

# LA KÖNIGSPLATZ DI MONACO DI BAVIERA E IL NEOCLASSICISMO ROMANTICO DELL'ARCHITETTURA TEDESCA D'INIZIO '800

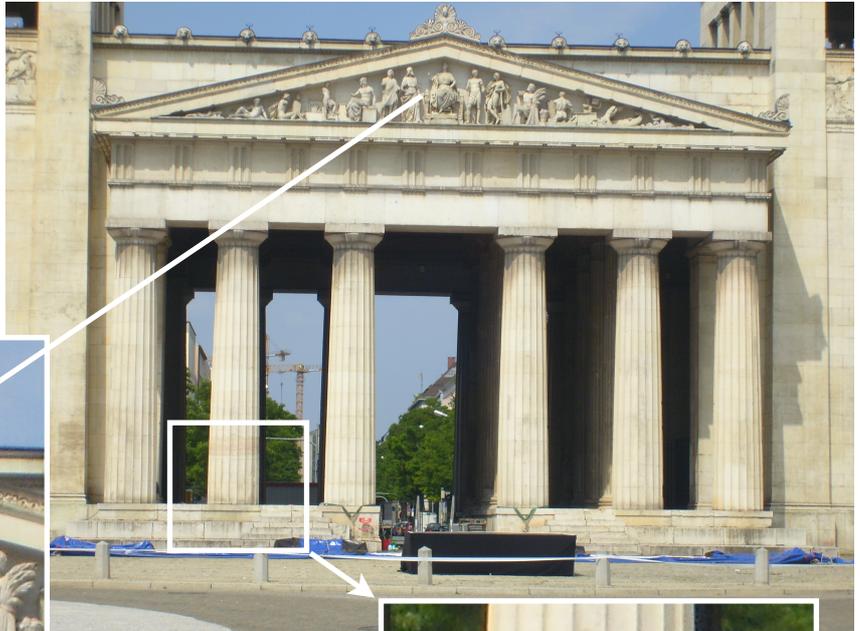


In questa pagina:

i **Propyläen** di **Königsplatz**, immagini  
totali e dettagli

A destra e sotto:

i Propyläen di Königsplatz, totale  
e dettagli



**Glyptothek**, Königsplatz,  
Monaco di Baviera (1830)



**Antiken Sammlungen**, Königsplatz, Monaco di  
Baviera (costruzione ultimata nel 1848)



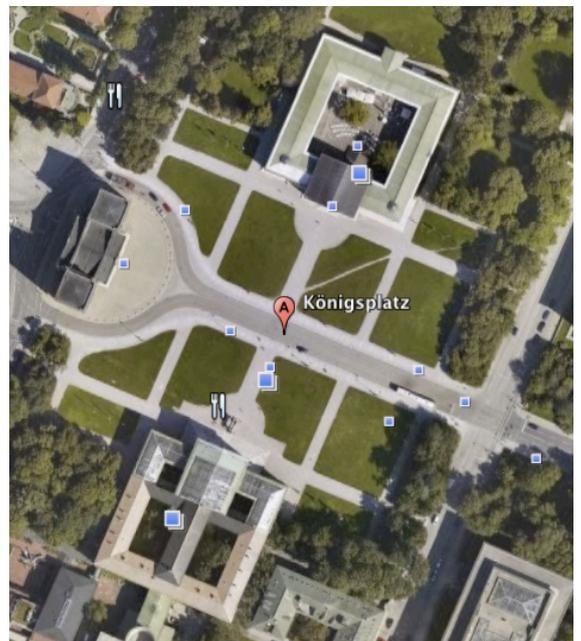
**Ottone di Baviera**, diventato re di Grecia per volontà delle potenze europee, alla fine della Guerra d'Indipendenza. Ottone era figlio di Ludwig I di Baviera.

**Königsplatz**, a sinistra si scorgono le Antikensammlungen



**Franz Ludwig Catel, Il principe ereditario Ludwig nella taverna spagnola a Roma (1826)** - Il dipinto, conservato nella Neue Pinakothek di Monaco, rappresenta il re di Baviera, seduto alla fine della panca, con il braccio teso per chiamare l'oste, in compagnia dei suoi amici, gli artisti della comunità nordica romana. Accanto al re è seduto lo scultore danese Bertel Thorvaldsen.

Il dipinto qui sotto, conservato alla Neue Pinakothek di Monaco e dipinto nel 1846, rappresenta la città di Atene, da un punto di vista che mette in evidenza l'Aeropago e alcuni monumenti celebri dell'Acropoli, tra i quali i Propilei, che proprio Klenze aveva contribuito a restaurare, tramite un procedimento di *anastilosi*.



**Königsplatz in una foto aerea** - Si notano in alto e in basso, rispettivamente, la **Glyptothek** e le **Antikensammlungen**. I Propilei sono a sinistra.

I Propilei di Monaco rappresentano, con la Königsplatz, alla quale appartengono, uno dei migliori e più organici esempi di architettura neoclassica in Germania, e allo stesso tempo di quel tardo Neoclassicismo i cui contenuti sono ormai senz'altro romantici, nonostante il rigore, talvolta aspro e puristico, delle forme.

L'ambizioso progetto, che richiese per il suo completamento più di vent'anni, si presta a una lettura approfondita delle relazioni che legano la Baviera d'inizio '800 e le vicende della dinastia regnante dei **Wittelsbach** agli eventi europei a cavallo dell'avventura napoleonica e della Restaurazione. Inoltre, l'apparente purezza stilistica degli edifici che compongono la piazza e la coerenza che essa mostra con le altre realizzazioni dell'architetto Leo von Klenze, che ne fu il principale progettista, illustrano il ruolo anche ideologico del recupero del Dorico antico, documentando tanto gli interessi archeologici degli architetti tedeschi del periodo quanto la funzione retorica e propagandistica a cui essi piegano l'apparente rispetto filologico. In questo senso Königsplatz si inserisce perfettamente nel solco della rinascita del sentimento nazionale tedesco, che traendo spunto dalla *grandeur* dell'architettura visionaria francese, più di Ledoux che di Boullée a dire il vero, la piega verso l'esaltazione dei valori dell'eroismo nazionalistico e della missione della Germania, che prende coscienza di sé, e alla quale non sono estranei i "Discorsi alla nazione tedesca" di Fichte. Si tratta di quei valori esemplari che appaiono per la prima volta nel concorso per il monumento a Federico II di Prussia, per poi ripetersi nella **Porta di Brandeburgo** di **Langhans** e in seguito in quegli altri momenti di presa di coscienza che sono il **Walhalla** di **Regensburg** (Ratisbona), la **Ruhmeshalle** di Monaco e la **Befreiungshalle** di **Kehlheim**, nella Altmühltal.

Lo sfondo storico che fa da prologo all'operazione ideologica di Königsplatz è ambiguamente contrassegnato dal ruolo della Baviera in rapporto alla Francia e al problema dell'unità dei Tedeschi. Per capire meglio tale ambiguità, bisogna riandare alla politica estera della Baviera di inizio '800, la cui ragion d'essere si spiega con gli insuccessi del secolo precedente.

### **La politica dei Wittelsbach nel quadro delle guerre europee**

Durante il XVIII secolo il Ducato di Baviera, governato fin dal XII secolo dai Wittelsbach, era stato alleato della Francia, sia nella guerra di successione spagnola (1701-1714) sia in quella austriaca, in questo secondo conflitto avendo avuto per alleata anche la Prussia di **Federico II Hoenzollern**. La sconfitta della Francia nella prima delle guerre di successione europee del '700 costò alla Baviera l'occupazione militare asburgica per circa dieci anni, mentre la partecipazione alla guerra contro **Maria Teresa** registrò soltanto un effimero successo, con l'incoronazione a imperatore di **Carlo VII Wittelsbach**, titolo al quale il duca di Baviera dovette infine rinunciare, quando le sorti della guerra volsero infine a favore dell'imperatrice d'Austria e alla successione da lei decisa per il marito Francesco Stefano di Lorena. La vittoria asburgica, anche in questo secondo caso, sia pure non drammaticamente, portò a un ridimensionamento del potere dei Wittelsbach e alla loro rinuncia alla corona imperiale, ma non alla fine della loro ambizione di giocare un ruolo di grande potenza, entrando in competizione con le potenze confinanti di Prussia e Austria, cercando costantemente di sfruttarne le rivalità, con l'appoggio interessato della Francia. Con la seconda metà del Settecento si assisté ad un certo acquietarsi delle ambizioni bavaresi, mentre in politica interna si decidevano alcune importanti riforme, d'ispirazione illuministica, sulla giustizia e sulla scuola.

Con **Maximilian Joseph IV** (regno: 1799/1825, re di Baviera dal 1806 con il nome di **Maximilian Joseph I**), dopo un breve periodo anti-francese, dal 1801 la Baviera si schierò con la Francia napoleonica, conseguendo dal 1803 grandi vantaggi territoriali. Il territorio dello stato veniva così ad estendersi alla Franconia e alla Svevia, ottenute accettando la

strategia politica di Napoleone, la quale, più che all'obiettivo della riduzione della frammentazione tedesca, con la trasformazione in **Regno della Baviera (1806)** intendeva insinuare un cuneo profondo nel sistema degli stati di lingua tedesca, riequilibrando così



la sempre latente minaccia prussiana e austriaca. Cambiate però le fortune dell'imperatore francese con la ritirata di Russia, la Baviera fu svelta a passare alla coalizione antifrancesca, che sconfisse severamente a **Lipsia** la Grande Armée (o meglio: ciò che ne rimaneva), nella Battaglia delle Nazioni (1813). In questo modo, al **Congresso di Vienna (1814-1815)** la Baviera, sedendosi dalla parte delle potenze vincitrici, ottenne il mantenimento di quei territori che aveva ottenuto proprio giovandosi dell'amicizia con l'antico alleato sconfitto. È perciò da

ritenere che il deciso sostegno ad una politica culturale esaltante i valori del **Pangermanesimo**, sicuramente sostenuta da intellettuali e artisti, servisse anche a far dimenticare il ruolo, nient'affatto lineare, tenuto dalla Baviera nei confronti degli altri paesi di lingua tedesca. Internamente, tuttavia, lo stato non seguiva quei modelli autoritari e avversi alle idee liberali auspicati dalla **Santa Alleanza** e anzi nel 1818 veniva emanata una Costituzione fondata sui principi di libertà, uguaglianza e rispetto della proprietà, con l'impegno del sovrano a istituire un parlamento (il Landtag), che però avrebbe cominciato i propri lavori soltanto con il successore, **Ludwig I** (re dal 1825 al 1848).

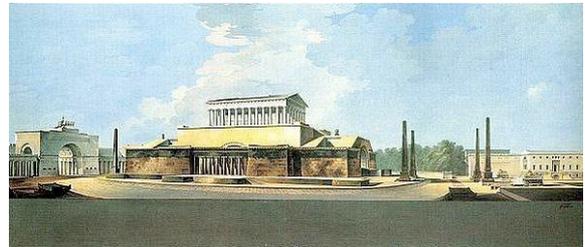
### Ludwig I, un sovrano atipico

Ludwig I era un re molto diverso da quei "re-parrucconi" con i quali era tornato in Europa l'*Ancien Régime*. Forse per capirne l'indole e il modo con il quale amava atteggiarsi davanti a intellettuali e artisti non c'è niente di meglio che prendere in esame due dipinti conservati alla **Neue Pinakothek** di Monaco. Il primo quadro rappresenta il sovrano nelle vesti dell'incoronazione (1826), opera efficace di Joseph Stieler, che ritrae Ludwig con i prevedibili attributi di ogni corona che si rispetti, almeno iconograficamente, quali lo scettro, la corona, lo splendore dei velluti, dei rasi e della pelliccia d'ermellino, anche se l'apparente ovvietà di quei simboli è riscattata dalla disinvoltura della posa, quasi non si trattasse di un re, ma di un cacciatore che si appoggia con noncuranza al tronco di una quercia e quello scettro fosse invece un fucile, come se la mano che tocca il fianco potesse accarezzare delle lepri o dei fagiani, stretti alla cintola a mo' di trofeo. Colpisce, ancora oggi, la vivacità della posa e l'intensità penetrante di quegli occhi intelligenti, quasi ironici, che fissano il nostro sguardo di posterì un po' frettolosi e distratti. Lo sguardo è sicuro, ma nient'affatto arrogante, come il ruolo e la severità del tema avrebbero richiesto, proprio di un uomo che non ama convenzioni e rigidità e che, pur assoggettandosi alle necessità dei protocolli e delle iconografie della monarchia, le reinterpreta con adesione distaccata, rielaborando dentro di sé progetti e visioni di un futuro del quale si sente artefice e ispiratore, per la cui realizzazione ha fretta di mettersi all'opera. Il secondo dipinto, del danese Franz Ludwig Catel, che come il precedente è conservato alla Neue Pinakothek di Monaco, ci allieta con lo spettacolo quasi popolaresco di una scena da osteria, ma qui gli avventori sono alcuni tra i migliori rappresentanti della comunità di artisti nordici a Roma, come **Bertel Thorwaldsen**, il Fidia di Copenaghen, il cantore della bellezza ideale che per decenni visse negli stessi luoghi dove lavorava il grande **Canova**, suo concorrente



e come lui seguace del **Winckelmann**. Accanto al grande scultore danese, l'uomo che richiama l'attenzione dell'oste per un secondo giro di vino, è Ludwig stesso, mentre Leo von Klenze è in piedi.

Siamo nello stesso anno dell'incoronazione: la rete dei contatti, delle amicizie e delle frequentazioni di Ludwig, la sua capacità di proporsi come compagno e committente di artisti importanti, il fascino personale, la disponibilità economica e la sua indiscussa autorità politica stanno per tradursi in uno dei più coerenti e sistematici progetti di rinnovamento architettonico e urbanistico d'Europa, quello di Monaco di Baviera. Per far ciò occorre un legame speciale con un artista, che fosse allo stesso tempo anche un architetto dalla forza visionaria, un uomo di grande cultura, dal respiro internazionale, unito al re dalla stessa ambizione di voler ricreare **Atene sulle rive dell'Isar**. Quell'uomo era Leo von Klenze.



**Friedrich Gilly**, progetto di monumento per Federico II di Prussia, 1796 (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin)

### **La formazione di Leo von Klenze e la cultura architettonica tedesca agli inizi del XIX secolo**

Da giovane il futuro regista di Königsplatz si era formato presso la **Allgemeine Bauschule di Berlino** (Scuola Generale delle Costruzioni), dove aveva seguito i corsi di Alois Hirt, apprendendone un metodo che assegnava pari importanza allo studio archeologico e a quello storico, come basi per la progettazione architettonica. A Berlino Klenze aveva trovato un ambiente particolarmente fertile per un artista giovane e curioso, desideroso di formarsi e spinto dal desiderio ambizioso di realizzare opere grandiose. Nella città prussiana si trovavano facilmente riviste di architettura che facevano conoscere opere moderne a un pubblico più vasto di quello dei soli architetti, accendendo passioni e discussioni attorno alle novità che via via si annunciavano, discutendo le nuove idee provenienti dalla Francia, già costante riferimento per la cultura e la società aristocratica prussiana di tutto il XVIII secolo. Tra le riviste, la più antica e autorevole era la "Rivista generale di architettura civica", le cui pubblicazioni erano iniziate a Weimar fin dal 1789, seguite poi da altre ancora. Molti architetti, inoltre, pubblicavano i loro lavori tramite raccolte a stampa, illustrate da incisioni, che da un lato rendevano famosi i loro nomi, dall'altro educavano il pubblico borghese a formarsi una cultura architettonica più ampia, oltre che un gusto moderno e aggiornato. Sia le pubblicazioni sia i periodici, poi, affrontavano tanto problemi tecnici che estetici, stimolando l'interesse anche per le tipologie di costruzioni di pubblica utilità, come canali, porti, caserme o teatri. Venivano infine dati alle stampe testi che erano allo stesso tempo compendi storici degli stili passati e manuali tecnici, quali l'*Handbuch der Landbaukunst* (Manuale di architettura rurale, 1798) di David Gilly, padre di Friedrich Gilly, e la *Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst* (Enciclopedia dell'architettura civica, 1792-'98) di Joseph Stieglitz, autore qualche decennio dopo anche della prima moderna storia dell'architettura, cioè la *Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthum bis in die neuern Zeiten* (Storia dell'architettura dalla più remota antichità ai tempi moderni, 1827). Testi come questi diffondevano la convinzione che si potesse fondare l'architettura come attività autonoma e scientificamente analizzata nei suoi elementi costitutivi, obiettivo perseguito anche dalle associazioni di categoria, come gli *Architektenvereine* (letteralmente: "club degli architetti"), oltre che dal profondo rinnovamento delle scuole di architettura, che tendevano ad assimilare il modello di formazione tecnica, diremmo oggi: "da ingegneri", proprio dell'**École Polytechnique** di Parigi. L'integrazione di sapere

tecnico-applicato e storico-umanistico, proprio delle Accademie di Belle Arti (che prendevano a modello l'**École des Beaux Arts** e l'**Académie Royale d'Architecture** della Francia) fu superato per la prima volta nella Accademia di architettura berlinese (**Berlinerische Bauakademie**), fondata nel 1799, la quale nei decenni successivi ispirerà la fondazione di molte altre scuole di architettura. Accanto alle scuole pubbliche operavano anche numerose scuole private e comunali, mentre contribuivano a tenere vivo l'interesse per l'arte e la tecnica del costruire anche le esposizioni annuali dei progetti dei professori e degli allievi, pubblicati in appositi cataloghi.

*"L'architetto di tipo moderno nacque in queste scuole dotate di insegnamento istituzionalizzato, di piani di studio tecnico-scientifici e di un nuovo senso della pratica, che aveva di mira soprattutto la costruzione di opere architettoniche per le istituzioni statali e per la nuova vita sociale. L'abisso fra architetto e ingegnere fu colmato con esercizi di disegno architettonico, disegno a mano libera e storia dell'architettura per mezzo di un programma di insegnamento a indirizzo soprattutto industriale e di relativi periodi di pratica."<sup>1</sup>*

Il quadro della formazione e della cultura architettonica tedesca, agli inizi del XIX secolo è dunque ricco, moderno e vivace almeno quanto quello francese, che è però ancora oggi meglio conosciuto. Tratti caratterizzanti degli insegnamenti delle scuole tedesche e delle ambizioni dei giovani architetti sono la vocazione e la finalità pubblica dell'architettura, l'architettura cioè come bene collettivo e sociale.

Anche se Klenze sarà in seguito generalmente considerato "l'architetto del principe", è indubbio che le sue realizzazioni non perdono mai di vista significati simbolici, urbanistici e culturali più ampi, oltre che di etica pubblica: l'arte deve cioè concorrere alla formazione morale e civile del cittadino. La rappresentazione della figura del committente non avrà dunque molto a che spartire con le glorificazioni degli antichi poteri assoluti, ma sarà sempre ed esclusivamente espressa, almeno in via indiretta, come risposta funzionale a precise esigenze pubbliche, per quanto mediate e volute dalla personalità eccezionale del committente. In questa nuova concezione di un'arte che trova nella società e nella nazione i suoi referenti ultimi non deve sembrare incongrua la preoccupazione dello stile. Al tendenziale eclettismo di Ludwig, Klenze contrapporrà la scelta dei modelli classici, preferibilmente neogreci e dorici, poiché considerati più coerenti con il modello morale della nuova Germania, la quale esprime, nella semplicità delle forme, la razionalità e la sobrietà della sua identità moderna, analoga alla civiltà ateniese periclea del V secolo a.C., che nel **Dorico del Partenone** rappresentò il trionfo della sua cultura e razionalità sulla "barbarie persiana". La scelta stilistica si configurerà allora come esempio formale e proiezione di uno specifico ideale etico per la nazione tedesca.

Non c'è dubbio che il primo esempio di questo stile essenziale e sobrio, incunabolo tanto del Neoclassicismo tedesco quanto dell'immagine ideale e mitizzante che la Germania di fine '700 tenterà di darsi, sia il progetto di **Friedrich Gilly** per un monumento a Federico II di Prussia. Esso, presentato all'esposizione dell'Accademia di Berlino già nel 1796, destò grande stupore e ammirazione. Probabilmente è proprio da ricercare nel disegno di Gilly quell'idea del tempio periptero, innalzato su di un alto podio, che Klenze metterà infine in pratica nel **Walhalla di Ratisbona**.

Il legame della storia con l'architettura e di questa con l'identità nazionale si radicava nelle accademie tedesche, ma anche in associazioni private che avevano per scopo la tutela dei monumenti del passato. Per "monumento", che nella radice etimologica latina

---

<sup>1</sup> Klaus Jan Philipp, Architettura neoclassica e romantica in Germania, da: AA.VV., Neoclassicismo e Romanticismo, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000, Köln; edizione italiana: Ready-made, Milano, 2000.

ricorda sia il “manère” (permanere) che il “monère” (“ammonire, ammaestrare”), accademie e associazioni però intendevano non soltanto ciò che era nato per essere consapevolmente tale, ma anche quelle opere che testimoniavano ex-post di una storia nazionale idealmente condivisa. Si formavano così associazioni patriottiche che intendevano salvaguardare anche le opere medievali, o addirittura completarle se interrotte, e si affermava inoltre l'idea che tra tutti gli stili storici fossero da preferire quello greco e quello medievale tedesco, perlopiù gotico, poiché entrambi erano stati espressioni organiche delle società che li avevano prodotti, immedesimazioni compiute dell'arte con la vita civile.

A Berlino, però, l'ambiente culturale e politico guardava con favore soprattutto al recupero del classico, in chiave decisamente ideale e nazionale, congiungendo nello stesso stile pathos, senso del sublime e valori di identità patriottica.

Rimane ancora oggi come emblema di questo particolare recupero dell'antico, sopravvissuto alle tragedie e alle catastrofi storiche subite dalla Germania nel XX secolo, la **Porta di Brandeburgo, di Langhans**, che dal 1989 e con la fine della divisione postbellica



**Johann Gottfried Schadow**, Quadriga della Porta di Brandeburgo, 1793 (l'opera, concepita come un'allegoria del trionfo della pace, fu portata da Napoleone a Parigi nel 1806, e infine restituita alla Prussia nel 1814, divenendo così un simbolo del patriottismo prussiano. La croce teutonica fu aggiunta al labaro romano soltanto dopo il ritorno del gruppo statuario a

visitatori inglesi, tanto che anche in Inghilterra all'inizio dell'800 il tema del propileo conoscerà una significativa diffusione.

Nell'ambiente prussiano, moderno e aperto alla cultura internazionale, ma allo stesso tempo fieramente tedesco, Klenze assorbì dunque i principi del Neoclassicismo



**Karl Gottfried Langhans**, la Porta di Brandeburgo a Berlino, 1789-93

della Germania, è divenuta un simbolo dell'unità dei Tedeschi (*Deutsche Einheit*). L'opera si ispirava probabilmente alla ricostruzione del Leroy dei Propilei di Atene, pubblicata in *Ruines des plux beaux Monuments de la Grèce* (Parigi, 1758)<sup>2</sup>. Langhans, come tanti altri artisti tedeschi e europei, nel secolo del **Grand Tour**, aveva visitato l'Italia e forse, ricavandone un profondo turbamento, doveva anche aver visto il Dorico della Magna Grecia, come quello del **Poseidonion di Paestum**, reso famoso in tutta Europa da alcune celebri incisioni di Giambattista Piranesi, nelle quali all'antico in chiave classica si sostituiva ora, per la prima volta, un antico “sublime” e misterioso. Va però notato che il dorico di Langhans è filtrato dall'architettura romana e infatti è dotato di base, a differenza del dorico greco. Inoltre, la copertura a gradoni, compenetrata in una sorta di attico da arco trionfale romano, non appare pienamente conforme alle ricostruzioni e ai rilievi dei Propilei di Atene. Nonostante queste licenze, la Porta di Brandeburgo susciterà profonda impressione anche sui

<sup>2</sup> Fonte: Robin Middleton, David Watkin, *Architettura dell'ottocento*, ed. Electa, Milano, 1980.

romantico, ovvero i tratti peculiari della via germanica al Neoclassicismo, ma l'artista sentì l'esigenza di completare la propria formazione accademica nella Parigi napoleonica. Qui entrò in contatto con gli allievi di **Etienne Louis Boullée**, ma soprattutto di **Claude-Nicolas Ledoux**, la cui eredità era stata raccolta dall'allievo di questi **Jean-Nicolas-Louis Durand**, autore dei **Preçis des Leçons d'Architecture** ("Compendio di lezioni di architettura"). In quest'opera si affermava una concezione dell'architettura come *ars combinatoria*, fondata su razionalità costruttiva e compositiva, concetti che avrebbero avuto un grande successo anche in Germania. Tra i saggi che dovettero avere un certo effetto su Klenze vi fu sicuramente quello di **Jacques Ignace Hittorff**, che sosteneva audacemente la natura policroma degli antichi templi greci (*De l'architecture polychrome chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocle dans l'Acropolis de Sélinonte*). L'idea, del tutto estranea al Winckelmann, che il colore del "Classico" potesse essere diverso da quello casto e intellettuale del puro bianco troverà un riscontro evidente nelle vedute ideali del Klenze pittore, oltre che in certi interni fortemente policromi, come quello del **Walhalla** o della **Befreiungshalle**.

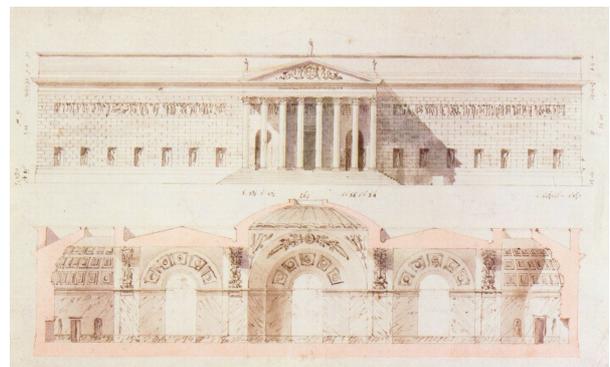
A partire dai primi anni del XIX secolo anche Klenze iniziò a recarsi periodicamente in Italia, visitando i siti archeologici della Magna Grecia e della Sicilia, tra i quali anche quelli di Selinunte e Agrigento, dove già era stato Hittorff per dimostrare, con una mirata campagna di scavi, le sue tesi sulla policromia dei templi antichi. Già da alcuni anni aveva conosciuto Ludwig I.

### La Glyptothek e le architetture neorinascimentali

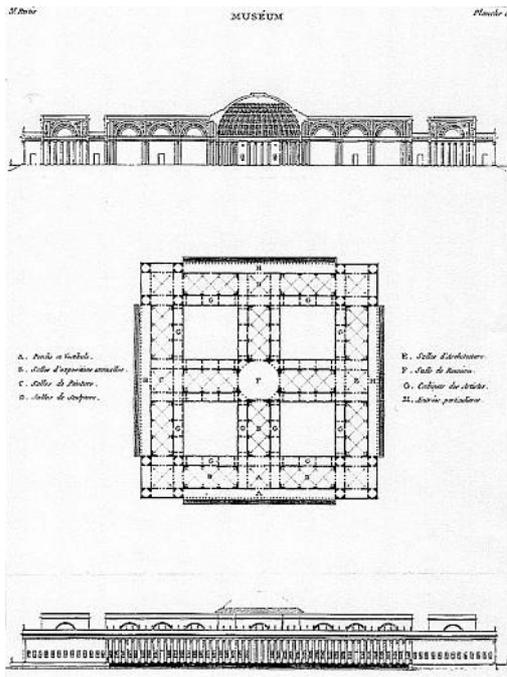
Il proposito di realizzare una piazza reale sul viale che collegava la Residenz del re al **Castello di Nymphenburg** fu assunto inizialmente dal padre di Ludwig, divenuto re di Baviera nel 1806 con il nome di Maximilian Joseph I, ma i lavori sarebbero iniziati soltanto nel 1815, anche se non secondo un progetto ben definito. La famiglia dei Wittelsbach aveva da tempo messo insieme una ricchissima collezione di antichità e dipinti, che spaziavano dal '400 al '700, alla quale infine si erano aggiunti, nel 1812, gli splendidi marmi del frontone del tempio di Athena Afaia in Egina, che il giovane principe ereditario aveva acquistato. Il re desiderava che queste opere d'arte fossero mostrate al popolo bavarese, per contribuire alla sua crescita culturale e storico-artistica. Fra il 1813 e il 1816 vennero redatti vari progetti, ma sarà soltanto quello di Leo von Klenze a suscitare l'entusiasmo del giovane erede.

Il progetto di Klenze prevedeva inizialmente tre edifici pubblici: un museo di antichità (la *Glyptothek*, 1816-1830), una chiesa (la *Apostelkirche*) e una porta di città, i Propyläen, o Propilei. Nell'avanzamento dei lavori e nell'evolversi e mutare delle intenzioni, al posto della chiesa sorgerà invece l'edificio delle *Staatliche Antiken Sammlungen* (Collezioni Antiche Statali), configurando la Königsplatz come un luogo deputato alla conoscenza e alla celebrazione della grandezza dell'Antichità.

Il lungo periodo durante il quale Klenze lavorerà per il complesso dei monumenti della piazza sarà intervallato da soggiorni in Italia e in Grecia e contemporaneamente l'architetto sarà chiamato a dare forma a numerose altre opere, tra le quali l'*Alte Pinakothek* (Pinacoteca Vecchia, costruita tra il 1826 e il 1834), la *Ruhmeshalle* (Sala della Fama, 1843-1853) di Monaco, la *Befreiungshalle* (Sala della Liberazione,



La **Glyptothek** in uno dei disegni della prima versione del progetto di Klenze.



**Durand**, tavola illustrante un museo, dai *Précis des Leçons*

1842-1863) di Kehlheim, il Walhalla dei Tedeschi, presso Ratisbona (1830-1842), per citare soltanto le opere maggiori.

La Glyptothek sarà la prima galleria pubblica di scultura mai eretta, nella quale, assieme ai marmi di Egina, saranno esposte altre sculture greche, oltre a statue romane, egizie e di altre epoche, fino alla contemporaneità, il tutto organizzato in ordine cronologico, in un ideale storia delle arti plastiche che avrà per termine le opere di Thorwaldsen e degli altri scultori neoclassici del XIX secolo. L'edificio si presenta all'esterno con una parte centrale porticata, a pronao ionico, e da due ali di muratura piena, di forme squadrate, ma alleggerite agli angoli da paraste corinzie e nelle ampie superfici da nicchie ornate da timpani con acroteri. Nel complesso la fonte d'ispirazione per questo edificio appare più palladiana che greca. Ciò è evidente nell'addolcimento plastico portato dalle nicchie e dalle paraste alle pareti, che così perdono in asprezza geometrica, allontanandosi dalla severità del puro richiamo all'arte attica.

La pianta della Glyptothek è inoltre debitrice degli studi tipologici del già citato *Précis des Leçons* di Durand, specialmente negli archi a ghiera ampia e incorniciata, come risulta chiaro se si mettono a confronto il progetto dell'architetto francese per un museo, una sezione della Glyptothek e il disegno riproducente l'interno della stessa galleria.

“Nel *Précis (Durand)* pubblica un modello di museo in cui ripropone all'interno di un progetto unitario un insieme di elementi tratti o mediati dall'antichità (il Pantheon, le Basiliche, le Terme). Gli strumenti compositivi adottati sono la galleria a volta, come percorso lineare circoscritto ai quattro cortili, cadenzato da finestre semicirculari poste in alto per conferire una buona illuminazione; le stanze, come soste del percorso circolare; il lungo e uniforme colonnato che definisce ognuno dei lati esterni del quadrato; la rotonda, come cuore, centro topologico ed elemento ordinatore dell'intera composizione. In un'epoca storica permeata dal culto dello storicismo che impone ordinamenti gerarchici ben precisi, in questo ambiente simbolico vengono celebrati i "Sommi Maestri" che se per la scultura sono i greci e i romani, per la pittura sono gli artisti del Cinquecento, soprattutto italiano. E così la Rotonda assume un ruolo emblematico per la costruzione architettonica.”<sup>3</sup>

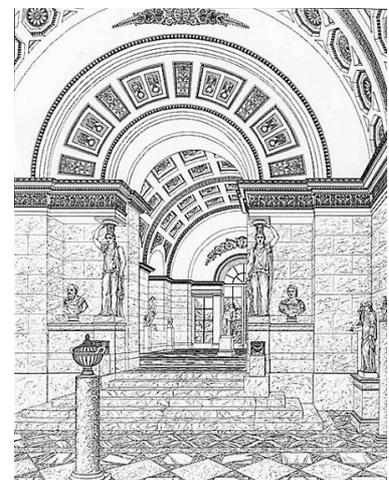


Tavola illustrante l'interno della Glyptothek (fonte: arch. Stefania Suma, dai Seminari del Politecnico di Bari, <http://icar.poliba.it/storiacontemporanea/seminari/suma/SUMA01.HTM>)

Tuttavia, la suddivisione in parti chiaramente distinte tende nel progetto durandiano ad una certa dispersione orizzontale, per così dire ad una composizione “centrifuga”, mentre l'opera di Klenze risulta più “centripeta” e meglio

<sup>3</sup> Cfr.: Stefania Suma, op. cit.

equilibrata nel rapporto fra orizzontali e verticali, in definitiva più armoniosa. Se si osserva con attenzione il disegno di Durand, il gran numero di colonne ricorda ancora quelle fughe infinite, vertiginose e visionarie dell'architettura di Boullée e Ledoux, un'architettura dell'utopia, non certo animata da quelle esigenze di concretezza e da quel senso dell'utilità pubblica che gli architetti tedeschi assimilavano, come già osservato, quando ancora studiavano nelle *Baukunstakademien*. Il progetto di Klenze è, comunque, ancora durandiano" (...) nella sua esatta modularità, caratterizzato da quattro ali a volta illuminate dall'alto e disposte intorno ad un cortile centrale che fornisce luce agli interni attraverso finestre, di cui invece le pareti esterne sono sprovviste"<sup>4</sup>.

Elementi da mettere in relazione con la policromia antica sono i colori degli interni, varianti da sala a sala, dovuti non solo banalmente al gusto dell'architetto ma a precisi campionamenti desunti da edifici antichi. Una licenza da considerazioni funzionali o filologiche, però, è sicuramente la presenza di due sale per le feste, affrescate dal pittore nazareno **Peter von Cornelius** con soggetti tratti dalla storia e dalla mitologia greca. La presenza di queste soluzioni è sicuramente incongrua



Alte Pinakothek di Monaco (lato corto)

### von Gärtner.

In definitiva, dal punto di vista stilistico e compositivo, la Glyptothek rappresenta un'originale mediazione fra modelli neoclassici temperati, tarde influenze palladiane e metodi compositivi obiettivi e standardizzabili, come dimostrano le affinità durandiane.

Emerge insomma nella Glyptothek una tendenza eclettica che trova consenziente lo stesso Leo von Klenze, se è vero che la scelta dello ionico senza scanalature si deve a lui e non al re, che invece avrebbe preferito un più austero dorico neogreco. Klenze opta



**Atrio pompeiano**, Aschaffenburg, Bassa Franconia, interno del Pompejanum progettato da Friedrich von Gärtner per Ludwig I di Baviera, ad imitazione della Casa di Castore e Polluce di Pompei.

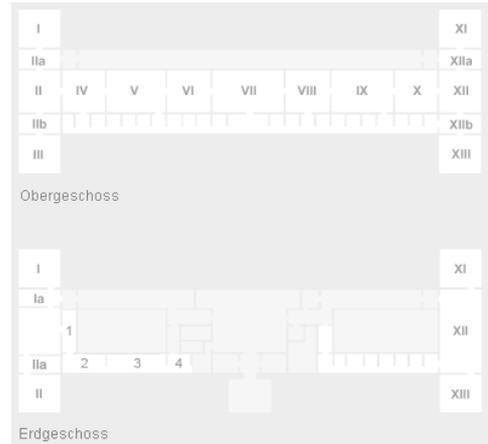
dal punto di vista della funzione pubblica del museo, vocazione che rende nuova la Glyptothek, tuttavia da mettere in relazione con l'origine privata delle prime collezioni artistiche, o forse con una precisa richiesta di Ludwig, che condivideva con Klenze l'entusiasmo per le pareti affrescate alla romana, interesse del resto comune a buona parte degli architetti europei già dalla metà del '700, dalle grandi scoperte archeologiche di Ercolano e Pompei. Testimonianza singolare di questo amore per le ville romane è senza dubbio il **Pompejanum** di Aschaffenburg, ricostruzione conforme ai modelli antichi, commissionata da Ludwig I nel 1840 a **Friedrich**



**Königsbau** (Palazzo Reale), Monaco

<sup>4</sup> Cfr.: Stefania Suma, op. cit.

per la soluzione ionica, se pure in chiave neopalladiana, anche per presentare con completezza l'insieme degli ordini architettonici greci, come in un'ideale panoramica storica. In quegli stessi anni Klenze è impegnato in un altro ambizioso progetto: la costruzione della **Alte Pinakothek**, per la quale sceglie questa volta lo **stile neorinascimentale**, giustificato essenzialmente da ragioni di coerenza stilistica: con la **Königsbau** dei Wittelsbach (il Palazzo del Re), o *Residenz*, e con l'epoca prevalente delle opere che il nuovo museo avrebbe dovuto contenere. La Königsbau era stata costruita in forme e paramenti esterni evidentemente imitativi della residenza medicea di **Palazzo Pitti**, costituendo una sorta di copia conforme all'originale fiorentino soprattutto per ragioni ideologiche: in questo modo il giovane re si accreditava ("Urbi et Orbi"... verrebbe da dire), come una sorta di Granduca di Toscana, destinato a ripercorrere le orme di un munifico e illuminato mecenate rinascimentale. Come si vede, ancora una volta, le forme e gli stili venivano piegati alle necessità dell'autorappresentazione, con gravi rischi agiografici e con l'indebolimento, sul piano simbolico-identitario di quell'assimilazione fra età contemporanea e età di Pericle che in altre occasioni il re aveva più coerentemente perseguito, o con maggior chiarezza nel Walhalla e nella Ruhmeshalle. Ad ogni modo, la Alte Pinakothek fu un ottimo esempio di progettazione funzionalista ante-litteram, poiché Klenze negli interni non si lasciò affatto influenzare dai desideri del re, che avrebbe voluto far dipingere le sale ad imitazione degli affreschi cinquecenteschi di Palazzo Pitti, ma scelse invece tinte uniformi, che facilitassero per contrasto la chiara percezione delle opere esposte. Inoltre, i soffitti illuminati da ampi lucernari orizzontali e il corpo di fabbrica stretto e lungo, a doppia "T", erano evidentemente pensati in funzione delle necessità dell'esposizione, e solo di quelle. La Alte Pinakothek, assieme al quasi contemporaneo **Altes Museum** di **Schinkel**, costruito quasi negli stessi anni, fece da modello funzionale anche per i successivi musei tedeschi.



**Alte Pinakothek**, piante schematiche del piano terra (*Erdgeschoss*) e del piano superiore (*Obergeschoss*), con indicati i numeri delle sale.

## I Propyläen

Gli anni nei quali giunse a compimento la Glyptothek, cioè la fine degli anni '20, furono per la dinastia dei Wittelsbach di riconosciuto prestigio, soprattutto perché al termine della **Guerra d'Indipendenza in Grecia**, tramontata la prospettiva di lasciare al neonato stato ellenico la forma repubblicana, le potenze che avevano avuto un ruolo importante nella soluzione del conflitto imposero invece la scelta monarchica. La corona fu assegnata dall'Inghilterra, dalla Francia e dalla Russia, al figlio di Ludwig I, che divenne re come **Ottone I di Grecia**. Il nuovo sovrano s'insediò sul suo trono nel 1832, sostenuto militarmente dalle truppe bavaresi, condizionato economicamente dagli interessi di Francesi, Inglesi e Russi e sfavorito dalla sua impreparazione e nell'affrontare le tradizioni di un paese che in realtà non conosceva e che non aveva molti punti di contatto con la fin troppo mitizzata Grecia classica, tanto amata dal padre. Il rapporto concreto del monarca con la Grecia non fece che peggiorare negli anni seguenti, ma almeno per tutto il periodo durante il quale rimase sul trono, i rapporti con i paesi tedeschi, anche se mal tollerati dai sudditi, rimasero molto stretti e questo favorì ricerche e spedizioni archeologiche, studi e scoperte.

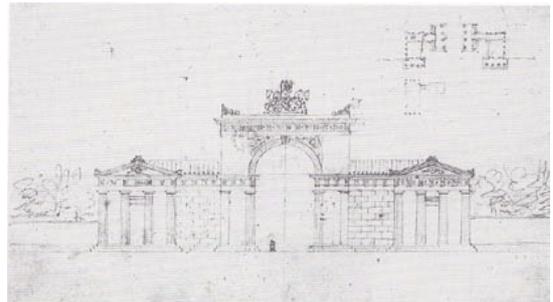
Klenze, grazie alla posizione preminente assunta dalla Baviera in Grecia, ebbe nuovi ruoli e nuovi incarichi, tra i quali quello di restaurare i **Propilei dell'Acropoli di Atene**, che nel corso dei secoli erano stati formalmente alterati da edifici di età medievale, come la

**residenza degli Acciaiuoli**, famiglia fiorentina che dalla fine del '300 alla metà del '400 aveva mantenuto una signoria su Atene. Klenze, inoltre, avrebbe dovuto catalogare i beni archeologici ateniesi e progettare **il palazzo di re Ottone**.

“È questo un momento culminante: archeologia e architettura si trovano coinvolte nel medesimo progetto. Non si tratta di una casuale sovrapposizione dovuta alla loro pratica simultanea, quanto di una precisa scelta operata da Klenze, che intende far collaborare sinergicamente le due discipline per soddisfare la richiesta di Ludwig.”<sup>5</sup>

Il 1834 fu l'anno nel quale Klenze finalmente poté visitare l'Acropoli e dare inizio alla progettazione del palazzo reale. È singolare il gioco dei significati incrociati nel quale l'architetto finisce con trovarsi: se fino a quel momento aveva dovuto ricostruire Monaco come una nuova Atene, ora, a parti invertite, sarebbe stata Atene, piuttosto, a dover divenire conforme alla città dei Wittelsbach. Avviata la costruzione del palazzo per Ottone e intrapresi alcuni importanti restauri, in quello stesso 1834, però, Klenze tornava in patria, dove lo attendeva un re che si era fatto più ansioso di portare a compimento l'operazione della Königsplatz, per il prestigio personale e le risorse economiche che lì aveva impegnato, e pertanto ben deciso a non lasciare carta bianca all'architetto, di cui peraltro aveva ancora fiducia. Di questo rapporto che via via si stava facendo più spigoloso, mantenendosi comunque sul piano di una schietta sincerità, sono interessante testimonianza le lettere di Klenze, che spesso si lamentava delle intromissioni pedanti e dei consigli del re e di come dovesse trattenerne gli impulsi eclettici, che se ascoltati avrebbero fatto perdere alla piazza la sua coerenza stilistica. Lo scontro tra le diverse posizioni, come emerge dagli scambi epistolari, vedeva da un lato la volontà del re di celebrare attraverso gli stili la propria dinastia, mentre dall'altro l'insistenza su di un metodo che doveva fondarsi su coerenza e attenta valutazione storica. Il grande architetto non era per principio contrario all'eclettismo, ma intendeva salvaguardare sia la gerarchia degli stili sia il valore nazionale che assegnava al Dorico, che esprimeva al meglio i caratteri di razionalità, sobrietà e forza dello spirito tedesco.

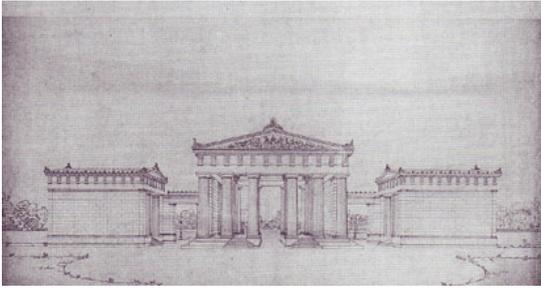
Durante questa fase di elaborazione era cambiato anche il nome assegnato all'edificio d'accesso alla Königsplatz, non più genericamente una **Stadthor** (in Tedesco: “porta di città”), ma in modo esplicitamente programmatico dei “Propyläen”, a suggello dell'identificazione definitiva fra la piazza del re e l'acropoli della nuova Atene sull'Isar. La saldatura concettuale fra Grecia e Germania, Atene e Monaco si era così simbolicamente compiuta.



Disegno di Leo von Klenze, conservato nelle *Staatliche Graphische Sammlungen* di Monaco (Collezioni Grafiche Statali), che documenta una delle prime versioni del progetto per i Propyläen.

Leo von Klenze già alcuni anni prima aveva spiegato al re, in una lettera del 1817, di considerare l'edificio una porta urbana, come la **Porta di Santa Maria del Popolo a Roma** (che rappresentava l'ingresso nell'Urbe dalla via Flaminia), della **Barrière du Throne di Parigi** (progettata e costruita da Ledoux) o come la patriottica Porta di Brandeburgo a

<sup>5</sup> Francesca Mattei, L'archeologia tradita: i Propyläen di Leo von Klenze. Engramma, numero 65, giugno-luglio 2008, <http://www.egramma.it/Joomla/index.php/ok-65/78-ok-65/208-larcheologia-tradita-i-propylaeen-di-leo-von-klenze>

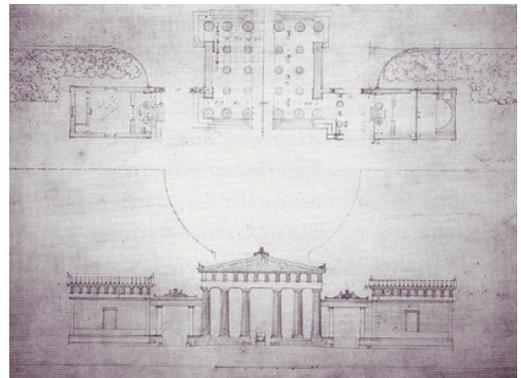


Disegno di Leo von Klenze, dalle *Staatliche Graphische Sammlungen*, che documenta la seconda versione del progetto per i Propyläen.

Berlino. Ricordi italiani, formazione berlinese e parigina cooperavano nel definire il senso della nuova forma.

I Propyläen dovevano fungere allo stesso tempo da porta di città e da arco trionfale, incorniciando il percorso che dalla Königsbau conduceva alla reggia estiva del **Nymphenburg**. Klenze, forse ancora suggestionato dal progetto di Gilly per il monumento funerario a Federico II di Prussia, immaginò inizialmente un edificio che assimilasse in uno stesso organismo il rigore delle ali tetrastile doriche, cioè neogreche, e l'arco centrale, ovviamente di memoria romana, come

la presenza di basi sotto i fusti dorici. La soluzione aveva soprattutto il difetto di non legare bene i due edifici laterali, la Glyptothek e le Antiken Sammlungen, perciò, rendendosi conto del problema, Klenze ne sospese provvisoriamente la soluzione, dedicandosi nel frattempo ad altri imponenti progetti, come il Walhalla. In una seconda rielaborazione finalmente Klenze decise di mantenere la coerenza con lo stile neogreco e rifletté perciò sui rilievi dei Propilei di Atene, in particolare sulle restituzioni delle piante, disegnate da **Stuart e Revett**, dalle quali trasse un'ipotesi di alzato. Infine l'architetto diede



Disegno di Leo von Klenze, dalle *Staatliche Graphische Sammlungen*, che illustra la ricostruzione grafica in alzato dei Propilei di Atene, sulla base dei rilievi di Stuart e Revett.



A sinistra: dipinto di Leo von Klenze rappresentante i Propyläen di Monaco (1848), Stadtmuseum

A destra: la Sedliger-Thor e la Karlsthor di Monaco, in due disegni ottocenteschi.

monumentalità e forza alla composizione reinventando le ali laterali, che ebbero così la forma di torri

laterali, in parte ricordando nelle proporzioni certe porte medievali di Monaco, come la **Sedliger-Thor** o la **Karlsthor**, probabili modelli geometrici anche se ampiamente



rielaborati, all'insegna di una rivisitazione creativa tanto dell'architettura preclassica quanto del Dorico arcaico. Le due torri sono ora un'originale rielaborazione architettonica, che decisamente supera l'imitazione archeologica così come l'ecllettismo stilistico, per far emergere, attraverso l'asprezza degli spigoli, la rastrematura delle porte e i motivi decorativi, un senso dell'antico oscuro e allusivo, senza in realtà scimmiozzarlo, ma proponendone invece una visione romantica e quasi sublime, proprio perché misteriosa e insondabile. Nel frontone orientale saranno poi scolpiti momenti significativi della Guerra d'Indipendenza Greca e, in modo ormai del tutto anacronistico, il re Otto come protettore dell'arte, della conoscenza e della religione. Sul frontone orientale due Nikai esalteranno le vittorie tedesche per terra e per mare, quasi per ironia della sorte, dato l'avvicinarsi del fatale 1848. La conclusione dei Propyläen sarà così rinviata per molti anni, durante i quali verrà meno la copertura politica e il genio del committente, poiché egli sarà deposto proprio dalla rivoluzione di quell'anno, così decisivo per l'entrata in crisi del Romanticismo europeo e degli assetti di quella borghesia liberale che aveva coltivato i miti del Pangermanesimo. Ludwig I, perso credito a corte e stima da parte del suo popolo, travolto dalla relazione torbida con la ballerina Lola Montez, abdicò in favore di un successore più grigio e meno dotato, lontano dalla cultura del padre e dai suoi slanci visionari.

In quegli stessi anni anche il trono di Ottone di Grecia si indebolì, fino a condurre nel 1862 il re all'abdicazione, guarda caso proprio l'anno nel quale finalmente i lavori furono conclusi. Leo von Klenze, perciò, vedrà finalmente terminato il lunghissimo percorso che dall'epoca dell'Atene sull'Isar lo aveva portato, ormai vecchio, ad assistere, come testimone sopravvissuto ad un'epoca irripetibile, al malinconico declino dell'ultima e prestigiosa famiglia di mecenati tedeschi, che per l'ultima volta aveva saputo fondere il sogno del Rinascimento con quello dell'età di Pericle, i miti del Neoclassicismo con la ricerca dell'identità nazionale tedesca, che continuamente aveva ricercato sostegno simbolico in un'archeologia considerata, romanticamente, momento fondante dell'identità di due popoli, quello greco e il tedesco.

Con la crepuscolare uscita di scena degli ultimi sognatori di casa Wittelsbach, archeologia e architettura separeranno infine le loro strade, e questa volta per sempre.

Leo von Klenze morirà qualche anno dopo, nel 1864.

Andrea Guaraldo, febbraio 2010