e complessa che da più di due secoli e mezzo lega il grande antiquario tedesco alla cultura francese.

“... DU PHÉBUS ALLEMAND, LE PLUS PLAT DE TOUS”

La generazione di coloro che avevano fatto la fortuna di Winckelmann in Francia e in Europa si estinse nel secondo decennio del XIX secolo. Ebbe ancora il tempo di assistere sotto l’Impero alla costituzione della Galerie des Antiques del Musée Napoléon, ove, in una quindicina di anni, grazie alle campagne dell’armata



Fig. 1: Hubert Robert: La Sala dell'Apollo di Belvedere nella Galerie des antiques del Musée Napoléon, dopo il mese di dicembre 1803, San Pietroburgo, Castello di Pavlovsk.

napoleonica e alle scelte oculate di Dominique-Vivant Denon e di Ennio Quirino Visconti fu riunita una buona parte delle opere d'arte che avevano costituito la piattaforma della "Geschichte" winckelmanniana.²⁴ Ma dopo l'euforia dei primi anni, il progetto di Visconti e Denon fece soprattutto apparire l'entità delle lacune che impedivano di costituire a Parigi un quadro storico ideale dell'arte greco-romana, ove tutte le epoche, dalla Grecia arcaica alla tarda antichità, avrebbero dovuto essere considerate su uno stesso piano. I marmi del Partenone erano a Londra e Denon si era lasciato sfuggire quelli di Egina avendo imposto clausole troppo costrittive sulle condizioni di pagamento. Quanto alla prospettiva mediterranea del progetto winckelmanniano, era chiaro che ci sarebbero voluti ancora anni prima di poterla concretizzare nelle sale del Louvre.²⁵

In effetti, l'allestimento della galleria del musée Napoléon aveva permesso di guardare con occhi nuovi opere che si pensava di conoscere bene. Celebrato da

Winckelmann come l'incarnazione della bellezza ideale, l'*Apollo del Belvedere* era diventato una delle statue antiche più note e uno dei simboli delle conquiste napoleoniche. Ma quando gli artisti e i dilettanti che visitavano la Galerie des Antiques del musée Napoléon si misero a paragonarlo con i gessi del frontone partonico sequestrato a Marsiglia nel 1792 con i beni dell'ambasciatore francese a Costantinopoli Marie-Gabriel de Choiseul-Gouffier (1752–1817), il suo statuto di capolavoro cominciò ad essere messo in dubbio. Osservando minuziosamente la resa del mantello che pende dal braccio sinistro del dio e il lavoro dello scultore sui capelli, Flaxman, sulle orme di Mengs, concluse che la statua non era stata pensata come un'opera in marmo.²⁶ Quanto alla sua supposta origine greca, fu definitivamente negata dai risultati delle analisi del marmo eseguite da Dolomieu. Sull'alto piedistallo nella grande nicchia fiancheggiata da due alte colonne in granito rosso sequestrate a Aquisgrana nel 1795, cui si accedeva salendo tre gradini (fig. 1), l'A-

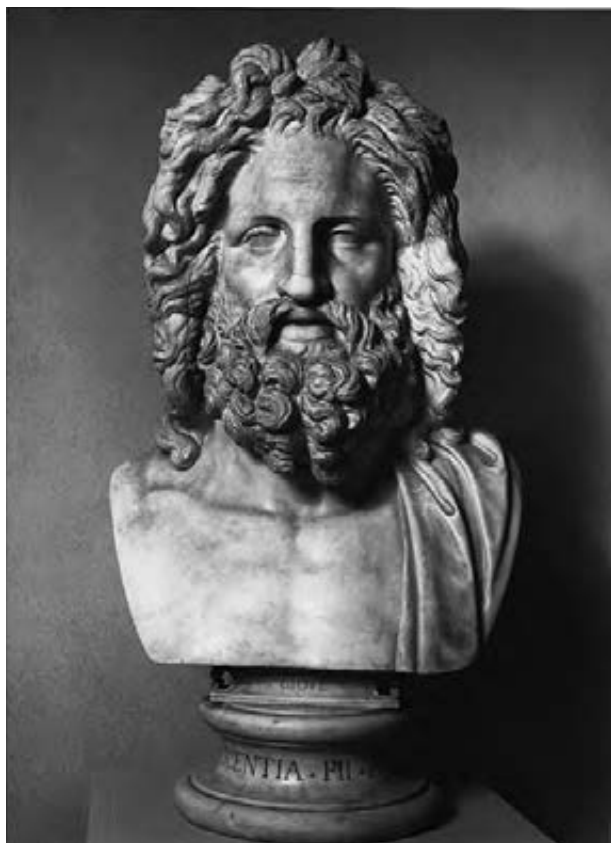


Fig. 2: “Zeus di Otricoli”, Museo Pio Clementino, Sala Rotonda, Musei Vaticani.

pollo del Belvedere era ridiventato a Parigi un dio, cui tutti rendevano omaggio. George Sand racconta che i *dandys* parigini lo avevano preso a modello nel loro modo di atteggiarsi e Stendhal ricorda che l'*Apollo del Belvedere* e la *Venere Medici* erano talmente noti che divennero “una fonte per le strofe dei vaudeville”.²⁷ Più di recente, nel suo “Discours de l’ornement sous l’Empire” Odile Nouvel-Kammerer considera che l’arrivo a Parigi dell’*Apollo del Belvedere* ebbe la più grande importanza sulla nuova estetica dei corpi.²⁸ E benché fosse valutato un milione e mezzo di franchi nell’inventario del Musée Napoléon del 1810²⁹ – una valutazione che gli contestava solo il *Laocoonte*³⁰ –, l’*Apollo* tanto lodato da Winckelmann lasciò Parigi nel 1815 declassato e sempre più incompreso perché, come lo aveva ben sentito Stendhal – che conosceva bene le sale del Musée Napoléon avendo lui stesso formulato lo schema delle schede dell’inventario napoleonico –, la sua bellezza ideale cominciava a diventare estranea ad un pubblico in cerca di modelli più originali e di sensazioni nuove.³¹ Infatti, se, per Winckelmann, *edle Einfalt e stille Größe* (nobile semplicità e calma grandezza) erano stati i fondamenti della bellezza ideale antica, nella sua “Histoire de la peinture en

Italie”, un testo cominciato nel 1811 e pubblicato nel 1817, Stendhal individuava ormai questi fondamenti nell’“espressione della forza, della ragione, della prudenza”.³² Winckelmann aveva identificato l’*Apollo del Belvedere* come espressione dell’ideale antico della bellezza. Stendhal lo individuava nella “testa sublime” e colossale del cosiddetto *Zeus di Otricoli* (fig. 2), il *Jupiter Mansuetus* del Musée Napoléon, che nemmeno Raffaello era mai riuscito ad eguagliare.³³

Un cambiamento di sensibilità dovuto agli eventi che da qualche decennio avevano sconvolto la vita europea, un dialogo tra artisti e antiquari facilitato, a Parigi, dalla frequentazione dei Salons, e, più generalmente, uno sguardo nuovo fondato su una più grande abitudine ad osservare un’opera d’arte grazie alla frequentazione dei musei, cominciavano dunque a scalzare l’autorità winckelmanniana sulla valutazione dell’arte antica. Anche la “Geschichte”, il capolavoro di Winckelmann, cominciava ad essere sempre più oggetto di critiche. Già a Roma, nelle sale del Pio Clementino, Ennio Quirino Visconti aveva infatti capito che vi era stato un modo tutto romano di reinterpretare le invenzioni greche di epoche diverse, mentre Winckelmann lo aveva negato. Aveva anche ammesso l’esistenza di scuole “greco-italiche” indipendenti e con caratteristiche proprie. Riconoscendo che le “arti greche” fiorirono ancora “per un secolo e mezzo dell’impero romano”, Visconti celebrò le qualità dell’arte adrianea e, contrariamente a Winckelmann, seppe distinguere un’opera arcaica da una arcaizzante.³⁴ Presentando la “Geschichte” nel suo Rapporto all’imperatore che ho già menzionato, l’antiquario romano non poteva dunque non essere critico. Considerando di avere una formazione migliore nei campi della numismatica e della paleografia del suo predecessore tedesco, scriveva:³⁵ “L’Histoire de l’art chez les anciens, qui a répandu, avec raison, dans toute l’Europe, la réputation de Winckelmann, n’est cependant, à proprement parler, qu’une esquisse: un ouvrage complet sur le même sujet pourrait à peine être conduit à sa perfection par les travaux successifs de plusieurs hommes de lettres. L’espèce d’ordre dans lequel l’antiquaire Allemand a disposé cette matière immense, à l’avantage de faire connoître les lacunes [...] La tâche des antiquaires est de remplir ces lacunes, et de rectifier un grand nombre d’idées et de propositions erronées énoncées par Winckelmann. M. Heyne s’en est occupé avec succès, et a relevé, dans plusieurs discussions insérées dans ses *Opuscula academica* imprimés à Göttingue, un assez grand nombre des erreurs échappées à Winckelmann.”³⁶

Il messaggio era chiaro: nel 1808, il compito degli studiosi dell'arte antica e, in particolare, dei membri della classe di Storia e Letteratura antica dell'Institut impérial, era ormai quello di correggere Winckelmann. Parallelamente, si scrutavano i passi dei suoi eredi tedeschi, Karl August Böttiger (1760–1835), di cui Visconti menzionava le spiegazioni sulle pitture dei vasi greci, Wilhelm Gottlieb Becker (1753–1813), dal 1795 responsabile della galleria delle antichità e del gabinetto delle medaglie di Dresda, e Christian Gottlob Heyne (1729–1812), il più stimato dei tre.³⁷

Benché recensito da Millin nel "Magasin Encyclopédique", ove si dava conto dell'edizione completa delle opere winckelmanniane che Carl Ludwig Fernow (1763–1808) aveva cominciato a pubblicare a Dresda nel 1808,³⁸ e benché omaggiato da Quatremère de Quincy (1755–1849) nell'introduzione al suo "Jupiter Olympien", edito a Parigi nel 1814–1815 e dedicato a Luigi XVIII,³⁹ Winckelmann aveva perduto una parte della sua aura nella Francia dei primi decenni del XIX secolo. Se lo stesso Quatremère non si privò di esprimere delle riserve sull'analisi winckelmanniana della scultura antica, Stendhal, fingendo di leggere per l'ennesima volta la descrizione winckelmanniana dell'*Apollo del Belvedere* davanti alla statua ormai tornata in Vaticano, scriveva nelle *Promenades dans Rome*: "Nous avons lu la description de Winckelmann: c'est du phébus allemand, le plus plat de tous."⁴⁰ Vale a dire una elucubrazione fumosa e noiosa.

"LE MICROBE QUI A FAIT MOURIR L'ART DU XVIII^E SIÈCLE"

Tuttavia, se, a Parigi, nel primo Ottocento gli storici dell'arte antica si erano dati come missione la correzione e l'aggiornamento degli scritti di Winckelmann, e in particolare della "Geschichte", quest'ultima continuò ad essere un riferimento ed un modello, in particolare per coloro che si cimentavano nella redazione di un manuale destinato all'insegnamento della storia dell'arte. Fu il caso, per esempio, per Charles Blanc (1813–1882) e per la sua "Grammaire des arts du dessin", dapprima pubblicata a puntate, tra il 1860 e il 1866, nella "Gazette des Beaux-Arts" col titolo di "Grammaire historique des arts du dessin" e poi come libro nel 1867.⁴¹ Suddivisa in tre parti, architettura, scultura e pittura, questa "Grammatica" è un testo tanto storico che teorico ed estetico ed è soprattutto l'opera di un convinto repubblicano che militava per una cultura artistica aperta ed accessibile. "Grammatica delle arti del disegno" e non "storia dell'arte" poiché

quest'ultima non esisteva ancora come disciplina insegnata nei licei alle future élites.⁴² La parte sulla scultura, considerata da Blanc come "un puissant moyen d'éducation publique" poiché le sue creazioni "éternisent parmi les hommes la présence d'une beauté supérieure dans les formes visibles et tangibles qui manifestent l'esprit", culmina con un capitolo sugli stili egizio, greco e romano.⁴³ Il primo, lo stile egizio, qualificato d'emblematico e di poco imitativo, rappresenta la fase arcaica, quella in cui prevaleva il simbolo. Lo stile greco eleva l'imitazione sino alla bellezza e corrisponde dunque all'apogeo dell'arte, quando si creano i tipi. Lo stile romano ha trasformato la bellezza in carattere e si è concretizzato nei ritratti. Per Charles Blanc, corrisponde al tempo della decadenza poiché vi si è accordata troppa importanza ai dettagli, alla resa del lusso nell'abbigliamento e negli ornamenti. Dopo, non c'è più nulla poiché, scrive Blanc, il cristianesimo ha distrutto la scultura.⁴⁴ Il successo di questo manuale fu immenso. Come per la "Geschichte" ai tempi della Convenzione, anche la "Grammaire des arts du dessin" di Charles Blanc fu distribuita in tutti i licei di Francia per volontà del ministero della Pubblica Istruzione. Dal 1867 al 1883 se ne stamparono cinque edizioni. Il debito di Charles Blanc rispetto a Winckelmann è chiaro, ma non ci si può non stupire che nella Francia del terzo quarto del XIX secolo si riducesse ancora il bello in scultura ai modelli greci.

Fu contro queste idee che si scagliò con la sua ben nota veemenza Louis Courajod (1841–1896), conservatore del nuovissimo dipartimento delle sculture del Medio Evo, del Rinascimento e dei Tempi moderni,⁴⁵ nei suoi corsi all'École du Louvre, prendendo proprio come bersaglio Winckelmann, che già Théophile Thoré (1807–1869) aveva considerato come il fondatore del neoclassicismo in uno dei suoi articoli della rivista *L'Artiste* apparso nel 1836.⁴⁶ Thoré aveva individuato la "Geschichte der Kunst des Alterthums" come il vero detonatore del cambiamento – "l'évangile de cette religion nouvelle" – e Caylus e Vien come i compari francesi di Winckelmann sul cammino del nuovo classicismo.⁴⁷ Partendo dallo stesso presupposto di Thoré e con uno spirito antiaccademico ancor più pronunciato, nei corsi dell'anno 1894–1895 Courajod consacrò una delle sue lezioni sulla storia della scultura moderna a Winckelmann per "montrer quel a été le microbe qui a fait mourir l'art du XVIII^e siècle".⁴⁸

Dando come presupposto che l'ideale di bellezza winckelmanniano è "ristretto", per non dire "falso" poiché fondato su forme ideali, Courajod constatava



thought is obvious and it concerns the group of the four tetrarchs noticed at a corner of the façade of the treasury building of St Mark's Basilica in Venice. Potocki knew that after the crusades sacked and plundered Constantinople in 1204, the sculpture depicting four governors – Diocletian, Maximian, Constantinius Chlorus, and Galerius, who ruled the Roman Empire at the turn of the fourth century AD – was brought to Venice. Standing in two pairs, each embracing, they were a symbol of unity of the world and of concord – *concordia* – in equality to success and harmony, but at the same time a token of mutual support in difficulties and crisis. United over the divisions of status and function (two Augusti and two Caesares), they were inserted into the walls of St Mark's Basilica in Venetia on the order of Doge Enrico Dandolo. They were interpreted as the union of the European East and West bringing peace; almost indistinguishable, similarly clad, equal in their power; united anew by the act of vandalism by the Venetians, who first removed the sculpture from the imperial palace, then took out the precious stones from their diadems. One of the tetrarchs sculpted in whinstone lost his foot.

From the perspective of the history of Central Europe, especially Poland, the fact that Potocki referred to this story and to Winckelmann's writings in this very place seems to agree with the comments he had read at the end of the second part of the *Kunst des Alterthums*. Winckelmann wrote: "I have already overstepped the boundaries of the history of art, and in meditating upon its downfall have felt almost like the historian who, in narrating the history of his native land, is compelled to allude to its destruction, of which he was a witness."⁵

There is a large number of such references and digressions. For Potocki Winckelmann was not only a German expert on ancient art living in the Vatican, but most of all he was a shrewd observer evoking the past to change the future. He indicated the role art and culture could play in difficult times. It is worth noting that the period between the 1760s/80s and the early nineteenth century brought about great changes. The French Revolution depreciated or even destroyed many of traditional values. The Napoleonic campaigns in Europe made people realise the fragility of "ownership." Potocki was preparing Winckelmann's translation while observing changes made happen by



Fig. 6 Stanisław Kostka Potocki, excerpts of Winckelmann's manuscript, draft versions to translation and edition, after 1798

Napoleon's campaign, including the looting and plunder of artworks, confiscation of Church property, but also the opening of public museums.

In the Potocki Family Public Archive notes and excerpts by Stanisław Kostka are preserved that shed light on the progress of his translation work (fig. 6).⁶ There was a one-generation difference between these two collectors and lovers of art. Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) lived and worked in the period ending the great tradition of European humanism originating from the Italian revival of ancient literature and arts. Stanisław Kostka Potocki (1755–1821) was born thirteen years before Winckelmann's death and, brought up on his texts, followed in his footsteps, and became acquainted with many outstanding intellectuals who personally knew the German scholar; he himself, however, belonged to another epoch. He was close with his family circle (it should be remembered here that his brother Ignacy Potocki, and also his cousin, the well-known writer Jan Potocki, were married to Lubomirski sisters), especially his mother-in-law who shared his passion for art and travel. Potocki visited her many times when Princess Lubomirska lived in Vienna; her residence also became an important place of Winckelmann's cult, as evidenced by the fact that she not only bought a famous portrait of him by Raphael Mengs, but also commissioned prints of the painting.

Thus, the year 1815 is triply important. It brought the Vienna Congress and the restoration of the "old order" in Europe, the publication of the *Polish Winckelman*, and – as documented through a print – possession of Winckelmann's portrait. It is hard not to relate these three events in one picture of hope for

Fig. 5 Jacques-Louis David, Portrait of Stanisław Kostka Potocki on Horse, 1780–81, doubled canvas, 306 x 220 cm, Warsaw, Museum of King Jan III's Palace at Wilanów, reg. no. Wil. 1779



Fig. 7 Anton Raphael Mengs (1728–1779): Johann Joachim Winckelmann reading *The Iliad*, c. 1777, oil on canvas, 63.5 x 49.2 cm, Metropolitan Museum of Art in New York, reg. no. 48.141

changes that were expected at that time. The Final Act of Vienna Congress included the name of the “Kingdom of Poland,” thus giving the Poles hope of preserving their Polish identity. Knowing Stanisław Kostka’s contribution to establishing the principles of Polish-language education, and bearing in mind that in earlier life he had been using French almost exclusively, even in his private letters – we can venture a conclusion that his *On the Art of the Ancients* was in fact an initiative on behalf of a new chapter in the cultural education of the Polish people under the partitions. We should also remember that the book appeared almost simultaneously with another of Potocki’s publications: *On Speech and Style* (*O wymowie i stylu*) in which he presented his reflections on the beauty and importance of one’s native language.⁷ What was then the reception of Winckelmann’s ideas in the Polish language? We are justified in thinking that it was born out of a conviction that cultural education is the most important element of a nation’s identity, and to remember the history of art in the context of the names of peoples and cultures is indispensable to raise awareness.

It was in the year of 1815 that the image of Winckelmann in Poland and Central Europe was manifestly



Fig. 8 Portrait of Johann Joachim Winckelmann, 1815, etching and aquatint, 312 x 122 mm, British Museum London, reg. no. 1862, 0208.225. Inscription at the bottom: “Peint par A. R: Mengs. / Gravé par M: Blot. 1815. / D’après le tableau original, qui se trouve dans la collection de son altesse Madame la Princesse de Lubomirska à Vienne. / Déposé à la Direction. / A Paris, chez l’auteur, Rue St. Honoré, No. 347”. Above: “Winckelmann alluma au milieu de Rome / le flambeau de la saine étude / des ouvrages de l’antiquité”.

preserved and popularized. From 1810 the collection of arts of the Palais Lubomirski in Vienna held a famous portrait of Johann Joachim Winckelmann reading *The Iliad*, painted ca 1777 by Anton Raphael Mengs (1728–79), today in the Metropolitan Museum of Art in New York (fig. 7).⁸ In the collection of prints of the British Museum in London there is an etching, completed perfectly with aquatint, made in 1815 by Maurice Blot of Mengs’ painting (fig. 8).⁹ The inscription at the bottom of the print leaves no room for any doubts: “After the original painting, which is in the collection of Her Highness Princess Lubomirska in Vienna.”¹⁰ Slightly above, under the frame of Winckelmann’s portrait, is inscribed: “Winckelmann alluma au milieu de Rome / le flambeau de la saine étude / des ouvrages de l’antiquité”. Below, the engraver added some symbols, important for the in-

terpretation of the role of Winckelmann's writings for Potocki who – it should be emphasised – was reading in French. It is worth taking a closer look at this unusual print with many coded interpretations.

The importance of the date of the print – the year 1815 – is also related to the tenth anniversary of the opening of Wilanów Museum. It was at that time that Stanisław Kostka Potocki's four-volume book appeared – the Printing House of Piarist Fathers published three volumes of *On the Art of the Ancients, or The Polish Winckelman*. But the language of the inscription on the print was still French! On the left side, on the book there was a sheet of paper with an etched inscription imitating handwritten text: "Description / de / l'Apollon / du / Belvedere" on the right, while on the left: "... / du Torse / Antique".¹¹ In the right bottom corner of the print there is an open book with the title – also imitating a handwritten script: "Histoire / de l'art / des Anciennes".¹² Pascal Griener devoted a thorough study to the changes that occurred in the language of history of culture and history of art as a result of the translation of Winckelmann's writings.¹³ Of special interest is the process of translation into French when such translators as Michael Huber "added" certain meanings to Winckelmann's ideas.¹⁴ But what is important here is not only the quoting of the titles of Winckelmann's texts in French, since we know that Stanisław Kostka Potocki studied *The History of Ancient Art* in French, then wrote it in Polish – which certainly could have not been easy for him.¹⁵ He wrote – and added a lot. Juxtaposed with many French and Italian translations, the Polish version by Potocki – supplemented as it is by the translator's own reflections (in volume one he added the history of art of the Chaldeans, Indians, Persians, and Chinese, whereas none of these can be found in Winckelmann) – seems to be an individual vision of the development of arts and crafts with a strong educational message. Can we speak of "only" a translation or is it rather a supplement to *The History of Ancient Art*?

Such considerable addenda are clearly visible also in the symbolic layer of the analysed print, especially in the composition of the depicted attributes: a wreath with nine stars refers to the symbols of light popular in France and alluding to the Enlightenment – thus it was not the wreath of the Sun King, but an astral wreath symbolising knowledge.¹⁶ The message is strengthened by other attributes – including a caduceus in the middle, a symbol of peace and exchange of thoughts, evoking the famous gift of Apollo for ubiquitous Hermes: "[I]t all came out, and Hermes to ap-

pease his brother offered him a zither made of turtle shell. Apollo joyfully accepted the zither in exchange of his hazel stick with the power of settling disputes and reconciling enemies. When Hermes threw his staff at two fighting serpents, the animals stopped biting each other and became entangled, with their heads facing each other. Thus the caduceus was born with which Hermes never parted."¹⁷

This symbol, however, in reference to the Lubomirski collection and the Viennese context has yet another meaning. The caduceus was one of the most important Freemason symbols, like the wreath with stars. But here it took an unusual form – without the serpents. The staff has only wings, and next to it there is an inkpot with three feathers – the symbol of a writer.

Most probably, the print was commissioned by Princess Izabela Lubomirska to supplement the edition of the *Polish Winckelman* by her son-in-law, and what is more, it seems that she bought the picture when he was working on the book. She did so in Vienna, which had its past reference as well, for Potocki's Freemason initiation took place after his visit of 1779 at the residence of Carl Firmian in Milan¹⁸ – the Austrian governor of Lombardy, the famous place of Masonic meetings,¹⁹ and although little is known of Winckelmann's connections with the Masonry movement, we are justified in thinking that Lubomirska, and probably Potocki himself, when commissioning the print, intentionally wanted to give it some new meanings.

This Viennese trace was ingrained deeply in the memory also for another reason. Potocki, when writing Winckelmann's biography – the first such rich account of the life and work of this "most excellent of ancient historians" in Polish²⁰ – described the scholar's tragic death in Trieste on the way from Vienna to Rome. And finally the last question: how did Winckelmann's portrait painted by Mengs come to be in Vienna? The history of the painting after which the print was made is well-known. We know that first it was Jean Baptiste Pierre Le Brun who bought it in Rome in c. 1808 or 1809 from Cardinal Dionisio Bardaxí y Azara, who acquired it in 1804 after the death of Spanish Ambassador to Rome José Nicolás de Azara, Marquis of Nibbiano, who had the painting already in 1787. It was at that time that the first printed version of this portrait was made after a drawing by Bonaventura Salesa (1756–1819) – a copperplate engraved by Jacques Louis Copia (1764–1799) as a frontispiece to the French 1794 Jansen edition *Histoire de l'Art chez les Anciens* by Winckelmann.²¹ Le Brun took



Fig. 1: Artista ignoto: Winckelmann in un paesaggio italianizzante, tardo Settecento, olio su tela, 71 x 85 cm, Varsava, Zamer Królewski w Warszawie Museum.

Heuss nel 1956, come primo presidente della Germania Occidentale dopo la guerra, di cui era esposto uno schizzo giovanile del Partenone. Era stato aggiunto il commento che a suo parere qui si erano ritrovati i valori che la Germania avrebbe da reinventare dopo il cataclisma dell'epoca hitleriana.³ Avendo in mira la Germania, gli organizzatori non hanno riferito alla visita altrettanto simbolica del presidente uscente degli Stati Uniti nel 2016, Barack Obama, che si fece eternizzare davanti al Partenone come emblema della cultura spirituale e tenne una conferenza molto densa di idee sull'umanità.

In tutto questo coinvolgimento del mondo antico e del suo effetto neoclassicista sulla Documenta 14, ho riconosciuto l'eco della vecchia immagine cliché, moralizzante e positivista, secondo me diventata obsoleta, di un mondo lontano, inclusa la sua arte. Dagli organizzatori di una manifestazione tanto importante

e con questo impatto maggiore sulla discussione pubblica sulla funzione dell'arte nel mondo conflittuale di oggi avrei aspettato un approccio, per dir poco, molto meno *naïf*. Cercherò, ora tornando su Winckelmann, di rimediare quest'immagine falsificata.

Iconografia di un'icona

Torniamo un attimo al ritratto fittizio (fig. 1). Senza dubbio riconosciamo l'impatto di uno dei più famosi ritratti d'artista, cioè del Goethe in Campagna di Johann Heinrich Wilhelm Tischbein del 1787.⁴ I due grandi settecenteschi si sono accommodati in una campagna romana, piena di rovine. Indossano lo stesso tipo di gran mantello da viaggio. Winckelmann però è reso in maniera più anticheggiante del conazionale, con una sorta di tunica rossa e con i piedi nudi. Indica con la destra un passo, evidentemente illeggibile, nel libro che ha nella sinistra. Forse questo



Fig. 2: Scimmia a sinistra di Winckelmann, dettaglio di fig. 1.

gesto riferisce ai tre ritratti famosi settecenteschi, cioè ai Winckelmann di Anton Raphael Mengs, Anton von Maron ed Angelika Kauffmann.⁵

La faccia sul quadro della Kauffmann è stata il modello base per il pittore ignoto, ancora abbastanza classicista. Andrebbe notato come il paesaggio si presenta sui quadri in modo simile, cioè con un simbolo antico quasi fallico al centro: da Tischbein la Tomba di Cecilia Metella sulla via Appia poco fuori Roma, dall'ignoto il cosiddetto Tempio di Vesta a Tivoli. Winckelmann inoltre è fiancheggiato da monumenti romani non resi in dettaglio. Vi sono due figure in più che danno nell'occhio solo a contemplazione più attenta (figg. 2–3). Su un pilastro al lato sinistra siede una scimmia che tiene una piccola tavolozza nella sinistra ed un pennello o bastoncino nella destra, mentre



Fig. 3: Creatura semiumana a destra di Winckelmann, dettaglio di fig. 1.

guarda verso lo spettatore. A destra è seduta una figura maschile irsuta, a barba lunghissima e zampe da lepre o canguro, con un copricapo a macchia rossa ed ali, e con una sorta di spada ricurva al fianco. Suona un corno. Potrebbe essere anch'egli un tipo di scimmia, ma è stato interpretato da Hanna Małachowicz come un Sileno. La piccola scimmia a sinistra è stata giustamente identificata come un'associazione con l'arte, illustrando il motto *Ars simia naturae*.⁶ Ciò combacerebbe benissimo con il problema dell'imitazione come fondamento dell'arte analizzato da Winckelmann: la scimmia, in tal caso, sta per un'imitazione diretta, e quindi conseguentemente stupida, della natura,⁷ da evitare evidentemente dagli artisti che vogliono seguire le idee di Winckelmann. Purtroppo, questa individuazione non risolve il problema del Sileno, o mostro che sia, con il corno enorme. Potrebbe anche alludere alla natura grottesca delle creature basse quali fauni e satiri, includendo il Fauno Barberini, respinte da Winckelmann nella sua rigorosa estetica.⁸ In tal modo le due creature fiancheggiano Winckelmann come i nemici dell'arte ideale. Oppure, se la musica ha qualche importanza, Winckelmann sarebbe fiancheggiato da due sensi, combinando l'udito allo sguardo.

I due ritratti di Tischbein e dell'anonimo testimoniano come Winckelmann e Goethe sono diventati tutti e due emblemi culturali del tardo Sette- e primo Ottocento. Su entrambi i dipinti, i protagonisti sono