



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

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, *Fragments 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 Schaffenskrisis, 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. Pfothenauer, "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. Déculot 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.