

## La Gemäldegalerie di Dresda. Evoluzione dal Settecento a fine Ottocento

Aloisia Marzotto Caotorta

Università degli Studi di Firenze (<[aloesia.marzotto@stud.unifi.it](mailto:aloesia.marzotto@stud.unifi.it)>)

### *Abstract*

Since its foundation, the Gemäldegalerie (Old Masters Picture Gallery) in Dresden has been considered one of the most magnificent picture galleries in Europe. Not only during the Augustan Age there was a keen interest in the arts, but also a strong understanding of the arts as a means of political power claims. In this context, the Gemäldegalerie was the most representative display of this phenomenon. This article aims to explore the complex role played by the galleries of royal and aristocratic residences in Saxony, concentrating on the Gemäldegalerie between the 18th and 19th centuries as a case study, as well as focusing on its impact on contemporary German literature.

Keywords: *Augustan Age, gallery, Gemäldegalerie, old masters picture, Semperbau*

Hoggidi si usano molto a Roma, et Genova, ed in altre città d'Italia quel genere di fabbriche che si dicono Gallerie; forse per esser state introdotte prima nella Gallia, o Francia per trattarsi a passeggio i personaggi nelle corti, le proporzioni loro si cavano dalle Loggie; ma sono alquanto meno aperte di esse. Questa sorte di edificio fu parimente appresso agli antichi, come si legge nella Vita di Lucio Lucullo, et altrove, et in vero sono di grandissima comodità, et accrescono meraviglioso ornamento alle fabbriche; ma però si convengono solo a signori, e gran personaggi... (Scamozzi 1997 [1615], 305)

### *1. La galleria come spazio architettonico*

Per capire cosa rappresentò la Gemäldegalerie di Dresda dal punto di vista artistico, sociale e politico tra il XVIII ed il XIX secolo è bene partire da quelli che della galleria furono i prodromi architettonici; a questo riguardo ci viene in aiuto il passo tratto da *L'idea dell'architettura universale* (1997 [1615]) di Vincenzo Scamozzi (1552-1616), che ne individua le origini nella loggia

e la diffusione prima in Francia e poi in Italia. Il prototipo della galleria fu completato nel 1530 al castello di Fontainebleau per volere di Francesco I (1494-1547); manifesto architettonico del Rinascimento in Francia, la sala era originariamente destinata ad uso privato del re, per transitare dalla camera da letto alla cappella. Una ventina di anni dopo, Nunzio Capodiferro, ambasciatore presso la corte del Valois, si fece costruire a Roma una galleria sfruttando la loggia sopra dell'ingresso del suo palazzo; lo stesso fece a Firenze Bernardo Buontalenti (1531-1608) nel 1581, trasformando l'ultimo piano degli Uffizi nell'ambientazione per accogliere le raccolte di Francesco I de' Medici.

Una vera e propria "moda" d'impronta francese quella della galleria: menzionata per la prima volta nella seconda edizione del 1623 del *Vocabolario della Crusca* sotto la voce "Piniera"<sup>1</sup>, conobbe, tra il XVI e XVII secolo, una rapida diffusione in Europa. I maggiori esempi di galleria si concentrarono a Roma, con la complessa decorazione pittorica della Galleria Farnese per mano dei fratelli Carracci nel 1597, o quella dal ricco apparato di marmi policromi, stucchi e dorature iniziata a costruire nel 1661 a Palazzo Colonna. Oltralpe, su modello di quella d'Apollon al Louvre del 1661, venne progettata nel 1678 la *Galérie des Glaces* della reggia di Versailles, che la consacrerà definitivamente ad ambiente fulcro della vita di corte. Lo statuto autonomo di questo spazio allungato, ampio e luminoso, viene sancito dal *Vocabolario* nella terza edizione, che lo definisce una "stanza da passeggiare, e dove si tengono pitture, statue, e altre cose di pregio" (1691, II, 745). La sua funzione di collegamento architettonico tra due ambienti si va ad esaurire nel momento in cui questa viene colmata di oggetti preziosi, diventando il luogo deputato alla rappresentazione del potere. Attraverso di essa si manifesta il nuovo *bon goût* dell'aristocrazia, che a partire dalla seconda metà del XVII secolo sposta il suo orizzonte cavalleresco verso quello artistico, iniziando a porre, nella scala dei valori della regalità, le conoscenze in materia d'arte al pari delle abilità militari ed equestri.

Il costume di collezionare beni rari e pregiati era comune anche ai territori di lingua tedesca e celebri erano le *Wunderkammern* (stanze delle meraviglie) degli Asburgo, come quella dell'arciduca Ferdinando del Tirolo (1529-1595) conservata al castello di Ambras e quella dell'imperatore Rodolfo II (1552-1612) a Praga. Neanche il principe elettore di Sassonia Augusto I von Wettin (1526-1586) era estraneo alla tendenza tardorinascimentale, dimostrandosi assiduo collezionista di *naturalia*, *scientifica* e *artificialia*, senza per questo tralasciare la pittura. A partire dal 1560, volle radunare questi pezzi in un ambiente a loro esclusivamente adibito in un'ala del *Residenzschloss* (palazzo reale), costituendo *de facto* una *Kunstkammer* (gabinetto delle curiosità): una sorta di microcosmo inteso come specchio del macrocosmo. Al suo interno, l'allestimento dei quadri ricopriva un ruolo marginale

<sup>1</sup> Edificio alla francese, forse quello, che eglino oggi chiamano Galleria (*Vocabolario degli accademici della Crusca* 1623, 614).

rispetto agli altri oggetti, secondo il principio barocco della miscellanea. Questo prevedeva che pitture di scuole e periodi differenti venissero fittamente accostate le une alle altre, creando un effetto arazzo alla parete; per far sì che le tele s'integrassero maggiormente con l'architettura che le ospitava, venivano incorniciate entro sottili strutture (Cellauro 2012, 97).

A partire dal Settecento, in gran parte dei principati tedeschi si assisté al declino delle tradizionali *Kunstkammern* a favore di collezioni specializzate. L'architetto Leonhard Christoph Sturm (1669-1719) raccomandava ai suoi allievi dell'accademia di Wolfenbüttel di radunare le collezioni in una *Raritäten-Haus* (casa delle rarità) ed esporle secondo una tassonomia per materiale e natura. Affrontando la distribuzione degli ambienti, consigliava altresì di far costruire delle gallerie e di riempirle con pregevoli pitture e statue (Sturm 1715, 129); la galleria si prestava infatti come spazio ideale tra le camere degli sposi ed in cui esporre porcellane, pitture e oggetti di curiosità:

<p>... es sind selten Fürstlichen Persohnen die nicht ein- oder andere Inclination zu künst- lichen Sachen haben sollten davon sie sich gerne einen Vorrath sammeln und wenn sie einsam sind oder Fremde von gleicher Curiosität oder Wissenschaft bey sich haben damit zu ergötzen pflegen. (Sturm 1718, tav. 14)</p>	<p>... sono rari i principi che non abbiano una o più inclinazioni verso gli oggetti d'arte che volentieri collezionano in abbondanza e quando sono soli o in compagnia di ospiti ugualmente curiosi ed istruiti amano dilettarsene.<sup>2</sup></p>
--	--

La galleria entra così a far parte della semantica palaziale dei regnanti e aristocratici del Sacro Romano Impero, offrendo loro l'occasione di sfoggiare *esprit* ed eloquenza, divenuti oramai gli attributi distintivi di ricchezza e lignaggio.

## 2. La Galleria nella capitale del regno di Sassonia

Un primo tentativo di concentrare a Dresda i quadri più pregevoli dell'Electorado fu compiuto sotto Federico Augusto di Sassonia (1670-1733, re di Polonia nel 1697, con il nome di Augusto II detto Il Forte) dal *Gemäldeinspektor* Samuel Bottschildt (1641-1706) nel 1687, quando fece trasferire nella *Kunstkammer* – costituita da otto stanze e allora collocata al terzo piano dell'ala ovest del *Residenzschloss* – le opere provenienti dalla cappella reale di Wittemberg della linea Ernestina dei Vettini, frutto delle committenze di Federico il Saggio (1463-1525)<sup>3</sup>. Durante il regno di Augusto Il Forte la maggior parte delle entrate dello Stato erano destinate all'abbellimento della città, all'ampliamento delle

<sup>2</sup> Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

<sup>3</sup> Scomparso il suocero, Maria Giuseppa occupò la Riesensaal (Sala dei giganti) trasformandola in tanti piccoli ambienti, erigendovi all'interno anche una cappella.

collezioni ed al mantenimento di una folta schiera di artisti ed addetti culturali, che avevano l'incarico di procacciare quadri, soprattutto italiani, del Rinascimento, del Manierismo e del Classicismo. Un secondo tentativo di riordino si ebbe alla fine del primo quarto del Settecento, quando il numero delle tele aumentò al punto che si rese opportuna una loro catalogazione; l'*ordonneur de cabinet* Raymond Leplat prese nota dei dipinti sparsi nei castelli, nelle residenze estive, nelle chiese e nei conventi, senza trascurare quelli custoditi nella *Kunstkammer*, radunando nella capitale gli esempi più pregevoli. Leplat operò una divisione delle curiosità da *Wunderkammer* dalle tele e ne intraprese una classificazione complessiva sulla scorta dei precetti dello Sturm; a partire dal 1728 vennero raggruppati allo *Zwinger* i *naturalia* e gli *scientifici*, unitamente alle incisioni su rame. I quadri e le sculture furono in un primo momento sistemati, come riportato nella pianta di Leplat del secondo piano della *Residenz*, nella "grande gallerie des Tableaux Statüe Et Büste de marbre groupes Et Statue de bronze" (Spenlé 2010, 211) nelle immediate adiacenze dell'appartamento da parata. L'ala del castello era stata ristrutturata in occasione dei festeggiamenti delle nozze dell'erede al trono Federico Augusto II con Maria Giuseppa d'Austria (1699-1757) nel 1718, a seguito dell'incendio che divampò agli inizi del XVIII secolo.

Le opere ivi conservate erano destinate a mettere in scena la passione collezionistica di Augusto II Forte per i maestri italiani e per la statuaria antica, queste ultime provenienti da illustri famiglie, e per godere, negli spazi più defilati dei gabinetti all'estremità della "gallerie" (*ibidem*), gli olii olandesi e fiamminghi di piccolo formato. A partire dal 1726, i beni furono trasferiti nella *Riesensaal*, uno spazio che doveva il suo nome alle figure di giganti che ornavano le pareti ed in cui si svolgevano alcune attività della corte: cene, balli in maschera e gioco d'azzardo. Raggiungibile sia dalla *Riesengemach* (sala delle udienze) che dalla *Paradeschlafzimmer* (camera da parata), la sua posizione strategica svolgeva anche un ruolo politico. Una cronaca del 1731 riporta che i notabili convocati per riunirsi in parlamento dovettero attendere molte ore nella *Riesensaal* prima che il principe elettore venisse a condurli, come da cerimoniale, nella stanza attigua per aprire i lavori. Il ritardo prolungato era dettato da una convenienza politica: lungi dall'aver il potere assoluto, Augusto II Forte, le cui sorti erano legate al parlamento sassone, aveva fatto deliberatamente aspettare la nobiltà recalcitrante nella sfarzosità della sala, rappresentativa dello *status* di principe sovrano che egli rivendicava.

A lui successe Federico Augusto II di Sassonia (1696-1763, re di Polonia con il nome di Augusto III), cui mancava quell'intuizione creativa che aveva caratterizzato il mecenatismo del padre; l'unica impresa che probabilmente lo coinvolse davvero in prima persona furono i lavori di conversione delle scuderie reali in *Gemäldegalerie*. Nonostante queste ospitassero già al piano superiore, seppur in maniera provvisoria, una parte della raccolta<sup>4</sup>, in vista dell'imminente

<sup>4</sup> Winckelmann riportava la notizia nella sua lettera a Uden del 14 settembre 1748, in cui manifestava il suo entusiasmo, pregustando la vista delle opere di Annibale Carracci (1560-1609).

e costosa acquisizione di cento dei dipinti appartenenti alla collezione del duca di Modena (Francesco III d'Este, 1698-1780), si rese improcrastinabile la necessità di dare una sistemazione adeguata al rango della nuova collezione.

Fu così che nel 1745 l'architetto Johann Christoph Knöffel (1686-1752) progettò una galleria a partire dall'edificio preesistente di fronte al *Residenzschloss*; lo *Stallgebäude* (scuderia) fu edificato in stile rinascimentale tra il 1586 e il 1590 sotto il principe elettore Cristiano I (1560-1591); nel corso del tempo subì varie trasformazioni di cui l'ultima, tra il 1730 e il 1731, prevedeva l'aggiunta di una scala all'inglese a doppia rampa sulla facciata prospiciente la piazza del mercato, l'innalzamento di un piano ad uso foresteria ed il rifacimento dei tetti: il primo piano venne adibito alle feste, mentre il piano terra continuò a svolgere la funzione di ricovero per carrozze e cavalli. Knöffel, pur mantenendo le dimensioni dell'immobile, sviluppò i volumi interni, abbattendo il soffitto tra il primo ed il secondo piano. Si ottenne in questo modo un ambiente alto otto metri, che con l'ingrandimento delle finestre risultò maggiormente illuminato; anche la superficie espositiva aumentò e venne ricreato sette volte l'impianto della galleria barocca, caratterizzato da una lunga parete tappezzata di dipinti fino al soffitto, affrontata da un'asse di quattro finestre sui lati lunghi ed una di tre su quello corto. Grazie alla particolare planimetria dell'edificio a forma di "U", lo spazio riceveva luce sia dal cortile interno che dalla facciata esterna, ricavando tre ambienti nella cosiddetta *Inneren Galerie* riservata alla scuola italiana, e quattro esterni nella *Außeren Galerie* dedicati alla pittura olandese, fiamminga francese e tedesca (Heres 1988, 66-67). A due anni dall'inizio dei lavori, fu inaugurata la Gemäldegalerie, una delle prime quadrerie del Sacro Romano Impero completamente autonoma rispetto alla residenza abitativa del principe. L'arrivo dei quadri estensi dal *Dresdner Bilderverkauf* (vendita di Dresda) costituì di per sé il coronamento di una delle più importanti collezioni d'Europa del Settecento, un nucleo verso il quale convergono le passate numerose ed oculate acquisizioni vettine e da cui presero avvio i successivi incrementi.

Nonostante la creazione di un luogo deputato all'esposizione dell'arte, la vocazione della pinacoteca nella Dresda augustea non era connotata da una matrice erudita né tantomeno era volta alla musealizzazione, ma sottostava piuttosto al principio di compiacimento nell'osservazione del bello, un'attività inizialmente d'esclusivo appannaggio dei regnanti e della corte, che progressivamente si estese verso una sempre più ampia godibilità. I nuovi principi razionalisti di ordine e classificazione, frutto dell'Illuminismo, andarono a rivoluzionare, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, l'ordinamento espositivo delle collezioni europee. Una suddivisione per cronologia e scuola era stata formulata già nel secondo quarto del secolo a Venezia da Carlo Lodoli (1690-1761), introducendo per la prima volta il criterio nel Sacro Romano Impero grazie all'opera del suo allievo, Francesco Algarotti (1712-1764). Il *Progetto per ridurre a compimento il Regio museo di Dresda* scritto nel 1742 venne

ignorato dal sovrano di Sassonia probabilmente a causa degli elevati costi previsti per la sua realizzazione, comprensiva di una biblioteca e di un'accademia; fu invece Karl Theodor von der Pfalz (1724-1799) che qualche anno dopo ne recepì le indicazioni. Fu nel 1770 che l'elettore palatino fece costruire a Düsseldorf un edificio separato dalla *Residenz* da destinare all'esposizione della sua collezione distribuita in sequenza progressiva secondo scuole pittoriche<sup>5</sup>. Il *Progetto* ha il merito d'introdurre consapevolmente l'idea di museo come istituzione a destinazione pubblica; l'Algarotti gli attribuiva una funzione formativa, asserendo che "un simile Museo accenderebbe più che mai gli animi de' Sassoni all'amore delle belle arti" (Algarotti 1742, VIII, 372). Nonostante il fallimento del *Progetto* presso Federico Augusto II, quello dell'Algarotti costituisce di per sé un documento di altissimo valore per i fondamenti della storia dell'istituzione museale, verso cui convergono funzioni che ancora oggi le sono proprie: la conservazione, la didattica e la valorizzazione.

Veneto come lui, Pietro Maria Guarienti (1678-1753) si distinse nel 1745 nella conduzione della spettacolare trattativa dei dipinti estensi, conclusasi per la somma esorbitante di centomila zecchini d'oro, ricoprendo poi l'incarico di allestire le nuove sale dedicate alla pittura subalpina nella *Inneren Galerie*. Impregnato delle teorie classicistiche del Bellori (1613-1696), il *Galerieinspektor* mise al centro della sua disposizione la scuola emiliana e quella veneta, riaffermando il valore di quei pittori come Carracci, Correggio e Domenichino, che riscoprirono il colore di Tiziano, Tintoretto e Bassano in opposizione agli estremi sviluppi del Manierismo ed alle sperimentazioni naturalistiche. L'ordinamento delle tele si atteneva all'allora vigente gerarchia dei generi, che imponeva che i quadri di animali fossero raggruppati coi paesaggi, mentre i dipinti storici con quelli di rappresentanza di grande formato. Furono dunque collocate tra le file più alte i soggetti che maggiormente erano vicini alla rappresentazione mimetica della realtà: paesaggi, nature morte, ritratti: in primo piano furono riunite le opere dal tema mitologico, storico o biblico (Pinelli 2005, 28). Un fitto *accrochage* di dipinti sprovvisti di etichetta ricopriva la galleria anche negli spazi tra le finestre (Weber 2000, 231); Winckelmann (1717-1768) nel suo saggio ecfrastrico *Beschreibung der vorzüglichste Gemälde der Dresdner Galerie* (Descrizione dei più eccellenti quadri della pinacoteca di Dresda) del 1752 ebbe a più riprese di che lagnarsene, come riportato nelle pagine 1, 3 e 11 del suo testo, a causa della scarsa visibilità di alcuni quadri appesi troppo in alto (Winckelmann 1752). Nonostante l'incomodo visuale, l'assetto espositivo era imperniato

<sup>5</sup>La prima sezione comprendeva dipinti di Peter Paul Rubens; la seconda e la terza espongono opere di Anthonis van Dyck e di Adriaen van der Werff, mentre la quarta si riferiva alla scuola italiana con Raffaello, Giulio Romano, Guido Reni, Tiziano e Veronese.

sull'equilibrio compositivo, requisito necessario alla grazia ed al decoro di una collezione principesca (Weddigen 2012, 150), a cui il Veronese si attenne seguendo il principio simmetrico del *pendant*; era consuetudine infatti creare coppie di dipinti dal soggetto analogo e simili per composizione, disegno, colore ed espressione, per far risaltare le caratteristiche formali di ciascuna scuola. Sui trecentoquarantasei dipinti a maggioranza italiana della *Inneren Galerie* (Heres 1991, 74) l'esercizio comparatistico veniva altresì incoraggiato dalla presenza di alcune opere dei maestri d'Oltralpe, facendo sfilare sotto gli occhi impressionati del visitatore la rappresentazione più alta del canone in pittura. La grandiosa messa in scena tardobarocca realizzata dal Guarienti nella Gemäldegalerie celebrava la gloria del sovrano e la magnificenza del suo mecenatismo; allo stesso modo la galleria invitava lo sguardo alla bellezza, allo studio ed al piacere di un selezionato pubblico ristretto agli uomini di cultura, studiosi, artisti e viaggiatori che ne avessero fatto espressa richiesta. A differenza delle collezioni appartenenti all'aristocrazia, presso le raccolte della corona si stava affermando una fruizione semi-pubblica, subordinata al versamento di una generosa mancia ed all'obbligo d'accompagnamento da parte del *Galerieinspektor*.

### 3. Fortuna e ricezione nel XVIII secolo

Alla diffusione della fama della Gemäldegalerie oltre i confini della Sassonia contribuì per primo Johann Joachim Winckelmann, che ne era assiduo frequentatore: "Ich habe die Erlaubnis erhalten die Königl. Schildereren Gallerie so oft ich will zu frequentieren" (Winckelmann 1952 [1742-1759], 110; Ho ottenuto il permesso di visitare la pinacoteca regia tutte le volte che voglio). La descrizione dei capolavori del Manierismo e Classicismo italiano fu al centro della *Beschreibung der vorzüglichste Gemälde der Dredner Galerie*, testimonianza del suo apprendistato di critico d'arte il saggio era stato parzialmente redatto con l'intento di rendicontare i dipinti più notevoli della Galleria in una guida da destinare ai giovani gentiluomini. L'atmosfera sacrale che regnava nelle sale dell'ex-scuderia reale e i migliori dorati delle cornici recanti il monogramma e lo stemma del principe elettore lasciarono in un altro insigne visitatore una traccia di profonda estetica devozione; così scrive Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) nel 1768:

Die Stunde, wo die Galerie eröffnet  
werden sollte, mit Ungeduld erwartet,  
erschien. Ich trat in dieses Heiligthum,  
und meine Verwundung überstieg jeden  
Begriff, den ich mir gemacht hatte.  
Dieser Saal...

Arrivò finalmente l'ora, attesa  
con impazienza, in cui si doveva  
aprire la Galleria di pittura. En-  
tra in questo santuario, e la mia  
meraviglia superò ogni aspettati-  
va. La sala...

in welchem Pracht und Reinlichkeit bei der größten Stille herrschten, die blendenden Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie verguldet wurden, der gebohrte Fußboden, die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzen Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt schien. (Goethe 2013 [1811], 234)

nella quale regnavano nel massimo silenzio sfarzo e nitidezza, le sue cornici luccicanti per la doratura recente, il pavimento tirato a cera, gli ambienti più frequentati da visitatori che non adoperati da studiosi, tutto dava un senso di solennità unico nel suo genere, tanto più simile al sentimento che si prova entrando nella casa di Dio in quanto qui l'ornamento di tanti templi e l'oggetto di tante devozioni appariva esposto solo per i sacri scopi dell'arte. (Trad. it. di Cori 1957, 445)

Giunta nel 1754 a corroborare la fama della Gemäldegalerie, la *Madonna Sistina* (1512-1513) fece il suo trionfale ingresso, preceduta dalla notorietà di cui Raffaello godeva già in terra tedesca grazie alla *Sacra Famiglia Canigiani* (1505-1506 ca.) giunta a Düsseldorf nel 1691 con Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743). Il fatto ebbe una tale eco da richiamare l'attenzione di Winckelmann, ormai romano, allorché stava redigendo i *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* (1968 [1755]; Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura) che inserisce, in maniera del tutto originale, una descrizione "moderna", quella della *Sistina*, in un testo dedicato sostanzialmente alla statuaria e alla pittura greche (Cometa 2004, 7), facendo di quest'opera uno dei *topoi* dell'*ekphrasis* classico-romantica:

Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Grösse, in einer seelig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen liessen. Wie groß und edel ist ihr gantzter Contour! (Winckelmann 1755, 46)

Guardate la Madonna con il suo viso colmo di innocenza e pure di grandezza più che femminile, nella sua posizione di beata tranquillità, in quella quiete che gli antichi facevano dominare nelle figure dei loro dèi. Com'è grande e nobile tutto il suo contorno! (Trad. it. di Cometa 2001 [1992], 39)

Al capolavoro dell'Urbinate non si riferì solo il padre del classicismo tedesco, ma ispirò la prima generazione di romantici del mito del divino Raffaello il quale è "die leuchtende Sonne unter allen Malern" (Tieck, Wackenroder 1955 [1796], 7; il sole luminoso tra tutti i pittori). Se nelle *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Effusioni del cuore di un monaco amante dell'arte), scritte nel 1797 da Ludwig Tieck (1773-1853) e Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), la Vergine si trasforma in un'apparizione notturna

a cui Raffaello, nel celebre passo “Raffaels Erscheinung” (L'apparizione di Raffaello), deve il segreto della sua arte; nei *Gemälde. Gespräch* (1996 [1799]) di August Wilhelm Schlegel (1767-1845) la pala viene indicata, nel dialogo dei tre protagonisti, come la massima sintesi di *Ausdruck* (la raffigurazione esteriore dell'interiore) e ideale cristiano (Henneman Barale 2011, 95). Venti anni dopo, lo stesso testo di Wackenroder sarà considerato il libro manifesto del movimento dei Nazareni. Sempre riferito a Raffaello, il tema della creazione dell'opera d'arte come momento inconscio, ma questa volta oscuro, fa da perno all'opera di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) *Jesuitenkirche in G* (La chiesa dei gesuiti a G.) del 1816, in cui il Sanzio si trasforma in testimone di naufragi di artisti che falliscono nel vano tentativo di imitare la sua irraggiungibile perfezione.

La Guerra dei Sette Anni (1756-1763) contro la Prussia pose fine al barocco augusteo, riducendo in miseria la Sassonia che, saccheggiata e indebitata per milioni di talleri, dovette bruscamente interrompere lo straordinario mecenatismo che l'aveva caratterizzata per oltre un cinquantennio, sottostando al regime imposto da Federico Cristiano (1722-1763), succeduto al padre nel 1763, all'insegna dell'utile e del necessario, del risparmio e della burocrazia.

Se nella seconda metà del XVIII secolo non vennero quindi effettuate acquisizioni di rilievo per la Gemäldegalerie, questo periodo coincise con un momento di grande affluenza da parte di poeti e artisti richiamati dai capolavori ivi custoditi, disposti ad affrontare qualche incomodo pur di trarre ispirazione ed insegnamento dalla visione *de visu* dei quadri. Nelle lettere dello studente di pittura Johann Conrad Gessner (1764-1826), figlio del poeta e pittore svizzero Salomon, racconta al padre che la pinacoteca non apriva prima delle nove e mezza del mattino, con una pausa dalle dodici alle quattordici, per riaprire nel pomeriggio solo per tre ore, lamentando il fatto che un'interruzione di due ore poteva risultare fatale ai suoi colori e pennelli; oltre a ciò si rammaricava che da ottobre a maggio l'ex *Stallbau* rimaneva chiuso, perché privo di riscaldamento (Marx 2008 [1992], 19).

Il primo catalogo in tedesco dedicato della galleria, *Verzeichnis der Gemälde in der Churfürstlichen Galerie in Dresden* (Elenco dei dipinti della galleria palatina di Dresda), fu quello edito nel 1771 dal *Galerieinspektor* Johann Gottfried Riedel (1691-1755), pubblicato in seguito alla comparsa di una guida in francese qualche anno prima; nonostante questa fosse stata ispirata dall'ideale illuministico di educare il popolo, la sua ricezione nel Sacro Romano Impero fu estremamente limitata, in quanto si restringeva al mondo dell'aristocrazia e della cultura. Mosso da analoghi ideali di edificazione del popolo tedesco, Goethe in un passo de “Der Sammler und die Seinigen” (1997 [1798], 13; Il collezionista e la sua cerchia) afferma che la pinacoteca rappresenta una fonte di autentica conoscenza per giovani e contribuisce al miglioramento dell'indole dell'uomo, producendo utili effetti anche sui visitatori più frettolosi.

La volontà di portare avanti un processo di ampliamento alla fruizione della collezione, si manifestò nel 1791 attraverso un decreto approvato dal parlamento,

che sollevava il turista dall'obbligo di essere accompagnato dal *Galerieinspektor*, esonerandolo in questo modo dal versamento di una cospicua mancia; si legge tuttavia nell'introduzione al catalogo del 1817:

Die königliche Gallerie als eine nicht ganz öffentliche Anstalt dem Publikum nicht unbedingt offensteht, sondern der Vorschrift gemäs nur in Begleitung des Inspectors des Genuss der Beschauung derselben gestattet ist... (Walther 1981, 77)

La regia galleria in quanto istituto non completamente pubblico, non è incondizionatamente aperto ai visitatori, bensì in conformità al regolamento solo su accompagnamento dell'ispettore è godibile la contemplazione della stessa.

#### 4. Dal Stallgebäude al Semperbau

Se in seguito alle sconfitte contro l'esercito francese subite a Iena e Austerlitz, il Sacro Romano Impero si sciolse e l'elettorato di Sassonia si trasformò in un regno, la pinacoteca di Dresda non dovette per questo subire le consuete spoliazioni da parte dell'invasore: a detta del ministro francese Charles-Maurice Talleyrand-Périgord (1754-1838), l'*empereur* ne rispettava l'unità ed il ruolo pedagogico che svolgeva presso gli studenti dell'accademia di belle arti e gli studiosi (1891, 310); ciononostante, la collezione, al pari di quelle francesi, fu statalizzata. Ironia della sorte, la sezione dei dipinti barocchi italiani s'impoverì non per mano del nemico ma della corte stessa: mutato il *gusto* furono permesse all'incanto tra il 1764 e il 1796 quelle stesse pitture venete che appena vent'anni prima l'Algarotti aveva fatto commissionare (Diederer, Maaz, Koch 2014, 27). Una volta cessati di soffiare i venti napoleonici e ridimensionata l'estensione territoriale della Sassonia a seguito del Congresso di Vienna (più della metà del paese fu ceduto alla Prussia), la Gemäldegalerie ritornò in possesso dei von Wettin. Con il fine di evitare ulteriori smembramenti dei nuclei collezionistici appartenenti alla corona, venne approntata nel 1830 dal ministro di gabinetto Bernhard August von Lindenau (1780-1854) una riforma museale che legava per fidecommesso le collezioni al paese, introducendo il concetto che, pur continuando ad appartenere alla famiglia reale, il patrimonio diventava oggettivamente un bene dello Stato.

Le carenze metodologiche proprie dell'ordinamento barocco si resero evidenti nella Gemäldegalerie con il passaggio al XIX secolo, se comparate all'assetto espositivo per ordine cronologico e geografico adottato nelle collezioni del Louvre, del Belvedere di Vienna e degli Uffizi, orientati verso un approccio espositivo più didattico. L'evidenza di una ristrutturazione dell'assetto delle collezioni dinastiche era nota allo stesso Johann Friedrich Matthäi (1777-1845), direttore della pinacoteca sassone tra il 1810 e il 1845, che tentò per primo di farsene promotore (Walther 1981, 85); nella *Äusseren Galerie* fece creare degli

ambienti più raccolti grazie all'ausilio di pareti divisorie sui lati lunghi della in modo da raggruppare i dipinti seguendo quegli stessi principi di cui Lodoli ed Algarotti furono i precursori; il celebre allestimento della *Innere Galerie* invece, delizia per l'occhio dei visitatori, rimase intatta. Per ovviare alla scarsa visibilità dei dipinti appesi nei ranghi più alti, tra il 1832 e il 1834 furono anche applicate delle targhette alle cornici (Marx 2008 [1992], 21). Le miglorie intraprese si rivelarono tuttavia insufficienti per uno spazio architettonico come quello della *Galerie*, che non si rivelava più adeguato rispetto alla nuova funzione che stava andando a ricoprire per un pubblico di visitatori sempre più vasto ed eterogeneo. Era lo Stato adesso a farsi garante della conservazione delle collezioni e della loro accessibilità nei confronti dei suoi cittadini, e a questo fine venne istituita una *Galerie-Commission* per trovare uno spazio espositivo alternativo all'*ex Stallgebäude*; tra le molteplici voci fu accolto il suggerimento dell'architetto berlinese Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) di costruire a ridosso dello *Zwinger* un edificio in grado di soddisfare quelle soluzioni organizzative e gestionali utili a far fronte alla nuova vocazione pubblica della pinacoteca. Nel 1838 l'architetto Gottfried Semper (1803-1879) fu incaricato del progetto su cui lavorò per circa un decennio da cui risultarono ben sette proposte e due *maquettes*; quella in stile neorinascimentale italiano fu ritenuta dalla commissione la più congrua in quanto, se da una parte c'era la volontà di creare una corrispondenza tra l'involucro esterno ed il contenuto, dall'altra il nuovo museo doveva armonizzarsi con gli edifici circostanti del Pöppelmann. Il cantiere iniziò nel 1847, ma a causa del credo repubblicano e borghese di Semper, manifestatosi nella rivolta di maggio del 1849 insieme all'amico Richard Wagner, fu costretto all'esilio a circa metà dei lavori. La decorazione esterna venne ultimata nel 1853, ma solo nell'autunno del 1855, una volta terminata quella interna, il Neue Königliche Museum (nuovo museo reale) aprì i battenti al pubblico. La sua edificazione costò all'erario trecentocinquantamila talleri ed al suo interno vennero esposti duemiladuecento esemplari tra dipinti, collocati al primo piano, incisioni e calchi esposti al piano terreno (Marx 2008 [1992], 20-21). La costruzione in arenaria si presentava come un lungo parallelepipedo centrato da una cupola ottagonale con tiburio, la facciata a doppio ordine di finestre centinate, il portale di accesso ad arco triplo sormontato da una trifora, che era inquadrato da quattro colonne in porfirio; gli interni si caratterizzavano per la loro modernità, volta non solo ad assolvere una funzione espositiva, ma per la prima volta anche conservativa nella ridistribuzione generale delle opere. Si cercò allo stesso tempo di rispondere alle istanze di comodità moderne; il percorso era riscaldato da un impianto ad aria calda con griglie a pavimento e la luce, quella frontale che in precedenza deteriorava la superficie pittorica delle tele, adesso si diffondeva dall'alto grazie a dei lucernari. Per far risaltare meglio i quadri alle pareti, alcune stanze furono tappezzate in velluto rosso, a differenza del damasco verde impiegato dal Guarienti; era stato introdotto inoltre un biglietto a pagamento in alcuni giorni della settimana. La riorganizzazione dei quadri li rese, oltre che godibili

nel loro insieme, anche netti nella loro indagine autoptica, in aderenza alle mutate esigenze dei visitatori. In breve tempo, il museo si trasformò in un luogo affollato e di ritrovo mondano, al punto che gli ambienti non risultavano più sufficienti all'agevole contemplazione dei dipinti, senza correre il rischio di essere spintonati dalla calca più variopinta. Così descrive il vivace ambiente la pittrice Louise Seidler (1786-1866) nel 1865, da cui traspare un certo disappunto: “[Das Museum sei nun sogar] der Rendezvousplatz geselliger Zusammenkünfte. Ist es doch an Markt - und Meßtagen gegenwärtig sogar nicht selten, daß Bauern, Soldaten und müßige Gaffer sich neugierig in den der Kunst geweihten Hallen umhertreiben!” (Uhde 1922 [1875], 41; [Il museo è diventato persino] il luogo di ritrovo per gli incontri sociali. È proprio come al mercato ed ai giorni della fiera, che oggiogiorno contadini, soldati e curiosi scansafatiche gironzolano nelle sale consacrate all'arte).

Se nell'Epoca dei Lumi le collezioni avevano il dovere di contribuire all'educazione morale del popolo, lo *Zeitgeist* ottocentesco imponeva una diversa rappresentazione della regalità, nel frattempo divenuta costituzionale, non più veicolata dalla galleria palaziale, ma incarnata nel pubblico museo allestito secondo una più funzionale nomenclatura e di cui il *Semperbau* era espressione. Svincolata ormai dalle inclinazioni del collezionista regnante, la politica di acquisizioni si strutturava su dei criteri storicistici propri della novella disciplina della storia dell'arte, esplicitando l'attenzione verso generi e scuole un tempo neglette. Varcarono così le porte del Königlichen Museum i maestri del Trecento e Quattrocento italiano, la scuola spagnola – tra cui Francisco de Zurbarán (1598-1664) e Bartolomé Esteban Pérez Murillo (1618-1682) – mentre la sezione italiana si arricchì nel 1873 e 1876 di altri due capolavori: il *San Sebastiano* (1478) di Antonello da Messina e la *Sacra Famiglia* (1495-1500) di Andrea Mantegna.

Diversi ordinamenti hanno segnato la storia della collezione vettina: così come la celebrazione dinastica aveva messo al centro la galleria tra il Sei-Settecento, si afferma nel museo del XIX secolo una cultura originale e autonoma, radicalmente opposta a quella del collezionismo; nel contesto storico dell'unità nazionale tedesca, l'esaltazione della gloria patria si sostituisce al *bon goût* quale elemento d'identità nazionale e manifesto delle virtù del suo popolo.

#### Riferimenti bibliografici

- Algarotti Francesco (1792 [1742]), “Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda, presentato in Hubertusbourg alla Regia Maestà il dì 28 ottobre 1742”, in Francesco Aglietti (a cura di), *Opere del conte Algarotti. Edizione novissima*, Venezia, Carlo Palese, VIII, 353-388.
- Cellauro Louis (2012), “Venice and the Origins of the Art-Historical Tradition of Display of the Modern Museum”, *Journal of Art History*, II, 81, 94-122.
- Cometa Michele (2004), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi Editore.

- Diederer Roger, Maaz Bernhard, Koch Ute Christina, Hrsgg. (2014), *Rembrandt, Tizian, Bellotto. Geist und Glanz der Dresdner Gemäldegalerie* (Rembrandt, Tiziano, Bellotto. Spirito e magnificenza alla pinacoteca di Dresda), München, Hirmer Verlag.
- Goethe Johann Wolfgang (1997 [1798]), *Der Sammler und die Seinigen* (Il collezionista e la sua cerchia), hrsg. von Carrie Asman, Amsterdam-Dresden, Verlag der Kunst.
- (2013 [1811]), *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (Dalla mia vita. Poesia e verità), hrsg. von Michael Holzinger, Berlin, Holzinger Verlag. Trad. it. e cura di Alba Cori (1957), *Dalla mia vita. Poesia e verità*, Torino, Utet.
- Heres Gerald (1988), “Winckelmanns Beschreibung der Dresdener Gemäldegalerie” (La descrizione di Winckelmann della pinacoteca di Dresda), *Dresdener Kunstblätter*, 3, 62-70.
- (1991), *Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns* (Winckelmann in Sassonia. Un contributo alla storia della cultura a Dresda ed alla biografia di Winckelmann), Berlin, Koehler & Amelang.
- Henneman Barale Ingrid (2011), “August Wilhelm Schlegel e la pittura”, in Lucia Borghese, Patrizio Collini (a cura di), *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, Pisa, ETS, 79-96.
- Marx Harald (2008 [1992]), *Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Sammlung. Bau. Geschichte* (Pinacoteca di Dresda. Dipinti antichi. Collezione. Architettura. Storia), Leipzig, E.A. Seemann.
- Pinelli Antonio (2005), *Il neoclassicismo nell'arte del Settecento*, Roma, Carocci.
- Scamozzi Vincenzo (1997 [1615]), *L'idea dell'Architettura Universale*, vol. II, Vicenza, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio.
- Schlegel A.W. (1996 [1799]), *Die Gemählde. Gespräch*, hrsg. von Lothar Müller, Amsterdam-Dresden, Verlag der Kunst. Trad. it. di Donatella Mazza (2000), *I dipinti*, in Giorgio Cusatelli (a cura di), *Athenaeum 1798-1800. La rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, Milano, Sansoni, 321-396.
- Spénlé Virginie (2004), “Eine chronologische Historie der Mahlerey in Gemählden. Vorschläge aus dem Jahre 1771 zu einer Neuordnung der Dresdner Gemäldegalerie” (Una cronistoria della pittura attraverso i dipinti. Proposte dall'anno 1771 per un riordino della pinacoteca di Dresda), in Ursula Frohne, Johannes Grave, J.F. Hamburger, M.F. Zimmermann (Hrsgg.), *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Periodico di storia dell'arte), 67, München, Deutscher Kunstverlag, 461-478.
- (2010), “La galerie de collection dans le Saint Empire durant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle” (La galleria delle collezioni del Sacro Impero nella prima metà del XVIII secolo), in Claire Constans, Mathieu da Vinha (dir.), *Les grandes galeries européennes XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles* (Le grandi gallerie europee tra i secoli XVII e XIX), Paris, Édition, Maison des sciences de l'homme, 197-218.
- Sturm L.C. (1715), *Die zum Vergnügen der Reisenden geöffnete Baumeister-Academie, oder kurtzer Entwurf derjenigen Dinge, die einem galant-homme, zu wissen nöthig sind...* (L'apertura dell'accademia di architettura a al diletto dei viaggiatori. Bozza di quelle cose che un galantuomo deve sapere...), Hamburg, B. Schiller.
- (1718), *Vollständige Anweisung, grosser Herren Palläste...* ([Descrizione] completa dell'ordinamento dei palazzi dei grandi signori), Augsburg, Wolff-Detleffsen.
- Talleyrand-Périgord C. M. (1891), *Mémoires du prince de Talleyrand publiés avec une préface et des notes par le duc de Broglie de l'Académie française* (Memorie

- del principe de Talleyrand pubblicate con una prefazione del duca di Broglie dell'Académie française), Paris, Calmann Lévy.
- Uhde Hermann (1922 [1875]), *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler* (Ricordi della pittrice Louise Seidler), Berlin, Propyläen.
- Vocabolario degli accademici della Crusca* (1623), Firenze, <<http://goo.gl/vG3O1m>> (09/2015).
- Vocabolario degli accademici della Crusca* (1691), Firenze, <<http://goo.gl/u9HGOL>> (09/2015).
- Wackenroder W.H., Tieck Ludwig (1955 [1797]), *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart, Reclam. Trad. it. di Federica La Manna, Andrea Benedetti (2014), *Effusioni del cuore di un monaco amante dell'arte*, in W.H. Wackenroder, *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, a cura di Elena Agazzi, Milano, Bompiani.
- Walther Angelo (1981), "Zur Hängung der Dresdner Gemäldegalerie zwischen 1765 und 1832" (Sull'allestimento dei quadri della pinacoteca di Dresda tra il 1765 e il 1832), *Dresdener Kunstblätter*, 25, 76-87.
- Weber Gregor J.M. (2000), "Die Galerie als Kunstwerk. Die Hängung italienischer Gemälde in der Dresdner Galerie 1754" (La galleria come opera d'arte. L'allestimento dei dipinti italiani nella galleria di Dresda 1754), in Barbara Marx (Hrsg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert* (Firenze sull'Elba. Interventi italiani nella Dresda dei secc. XVI-XIX), Amsterdam-Dresden, Verlag der Kunst, 229-242.
- Weddigen Tristan (2012), "The Picture Galleries of Dresden, Düsseldorf and Kassel: Princely Collections in Eighteenth-Century Germany", in Carole Paul (ed.), *The First Modern Museum of the Art: the Birth of an Institution in the 18<sup>th</sup>- and Early-19<sup>th</sup> Century Europe*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 145-166.
- Winckelmann J.J. (1952 [1742-1759]), *Briefe* (Lettere), hrsg. von Walther Rehm, Hans Diepolder, vol. I, Berlin, De Gruyter.
- (1968 [1752]), "Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Galerie. Fragment" (Descrizione dei più eccellenti quadri della pinacoteca di Dresda. Frammento), in Id., *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe* (Scritti brevi, introduzioni, bozze), hrsg. von Walther Rehm, Berlin, De Gruyter, 1-12. Trad. it. di Michele Cometa (2001 [1992]), *Pensieri sull'imitazione*, Palermo, Aesthetica.
- (1968 [1755]), "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst" (Pensieri sull'imitazione delle opere greche in pittura e scultura), in Id., *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe* (Scritti brevi, introduzioni, bozze), hrsg. von Walther Rehm, Berlin, De Gruyter, pp. 27-59. Trad. it. e cura di Michele Cometa (2001 [1992]), *Pensieri sull'imitazione*, Palermo, Aesthetica.