

Roma fuori di Roma

*L'esportazione dell'arte moderna
da Pio VI all'Unità 1775-1870*

a cura di

Giovanna Capitelli

Stefano Grandesso

Carla Mazzarelli



Campisano Editore

L'editore è a disposizione degli aventi diritto per quanto riguarda le fonti iconografiche e letterarie non individuate.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2012 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614 - Fax +39 06 4063251
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-88168-90-6

Roma fuori di Roma

*L'esportazione dell'arte moderna
da Pio VI all'Unità (1775-1870)*

a cura di

Giovanna Capitelli
Stefano Grandesso
Carla Mazzarelli

introduzione

Liliana Barroero

postfazione

Christoph Frank



Campisano Editore



UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MILANO

Volume realizzato con il contributo del Prin 2008 (Programma di Ricerca Scientifica di Rilevante Interesse Nazionale) del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca per il progetto *Per una storia del mercato dell'arte. Da Roma all'Europa e al Nuovo Mondo, tra la seconda metà del secolo XVIII e la fine del XIX*. Coordinatore scientifico: Liliana Barroero (Università Roma Tre, Dipartimento di Studi storico-artistici, archeologici e sulla conservazione), coordinatori di unità: Giovanna Capitelli (Università della Calabria, Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti), Fernando Mazzocca e Rosanna Sacchi (Università degli Studi di Milano, Dipartimento di beni culturali e ambientali)

e con il contributo dell'Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura, Accademia di architettura, Università della Svizzera italiana
Direttore: Christoph Frank

I curatori desiderano ringraziare i direttori e il personale amministrativo dei Dipartimenti coinvolti nella ricerca e quanti hanno contribuito alla realizzazione di questo volume. La nostra riconoscenza va innanzitutto agli autori per la preziosa collaborazione, ad Annalia Cancelliere per la generosa e paziente cura redazionale e a Graziano Campisano che ha creduto in questo progetto. Siamo grati per i consigli e l'aiuto in particolare a Giulio Archinà, Hannah Baader, Gianluca Berardi, Ombretta Bracci, Anna Bruno, Stefano Capitelli, Stefano Cracolici, Tiziano Casartelli, Enrico D'Andrassi, Marco Della Torre, Michela di Macco, Elena di Majo, Margaret English Di Salvo, Marco Fabiano, Fiorella Foglia, Marta Galli, Alba Irollo, Maggiorino Iusi, Johanna Kostylo, Matteo Lafranconi, Alberto Laudi, Francesco Leone, Pierluigi Mattera, Bruno Mantura, Monica Molinari, Antonello Negri, Christian Omodeo, Raffaele Perrelli, Susan Russell, Simonetta Sergiacomi, Federica Foscarina Simone, Antoine Turner, Anna Villari, Carlo Virgilio, Paola Zatti

In copertina

Bertel Thorvaldsen, *Le tre Grazie*, particolare
Copenaghen, Thorvaldsens Museum,
fotografia: Giulio Archinà

Indice

pag.	9	Introduzione <i>Liliana Barroero</i>
	13	Antefatti e prospettive di ricerca <i>Giovanna Capitelli, Stefano Grandesso, Carla Mazzarelli</i>
		LA CIRCOLAZIONE DELLE OPERE: FONTI, STRUMENTI E CASI DI STUDIO
	19	Roma «capitale delle arti». Fonti per la fortuna di un topos storiografico nell'Ottocento <i>Susanne Adina Meyer</i>
	31	Note sulle fonti ufficiose e ufficiali per la storia della circolazione delle opere e degli artisti (1787-1844) <i>Serenella Rolfi Ožvald</i>
	51	Esportazioni di opere d'arte nelle pagine del «Giornale delle Belle Arti» e delle «Memorie per le Belle Arti», 1784-1788 <i>Ilaria Proia</i>
	69	«Opera d'arte destinata a figurare in terra straniera»: notizie di esportazioni nella pubblicistica romana tra 1846 e 1870 <i>Maria Saveria Ruga</i>
	87	Esportare quadri nella Roma di Pio VI (1775-1799): le inclinazioni estetiche di Brownlow Cecil, nono conte di Exeter <i>Paolo Coen</i>
	103	Il soggiorno romano dei duchi di Curlandia nel 1785 e gli acquisti sul mercato artistico per la collezione di Schloss Friedrichsfelde a Berlino <i>Christoph Frank, Angela Windholz</i>
	128	La corrispondenza romana di Heinrich von Offenberg (1785-1796) <i>Christoph Frank, Angela Windholz</i>
	191	Gaspare Santini: console russo e agente artistico a Roma <i>Sergej Androsov</i>
	197	Camillo Domeniconi, artista e mediatore d'arte tra Roma e il Sudamerica <i>Federica Giacomini</i>
	209	Achille Vertunni e Mariano Fortuny: Roma tra arte e mercato nella nuova stagione internazionale <i>Eugenia Querci</i>

LE FORMULE AULICHE DELLA SCULTURA E DELLA PITTURA:
FORTUNA E DIFFUSIONE

- 229 Modelli e fortuna della scultura ideale:
la declinazione della 'grazia' nel soggetto di Psiche
Stefano Grandesso
- 249 La scultura romana in Polonia tra tardo Settecento e primo Ottocento
Katarzyna Mikocka-Rachubowa
- 265 Roma e la Spagna: mecenatismo reale e privato
di scultura nell'Ottocento (fino al 1873)
Leticia Azcue Brea
- 285 Gli scultori russi *pensionnaires* a Roma. 1823-1846
Lina Tarasova, Sergej Androsov
- 293 Il cammino a ritroso: Schorn, Creuzer
e il significato della scultura nel «Kunst-Blatt»
Alexander Auf der Heyde
- 307 «American Art from American subjects». La ricezione delle opere romane di
Thomas Crawford in America e la sfida 'anti-romana' di Henry Kirke Brown
Pierpaolo Racioppi
- 323 Displaying the *Traslatio Imperii*: Roman Art and Iconography
between Portugal and Portuguese America in late 18th century
André Tavares
- 335 Gli allievi catalani di Tommaso Minardi
Carolina Brook
- 349 I processi di straniamento: la Roma di Jean-Léon Gérôme
Olivier Bonfait
- 363 Artisti dissidenti tra prima e seconda Repubblica Romana
Ilaria Sgarbozza
- 379 Quadri romani in Sicilia tra Sette e Ottocento
Gioacchino Barbera
- 389 Il mercato globale dell'arte sacra romana nell'Ottocento.
Pratiche, committenze, intermediari, artisti
Giovanna Capitelli
- 419 L'Arte di Roma nel Cile del XIX secolo. Un elemento delle strategie
di rappresentazione dell'identità nazionale. Il caso degli altari
Fernando Guzmán

I MODELLI DEL GUSTO DALL'ARCHITETTURA ALLE ARTI APPLICATE

- 433 Urbi et Orbi. Riflessioni sul Settecento e l'Antico
Sandra Pinto
- 451 Lo stile, la parte, l'intreccio. Il disegno architettonico dall'antico
come modello di 'gusto' nella seconda metà del XVIII secolo
Letizia Tedeschi

- 465 Collezionare la scultura lontano da Roma. Scultura antica e moderna a confronto. Il caso delle *British Country Houses* (1780-1820)
Barbara Musetti
- 477 The fortune of the *Borghese Dancers* in the early nineteenth-century European art and decoration
Adriano Aymonino
- 493 Circolazione di modelli tra Italia, Inghilterra e Germania: copie romane di gusto inglese a Wörlitz
Chiara Teolato
- 509 'Old masters' da exempla a souvenir: note sulla fortuna dell'*Aurora* Rospigliosi di Guido Reni tra Settecento e Ottocento
Carla Mazzarelli
- 529 «Pour naturaliser en France les arts de l'Italie»: la Calcografia Piranesi da Roma a Parigi (1799-1810)
Valeria Mirra
- 541 La pittura e la scultura moderne nella glittica romana dell'Ottocento
Lucia Pirzio Biroli Stefanelli
- 555 Parigi - Roma, Roma - Boston: la formazione della collezione di stampe del cardinale Tosti attraverso Calamatta e Mercuri
Rosalba Dinoia
- 569 Postscript
Christoph Frank
- 573 Roma fuori di Roma nel XVIII e XIX secolo: disegni, bozzetti e fotografie nelle collezioni di Palazzo Braschi

APPARATI

- 626 L'arte moderna esce da Roma: regesto delle licenze d'esportazione dal 1775 al 1870
a cura di Alessandra Imbellone
- 727 Indice dei nomi
a cura di Annalia Cancelliere

Il cammino a ritroso: Schorn, Creuzer
e il significato della scultura nel «Kunst-Blatt»
Alexander Auf der Heyde

Quando commenta, con una breve nota, l'articolo di un corrispondente parigino del «Kunst-Blatt» che elogia il *Pigmalione e Galatea* di Girodet (fig. 1), il redattore della testata, Ludwig Schorn¹, si sente in dovere di frenare l'entusiasmo di un collega fin troppo assuefatto ai parametri della critica francese:

In questo e negli altri giudizi sul celebre dipinto apparsi nei periodici francesi, mi sembra che al di là dei pregi [...] di questo artista emerga un aspetto particolare, ed è la fede diffusa secondo la quale il bello si genera attraverso il *superamento* o l'*esasperazione della difficoltà*; una fede cui è stato eretto un monumento allegorico con il quadro *Pigmalione e Galatea*. Noi tedeschi, che non abbiamo né una capitale né un'accademia centrale, noi ancora non siamo riusciti a darci una simile professione di fede artistica; ci accontentiamo, come i greci, con il mito che la bellezza femminile sia nata nella maniera più leggera del mondo dalla schiuma del mare e che tutta bellezza sia un dono della natura e di dio².

Siamo nel gennaio 1820 e Schorn, da pochi mesi redattore del «Kunst-Blatt» (fig. 2), tiene a precisare quale sia la linea del suo giornale che recepisce avidamente le notizie sulla produzione artistica internazionale, con l'obiettivo dichiarato di formare nel pubblico tedesco una prospettiva estetica consapevolmente differente da quella delle altre nazioni europee. Schorn omette (forse ignora) il fatto che il quadro di Girodet esalta, nelle sembianze di Pigmalione, lo scalpello di Canova³; ad ogni modo frasi come le sue sembrano l'ideale risposta a chi – come Leopoldo Cicognara – identifica l'affermazione di Thorvaldsen con il declino del mito di Pigmalione (e qui saremmo arrivati all'ormai topica dialettica Canova-Thorvaldsen)⁴.

L'insistenza di Schorn sul carattere idealistico dell'arte tedesca e il conseguente rifiuto di qualsiasi virtuosismo illusionistico sono temi tutt'altro che inediti: si tratta, piuttosto, dei principali motivi intorno ai quali Carl Ludwig Fernow aveva costruito la propria dottrina esemplificandola nei due volumi monografici su Carstens, il genio incompreso e fallito, e Canova, il virtuoso fin troppo apprezzato da un pubblico mal informato⁵. Spetta sempre a Fernow (insieme ad August Wilhelm Schlegel) creare il polarismo Canova-Thorvaldsen che è stato poi 'istituzionalizzato' dalla cerchia romana di Wilhelm e Caroline von Humboldt⁶. Ebbene, questo filone argomentativo si perpetra nelle corrispondenze artistiche, che lo scultore e critico d'arte Heinrich «Enrico» Keller scrive per il «Kunst-Blatt» all'inizio degli anni Venti, ma non ha più la



1. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Pigmalione e Galatea*, 1819, olio su tela, Parigi, Louvre
2. Bernhard Neher (dis.), Julius Thäter (inc.), *Ritratto di Ludwig Schorn* (1793-1842), 1839, in A. V. SCHORN, *Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe aus Weimar und Rom. Eingeleitet von Friedrich Lienhard*, Stuttgart 1920 (3^a ed.), tav. 1

stessa efficacia di un tempo⁷. Eppure, dopo il fallimento del progetto goethiano di fondare l'arte moderna in Germania sullo studio esclusivo degli antichi⁸, alla luce poi delle vicende collezionistiche monopolizzate dalle predilezioni spesso velleitarie del principe Ludovico di Baviera⁹, le argomentazioni di Fernow risultano asettiche e formaliste, difficilmente conciliabili con un quadro storico-artistico enormemente arricchito dalla scoperta e musealizzazione di originali che provocano una revisione sostanziale del canone¹⁰. Infatti, oltre al pluralismo stilistico affermatosi con le prime storie dell'arte complessive (Lanzi, Fiorillo, Cicognara, Séroux d'Agincourt), si forma – grazie alla proliferazione di volumi ed albi illustrati – un'attenzione rinnovata nei confronti del significato delle immagini¹¹. Cambia il gusto dell'antico e cambia la lettura dei miti nell'arte; in particolare l'arte ellenica non è più un corpo compatto ed autonomo, irraggiungibile ed astratto, ma è parte di un edificio storico: non nasce dal nulla, si diversifica in scuole, cresce e decade, ma lasciando tracce significative nell'arte cristiana. Tutti questi aspetti sono fortemente presenti nelle pagine del «Kunst-Blatt» e soprattutto negli articoli ed interventi del suo redattore che indirizza con grandissima abilità l'attitudine percettiva del pubblico tedesco¹².

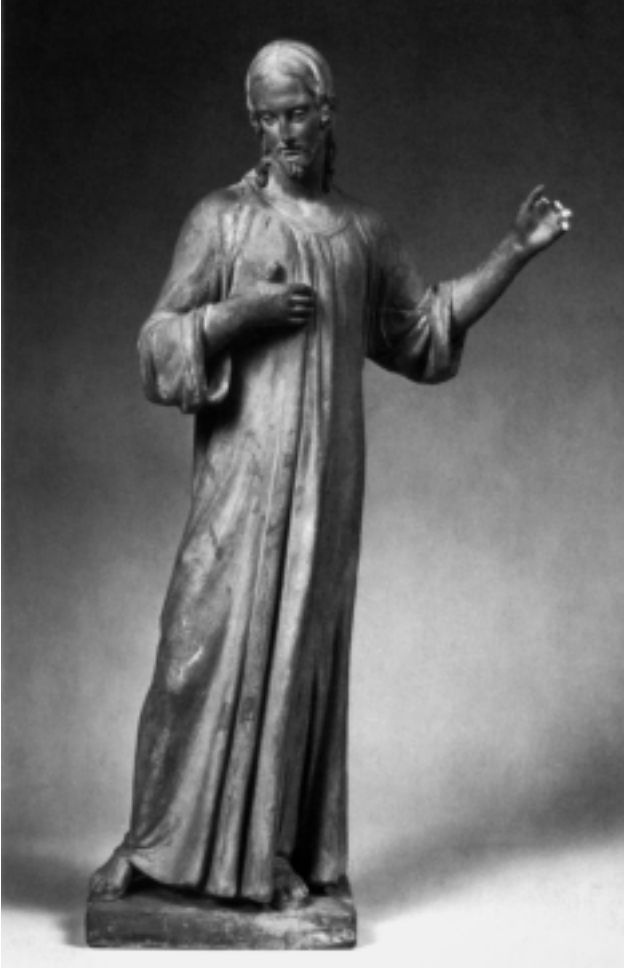
Il Cristo umanizzato di Dannecker e il Cristo storicizzato di Thorvaldsen attraverso le pagine del «Kunst-Blatt»

Uno degli articoli più significativi che Schorn dedica alla plastica contemporanea nel «Kunst-Blatt» riguarda i lavori di Thorvaldsen per la Vor Frue Kirke di Copenaghen (modello 1821, fig. 3). Qui, secondo Schorn, l'artista ha saputo

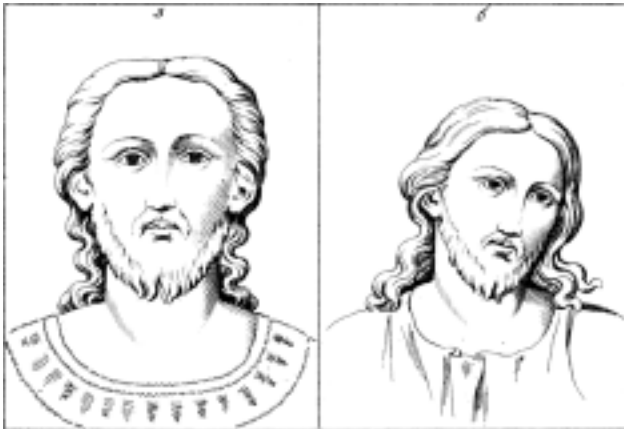
aprire «un campo artistico fortemente degno e soprattutto bisognoso di essere coltivato» dagli artisti¹³. Ma lo scultore danese non è certo l'unico a cimentarsi in questo campo trascurato. Un'immagine volutamente umana del Cristo precettore caro alla tradizione pietistica l'abbiamo, pochi anni prima, nell'immagine del Salvatore realizzata da Johann Heinrich Dannecker (modello 1817-21, fig. 4)¹⁴. Descrivendo sul «Kunst-Blatt» una versione della statua destinata alla chiesa di Sant'Isacco a San Pietroburgo, Heinrich Rapp sottolinea che allo scultore svevo importava ben poco della «grande forma imponente» cara, magari, ad altri (e l'allusione riguarda il *Cristo* di Thorvaldsen visto che pochi mesi prima Schorn lo aveva descritto e riprodotto sul «Kunst-Blatt»)¹⁵. In effetti, a differenza di Dannecker, il cui Cristo è l'esito di lunghe meditazioni sulle sacre scritture e di indagini fisiognomiche alla scoperta dell'autentico volto del Nazareno¹⁶, l'artista danese attinge alla tradizione iconografica riducendo così la dimensione eminentemente spirituale del soggetto ad un esercizio di forma: il suo *Cristo* ideale è la sintesi di una riflessione (per certi versi tormentata) sul concetto di stile e sull'evoluzione della forma iconica nella storia dell'arte¹⁷. La statua volutamente ieratica e astratta invita alla devozione, ma si indirizza in primo luogo a un pubblico colto, abituato a frequentare i templi artistici, a sfogliare gli albi illustrati e le riviste specializzate come il «Kunstblatt». Nella sua esegesi critica Schorn potenzia quest'aspetto del *Cristo* che inserisce, per la complessità storico-artistica e il carattere autoreferenziale dell'immagine, nel contesto di riscoperta nazarena dell'arte sacra¹⁸. Constatando, infatti, la sostanziale estraneità del *Cristo* di Thorvaldsen rispetto all'immagine umanizzata del *Cristo-precettore* di Dannecker, per non parlare



3. Berthel Thorvaldsen, *Cristo*, 1827-1828 (modello 1821), marmo, Copenaghen, Vor Frue Kirke



4. Johann Heinrich Dannecker, *Cristo*, bozzetto del 1816, terracotta, Stoccarda, Staatsgalerie



5. Testa ideale di Cristo, opera di artista bizantino (sec. IX-XI) che ripropone modelli paleocristiani (sin.) / Testa di Cristo attribuita a Giotto (dx), in F. SICKLER, *Über die Entstehung der christlichen Kunst und ihrer Religionsideale. Nach der Ansicht der ältesten Werke der christlichen Sculptur und der Werke der ältesten neugriechischen Malerei*, in «Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst [...] herausgegeben von F. Sickler und C. Reinhart in Rom», 1810, I, pp. 153-196

della produzione sacra di Canova, Schorn insiste sul fatto che l'artista «con la dovuta libertà che qualsiasi artista di genio afferma nelle proprie creazioni» ha voluto riproporre un antichissimo prototipo tramandatosi fino al presente¹⁹. Il *Cristo* di Thorvaldsen si presenta dunque come ultimo anello di un ideale religioso comparso nei sarcofagi tardoantichi che è stato ripreso e tramandato in età moderna grazie alle pitture degli antichi pittori fiamminghi come van Eyck e Memling. Riferimenti del genere difficilmente rivelano le fonti dell'artista; si tratta piuttosto di coordinate storico-artistiche facilmente intelligibili dai lettori del «Kunst-Blatt» visto che l'orizzonte culturale del periodico è fortemente concentrato sui primitivi fiamminghi e tedeschi noti dagli scritti di Goethe e Schorn²⁰.

Quanto invece alle fonti di Thorvaldsen, che sembra ripercorrere quasi tutte le fasi dell'arte cristiana durante la genesi dell'immagine²¹, non bisogna trascurare l'importanza dei contemporanei studi archeologici, perché in essi prende forma la consapevolezza secondo cui l'antichità prefigura gli eroi e simboli dell'arte cristiana. Lo stesso anno 1810, in cui Pforr, Overbeck e una manciata di amici si stabiliscono nell'ex-monastero di S. Isidoro, uno dei primi fautori di Thorvaldsen, l'archeologo Friedrich Sickler²², pubblica nell'effimera rivista «*Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst*» il saggio *Über die Entstehung der christlichen Kunst und ihrer Religionsideale* (1810). Qui ripercorrendo la formazione dei principali ideali artistici cristiani attraverso il confronto dei materiali iconografici, Sickler interpreta l'arte cristiana come risultato finale di un processo storico preceduto dal «pensiero intuitivo» degli egiziani e dalla capacità razionale dei greci, cui spetterebbe la conquista dell'antropomorfismo (fig. 5)²³.

Creuzer, Schorn e l'origine dei miti

Una propensione analoga al confronto filologico tra motivi di varia provenienza che sembrano invece l'espressione della stessa matrice remota, caratterizza gli studi sul mito del più influente e controverso filologo tedesco d'inizio Ottocento: nella sua *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1810-12) Friedrich Creuzer sostiene che i miti sarebbero in primo luogo il prodotto di dottrine religiose. Il merito effettivo dei greci sarebbe – secondo il professore di storia e filologia greca all'università di Heidelberg – quello di aver dato aspetto antropomorfo ad antichissime dottrine spirituali le quali sarebbero entrate a far parte della cultura occidentale grazie alla mediazione degli egizi²⁴. Sebbene fossero dedicati principalmente alle popolazioni antiche (in primis i greci), gli studi di Creuzer non mancano di considerare l'ultimo anello di tale processo – il cristianesimo – e lo dimostra il suo interesse per i primitivi fiamminghi e tedeschi nella raccolta Boissérée: questi pittori, scrive Creuzer, «si sono rivelati estremamente coerenti nel terreno religioso dell'antica simbolica cristiana, non senza dimostrare un ugualmente apprezzabile libertà di senso»²⁵. Con la sua prospettiva ad ampio respiro e l'originalità della sua lettura sincretista basata più sull'intuizione che non del suo meto-

do induttivo dell'argomentazione storica, Creuzer esercita un discreto fascino sulle correnti irrazionaliste del Romanticismo tedesco – basti pensare a Joseph Görres che dedica all'erudito di Heidelberg il suo volume *Mythengeschichte der asiatischen Welt* nel quale analizza testi in sanscrito per individuarvi le tracce dell'antichissima religione naturale alla base di tutte le dottrine spirituali²⁶; d'altro canto la simbolica creuzeriana viene definita «cripto-cattolica» da parte degli eruditi e filologi cresciuti nella convinzione che il mito sia un «linguaggio della sensibilità» (K.P. Moritz), poesia pura nient'affatto ridicibile al ruolo di veicolo per idee o dottrine religiose²⁷. Essendo peraltro privata della sua origine autoctona e parte ormai di un processo storico culminato nella rivelazione del cristianesimo, viene a chiedersi in che cosa consista dunque la qualità eminente della mitologia greca. Creuzer risponde a questa domanda nella prefazione al terzo volume dei suoi studi, quando scrive:

Tra i greci sappiamo che i concetti omerici della religione non sono certo quelli più antichi, bensì si tratta dell'emanazione poetica di un repertorio di concetti che hanno un carattere *dottrinale* più spiccato degli altri. Tale repertorio non è stato inventato dai greci, ma è stato importato [...] dall'Oriente attraverso la mediazione degli asiatici ed egiziani. Invece i greci, grazie al loro spirito vivace, prima ancor di Omero l'avevano [...] trasformato e infine spettava ai poeti, in primo luogo allo stesso Omero, aver saputo indirizzare e perfezionare tale processo di trasformazione verso il Bello in maniera particolare e popolare²⁸.

Dal canto suo, sin dall'opera giovanile *Ueber die Studien der griechischen Künstler* (1818), il redattore del «Kunst-Blatt» è affascinato dall'ipotesi orientale e naturalmente non manca di riconoscere l'importante cambiamento paradigmatico nell'ambito degli studi ellenici dovuto proprio al metodo simbolico del suo amico Creuzer²⁹:

La grande svolta nei recenti studi mitologici ha messo in evidenza le numerose ed evidenti analogie tra i simboli e miti greci e quelli degli egizi e di altri popoli asiatici [...] e nel rivendicare, per la mitologia greca [...], una base comune alla simbolica dell'intero mondo antico, essi dovettero necessariamente influenzare la storia dell'arte greca che è così intimamente legata ai miti e alla religione³⁰.

Ma questa sua posizione pro-creuzeriana spinge Schorn e il «Kunst-Blatt» nel vortice della diatriba pubblicistica inaugurata nel 1819 da Gottfried Hermann e protrattasi per tutto il terzo decennio³¹. Infatti, sempre sul «Kunst-Blatt» interviene nel 1820 il giovane Karl Otfried Müller che rivendica l'origine autoctona della cultura greca respingendo così l'ipotesi, cara a Creuzer e Schorn, di una matrice orientale dell'immaginario omerico³². E quando redige, tra il 1821 e il 1823, insieme all'amico Creuzer il commento critico agli ultimi tre fascicoli dell'*Homer nach Antiken gezeichnet von Heinrich Wilhelm Tischbein*, Schorn stesso diventa bersaglio degli attacchi di Johann Heinrich Voss – l'anziano poeta e traduttore omerico – che stronca l'opera sulla «Jenaische Allgemeine Literatur Zeitung» definendo il redattore del «Kunst-Blatt» un «filosofo e pedagogo clericizzante» messosi a servizio di una cricca di fondamentalisti cattolici³³.



6. Johann Heinrich Dannecker,
Psyche, 1825, gesso, Stoccarda,
Staatsgalerie

Sbucciando la cipolla [...]: la Psiche di Dannecker nella critica di Schorn

Resta, però, il fatto – sinora quasi del tutto trascurato – che attraverso il «Kunst-Blatt» e gli scritti del suo redattore, la simbolica di Creuzer diventa il principale strumento di analisi e comprensione del significato dei miti nell'arte contemporanea³⁴. La descrizione articolata che Schorn riserva alla *Psiche* di Dannecker è sintomatica del suo atteggiamento critico teso a rivelare più strati ermeneutici possibili di questo soggetto apparentemente semplice (fig. 6):

Il mito di Amore e Psiche – scrive Schorn nel 1821 – ci è stato tramandato sotto forma di favola da Apuleio, ma il suo significato più profondo è da cercarsi nei misteri degli antichi ed è, anzi, documentato da alcune sculture tuttora esistenti: esso rappresenta sotto forma allegorica le prove, che l'anima subisce per colpa dell'amore, ma attraverso le quali raggiunge le eterne gioie celesti liberandosi man mano della propria imperfezione. – Questo punto di vista si avvicina talmente al cristianesimo da consigliarne l'uso alla simbolica cristiana³⁵.

Prima di Schorn, l'archeologo Aloys Hirt ha confrontato la favola di Apu-



7. Aloys Hirt, *Über die Fabel des Amor und der Psyche nach Denkmälern* (1812), in *Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften in Berlin aus den Jahren 1812 bis 1813*, Berlin 1816, pp. 1-17

leio con le numerose testimonianze visive nell'intento di individuare così il mito originario e liberarlo dai successivi abbellimenti poetici (fig. 7)³⁶. Creuzer riconduce il tema alla solita matrice orientale e tra le possibili fonti del mito egli individua la favola induista di Rādh e Krishna, il *Cantico dei Cantici* e il celebre *Divano* del poeta persiano Hāfez (Hafis)³⁷: le peripezie di Psiche sono a suo parere interpretabili come metafore dell'amore divino, del rapporto tra l'uomo e dio che assume nella cultura orientale le sembianze allegoriche del matrimonio mistico³⁸.

Comunque il «Kunst-Blatt» non si limita alla divulgazione giornalistica della simbolica e dei dibattiti eruditi, bensì li arricchisce attivamente grazie a contributi originali che sfondano talvolta l'ambito disciplinare del periodico. Lo dimostra il caso del germanista Bernhard Joseph Docen che analizza, nel dicembre 1821, il tema della mistica nell'emblematica barocca interpretando le pene e prove d'amore come processo di purificazione dell'anima: a questo punto, la favola di Apuleio forma insieme a Petrarca e i poeti provenzali la cosiddetta «ideale poesia d'anima» (*Ideale Gemütspoesie*)³⁹.



8. Johann Christian Reinhart, «Der Doctor allhier sich preparirt / Dass er fein kritische Blätter schmiert» (*Il dottore si accinge / a scarabocchiare raffinatamente nei suoi fogli critici*), in *Drey Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland*, Dessau, 1833

La critica d'arte come proiezione arbitraria di idee e il conflitto con gli artisti

È evidente che tutto ciò, pur formando il contesto ricettivo della scultura moderna in Germania, si allontana enormemente dall'intenzionalità degli artisti. A giudicare dall'articolo di Schorn sembra, infatti, che la *Psiche* di Dannecker costituisca un semplice pretesto per le divagazioni erudite di un'élite colta e compiaciuta che proietta il proprio orizzonte intellettuale all'interno dell'arte contemporanea. Il successo editoriale del «Kunst-Blatt», che raggiunge un notevole livello di diffusione, non può che confermare tale strategia⁴⁰. Schorn si rivela, infatti, essere l'erede di una mentalità critica tipicamente romantica, secondo la quale spetta all'esegeta dare ordine e chiarezza alle produzioni che il genio artistico crea in uno stato di incoscienza: Schelling si dilunga proprio su questo tema nelle sue *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1803)⁴¹.

Dal canto loro gli artisti, sentendosi marginalizzati dal peso della mediazione critica, dimostrano sempre più insofferenza nei confronti del «Kunst-Blatt» e del suo redattore che diventa il bersaglio privilegiato della loro satira e denigrazione. Tanto è vero che dopo un primo articolo di denuncia apparso nell'aprile 1826 sull'«Allgemeine Zeitung»⁴², gli artisti romani capeggiati da Johann Christian Reinhart dichiarano guerra al «Kunst-Blatt» con il pamphlet polemico *Drey Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland* (Dessau 1833)⁴³. Ben due caricature, entrambi ascrivibili a Reinhart, sono riferibili al «Kunst-Blatt» e sintomatiche della frattura ormai insanabile tra artisti e critica: un cane mentre fa la pipì su una copia del foglio e l'immagine di Schorn che studia un paesaggio attraverso un'enorme lente d'ingrandimento portandosi il suo schedario di frasi fatte con cui compone i propri articoli (fig. 8). Visto che Schorn lascia Monaco per Weimar dopo il dissenso creatosi con Cornelius (1833), viene da pensare che il conflitto finisca con l'inaspettata vittoria degli artisti⁴⁴. Negli anni Quaranta, con Förster, Kugler e Burckhardt cresce una nuova generazione di interpreti critici assai meno propensi a sfidare gli artisti, perché convinti che le arti figurative siano un elemento unificante, eminentemente politico della vita pubblica.

NOTE

Ringrazio Stefano Grandesso per le critiche costruttive e gli spunti di riflessione.

¹ Per un profilo biografico di Schorn (Castell, 1793 - Weimar, 1842), cfr. E.Y. DILK, *Johann Karl Ludwig von Schorn, in Lebenswege in Thüringen*, a cura di F. Marwinski, Weimar-Jena 2002, II, pp. 187-191; e la voce di P. Betthausen in *Metzler Kunsthistoriker Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, a cura di P. Betthausen, P.H. Feist, C. Fork, Stuttgart 1998, pp. 369-370.

² L. SCHORN, nota a H.-S.[Heinrichs], *Pygmalion und Galatea. Gemälde von Girodet*, «Kunst-Blatt», 5, 17 gennaio 1820, pp. 17-20, in particolare p. 20.

³ Cfr. C. SAVETTIERI, «*Il avait retrouvé le secret de Pygmalion*»: *Girodet, Canova e l'illusione della vita*, in «Studiolo», II, 2003, pp. 14-42.

⁴ Scrive Cicognara a proposito di Thorvaldsen nel proprio taccuino (1816): «non si avvierà mai per lui, né si rinnoverà in quello spirito di gelo la favola di Pigmalione». Cit. in S. GRANDESSO, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, Cinisello Balsamo 2010, p. 159.

⁵ Cfr. a questo proposito H. TAUSCH, *Entfernung der Antike: Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Tübingen 2000; M. DÖNIKE, *Pathos, Ausdruck und Bewegung: zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus, 1796-1806*, Berlin 2005; A. AUF DER HEYDE, *Carl Ludwig Fernow critico e storiografo canoviano*, in C.L. FERNOW, *Über den Bildbauer Canova und dessen Werke* (1806), 2 voll., a cura di A. Auf der Heyde, Bassano del Grappa 2006, I, pp. VII-LXXXVI.

⁶ Cfr. E. OSTERKAMP, *Wilhelm und Caroline von Humboldt und die deutschen Künstler in Rom*, in *Zeichnen in Rom, 1790-1830*, a cura di M. Stufmann, W. Busch, Köln 2001, pp. 246-274.

⁷ Tra gli scritti di Heinrich Keller per il «Kunst-Blatt» meritano particolare attenzione: D. M. [H. KELLER], *Ueber die Bildhauerey in Rom*, in «Kunst-Blatt», 74, 15 settembre 1823, pp. 293-295; 75, 18 settembre 1823, pp. 297-300 (distinzione tra naturalismo canoviano e idealismo thorvaldseniano); ID., *Rom, den 25. December 1824*, in «Kunst-Blatt», 5, 17 gennaio 1825, pp. 17-18; ID., *Ueber das Abformen menschlicher Körper in Gyps*, in «Kunst-Blatt», 83, 16 ottobre 1826, pp. 331-332 (a proposito delle accuse di calchi dal vivo rivolte a Pettrich). Per la figura tuttora poco indagata di Keller cfr. B. WYSS, *Heinrich Keller, der Züricher Bildhauer und Dichter*, Frauenfeld 1891, p. 62 (dove, però, risultano inediti i suoi scritti apparsi sul «Kunst-Blatt»).

⁸ Cfr. E. OSTERKAMP, *«Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit»: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805*, in *Goethe und die Kunst*, a cura di S. Schulze, Ostfildern 1994, pp. 310-322.

⁹ Cfr. a questo proposito C. GEYER, *Der Sinn für Kunst: die Skulpturen Antonio Canovas für München*, Berlin 2010.

¹⁰ Cfr. a questo proposito, con particolare riferimento ai marmi del Partenone, V. FARINELLA, S. PANICHI, *L'eco dei marmi. Il Partenone a Londra: un nuovo canone della classicità*, Roma 2003.

¹¹ Per l'evoluzione storica dei termini «iconografia» ed «iconologia» e il loro uso durante il secolo XIX, cfr. T. NOLL, *Ikonographie / Ikonologie*, in *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, a cura di U. Pfisterer, Stuttgart-Weimar 2003, pp. 151-155, in particolare p. 152.

¹² Per le vicende del «Kunst-Blatt», l'editore e i vari redattori, cfr. il lavoro fondamentale di I. Dahm, *Das Schornsche «Kunstblatt» (1816-49)*, 2 voll., tesi dattiloscritta di dottorato, München 1954, I, pp. 8-51; vedi inoltre H. FRANK, *Die Lebensinteressen der Kunstkritik*, in *AICA: Association international des critiques d'art, Berliner Symposium 1999*, URL: <<http://aica.de/symp99/frank.html>>; H. KARGE, *Das Kunstblatt Ludwig Schorns als Forum der frühen deutschen Kunstgeschichtsschreibung, in 200 Jahre Kunstgeschichte in München: Positionen, Perspektiven, Polemik – 1780-1980*, a cura di C. Drude, H. Kohle, München-Berlin 2003, pp. 44-56; A. AUF DER HEYDE, *Una storia dell'arte italiana a più mani? Dibattiti e forme di dissertazione storico-artistica sul «Kunstblatt» (Rumohr, Förster, Gaye e qualche anticipazione su Selvatico)*, in «Annali di Critica d'Arte», II, 2006, pp. 425-451.

¹³ L. SCHORN, *Thorvaldsens Arbeiten für die Frauenkirche in Kopenhagen*, in «Kunst-Blatt», 34, 26 aprile 1824, pp. 133-136; 35, 29 aprile 1824, pp. 137-139, in particolare p. 133.

¹⁴ Per la genesi del *Cristo* di Dannecker, cfr. *Johann Heinrich Dannecker*, 2 voll., catalogo della mostra a cura di C. von Holst, U. Gauss, Stuttgart 1987, I, pp. 364-369.

¹⁵ H. RAPP, *Das Christusbild von Dannecker*, in «Kunst-Blatt», 70, 30 agosto 1824, pp. 277-279, in particolare p. 278. Parzialmente riprodotto in *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland: Texte und Dokumente*, vol. 3: *Skulptur und Plastik*, a cura di U. Bischoff, Stuttgart 1985, pp. 169-175.

¹⁶ Cfr. a questo proposito la testimonianza di E. MAYER, *Di alcune opere di scultura del cav. Danecker. Lettera all'Accademia Labronica*, in «Antologia», 43, luglio 1824, pp. 170-173, in particolare p. 171.

¹⁷ Stefano Grandesso interpreta il *Cristo* di Thorvaldsen come ricerca di un «tipo» iconografico cristiano che metabolizzi la tradizione figurativa medievale e rinascimentale, ma con l'intento principale di creare una sintesi normativa in senso classicista. Si tratta, con il *Cristo* thorvaldseniano, di «un equivalente, nell'arte cristiana, dell'ammirato modello dell'*Apollo del Belvedere* per quella pagana, come statua rappresentativa per eccellenza del suo soggetto». GRANDESSO, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)* ... cit., pp. 177-180.

¹⁸ Per il problema dello storicismo e dell'autoreferenzialità nell'arte tedesca di quel periodo, in particolare di Cornelius, cfr. C. GREWE, *Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art*, in «The Art Bulletin», LXXXIX, 1, 2007, pp. 82-107.

¹⁹ SCHORN, *Thorvaldsens Arbeiten*... cit., p. 135.

²⁰ Cfr. a questo proposito Dahm, *Das Schornsche «Kunstblatt»*... cit., pp. 39-46; in genere per le vicende della collezione Boissérée, le riproduzioni litografiche dei dipinti, i trasferimenti da Heidelberg a Stoccarda e infine l'acquisto da parte di re Ludovico I di Baviera, cfr. *Die Sammlung Boissérée*, a cura di A. Gethmann-Siefert, München 2011.

²¹ Per la genesi del *Cristo* e i suoi modelli, cfr. S. GOHR, *Die Christusstatue von Bertel Thorvaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen*, in *Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit*, a cura di G. Bott, Köln 1977, pp. 343-365; H. VON EINEM, *Thorvaldsens «Christus»*,

in *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, a cura di J. Müller Hofstede, W. Spies, Berlin 1981, pp. 177-183; G. EIMER, *Thorvaldsens Christus. Der schöpferische Prozeß im Spiegel des Quellenmaterials*, in *Klassizismus: Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag*, a cura di J. Meyer zur Capellen, G. Oberreuter-Kronabel, Hildesheim et al. 1987, pp. 127-169; A.M. GRAVGAARD, E. HENSCHEN, *On the statue of Christ by Thorvaldsen*, København 1997; E. LEUSCHNER, *Der vermessene Christus. Metrologie und Gottesbild bei Lavater, Thorvaldsen, Schadow und Lenz*, in *Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam. Vom Alten Testament bis zum Karikaturenstreit*, a cura di E. Leuschner, M.R. Hesslinger, Petersberg 2009, pp. 217-235; GRANDESSO, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*... cit., pp. 173-183.

²² Cfr. J. WITTSTOCK, *Thorvaldsen und die Deutschen. Ein Beitrag zur frühen Rezeption seiner Kunst, in Künstlerleben in Rom: Bertel Thorvaldsen (1770-1844), der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, catalogo della mostra a cura di G. Bott, H. Spielmann, Nürnberg - Schleswig, 1991-1992, Nürnberg 1991, pp. 203-209.

²³ F. SICKLER, *Über die Entstehung der christlichen Kunst und ihrer Religionsideale. Neben der Ansicht der ältesten Werke der christlichen Sculptur und der Werke der ältesten neugriechischen Malerei*, in «Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst», I, 1810, pp. 153-196.

²⁴ F. CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. – In *Vorträgen und Entwürfen*, 4 voll., Leipzig-Darmstadt, 1810, p. IX. Per il pensiero di Creuzer e il suo sistema nell'ambito della cultura romantica, cfr. *Friedrich Creuzer (1771-1858): Philologie und Mythologie im Zeitalter der Romantik*, catalogo della mostra a cura di F. Engehausen, A. Schlechter, J.P. Schwindt, Universitätsbibliothek Heidelberg, 12 febbraio - 8 maggio, 2008, Heidelberg 2008, in particolare i saggi di J.P. SCHWINDT, *Sinnbild und Denkform. Creuzers «Alterthumskunde» und das romantische Erbe der klassischen Philologie*, pp. 41-58, G. SCHWINGE, *Creuzers Symbolik und Mythologie und der Antisymbolikstreit mit Voß*, pp. 73-88, S. RICHTER, *Perspektiven idealistischer Symboltheorien: Creuzers Forschungen im Fokus von Schellings und Hegels Symbolverständnis*, pp. 89-98, A. HENSEN, *Creuzer als Wegbereiter der archäologischen Forschung*, pp. 99-112.

²⁵ CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*... cit., IV (1812), p. 453.

²⁶ Görres arriva addirittura a considerare la mitopoiesi una manifestazione dell'inconscio: «L'uomo, in quel periodo, è sonnambulo; in uno stato di sonnolenza magnetica, del tutto inconsapevole della propria coscienza, egli attraversa la coscienza più profonda del mondo; il suo pensare è sognare con i tratti più remoti dei nervi; eppure questi sogni sono veri, perché è la natura, che non mente mai, a rivelarsi alla vita giovane, attiva e sincera, priva di peccato e vizio: tutto ciò che contraddice questo oscuro carattere onirico e questo plastico linguaggio naturale, possiamo tranquillamente considerarlo come opera postuma o come interpretazione dei tempi remoti». J. GÖRRES, *Mythengeschichte der asiatischen Welt*, Heidelberg 1810, pp. X-XI.

²⁷ Si pensi a Karl Philipp Moritz che definisce la mitologia un «linguaggio della sensibilità», cfr. K.P. MORITZ, *Götterlehre* (1791), a cura di H. Günther, Frankfurt am Main-Leipzig 1999, pp. 9-12. Cfr. a questo proposito la lettera di Creuzer a Schorn (Heidelberg, 2 giugno 1821) in cui l'erudito respinge l'accusa di essere un «cripto-cattolico». Weimar, Goethe-Schiller Archiv, 85/6,2).

²⁸ CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*... cit., IV (1812), s.n. (premessa). F. MARELLI, *Lo sguardo da Oriente: simbolo, mito e greità in Friedrich Creuzer*, Milano 2000. Scrive Giampiero Moretti a proposito di Creuzer e del suo metodo: «Se la Grecia era divenuta incontestabilmente la patria di un'arte perfetta, essa aveva dovuta pagare come prezzo, secondo Creuzer, il distacco dal mondo simbolico che era depositario di una superiore verità religiosa, anche se espressa inevitabilmente con inferiori esiti estetici. I legami con la simbolicità originaria erano però sopravvissuti, per Creuzer, nascostamente anche in epoca classica per ritornare in auge nel periodo alessandrino-romano, sotto l'Impero; la simbolicità influenzò poi notevolmente il cristianesimo, improntò di sé molti aspetti dell'età medioevale, così da consentire, ad uno sguardo attento quale quello di Creuzer, di ripercorrere in qualsiasi momento il cammino a ritroso della saga, al mito, al simbolo». G. MORETTI, *Heidelberg romantica. Studio sui rapporti arte-natura e poesia-mito-storia nel Preromanticismo e in Josef Görres, Friedrich Creuzer, Jacob e Wilhelm Grimm, Johann J. Bachofen*, Lanciano 1984, p. 75.

²⁹ Schorn riconduce, infatti, le tendenze alla stilizzazione nella scultura degli egineci proprio all'influenza di prototipi egiziani. Cfr. L. SCHORN, *Ueber die Studien der griechischen Künstler*, Heidelberg 1818, pp. 122-161.

³⁰ L. SCHORN, *Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen. Von Friedrich Thiersch*, in «Kunst-Blatt», 40, 18 maggio 1820, pp. 157-159; 41, 22 maggio 1820, pp. 161-163; 42, 25 maggio 1820, pp. 167-168; 43, 29 maggio 1820, pp. 170-172, in particolare p. 157.

³¹ Cfr. l'introduzione di S. Fornaio al volume di F. CREUZER, G. HERMANN, *Lettere sulla mitologia*, Pisa 2009, pp. 1-35. Per una panoramica delle voci contrastanti a favore e contro Creuzer, cfr. l'antologia critica a cura di E. Howald, *Der Kampf um Creuzers Symbolik. Eine Auswahl von Dokumenten*, Tübingen 1926.

³² K.O. MÜLLER, *Ueber den angeblich ägyptischen Ursprung der griechischen Kunst. Ein Brief von K.O. Müller an den Redakteur*, in «Kunst-Blatt», 78, 28 settembre 1820, pp. 309-312; 79, 2 ottobre 1820, pp. 313-316; ma vedasi anche il carteggio Schorn-Müller pubblicato da S. REITER, *Briefwechsel zwischen Karl Otfried Müller und Ludwig Schorn*, in «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik», XIII, 1910, 2, pp. 292-315, 340-360, 393-408, 506-514; e a questo proposito i saggi di M.M. SASSI, *Ermeneutica del mito in Karl Otfried Müller*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, XIV/3, 1984, pp. 911-935; J.H. BLOK, *Quests for a Scientific Mythology: F. Creuzer and K.O. Müller on History and Myth*, in «History and Theory», XXXIII, 1994, 4, pp. 26-52.

³³ J.H. VOSS, *Stuttgart u. Tübingen, in der Cotta'schen Buchhandlung: Homer, nach Antiken gezeichnet von Heinrich Wilhelm Tischbein [...] mit Erläuterungen von Dr. Ludwig Schorn*, in «Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung», 50, marzo 1823, pp. 393-400; 51, pp. 401-408; 52, 409-416; 53, 417-424; 54, pp. 425-432; 55, pp. 433-440; 56, pp. 441-444, in particolare p. 424.

³⁴ L'unico studio che accenna all'importanza di Schorn e del «Kunst-Blatt» per la divulgazione della simbolica creuzeriana resta la dissertazione di Dahm, *Das Schornsche «Kunstblatt»...* cit., pp. 20-21. Creuzer stesso non manca, però, di dichiararsi incompetente nel campo degli studi archeologici e storico-artistici. Cfr. la sua lettera a Schorn (1 gennaio 1820), in cui dichiara: «Wie sollte ich mir doch in solchen Dingen eine Stime anmaßen, da ich nicht einmal in Dresden oder München, geschweige denn in Paris oder in Italien gewesen? Lieber Herr Doctor, Sie müssen mich als einen Mann betrachten, der niemals die Absicht gehabt, ex professo über Kunst zu schreiben. Meine mythologischen Studien führten mich zu den archäologischen, weil beide nicht trennbar sind; und ließ ich nun vor 10 Jahren mich bereden, daheim über Archäologie zu lesen, so geschah dies nur, weil niemand anders dazu da war, weil ich mich um der Mythologie willen doch damit beschäftigen mußte, und weil ich nicht unwillfährig gegen die Studiosos sein wollte». Weimar / Goethe-Schiller Archiv, 85/6,2.

³⁵ L. SCHORN, *Psyche, Marmorstatue von Dannecker*, in «Kunst-Blatt», 101, 17 dicembre 1821, pp. 401-403, in particolare p. 401. Parzialmente riprodotto in *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts...* cit., pp. 175-180.

³⁶ A. HIRT, *Über die Fabel des Amor und der Psyche nach Denkmälern* (1812), in *Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin aus den Jahren 1812 bis 1813*, Berlin 1816, pp. 1-17. Per una panoramica del dibattito estetico e antiquario sul mito di Amore e Psyche tra Sette e Ottocento, cfr. C. HOLM, *Amor und Psyche. Die Erfindung eines Mythos in Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur (1765-1840)*, München-Berlin 2006, pp. 119-137.

³⁷ F. CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Leipzig-Darmstadt, 1821 (2^a ed.), pp. 566-579 (edizione citata da Schorn nel suo articolo *Psyche, Marmorstatue von Dannecker...* cit.).

³⁸ «Ella [Psyche] ha amato, ma non ha conosciuto l'Amore – adesso ha visto la bellezza dell'amore, ha assaporato la gioia celeste di cui era stata resa partecipe. Forte di questa consapevolezza deve svegliarsi anche l'amore sublime in lei che, messa alla prova dalle sofferenze, potrà finalmente ricongiungersi all'amoroso e alla beatitudine dell'Olimpo». SCHORN, *Psyche, Marmorstatue von Dannecker...* cit., p. 401.

³⁹ B.J. DOCEN, *Sinnbilder der göttlichen Liebe*, in «Kunst-Blatt», 104, 27 dicembre 1821, pp. 413-416. Per la figura di Docen e il suo ruolo negli studi ottocenteschi di germanistica, cfr. G. SINGER, *Bernhard Joseph Docen (1782-1828) und sein Beitrag zur frühen Germanistik. Eine biographisch orientierte wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung*, Hildesheim et al. 2010.

⁴⁰ Nel suo periodo di massima diffusione all'inizio degli anni Trenta, il «Kunst-Blatt» ha 1750 abbonati. Cfr. Dahm, *Das Schornsche «Kunstblatt» ...* cit., p. 65.

⁴¹ Nel capitolo *Über Wissenschaft der Kunst, in bezug auf das akademische Studium* Schelling ribadisce l'idea che il filosofo, al contrario dell'artista, è in grado di scindere la dimensione soggettiva della creazione artistica, mentre l'artefice non è in grado di estraniarsene. F.W.J. SCHELLING, *Sämmtliche Werke*, a cura di K.F.A. Schelling, Stuttgart-Augsburg 1859, V, pp. 348-350.

⁴² L'appello è firmato dai fratelli Riepenhausen, Joseph Anton Koch, Johann Christian Reinhart, Johann Martin von Rohden, Philipp Veit, Franz Catel e Thorvaldsen. Cfr. U. PETERS, *Das Ideal der Gemeinschaft*, in *Künstlerleben in Rom...* cit., pp. 157-187, in particolare pp. 181-183.

⁴³ Reinhart agisce comunque per motivi strettamente personali visto che Schorn ha osato criticare il suo *Paesaggio ideale con Psyche e l'aquila* esposto a Monaco nell'autunno 1829. Cfr. L. SCHORN, *Betrachtungen über die Kunstausstellung in München, im October 1829*, in «Kunst-Blatt», 96, 30 novembre 1829, pp. 381-384, in particolare p. 381. Cfr. a questo proposito Dahm, *Das Schornsche «Kunstblatt» ...* cit., pp. 26-31.

⁴⁴ La direzione del «Kunst-Blatt» rimane comunque nelle mani di Schorn fino alla morte avvenuta nel 1842.