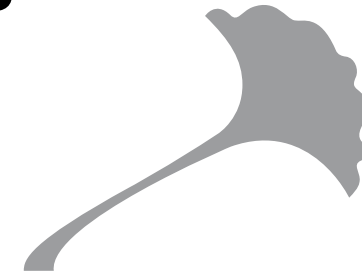


**studi
germanici**



Direttore Responsabile: Giorgio Manacorda

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

©Copyright Istituto Italiano Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 - 00153 Roma

Finito di stampare in Pomezia dalla Litografia Bruni Srl nel giugno 2012

1
2012

Il Partenone sul Danubio. Il *Walhalla*: ideale classico e liturgia nazionale

Massimo Ferrari Zumbini

“Tempio della nazione”? Il *Walhalla* e il Duomo di Colonia

Anche in Germania il dibattito sul “tempio della nazione” ha una lunga storia, che precede di gran lunga l’unificazione nazionale raggiunta nel 1871. Nella ricerca delle origini, si potrebbe andare indietro sino alla fase costitutiva dell’idea moderna di nazione tedesca e quindi delle immagini in cui essa si esprime, cioè gli anni della resistenza contro Napoleone e delle guerre di liberazione (*Befreiungskriege*). Come vedremo, in quegli anni fioriscono i progetti per i monumenti nazionali dei grandi architetti dell’epoca, da Schinkel a Klenze.

Ma per entrare subito *in medias res*, possiamo individuare una data precisa per seguire e collegare i vari aspetti della questione: il 1842. In quest’anno, per di più a pochi giorni di distanza l’uno dall’altro, si assiste a due eventi che attirano grande interesse e provocano accesi dibattiti attorno al tema dell’immagine della nazione, intesa come patrimonio comune dei popoli di lingua tedesca, ma anche – già – come organismo statale da edificare nel quale unire questi popoli. Il 4 settembre una grande festa, dinastica e popolare al tempo stesso, celebra la ripresa, dopo circa tre secoli, dei lavori per completare il duomo di Colonia. Il 18 ottobre viene inaugurato vicino a Ratisbona il *Walhalla*, il monumento voluto dal re di Baviera e dedicato a ricordare e onorare i grandi personaggi della storia e della cultura dei popoli di lingua tedesca. In ambedue i casi, quindi, tutti i dibattiti, anche artistici e iconografici, ruotano attorno al tema della nazione.

Da un lato la ripresa dei lavori a Colonia viene interpretata e sentita come sforzo collettivo della “nazione tedesca” e come esempio della possibilità di superare le divisioni dinastiche e religiose: il re di Prussia, *summus episcopus* della Chiesa territoriale luterana nei territori prussiani, partecipa attivamente e anzi, si fa



promotore del completamento della cattedrale cattolica in Renania che però è ormai provincia prussiana e che ha appena vissuto un aspro, violento conflitto confessionale. Dall'altro il Walhalla vuole essere proprio un "monumento nazionale", destinato a celebrare tutti i grandi Tedeschi ritenuti particolarmente degni, al di là della provenienza territoriale.

Il nesso tra i due eventi non è quindi solo temporale, ma ideale: in ambedue i casi viene proposto un modello di "tempio della nazione". E proprio questo obiettivo, che unifica aspetti diversi per origini e componenti – dinastici, artistici e confessionali – consente di ripercorrere le strade che a questi due eventi si ricollegano:

a) il dibattito sul "tempio della nazione" ha carattere internazionale e nella variante tedesca richiama esplicitamente i grandi modelli dei paesi di antica tradizione statuale: il Panthéon e soprattutto Westminster Abbey;

b) il dibattito sullo "stile nazionale" riguarda soprattutto il Walhalla e le polemiche sullo stile più adatto per un monumento che vuole essere appunto "tempio della nazione" germanica, ma emerge anche nel caso del duomo di Colonia visto come massimo esempio della tradizione germanico-cristiana e del conseguente primato assegnato allo stile gotico;

c) tutta la storia della progettazione e realizzazione del Walhalla si inserisce a sua volta in uno specifico contesto dinastico ed è incomprendibile se non collegata alle concezioni artistiche di Ludwig I, alle teorie del suo architetto Leo von Klenze e all'obiettivo di unire la celebrazione dinastica del regno di Baviera con la visione di una nazione tedesca intesa come *Kulturnation*;

d) in ambedue i casi ritroviamo, quasi allo stato puro e quindi con particolare evidenza, le coordinate principali già indicate, cioè gli interessi dinastici e i contrasti religiosi; questo vale per il Walhalla, che è appunto creazione esclusiva del cattolico Ludwig e dove è assai contrastata l'ammissione di Lutero nel tempio della nazione dedicato a tutti i Tedeschi, ma vale anche per il duomo di Colonia, dove si fronteggiano la dinastia prussiana e quella bavarese, per cui i cattolici temono che il duomo possa perdere il suo carattere esclusivo di cattedrale cattolica;



e) in ambedue i casi, ricordare la nascita dei progetti ci riporta comunque a quella fase costitutiva dell'idea moderna di nazione tedesca appena ricordata, cioè gli anni della resistenza contro Napoleone e delle guerre di liberazione.

Del resto, il collegamento ideale tra la ripresa dei lavori per il duomo in Renania e l'inaugurazione del Walhalla in Baviera non emerge soltanto dall'analisi retrospettiva, ma è ben documentata dalle testimonianze dei contemporanei ed evidenziata dagli stessi protagonisti dei due eventi nei loro interventi pubblici:

Immer wieder haben die Zeitgenossen diese beiden Nationaldenkmäler als Zweifelt gesehen, zustimmend oder auch kritisierend. In der Presse wurde 1842 der Vorschlag gemacht, den Kölner Dom als dauernden Kultort der Nation zu säkularisieren und seinen Ausbau durch ein nationales Ehrenspiel zu fördern, das abwechselnd in der Kathedrale und in der Walhalla stattfinden könne.¹

Tutti questi aspetti indicano che il 1842 è una data centrale in tutti i sensi, cioè in ambedue le direzioni. In avanti, perché comprende già gli argomenti e i contrasti che emergeranno con più forza a seguito dell'unificazione del 1871. All'indietro, perché rinvia alle grandi speranze di unificazione nazionale che accompagnano la fine del predominio francese e napoleonico nei territori tedeschi e, con spostamento cronologico ancora più esteso, riprende argomenti del dibattito sul "tempio della nazione" che vengono dall'estero e in particolare dal Regno Unito.

Anche in questo caso, il nesso è ben documentato, come indica il diffuso riferimento al duomo di Colonia come «deutsches Westminster».² A sua volta, la collocazione del Walhalla non in ambito urbano, ma in un paesaggio aperto, riprende il modello del *Temple of British Worthies* realizzato a Stowe, nel Buckinghamshire, da William Kent a partire dal 1731.³

¹ Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, Bosse, Regensburg 1987, p. 144.

² Lars Völcker, *Tempel für die Großen der Nation. Das kollektive Nationaldenkmal in Deutschland, Frankreich und Großbritannien im 18. Und 19. Jahrhundert*, Lang, Frankfurt-Berlin 2000, p. 251.

³ Micheal I. Wilson, *William Kent. Architect, Designer, Painter, Gardener, 1685-1748*, Routledge & Kegan Paul, London 1984, p. 183ss.



Il cerchio si chiude quando si ricorda che per il Walhalla Ludwig ha ben presente non solo il Pantheon romano, ma anche la sua versione moderna, il Panthéon francese dedicato *aux grands hommes* da parte della *patrie reconnaissante*.

Ma il percorso principale da seguire è pur sempre quello interno, cioè interamente tedesco, che sia prussiano, bavarese o renano. Nel corso del tempo, il caso inglese e quello francese si dimostrano infatti non trasferibili in ambito tedesco. Westminster Abbey ha caratteristiche del tutto particolari: è luogo di incoronazione e, per cinquecento anni, di sepoltura dei regnanti ed è *Royal Peculiar*, cioè sottoposta esclusivamente alla giurisdizione del sovrano. All'interno di questa tradizione, avviene – molto gradualmente – il passaggio a “tempio della nazione”, cioè luogo di sepoltura o comunque di commemorazione dei grandi rappresentanti della politica e della cultura, a partire dalla sepoltura di Edmund Spenser nel gennaio 1600 sino alla traslazione delle ceneri di Laurence Olivier nel 1991. Si forma così il *Poet's Corner*, con la statua di Shakespeare e la tomba di Dickens, mentre nella navata sono sepolti Newton e Darwin.

Ma sino a metà dell'Ottocento Westminster accoglie anche persone sconosciute, solo perché in qualche modo legate alla chiesa o addirittura in quanto residenti nelle vicinanze.⁴ In un articolo significativamente intitolato *Imperial Walhalla*, si ricorda che a Westminster si trovano «choristers and cooks among poets and princes»,⁵ il che ha portato anche a spostamenti, come nel caso dell'attrice Hannah Pritchard: la lapide a lei dedicata era stata collocata nel 1768 accanto alla statua di Shakespeare, ma viene rimossa per fare posto alla tomba di Samuel Johnson. Questo aspetto per così dire “onnicomprendivo” convive però con un'altra particolarità del “tempio della nazione” in versione britannica, che porta invece a escludere un'intera categoria di “uomini illustri”, che trovano invece

⁴ Matthew Craske, *Westminster Abbey 1720-1770: a public pantheon built upon private interest*, in *Pantheons. Transformations of a Monumental Idea*, a cura di Richard Wrigley e Matthew Craske, Burlington, Aldershot 2004, p. 57ss.

⁵ Anthony D.C. Hyland, *Imperial Walhalla*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 21 (1962), p. 129.



la loro ultima dimora nel *military pantheon*.⁶ A Westminster c'è il sacrario dedicato al Milite Ignoto e nel *Poet's Corner* sono commemorati gli scrittori e poeti della Prima guerra mondiale, ma i grandi personaggi della storia militare si trovano nella cattedrale di St.Paul, da Nelson a Wellington.⁷

La storia del Panthéon parigino si distingue per essere assai più contrastata, anche perché legata ai sussulti e ai contraccolpi della rivoluzione francese. E questo riguarda non solo i dibattiti sui personaggi da celebrare, ma la destinazione stessa dell'edificio, che oscilla tra chiesa cattolica e tempio laico, da *temple de la religion* a *temple de la patrie*. La nuova, ricostruita chiesa di Santa Genoveffa è voluta da Luigi XV ed è completata proprio in coincidenza con l'inizio della rivoluzione. La chiesa viene trasformata in *Panthéon Français*, che riceve la scritta «Aux grands hommes - La Patrie reconnaissante» e si procede alle prime *panthéonisations*: Mirabeau nell'aprile 1791, Voltaire nel luglio dello stesso anno, Rousseau nell'ottobre 1794. Nel frattempo vengono distrutte le statue religiose e viene completamente laicizzato l'interno, passando dalle raffigurazioni della vita di Santa Genoveffa a quelle dei diritti dell'uomo e dell'istruzione pubblica. Nel periodo napoleonico i due aspetti convivono e vi è una sorta di doppia consacrazione. L'edificio è di nuovo chiesa, ma la cripta accoglie ancora i benemeriti della nazione, che ora sono soprattutto militari e politici fedeli a Napoleone.

La storia successiva dell'edificio corrisponde esattamente alle fasi della storia politica francese. Con il ritorno dei Borboni l'edificio ritorna a essere unicamente chiesa cattolica, nel 1830 è di nuovo Panthéon, nel 1848 viene definito ufficialmente “Temple de l'Humanité”, Napoleone III lo riconsegna al culto cattolico, nella Terza Repubblica si celebra di nuovo la *destination répu-*

⁶ Holger Hock, *The British military pantheon in St.Paul's Cathedral: the State, cultural patriotism, and the politics of national monuments, c. 1790-1820*, in *Transformations of a Monumental Idea*, cit., p. 81ss.

⁷ Analogamente fallisce il progetto del 1904 di ampliare Westminster per poter commemorare le personalità più meritevoli nella costruzione e difesa dell'impero britannico, si veda G. Alex Bremner, “*Imperial Monumental Halls and Tower*”: *Westminster Abbey and the Commemoration of Empire, 1854-1904*, in «Architectural History», 47 (2004), p. 251ss.



blicaine con le grandi *panthéonisations* di Victor Hugo nel giugno 1885 e di Émile Zola nel giugno 1908.⁸

Già questi pochi accenni sono sufficienti per rilevare che ambedue i modelli – Westminster e Panthéon – non potevano trovare equivalenti in Germania. I riferimenti tedeschi ai precedenti inglese e francese, che pure sono diffusi e di cui abbiamo citato alcuni esempi, si rivelano nel corso degli anni come richiami ideali e utopie politico-letterarie. Per il modello inglese mancano i presupposti, quello francese non può essere accolto. Nei territori tedeschi non c'è la tradizione del sacrario dinastico unico, non c'è la città in grado di svolgere la funzione di capitale ideale e inoltre pesano, ancora e sempre, le divisioni confessionali che impediscono l'emergere di un sacrario condiviso:

Doch trotz der bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ungetrübten Faszination der Idee eines deutschen Westminsters, blieb die Hoffnung derjenigen, die in einem solchen Bau eine Möglichkeit zur Annäherung oder gar Verschmelzung der beiden Konfessionen unter nationalen Vorzeichen sahen, unerfüllt [...] Eine nationale Denkmalskirche war und blieb eben nur möglich in einem Land wie England, wo Kirche und Staat eine Einheit bildeten. Zudem fehlte in Deutschland angesichts der großen Anzahl königlicher Grablegen des Alten Reiches, wie etwa Aachen, Berlin, Speyer, Goslar, Prag und Wien, eine einzelne nationale monarchische Grabstätte wie die Westminster Abbey [...].⁹

Questo vale ovviamente per il duomo di Colonia nei confronti di Westminster, ma anche il Walhalla non può ricollegarsi davvero al Panthéon parigino, per una serie di motivi: il diffuso, radicato sentimento antifrancese che prevale su tutto dopo il ciclo napoleonico, l'ostilità nei confronti di ogni nesso con eventi rivoluzionari, la volontà di collocare il nuovo tempio in un paesaggio aperto e incontaminato. L'antifrancese Ludwig non pensa certo a un "canone di uomini illustri" legato ai sussulti di movimenti

⁸ Sui vari mutamenti di destinazione e sulle polemiche intorno ai personaggi da accogliere (e talvolta da rimuovere, come nel caso di Mirabeau e di Marat), si veda Lars Völcker, *op. cit.*, p. 160ss.

⁹ *Ivi*, p. 252.



popolari e non concepisce l'aleatorietà che ne deriverebbe.¹⁰ Il riferimento al modello francese è quindi del tutto generico e va interpretato come attenzione per la ripresa, in epoca moderna, della tradizione classica trasferita sul piano nazionale, che del resto ha in realtà origini prerivoluzionarie.¹¹

I riferimenti esterni hanno quindi un valore relativo. Altre e più solide testimonianze ci indicano chiaramente il contesto storico-ideale dal quale nascono ambedue i progetti: la sconfitta di Napoleone e il risveglio del sentimento nazionale tedesco. Tra la battaglia di Lipsia e le fasi iniziali del Congresso di Vienna c'è il periodo del grande entusiasmo, nel quale si susseguono le tante proposte di rinnovamento e anzi, di rinascita, sul piano nazionale. Alle proposte politico-istituzionali si affiancano opere letterarie e progetti artistici, dalla pittura all'architettura. Sono gli anni iniziali di quella "nazionalizzazione delle masse" così attentamente ricostruita da George L. Mosse¹² e che costituisce un aspetto decisivo per lo studio della storia della cultura tedesca nel "lungo Ottocento", soprattutto se collegato appunto alle vicende politico-istituzionali.

Ludwig, la Baviera e il progetto del Walhalla

I progetti per i monumenti nazionali sono quindi parte integrante di un nuovo simbolismo politico che vuole promuovere l'idea dell'unità nazionale (anche con feste popolari e liturgie di

¹⁰ Sulla "aleatorietà" del canone, si veda Mona Ozouf, *Le Panthéon, l'école normale des morts*, in *Les lieux de mémoire*, vol. I *La République*, a cura di Pierre Nora, Gallimard, Paris 1984, p. 139ss. e Hans-Jürgen Lüsebrink, *Die "Genese des Panthéons" - Nationalliterarische Kanonisierungs- und Ausgrenzungsprozesse im Frankreich der Spätaufklärung und der Französischen Revolution*, in *Literaturkanon - Medienereignis - kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, a cura di Andreas Poltermann, Schmidt, Berlin 1995, p. 121ss.

¹¹ Sulla genesi dell'idea di riprendere la tradizione classica e sui successivi dibattiti che si svolgono già durante l'*Ancien Régime*, si veda Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Fayard, Paris 1998, in particolare p. 53ss. e A. David Bell, *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalisms, 1680-1800*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 2003, p. 107ss.

¹² George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)*, Il Mulino, Bologna 1975 (prima edizione inglese 1974).



massa), e che si rivolge alle dinastie regnanti in quanto indispensabili per realizzare i progetti. Per questo i personaggi principali dei due monumenti – duomo e Walhalla – sono Friedrich Wilhelm IV di Prussia e Ludwig I di Baviera.

Molti artisti partecipano dell'entusiasmo nazionale rappresentato soprattutto da Ernst Moritz Arndt e da Ludwig Jahn, che ispirano anche la prima festa nazionale tedesca per commemorare la battaglia di Lipsia.¹³ Già nell'agosto del 1814 Peter Cornelius e gli altri pittori tedeschi che lavorano a Roma inviano una petizione a Ludwig (ma anche a Metternich e a Hardenberg) per sollecitare progetti per grandi monumenti nazionali.¹⁴ Si mobilitano anche i grandi architetti dell'epoca. Karl Friedrich Schinkel presenta il progetto per un monumento in memoria delle vittorie contro Napoleone, che gli sarà effettivamente affidato da Friedrich Wilhelm e darà il nome al quartiere di Berlino dove verrà collocato: Kreuzberg.¹⁵ Leo von Klenze propone invece un *deutsches Befreiungdenkmal* inserito in un paesaggio aperto con vista sul Reno. Le proposte sono innumerevoli, tanto che persino Joseph Görres, che pure è un protagonista dei progetti di ricostruzione del duomo di Colonia, critica il numero eccessivo di proposte nel novembre 1814.¹⁶ Contemporaneamente si hanno le iniziative (ovvero le reazioni) dei committenti. Nel febbraio del 1814 Ludwig emana il bando per il Walhalla, mentre Friedrich Wilhelm pensa a un monumento nazionale in stile gotico da collocare a Berlino.¹⁷ Questi sono gli anni di formazione

¹³ Dieter Düding, *Das deutsche Nationalfest von 1814: Matrix der deutschen Nationalfeste im 19. Jahrhundert*, in *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, a cura di Dieter Düding et al., Rowohlt, Reinbek 1988, p. 67ss.

¹⁴ Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Wasmuth, Tübingen 1989, p. 41.

¹⁵ Sulle statue e le iscrizioni, che ricordano le battaglie da Lipsia a Waterloo, si veda Micheal Nungesser, *Das Denkmal auf dem Kreuzberg von Karl Friedrich Schinkel*, Arenhövel, Berlin 1987, p. 48ss.

¹⁶ Adrian von Buttlar, "Also doch ein Deutscher?": *Klenzes Weg nach München, in Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, a cura di Winfried Nerdinger, Prestel, München-London 2000, p. 81.

¹⁷ Frank-Lothar Kroll, *Friedrich Wilhelm IV. und das Staatsdenken der deutschen Romantik*, Colloquium, Berlin 1990, p. 123.



per l'idea dei monumenti nazionali e i dibattiti collegati ai progetti tracciano già i percorsi seguiti nei decenni successivi, anche dopo l'unificazione e persino nel periodo guglielmino:

Die Idee des Nationaldenkmals ist in der Zeit und unter dem Eindruck der Französischen Revolution und der Freiheitskriege entstanden, und zwar in einer Mehrzahl von Ausprägungen, und die Idee wie die Ausprägungen der Entstehungszeit haben die Geschichte des Nationaldenkmals in Deutschland ein Jahrhundert lang fast durchweg bestimmt oder mitbestimmt.¹⁸

Per inquadrare il caso specifico del Walhalla bisogna però tenere presente la personalità di Ludwig e il contesto bavarese nel quale agisce. Altrimenti non si comprende, per esempio, come mai Ludwig concepisca già nel 1807 il progetto di dedicare busti marmorei a grandi personaggi di lingua tedesca: «den rühmlichst ausgezeichneten Teutschen».¹⁹ Ludwig sale al trono nel 1825, dopo avere assistito e partecipato al grande quanto devastante ciclo napoleonico. Il rapporto del principe ereditario con il padre Max Joseph I è difficile, proprio perché non condivide la politica del re nei confronti di Napoleone. Max Joseph porta la Baviera nel campo di Napoleone, Ludwig è fortemente contrario e tenta, senza risultato, di contrastare questa scelta. La prima idea del Walhalla nasce proprio in reazione alla drammatica situazione dei territori tedeschi e in particolare della Prussia, dopo le grandi vittorie di Napoleone a Jena e Auerstedt, che portano all'ingresso trionfale dell'imperatore francese a Berlino il 27 ottobre 1806. Ludwig è a Berlino agli inizi del 1807 e vive quindi questo periodo che egli stesso definisce «von Deutschlands tiefster Schmach»²⁰ e che consolida in maniera definitiva i suoi sentimenti antifrancesi assieme alla volontà di contribuire alla rinascita della dignità tedesca.

¹⁸ Thomas Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert* (1968), ora in Thomas Nipperdey, *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1976, p. 170.

¹⁹ Jörg Traeger, *op. cit.*, p. 44.

²⁰ *Ibidem*.



Ma la scelta pro-Napoleone di Max Joseph ha una sua logica storica, strettamente connessa alle due principali, antiche aspirazioni della dinastia: raggiungere la dignità di “re di Baviera” e unificare i territori del suo dominio, che sono non contigui, e sparsi in diverse regioni tedesche (*territoria non clausa*, nel linguaggio dell’epoca). Certo, la dinastia ha comunque una storia gloriosa: è tra le più antiche del continente e domina nei territori bavaresi sin dal 1180, vanta due imperatori del Sacro Romano Impero di Nazione Germanica, è arrivata persino in Scandinavia dove per oltre mezzo secolo esprime i re di Svezia dopo l’abdicazione di Cristina nel 1654. Ma ancora agli inizi dell’Ottocento Max Joseph non è re di Baviera, ma principe elettore e, inoltre, proviene da un ramo secondario della dinastia, che non è certo in grado di raggiungere con le proprie forze i due obiettivi che abbiamo ricordato.²¹ Napoleone diventa allora la grande occasione per sottrarsi al predominio imperiale degli Asburgo e per unificare il territorio, anche grazie a nuovi territori tolti agli Asburgo, che Napoleone può assegnare alla Baviera come riconoscimento per la sua fedeltà.

Le tappe di questa direttrice strategica seguita da Max Joseph si susseguono velocemente e l’anno decisivo è il 1805.²² Ad agosto l’alleanza con Napoleone viene stipulata con il trattato di Bogenhausen. A ottobre Napoleone è accolto trionfalmente a Monaco, sulla via che a novembre lo porta a conquistare Vienna e che culmina a dicembre con la vittoria di Austerlitz. A questo punto, mentre si dissolve ciò che rimane del vecchio Reich, Max Joseph ottiene la *plénitude de la souveraineté* e può proclamarsi re di Baviera anche se “per grazia di Napoleone”, come evidenziato nelle critiche, ironiche ma fondate, dei contemporanei. E la Baviera offre a Napoleone la prima occasione di collegarsi con le antiche dinastie: dopo lunghe trattative, l’appena procla-

²¹ Sui complessi intrecci dinastici che portano il ramo Pfalz-Zweibrücken alla successione bavarese, si veda Heinz Gollwitzer, *Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie*, Ludwig, München 1986, p. 44ss.

²² Peter Schmid, *1805 - das Jahr der Entscheidung, in 1806 - Bayern wird Königreich*, a cura di Alois Schmid, Pustet, Regensburg 2006, p. 82ss.



mato re di Baviera acconsente al matrimonio della sua prima figlia Auguste con Eugène Beauharnais.

L’alleanza è ormai consolidata, anche attraverso l’adesione alla Confederazione Renana. La Baviera partecipa alla guerra contro la Prussia combattendo nel 1806 in Slesia e in Pomerania, nel 1809 è di nuovo a fianco di Napoleone nella guerra contro l’Austria. Il tributo più alto è quello che colpisce le truppe bavaresi nella campagna di Russia. Dopo Borodino e fino al ritorno in patria al termine della tragica ritirata, vi sono trentamila caduti bavaresi, a fronte di solo tremila superstiti. Ma qui c’è il secondo colpo di scena, il nuovo cambio di alleanze. All’ultimo momento, solo dieci giorni prima della battaglia di Lipsia, la Baviera abbandona Napoleone e passa nel campo avversario con il trattato di Ried dell’8 ottobre 1813 e l’anno seguente partecipa anche all’invasione della Francia, contribuendo alla sconfitta di Napoleone nelle battaglie di Brienne-sur-Aube e Arcis-sur-Aube sino all’ingresso degli alleati a Parigi nel marzo 1814.

Al termine di questo tortuoso percorso, la Baviera ha realizzato tutti gli obiettivi della sua strategia, rimasta costante a prescindere dalle alleanze.²³ Il nuovo regno di Baviera ha ora non solo un territorio compatto, senza più *exclave*, ma ha anche aumentato di circa un terzo il territorio e la popolazione. Al nucleo territoriale originario (*Altbayern*) si sono aggiunti territori e città della Franconia, della Svevia e del Palatinato (nella parte non già bavarese), da Bamberg a Bayreuth, da Ratisbona a Würzburg, da Augsburg a Norimberga. L’aumento non è solo quantitativo (oltre un milione di abitanti in più), ma comporta anche una eterogeneità di tradizioni di governo, di fedeltà dinastiche e di appartenenze confessionali:

Bayern hatte von 1803 bis 1816 die Gebiete von etwa 230 ehemaligen Reichsständen erworben, geistliche und weltliche Territorien, darunter Fürstentümer, Stadtrepubli-

²³ Sulle complesse vicende, diplomatiche e militari, che segnano questi anni decisivi per l’ascesa della Baviera, si veda Eberhard Weis, *Montgelas. Der Architekt des modernen bayerischen Staates, 1799-1838*, Vol. II, Beck, München 2005, p. 661ss.



ken und reichsritterschaftliche Zwergherrschaften, katholische, lutherische und reformierte und jüdische, bayerische, fränkische, schwäbische und pfälzische Bewohner.²⁴

La Baviera ha raggiunto il suo assetto territoriale definitivo, che cioè rimane immutato sino ai giorni nostri (salvo piccole modifiche, come per esempio il distacco di Coburg nel 1920), ma si trova di fronte a difficoltà di integrazione. Basti pensare all'antica, orgogliosa tradizione di Norimberga, la città imperiale e protestante, ovvero in genere ai territori protestanti della Franconia, che in parte erano sino ad allora governati addirittura da un ramo della dinastia prussiana,²⁵ ovvero ancora alle resistenze che a lungo permangono in Svevia, in città come Augsburg ma anche nelle zone agricole dell'Algovia.²⁶

Sono quindi evidenti i problemi che deve ora affrontare la nuova Baviera e che dal 1825 sono di competenza di Ludwig:

- a) sviluppare una nuova fedeltà dinastica nei territori che provengono da altre appartenenze dinastiche;
- b) perseguire la migliore convivenza possibile tra le diverse confessioni religiose;
- c) giustificare i percorsi certo non limpidi della Baviera negli anni tra l'ascesa di Napoleone e il congresso di Vienna.

Il doppio cambio di alleanze è ben presente nel ricordo dei contemporanei. Proprio negli anni della restaurazione e della celebrazione del principio di legittimità, non si può certo ignorare che il regno di Baviera è una creazione francese e deve la sua esistenza a Napoleone:

In der europäischen Auseinandersetzung zwischen dem Frankreich der Bourbonen und der Revolution und den Habsburgern war Bayern der geborene Verbündete Frankreichs, immer dazu geeignet, als Puffer oder vorgeschobener Posten gegen-

²⁴ *Handbuch der Bayerischen Geschichte. Band IV: Das Neue Bayern. Von 1800 bis zur Gegenwart. Erster Teilband: Staat und Politik*, a cura di Alois Schmid, München 2003, p. 101.

²⁵ Sulla Franconia si veda Wolfgang Wüst, *Franken unter Bayerns Krone. Integration im langen 19. Jahrhundert*, in *1806 - Bayern wird Königreich*, cit., p. 170ss.

²⁶ Sulla Svevia si veda Rolf Kießling, *Schwabens Weg in das Königreich Bayern. Zwischen Integrationsbereitschaft und Traditionsbewusstsein*, in *1806 - Bayern wird Königreich*, cit., p. 147ss.



über dem habsburgischen Erbfeind zu dienen. Bayern hat diese Rolle in einem entscheidenden Moment der europäischen Umwälzungen gespielt, und es ist reich dafür belohnt worden. Das moderne Bayern - so kann man konstatieren - ist eine französische Schöpfung.²⁷

Tutti questi obiettivi sono sempre presenti nel complesso quanto imponente progetto artistico di Ludwig, la cui realizzazione inizia prima della sua ascesa al trono nel 1825 e continua anche dopo la sua abdicazione nel 1848. I suoi ideali artistici si formano soprattutto attraverso i viaggi in Italia.²⁸ Nel primo, del 1804-1805, consolida a Roma i riferimenti classici ed è in stretti rapporti con Canova e Thorvaldsen. Nel secondo soggiorno del 1817-1818 si spinge sino a Palermo, ma soprattutto recepisce la nuova sensibilità per l'arte medievale coltivata a Roma dai Nazareni. La Baviera e in particolare Monaco diventano oggetto di un grande esperimento nel quale "l'arte del governare" si esprime anche, e anzi si integra, con "il governo dell'arte":²⁹ un *Kunstkönigtum* realistico e non utopicamente dissociato dalla realtà politica come sarà quello di Ludwig II. Per questo grande progetto Ludwig chiama a Monaco gli artisti che tracciano il nuovo volto della capitale bavarese e decorano i tanti nuovi edifici, tra cui gli architetti Leo von Klenze, Friedrich von Gärtner e Georg Friedrich Ziebland e i pittori Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld, Heinrich Maria von Heß. Si comprende la costante celebrazione di Ludwig come grande protettore delle arti da parte di tanti artisti. Ancora nel 1850, cioè due anni dopo l'abdicazione, viene rappresentato come la personificazione moderna di un mecenatismo analogo a quello di Leone X nei confronti di Raffaello.³⁰

²⁷ Wienfried Schulze, *Bayern und die französische Revolution: Machterweiterung und innere Reform*, in *Bayern mitten in Europa. Vom Frühmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, a cura di Alois Schmid e Katharina Weigand, Beck, München 2005, p. 263.

²⁸ Sui rapporti con l'Italia, si veda Heinz Gollwitzer, *Politik und Kultur in Bayern unter Ludwig I. Studien zur bayerischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, cit., p. 159ss.

²⁹ Sulle analogie tra i due "regni", si veda Heinz Gollwitzer, *Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz*, cit., p. 753ss.

³⁰ "Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...". *Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I*, a cura di Johannes Erichsen, Haus der bayerischen Geschichte, München 1986, p. 28s.

Ci sono difficoltà e critiche per Ludwig principe ereditario e poi anche nei confronti di Ludwig re di Baviera. Infatti alla definizione pomposamente celebrativa di Monaco come “Atene sull’Isar” si contrappone l’accusa di costringere la capitale in una “veste di Arlecchino” (*Harlekinsjackete der Stadt München*).³¹ Ma l’ampiezza del progetto e la tenacia nella realizzazione sono imponenti. Certo, oggi è impossibile ricostruire visivamente e nel suo complesso la Monaco di Ludwig, soprattutto per le devastazioni della seconda guerra mondiale. Ci sono edifici completamente distrutti e costruiti *ex novo* come la *Neue Pinakothek*, palazzi che hanno subito gravi amputazioni come il palazzo reale (*Residenz*), edifici restaurati ma oggi privi dei grandi cicli di affreschi come la Gliptoteca.³² Eppure anche nella Monaco di oggi è possibile ripercorrere i momenti essenziali del *triangolo ideale* che Ludwig realizza nell’architettura e nella pittura e nel quale si inserisce il Walhalla: *arte classica, religione cristiana e culto della storia in funzione patriottica*.

L’ideale classico è quello più evidente e viene realizzato attraverso due percorsi paralleli, greco e rinascimentale. Per il primo caso l’esempio più appariscente e quasi paradigmatico è rappresentato dall’area giustamente intitolata *Königsplatz*. Su precise, vincolanti indicazioni di Ludwig recepite nel progetto di Karl von Fischer e poi riprese da Klenze, sorge qui una serie di edifici celebrativi della Grecia classica, una sorta di “Acropoli” inserita nella città bavarese. Da un lato la Gliptoteca inaugurata nel 1830, con la facciata caratterizzata dalle colonne corinzie e dalle statue di grandi personaggi tra cui Fidia e Pericle.³³ Al centro del fregio del frontone non poteva mancare Atena rappresentata come protettrice delle arti plastiche. Dalla parte opposta della piazza l’architetto Ziebland termina nel 1848 il tempio in stile corinzio che accoglie la raccolta di arte antica (*Staatliche Antikensammlung*). Tra i due “templi dell’arte” si collocano

³¹ Heinz Gollwitzer, *Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz*, cit., p. 764.

³² Per una documentazione fotografica e un’analisi iconografica degli interni nel loro stato originario, si veda Adrian von Buttlar, *Leo von Klenze. Leben - Werk - Vision*, Beck, München 1999, p. 124ss.

³³ Sulla Gliptoteca si veda James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, Beck, München 2002 (ed. inglese 2000), p. 101ss.

i Propilei con le colonne doriche, inizialmente concepiti da Klenze come porta di accesso alla città, ma terminati soltanto nel 1862, quando la città si è estesa ben al di là di quel limite.

Anche per la ripresa dei modelli rinascimentali gli esempi sono eclatanti, dalla facciata della *Residenz* che riprende Palazzo Pitti, sino alla Loggia dei Marescialli (*Feldherrnhalle*) di Gärtner terminata nel 1844, che è la trascrizione della Loggia della Signoria di Firenze. Il cerchio si chiude quando i due poli vengono uniti attraverso la *Ludwigstraße*, l’arteria centrale intitolata al re, che inizia appunto dalla piazza con la Loggia dei Marescialli e termina con l’Arco della Vittoria (*Siegestor*), terminato da Gärtner nel 1852, che riprende l’Arco di Costantino.

L’attività di Ludwig nel campo degli edifici religiosi va ben al di là del tradizionale intervento delle dinastie cristiane nella costruzione di chiese. Questa attività rivela il suo significato più ampio e storicamente più significativo solo se inserita nel contesto della situazione politica bavarese che Ludwig si trova di fronte dopo l’ascesa al trono. Da principe ereditario ha sviluppato, per inclinazione ed educazione, tendenze politiche e religiose spesso contrastanti con quelle del padre. Abbiamo già ricordato la sua opposizione all’alleanza con Napoleone. Ma Ludwig, che, al contrario del padre, non aderisce alla massoneria, appoggia anche l’opposizione contro il personaggio politico che per quasi un ventennio (1799-1817) domina la politica bavarese ed è il motore delle riforme ispirate agli ideali dell’Illuminismo, il conte Montgelas.³⁴

Non a caso l’ascesa al trono di Ludwig viene salutata nel 1825 come nuova speranza per la riscossa cattolica da Joseph Görres,³⁵ diventato ormai il più combattivo esponente del cattolicesimo politico e che a sua volta nel 1827 viene chiamato dall’Università di Monaco su indicazione di Ludwig. Anche se con prudenza e nell’osservanza della Costituzione del 1818, il nuovo re tende a modificare la situazione che si è consolidata dopo la secolarizza-

³⁴ Sulle riforme guidate da Montgelas, si veda Eberhard Weis, *op. cit.*, p. 507ss.

³⁵ *Handbuch der Bayerischen Geschichte. Band IV: Das Neue Bayern. Von 1800 bis zur Gegenwart. Erster Teilband: Staat und Politik*, cit., p. 135.



zione del 1803.³⁶ Basta ricordare che Ludwig favorisce il rientro degli ordini religiosi, in particolare dei benedettini, e istituisce ben 132 conventi. Di fatto, Ludwig sostiene il progetto di Görres e del suo circolo per la «Regeneration der Bavaria Sancta».³⁷

In questo contesto si colloca la costruzione di chiese voluta da Ludwig, dalla cappella reale (*Allerheiligen-Hofkirche*) annessa alla *Residenz* del 1837 e prima chiesa edificata dopo la secolarizzazione, sino alla chiesa di San Bonifacio del 1850, dove Ludwig volle essere sepolto. Ma anche per le chiese destinate a restaurare la tradizione bavarese, predomina il riferimento all'Italia. Per la cappella reale Ludwig indica a Klenze l'esempio della Cappella Palatina di Palermo, per la Basilica di San Bonifacio (che è anche convento benedettino) indica a Ziebland addirittura San Giovanni fuori le Mura. Il progetto di Ludwig va oltre la nota "alleanza di trono e altare": il re interviene direttamente e guida con decisione l'alleanza di religione e arte, come indicato da Cornelius nella decorazione per gli affreschi (eseguiti poi da Zimmermann) delle logge della *Alte Pinakothek* di Klenze ispirate a Bramante.³⁸ L'intento di Ludwig risulta ben chiaro ancor prima della fine dei lavori e viene giustamente definito come

die himmlische Weihe der christlichen Kunst, Weltbürgerlichekeit in der Bildung, Nationalität im Leben, den Bund der Kirche und der Geschichte mit der Kunst [...].³⁹

Il terzo elemento del triangolo ideale di Ludwig, cioè il culto della storia in funzione patriottica, si esprime in molti modi e ispira gran parte delle iniziative di Ludwig in campo artistico. I temi principali sono tre: la celebrazione del ruolo della dinastia bavarese all'interno della storia tedesca sin dal medioevo, l'esaltazione delle guerre di liberazione in funzione antifrancese e antinapoleonica, il filellenismo politico.

³⁶ In particolare sull'abolizione dei conventi, si veda Eberhard Weis, *op. cit.*, p. 149ss.

³⁷ Heinz Gollwitzer, *Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz*, cit., p. 523ss.

³⁸ "Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...". *Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I*, cit., p. 237s.

³⁹ Articolo della rivista *Das Inland* del 1830, cit. in "Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...". *Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I*, cit., p. 236.



Il grande ciclo di affreschi che decorava le sale del trono nel palazzo reale, affidato nel 1835 a Carolsfeld, è infatti dedicato a personaggi come Carlo Magno e Federico Barbarossa, ma è pur sempre incentrato sui temi ideali cari a Ludwig. Da un lato viene sottolineato, con iscrizioni parallele, il rapporto tra *Imperium* ed *Ecclesia*, dall'altro si ricorda che la dinastia dei Wittelsbach ottiene nel 1180 il ducato di Baviera proprio grazie al Barbarossa.⁴⁰ All'interno del palazzo viene quindi ripreso quel culto della memoria storica bavarese che Ludwig ha già espresso in pubblico attraverso gli affreschi delle *Hofarkaden*, realizzati tra il 1826 e il 1829 da una serie di pittori (tra cui il giovane Kaulbach) allievi di Cornelius.⁴¹ Sotto i portici aperti al pubblico in coincidenza con l'*Oktoberfest*, vengono rappresentati gli episodi decisivi nella storia della dinastia, dalla citata assegnazione del ducato di Baviera a Ottone di Wittelsbach nel 1180, sino alla vittoria dei bavaresi su Napoleone nella battaglia di Arcis-sur-Aube del 1814.

La particolare attenzione dedicata da Ludwig al culto della memoria antinapoleonica si comprende alla luce degli eventi storici che abbiamo ricordato. In tutti i territori tedeschi il ricordo delle "guerre di liberazione" (*Befreiungskriege*) diventa un momento costitutivo dell'identità patriottica, dinastica e poi nazionale.⁴² Ma la Baviera ha un doppio motivo: deve ricordare la *liberazione da* Napoleone, ma vuole anche dimenticare l'*alleanza con* Napoleone. Il regno di Baviera "per grazia di Napoleone" ha il complesso delle origini e cerca di coprire un passato ora imbarazzante moltiplicando in tutte le forme il ricordo del secondo periodo, quello antinapoleonico. Nel palazzo

⁴⁰ Su questi affreschi si veda "Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...". *Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I*, cit., p. 159ss.

⁴¹ Gli affreschi dovettero essere restaurati già tra il 1892 e il 1898, sono stati poi gravemente danneggiati durante la Seconda guerra mondiale e di nuovo restaurati nel 1971-1972 (per le Olimpiadi), si veda Holger Schulten, *Der "Wittelsbacher-Zyklus" in den Hofarkaden München*, Heidelberg Universität, Heidelberg 2006, p. 30ss.

⁴² Sull'iconografia delle guerre di liberazione, si veda Michael Thimann, *Bilder aus eiserner Zeit. Napoleon und die Kunst der Befreiungskriege*, in *Napoleon und Europa. Traum und Trauma*, a cura di Bénédicte Savoy, Prestel, München 2010, p. 217ss.



reale un'intera sala, che precede immediatamente quella del trono, viene arredata con dipinti che rappresentano le sconfitte della *Grande Armée*. Già nel 1814 Wilhelm von Kobell dipinge, su commissione di Ludwig ancora principe ereditario, il grande quadro dedicato alla battaglia di Hanau del 30 ottobre 1813, nella quale i bavaresi combattono assieme agli austriaci contro Napoleone.⁴³ Ludwig stesso scrive un testo teatrale in cinque atti dedicato alla sconfitta di Napoleone e intitolato “La salvezza della Germania” (*Teuschlands Errettung*). Strade centrali di Monaco vengono prendono il nome dalle battaglie della campagna di Francia alle quali partecipano le truppe bavaresi tra gennaio e marzo 1814: Brienne-le-Château, Bar-sur-Aube, Arcis-sur-Aube. Oltre alla *Arcisstraße* e alla *Barerstraße* c'è soprattutto la *Briennerstraße*, il grande viale che collega proprio il *Königsplatz* la piazza della Gliptoteca e dei Propilei, con il palazzo reale.

In alcuni casi la celebrazione unilaterale, cioè solo antinapoleonica, richiede capacità dialettiche e un'inventiva particolare. Un esempio riguarda i 30.000 soldati bavaresi caduti nella campagna di Russia combattendo a fianco di Napoleone. Non è possibile ignorare completamente una tale tragedia. Ma quando nel 1833 nella piazza circolare al centro della *Briennerstraße* viene collocato l'obelisco dedicato appunto a questi caduti, la scritta commemorativa recita: «Auch sie starben für des Vaterlandes Befreiung» («Anche loro morirono per la patria»). Il paradosso sconfinava nell'improntitudine: i caduti per Napoleone vengono aruolati tra i caduti delle guerre di liberazione contro Napoleone. L'altro esempio viene subito dopo, davvero “appena girato l'angolo”. La già citata Loggia dei Marescialli si trova nella piazza ad angolo con la *Briennerstraße*, cioè l'*Odeonsplatz*. La statua del *Generalfeldmarschall* von Wrede celebra il comandante delle truppe bavaresi nella campagna di Francia del 1814, ma i contemporanei sanno bene che lo stesso Wrede ha prima combattuto con Napoleone, da Wagram sino alla campagna di Russia.

Infine va considerato il filellenismo politico, che non è sol-

⁴³ Sul ciclo pittorico della “Sala della vittoria” (*Siegessaal*) e in particolare su questo quadro, si veda “Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...”. *Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I*, cit., p. 59ss.



tanto l'altro lato del filellenismo estetico di Ludwig.⁴⁴ Nel caso della Baviera, il filellenismo va ben al di là di quella solidarietà nei confronti della guerra d'indipendenza contro l'Impero Ottomano che percorre l'Europa e che coinvolge tanti esponenti della cultura proprio negli anni di passaggio di Ludwig da principe ereditario a nuovo re.⁴⁵ L'episodio che maggiormente colpisce questa opinione pubblica è il terzo e risolutivo assedio di Missolongi, che inizia nel 1825, cioè nell'anno dell'ascesa al trono di Ludwig. Dopo un anno di assedio i Turchi conquistano la città, che diventa il simbolo della tragedia ma anche dell'eroismo, celebrato da Victor Hugo e da Delacroix e legato in modo indelebile al ricordo dei volontari europei, a cominciare da Byron. Anche in Baviera si formano gruppi di sostenitori⁴⁶ e Ludwig appoggia le battaglie dei Greci, non solo con poemi celebrativi,⁴⁷ ma anche finanziariamente.

Ma tutto ciò acquista poi una rilevanza politica concreta, cioè storico-dinastica: con il trattato di Londra del febbraio 1832 le grandi potenze europee assegnano a Ottone, il figlio appena diciassettenne di Ludwig, il compito di diventare il *primo re della Grecia moderna*.⁴⁸ Questo aspetto politico produce a sua volta ulteriori iniziative di Ludwig sul piano artistico. Tra il 1840 e il 1844 il pittore Peter von Hess dipinge, su indicazione di Ludwig, un grande ciclo celebrativo del percorso che ha portato

⁴⁴ Sul ruolo di Friedrich Thiersch, il “praeceptor Bavariae” che unisce appunto i due aspetti del filellenismo in pieno accordo con Ludwig, si veda Sandrine Maufroy, *Le philhellénisme franco-allemand, 1815-1848*, Belin, Paris 2011, p. 191ss.

⁴⁵ Per una valutazione della situazione in Baviera in rapporto alle più generali tendenze europee, si veda Gerhard Grimm, “We are all Greeks”. *Griechenbegeisterung in Europa und Bayern*, in *Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I.*, a cura di Reinhold Baumstark, Bayerisches Nationalmuseum, München 1999, p. 21ss.

⁴⁶ Sui *Griechenvereine* bavaresi si veda Ludwig Spaenle, *Der Philhellenismus in Bayern 1821-1832*, Hieronymus, München 1990, p. 213ss.

⁴⁷ Marie-Ange Mailet, “Auf Hellenen! Zu den Waffen alle!”. *Bemerkungen zur Rezeption der philhellenischen Gedichte Ludwigs I.*, in *Graecomania. Der europäische Philhellenismus*, a cura di Gilbert Heß et al., De Gruyter, Berlin 2009, p. 275ss.

⁴⁸ Katharina Weigand, *Otto auf dem griechischen Thron: eine Fehlspekulation König Ludwigs I.?*, in *Bayern mitten in Europa*, cit., p. 320ss.



la Grecia all'indipendenza.⁴⁹ I trentanove affreschi (distrutti dai bombardamenti) decoravano l'ala nord del portico del palazzo reale, cioè erano volutamente esposti al pubblico per dimostrare e legittimare il ruolo della dinastia nella liberazione della Grecia.⁵⁰ Infatti Hess, che ha accompagnato il nuovo re nel suo viaggio verso la Grecia, conclude il ciclo con la rappresentazione dell'arrivo di Ottone a Nauplia, la prima capitale del neonato stato ellenico. Lo stesso intento porta a decorare i Propilei con fregi che ricordano la guerra di liberazione greca,⁵¹ terminati però nel 1862, cioè nello stesso anno in cui si conclude l'avventura greca dei Wittelsbach: Ottone viene spodestato e ritorna in Baviera, dove peraltro anche Ludwig ha dovuto rinunciare al trono.

Il Partenone sul Danubio

Nel Walhalla trovano la loro più alta espressione tutti i motivi di quello che abbiamo definito il *triangolo ideale* di Ludwig: *arte classica, religione cristiana e culto della storia in funzione patriottica*. Abbiamo già ricordato le fasi iniziali del progetto di Ludwig, dall'idea del 1807 di onorare grandi personaggi tedeschi con 50 busti, sino al bando del 1814 per la realizzazione di un edificio in stile classico destinato appunto ad accogliere i busti. Al termine dei lavori nel 1842, l'opera spicca per dimensioni e per collocazione. Questo "tempio della gloria" dedicato ai grandi della storia e della cultura tedesca sorge, isolato e circondato da un fitto boschetto, su di un'altura di circa 100 metri (*Bräuberger bei Donaustauf*) che offre uno sguardo panoramico sul Danubio e sulla pianura verso l'antica città imperiale di Ratisbona.

All'esterno, con il peristilio dorico e con i frontoni ornati di statue, ricalca davvero il Partenone. Del resto, è dal 1817 che i marmi del Partenone sono esposti nelle sale del British Museum e la loro

⁴⁹ Su questo ciclo di affreschi si veda *Graecomania. Der europäische Philhellenismus*, cit., p. 306ss.

⁵⁰ *Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I.*, cit., p. 306ss.

⁵¹ Hannelore Pütz, *Die Propyläen in München als Monument des griechischen Befreiungskampfes und der Wittelsbachischen Sekundogenitur in Griechenland*, in *Bayerische Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, a cura di Monika Fenn, Utz, München 2011, p. 63ss.



fama ha superato ben presto quella delle sculture antiche conservate in Italia, sino a formare un nuovo canone della classicità,⁵² che a sua volta produce la recezione ben nota nella storia dell'arte.⁵³ E tra i possibili acquirenti dei marmi, in concorrenza con il museo londinese, vi era proprio Ludwig, che nel 1813 aveva acquistato le sculture del tempio di Egina poi esposte nella Gliptoteca di Monaco.⁵⁴

Le dimensioni del tempio vero e proprio del complesso monumentale del Walhalla sono imponenti e superano quelle del modello ateniese: lunghezza 66,7 metri, larghezza 31,6, per un'altezza di 20 metri, con 52 colonne alte 9 metri. Ma il tempio poggiava a sua volta su un altrettanto imponente basamento largo 82,4 metri che porta all'ingresso del tempio con una scalinata di 358 gradini per un totale di 35 metri. È davvero la realizzazione del progetto più ambizioso di Ludwig, è la nuova Acropoli. Ma ora il tempio è dedicato ai tedeschi e collocato in un paesaggio bavarese a forte valenza simbolica, tra Ratisbona e il Danubio. Tempio, basamento e paesaggio circostante formano un complesso fortemente voluto da Ludwig e attentamente calcolato nei suoi effetti, che va quindi esaminato in modo contestuale:

Man versteht den dorischen Ruhmestempel nicht, wenn man ihn losgelöst von seinem gewaltigen Unterbau einerseits und ohne den landschaftlichen Zusammenhang betrachtet. Die Errichtung des Unterbaus verlangte eine geeignete Bergformation, die Bedeutung der architektonischen Elemente eine entsprechende kulturgeographische Lage.⁵⁵

L'importanza che Ludwig attribuisce sin dall'inizio a questo progetto si può ricostruire anche attraverso la pittura. Subito dopo l'ascesa al trono, il nuovo re affida il ritratto ufficiale (*Staatsporträt*) a

⁵² Vincenzo Farinella - Silvia Panichi, *L'eco dei marmi. Il Partenone a Londra: il nuovo canone della classicità*, Donzelli, Roma 2003.

⁵³ Stelios Lydakakis, *The Impact of the Parthenon Sculptures on 19th and 20th Century Sculpture and Painting*, in *The Parthenon and its Impact in Modern Times*, a cura di Panayotis Tournikiotis, Melissa, Atene 1994, p. 230ss.

⁵⁴ Vincenzo Farinella - Silvia Panichi, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁵ Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, cit., p. 44.

Joseph Stieler, il pittore della corte bavarese tuttora ricordato per il ritratto di Beethoven del 1820 (mentre lavora alla partitura della *Missa Solemnis*) e di Goethe del 1828, che è il più noto ritratto di Goethe (assieme a quello di Tischbein del 1787) e lo rappresenta mentre tiene in mano, ben visibile, una pagina con i versi finali di una poesia di Ludwig, che infatti era il committente del quadro.⁵⁶ Stieler termina il ritratto di Ludwig (ora *Neue Pinakothek*) nel 1826, cioè nell'anno immediatamente successivo all'ascesa al trono.⁵⁷

Il quadro presenta due aspetti di particolare interesse. Quello più evidente emerge già al primo impatto dell'immagine complessiva sullo spettatore. Si ha subito la percezione dello scopo che Ludwig vuole raggiungere. Il nuovo e giovane re, appena incoronato in un regno che a sua volta ha appena venti anni, vuole esibire tutti gli attributi regali usati dalle grandi e più antiche dinastie. Ludwig è ripreso di tre quarti, in piedi davanti al trono e con la mano destra impugna lo scettro appoggiato sopra la Costituzione bavarese del 1818, sovrastata dalla corona. Il re si "appoggia" quindi sulla legge fondamentale che garantisce i diritti dei cittadini e limita i poteri del sovrano, ma esibisce anche tutte le insegne tradizionali della sovranità. Anche l'abbigliamento corrisponde in pieno all'immagine consolidata dei sovrani, dal lungo mantello di seta ricamata con strascico, sino al pettorale di ermellino. Stieler ha già ritratto in una posa analoga il padre di Ludwig, cioè il primo re di Baviera. Ma tutta la composizione ha modelli ben più antiche e gloriosi.

Il capostipite di questa lunga serie è il famoso ritratto di Luigi XIV dipinto dal pittore di corte Hyacinthe Rigaud nel 1701, che fissa il canone di riferimento per i ritratti ufficiali dei sovrani francesi (e delle corti europee). Nel *Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon* si susseguono i dipinti che proseguono la serie: Luigi XV dello stesso Rigau, Luigi XVI di Joseph-Siffred Duplessis del

⁵⁶ Per un'analisi comparata dei due dipinti, si veda Alessandra Comini, *The changing image of Beethoven. A Study in Mythmaking*, Sunstone Press, Santa Fe 2008, p. 46ss.

⁵⁷ Sui riferimenti, biografici e stilistici, che Stieler ha inserito nel quadro, si veda Johannes Erichsen, *Ludwig und die Stile*, in *König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze*, a cura di Franziska Dunkel et al., Beck, München 2006, p. 31ss.

1777, Luigi XVIII di Jean-Baptiste-Louis Gros del 1817, Carlo X di François Gerard del 1825. Nella stessa tipologia rientrano ovviamente i noti ritratti di Napoleone imperatore, per i quali è Gerard a fissare il canone nel 1805 (a Fontainebleau), imponendosi sul troppo ieratico e tanto criticato ritratto di Ingres che nel 1806 trasforma Napoleone quasi in un Cristo Pantocratore.⁵⁸ Soltanto con Luigi Filippo scompaiono le insegne regali nel ritratto dello stesso Gerard del 1834 (anch'esso a Versailles), che mantiene la prospettiva tradizionale ma rende ben visibile la Costituzione del 1830 sulla quale poggia la mano aperta del *roi bourgeois*, quasi a volere rinnovare il giuramento pronunciato il 9 agosto nella Camera dei deputati.

Il quadro di Stieler riprende quindi volutamente, e certo su indicazione del committente, questa grande tradizione iconografica: ritratto a grandezza naturale, posa solenne, le insegne del potere (le cosiddette *regalia*), lo sfarzo del *grand habillement du sacre*.⁵⁹ Anche l'ambientazione corrisponde al modello fissato da Rigaud per Luigi XIV. Ludwig guarda verso lo spettatore e occupa ovviamente la scena, ma un'ampia porzione del quadro è riservata alla rappresentazione del panorama che si intravede attraverso le colonne all'esterno. Ed è qui che si avverte l'importanza che Ludwig assegna al suo progetto per il "tempio della nazione". Su questo sfondo c'è un unico edificio: un tempio greco su una collina in un paesaggio bavarese. È il *Walhalla*, che però non esiste ancora. Infatti Stieler termina il quadro *quattro anni prima dell'inizio dei lavori per il Walhalla*. Nel quadro dell'incoronazione c'è quindi la scelta programmatica che Ludwig indica subito e pubblicamente come obiettivo della sua azione di governo: il *Kunstkönigtum* con al centro la rinascita dell'ideale classico nel regno di Baviera. Il nuovo re vuole essere rappresentato come i grandi sovrani di stati ben più potenti, ma vuole anche distinguersi attraverso un ambizioso progetto architettonico, che certo nessun altro sovrano avreb-

⁵⁸ Uwe Fleckner, *Die Wiedergeburt der Antike aus dem Geist des Empire. Napoleon und die Politik der Bilder*, in *Napoleon und Europa. Traum und Trauma*, cit., p. 106s.

⁵⁹ Per il significato, anche teologico, di questi elementi esteriori dell'incoronazione (*Krönungssorvat*) si veda Joseph Johannes Schmid, *Sacrum Monarchiae Speculum. Der Sacre Ludwigs XV. 1722: monarchische Tradition, Zeremoniell, Liturgie*, Aschendorff, Münster 2007, p. 412ss.



be mai pensato di inserire nel ritratto ufficiale dell'incoronazione.

L'architetto destinato a realizzare questo progetto è Leo von Klenze, il maggior rappresentante del classicismo assieme a Karl Friedrich Schinkel.⁶⁰ Klenze diventa il più importante architetto di cui si avvale a lungo Ludwig,⁶¹ anche se il re volutamente lo mette più volte in concorrenza con altri, soprattutto con Friedrich von Gärtner. Schinkel, che muore 23 anni prima di Klenze, è l'architetto di Federico Guglielmo III e disegna il volto del centro di Berlino (*Berlin Mitte*). A Monaco, Klenze incontra appunto maggiori resistenze, ma rimane la figura predominante sin quasi alla fine del regno di Ludwig. Klenze inizia la sua attività in Baviera con la Gliptoteca, nel 1834 è al seguito di Ottone in Grecia, consolida la sua posizione con le nuove ali della *Residenz* e conferma il suo predominio con la *Alte Pinakothek*, apprezzata anche dallo zar Nicola I durante la sua visita a Monaco, che infatti nel 1838 gli affida il Nuovo Hermitage di San Pietroburgo.

Klenze e Ludwig condividono, ognuno nel suo campo e al suo livello, un'eredità che ambedue considerano imbarazzante: la collaborazione con Napoleone. Ludwig deve piegarsi alla ragion di stato seguita dal padre, Klenze inizia la sua carriera nel febbraio 1808 come *Hofarchitekt* a Kassel, cioè alle dipendenze di Girolamo Bonaparte, diventato re del neonato regno di Westfalia. Per oltre cinque anni è apprezzato come fedele e convinto sostenitore del regime napoleonico. Dopo la sconfitta di Napoleone a Lipsia nell'ottobre 1813 e l'arrivo delle truppe alleate è costretto a fuggire, come del resto lo stesso Girolamo, e si rifugia a Monaco. Qui diventa un ardente patriota tedesco, condanna l'esperienza napoleonica e già nella prima udienza del febbraio 1814 propone a Ludwig grandi progetti di monumenti celebrano la sconfitta di Napoleone e la "liberazione della Germania".⁶²

⁶⁰ Sui reciproci rapporti, si veda Adrian von Buttlar, *Schinkel und Klenze, in König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze*, cit., p. 119ss.

⁶¹ Sui rapporti tra Ludwig e Klenze, si vedano i saggi raccolti in *König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze*, cit., e in particolare Hubert Glaser, *Der "sinnliche Eklektiker" auf dem Thron und sein "Generalvollmächtiger in Kunstsachen"*, p. 323ss.

⁶² Adrian von Buttlar, *"Also doch ein Deutscher?". Klenzes Weg nach München*, in *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, cit., p. 72ss.



Ma Klenze si rivolge ancora più in alto. Elabora il progetto per un "monumento paneuropeo" dedicato alla rinascita dell'Europa che, grazie all'alleanza dei sovrani delle grandi potenze, ha eliminato l'usurpatore Napoleone e ritorna alle sue radici cristiane e alla tradizione dinastica. *L'architettura anticipa la politica*: è l'idea della Santa Alleanza espressa in un monumento non nazionale, ma sovranazionale. Klenze tenta, senza successo, di presentare questo progetto ai sovrani europei durante il Congresso di Vienna. Non a caso ha redatto il testo illustrativo in francese, la lingua ufficiale del Congresso: *Projét de Monument à la Pacification de l'Europe*, pubblicato appunto a Vienna.⁶³

Molti sono i progetti che gli architetti, non solo in Baviera e non solo in Germania, dedicano in quegli anni alle vittorie alleate: è una pluralità di "offerta" in cui certo confluiscono i trionfalismi delle nazioni umiliate dal lungo ciclo napoleonico con tutte le sue devastazioni,⁶⁴ ma che risponde anche a una "domanda" allettante da parte dei vari e potenti committenti. Klenze progetta anche un monumento dedicato a Waterloo, con Blücher e Wellington che cavalcano affiancati calpestando le insegne imperiali di Napoleone.⁶⁵ A Berlino nel 1818 iniziano i lavori per il *Nationaldenkmal für die Befreiungskriege gegen Napoleon* di Schinkel, poi inaugurato nel 1821 alla presenza dello zar Alessandro I. Le iscrizioni sui lati ricordano le battaglie finali, da Lipsia a Waterloo e sulla sommità c'è la "croce di ferro", la decorazione militare disegnata anch'essa da Schinkel.

I progetti di Klenze non vengono realizzati, ma quello per un "monumento paneuropeo" è di particolare interesse ai nostri fini. Qui infatti troviamo il concetto ispiratore e gli elementi architettonici fondamentali di quello che diventerà il Walhalla. C'è già il tempio greco con la grande cripta e c'è anche il basamento piramidale

⁶³ *Ivi*, p. 81.

⁶⁴ Jörg Echternkamp, *Die "Architektur" der Nation im Krieg. Patriotismus, Kultur und die Radikalisierung der Gewalt in der Zeit Karl Friedrich Schinkels in Klassizismus - Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*, a cura di Annette Dorgerloh et al., Dt. Kunstverlag, München 2007, p. 43ss.

⁶⁵ Adrian von Buttlar, *"Also doch ein Deutscher?". Klenzes Weg nach München*, in *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, cit., p. 83.



diviso in tre sezioni con le gradinate che portano verso l'ingresso. Ma soprattutto c'è già la funzione alla quale viene subordinato il tutto: una "festa della pace" (*Friedensfest*) da celebrare periodicamente, con solenni manifestazioni attorno e dentro il tempio.⁶⁶ Klenze qui riprende l'idea, che abbiamo ricordato in precedenza, di Ernst Moritz Arndt sulla festa commemorativa della battaglia di Lipsia. Questo è il tema che rimane centrale nella visione di Klenze e che viene appoggiato e anzi rafforzato da Ludwig. Il Walhalla non deve essere solo un monumento "esposto" al pubblico e che "conserva" una raccolta di busti per ricordare il passato. Dev'essere un "tempio" nel senso più alto, cioè dove si celebrano periodicamente riti popolari. Non un cimitero in forma di tempio classico, ma quello che potremmo chiamare "un complesso sacrale attivo", cioè con la funzione di innestare sul suolo tedesco riti popolari ripresi dalla tradizione classica ma adattati alle esigenze del nuovo patriottismo. Si potrebbe obiettare che, al di là di tutto, nel modello antico il tempio era al servizio di riti già esistenti e anzi consolidati per lunga tradizione, mentre nel modello bavarese-tedesco di Ludwig viene costruito un tempio per un rito che *non* esiste. Anzi, *tutto è ancora da creare: il tempio, il rito e la Germania*.

Ma, ferma restando l'obiezione che rende evidente il carattere utopico del progetto ludoviciano, bisogna comunque ricostruire gli elementi costitutivi dell'utopia. In altri termini: come avrebbero dovuto svolgersi queste periodiche celebrazioni rituali? E ancora: qual è il nesso tra le scelte architettoniche e queste "funzioni" parareligiose? Se il complesso monumentale del Walhalla è stato progettato e realizzato per servire a questo scopo, allora per comprendere il Walhalla è indispensabile ricostruire la visione di Ludwig e di Klenze sulla "vita futura" del Walhalla, cioè *dopo* il completamento dell'opera.

La liturgia: dalla "sala dell'attesa" al "tempio della gloria"

Per noi oggi "Walhalla" vuole dire "tempio con busti". Per Ludwig e per Klenze c'era anche un altro elemento architettonico visto, in senso proprio e traslato, come "struttura portante" del complesso. È la *Halle der Erwartung*, la grande sala destinata

⁶⁶ *Ivi*, p. 82.



ad accogliere i busti dei grandi personaggi "in attesa" di entrare nel tempio. La serie dei busti esposti nel tempio non era quindi a numero chiuso, ma sin dall'inizio erano previsti inserimenti successivi. Questo allargamento doveva avvenire in due fasi: prima di ascendere alla gloria più alta, i nuovi prescelti dovevano passare un periodo di "decantazione" e di transizione in un grande atrio a cupola, appunto la *Halle der Erwartung* al piano inferiore. Per il trasferimento dei busti verso la sede definitiva era prevista una "liturgia nazionale", cioè una serie di cerimonie popolari che sarebbero diventate delle vere e proprie feste nazionali. La data avrebbe coinciso con la ricorrenza della battaglia di Lipsia, il 18 ottobre, unendo così la celebrazione dei grandi nomi della Germania con la commemorazione della liberazione della Germania. In questo modo il complesso monumentale era destinato a essere vissuto attraverso la partecipazione di un popolo unito culturalmente attraverso la grandezza propria e quella ereditata dal mondo classico.

Nel Walhalla la *poetische Idee* di Klenze corrisponde al classico binomio di *morte e trasfigurazione*, collegando la *morte* dei grandi personaggi alla *vita* dei popoli germanici, uniti nel ricordo e nella celebrazione. Giustamente le analisi più approfondite dell'opera di Klenze, da Traeger a Buttlar (e più recentemente Pfäfflin), concordano su questo aspetto:

Nur die poetische Idee konnte dem Monument einen geschichtlichen und ideellen Sinnhorizont geben, der sich einerseits mit dem Leben und Interesse des Volkes, andererseits mit dem Unendlichen, Kosmischen und Transzendenten verknüpfen ließ [...]. Klenzes reine Denkmalbauten waren als "Architektur der Unsterblichkeit" durch die poetische Idee von *Tod und Verklärung* (Jörg Traeger) bestimmt. Das transzendente Moment der Geschichte sollte nach Klenzes Konzeption mit dem *Volksleben* durch einen Festkultus verknüpft werden, der diesen Ascensus vollzog.⁶⁷

Questa visione è sempre presente nell'epistolario tra Klenze e Ludwig che si occupa del Walhalla. L'esposizione più completa

⁶⁷ Adrian von Buttlar, *Leo von Klenze. Leben - Werk - Vision*, cit., p. 439.



si trova nella lettera di Klenze del 2 agosto 1835.⁶⁸ Dapprima si stabilisce che la “inaugurazione di un nuovo busto” debba avvenire “sempre in collegamento con una festa nazionale tedesca” il 18 ottobre. Poi si precisano le modalità della transizione del nuovo busto, dalla “sala dell’attesa” verso la gloria del tempio:

Nur diese Büste würde jedesmal darin aufgestellt, und dann mit einem feierlichen Zuge gleichsam aus diesem Hypogaion in die oberen Räume des Ruhmes und der Unsterblichkeit, die großen und breiten Rampen und Treppen hinan in den Tempel gebracht werden [...]. So wie das Parthenon und seine Vorhalle und Unterbau (die Propyläen) erst beim Festzuge der Panathenäen, so würde die Walhalla ihre volle Bedeutung und Schönheit bei diesem pangermanischen Feste entwickeln.⁶⁹

Klenze costruisce quindi una analogia che è del tutto irrealistica ma logica. Il tempio corrisponde al Partenone, la “festa pangermanica” è la versione moderna delle Panatenee, la traslazione del busto “in attesa” è l’equivalente della processione panatenaica. Per sottolineare l’utopia si potrebbe dire: mancano soltanto gli opliti, le canefore e i buoi pronti per l’ecatombe. Alla luce del Novecento e del progetto, inizialmente altrettanto utopico di De Coubertin, potremmo anche dire che mancano altri aspetti: la struttura internazionale, la dimensione agonistica, il marketing di massa che si afferma appunto con il nuovo secolo.

Ma le osservazioni realmente utili sono due. Dal punto di vista storico, occorre ricordare che questi sono gli anni in cui si delinea quell’aspetto della “nazionalizzazione delle masse” che, tra i primi, George L. Mosse ha definito come «liturgia nazionale».⁷⁰ Abbiamo già ricordato Arndt e Jahn, i principali ispiratori della prima festa nazionale tedesca dell’ottobre 1814. Poi c’è la festa dell’ottobre 1817 al castello di Wartburg, organizzata dagli studenti nazionalisti, che tra l’altro bruciano in pubblico i libri dei teorici

⁶⁸ Sull’importanza di questo, si veda Anna-Marie Pfäfflin, *Kunstansichten zur Walhalla. Die “Poetische idee” Leo von Klenzes*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 73 (2010), p. 67ss.

⁶⁹ *Ivi*, p. 81.

⁷⁰ George L. Mosse, *op. cit.*, p. 85ss.



della restaurazione.⁷¹ In tempi più vicini rispetto al progetto di Klenze, cioè nel maggio 1832, si svolge la festa al castello di Hambach, per di più in territorio bavarese e quando sono già iniziati i lavori per il Walhalla. Ludwig e Klenze hanno quindi ben presente Hambach, che è la prima, vera manifestazione di massa con circa trentamila partecipanti, a ragione considerata come l’iniziativa più rappresentativa delle tendenze popolari all’unificazione nazionale, cioè non guidate dall’alto e anzi con posizioni critiche nei confronti dei poteri costituiti.⁷²

Dal punto di vista architettonico, si giunge alla conclusione che per comprendere la *poetische Idee* che ha ispirato il Walhalla è indispensabile considerare non solo il tempio e i busti esposti, ma anche la “sala dell’attesa”. Bisognerebbe cioè entrare dall’ingresso che si trova al piano inferiore rispetto al tempio, al centro della grande terrazza che si raggiunge al termine della prima gradinata. *Ma quella porta è chiusa*. Anzi, non è mai stata aperta al pubblico. Infatti Ludwig rinuncia all’idea della “festa pangermanica” organizzata periodicamente per trasportare nel tempio i busti della “sala dell’attesa”. Poiché i busti “in attesa” sono di personaggi viventi, si rende conto che sorgono troppi problemi, come in ogni procedura selettiva. L’esempio più clamoroso è quello di Metternich, che Ludwig intende coinvolgere e che invece critica il progetto insinuando che Ludwig stia costruendo la “sala dell’attesa” soprattutto per se stesso.⁷³ La sala non viene terminata e non ha mai accolto alcun busto. Sin dall’inizio e fino a oggi è stata usata come magazzino (ma sembra che, al termine dei lavori di restauro ora in corso, possa trovare una destinazione meno ingloriosa, ivi compresa l’apertura al pubblico).

Ma c’è dell’altro. Anche senza le attività della *Halle der Erwartung* e senza le connesse feste periodiche, il complesso monumentale racchiude significati che vanno al di là del solo tempio. Il percorso va infatti visto e compreso nella sua interezza: dal basamento

⁷¹ Peter Brandt, *Das studentische Wartburgfest vom 18/19. Oktober 1817*, in *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, cit., p. 89ss.

⁷² Cornelia Foerster, *Das Hambacher Fest 1832. Volksfest und Nationalfest einer oppositionellen Massenbewegung*, in *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, cit., p. 113ss.

⁷³ Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, cit., p. 60.

sino ai fregi che decorano il tempio all'esterno e all'interno. Klenze ha volutamente utilizzato richiami a epoche e stili diversi, come risulta dai suoi testi illustrativi del progetto. Lo ha fatto per motivi architettonico-funzionali, ma anche per dare espressione artistica alla sua teoria etnologica sulle origini dei popoli germanici, la cosiddetta "teoria caucasica", che ha diversi punti di affinità con le teorie sull'origine dei "popoli ariani".⁷⁴ La prima e più ampia esposizione risale al 1821, quando Klenze pubblica il suo saggio sulla origine comune dei popoli greci e germanici.⁷⁵ Ambedue provengono dai territori attorno alle più alte catene montuose dell'Asia e in particolare dell'India. Da questa dimora originaria ai piedi delle "nevi eterne" e del "tetto del mondo", i due popoli hanno iniziato, in tempi antichissimi, una graduale ma costante migrazione che, attraverso il Caucaso, li ha portati in Europa. I popoli germanici si sono poi diretti verso nord, seguendo il corso del Danubio: «Vom Paradies der Menschheit nach Mitteleuropa».

Tutta la costruzione di Klenze riprende teorie ampiamente circolanti in quegli anni, da *Über die Sprache und Weisheit der Inder* di Friedrich Schlegel (1809), sino alla *Mythengeschichte der asiatischen Welt* di Görres (1810), autore molto amato anche da Ludwig.⁷⁶ Da questa antica, complessa storia che unisce l'Asia e l'Europa emergono diverse epoche che sono di particolare importanza anche dal punto di vista dell'arte e che precedono il periodo classico rappresentato al livello più alto dalla Grecia: *la fase pelasgica, la fase egiziana e quella etrusca*. La meno nota, e in realtà alquanto mitica, è la civiltà pelasgica, che si riferisce ai Pelasgi, le popolazioni che avrebbero preceduto quelle elleniche nelle regioni dell'Egeo. Klenze non è il solo a vedere nelle "mura ciclopiche" di Micene un'architettura tipicamente pelasgica.

I segmenti che compongono il complesso monumentale del Walhalla corrispondono esattamente alla concezione di Klenze. Il possente

⁷⁴ Sugli aspetti razziali della teoria di Klenze, che riprende anche temi di Renan, si veda Dirk Klose, *Klassizismus als Idealistische Weltanschauung. Leo von Klenze als Kunstphilosoph*, Uni-Dr., München 1999, pp. 162ss. e 221ss.

⁷⁵ Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, cit., p. 67ss.

⁷⁶ Anna-Marie Pfäfflin, *Kunstansichten zur Walhalla. Die "Poetische Idee" Leo von Klenzes*, cit., p. 68s.

basamento "ciclopico", che ovviamente "precede" il tempio greco, è pelasgico (*pelasgische Mauerung*). Le due scalinate laterali del piano successivo poggiano sulla costruzione a forma di piramide (*pyramidaler Vorban*). Qui c'è l'ingresso alla "sala dell'attesa", concepita sul modello degli ipogei etruschi (*etruskische Grabkammer*). Arrivati al livello più alto, si entra nel tempio dove sono esposti i busti e ci si trova di fronte alla rappresentazione plastica della teoria caucasica. Uno dei più grandi fregi a bassorilievo dell'epoca moderna (85 metri per un metro di altezza) percorre le pareti e illustra, appunto, la grande migrazione dei popoli germanici, dall'Asia sino al Reno, passando per il Danubio. La scena finale rappresenta, per espressa volontà di Ludwig, la conversione al Cristianesimo a opera del vescovo Bonifacio, "l'apostolo della Germania". Tornati all'esterno, la storia continua con i due grandi bassorilievi (oltre 20 metri) che decorano i due frontoni del tempio. Sul frontone anteriore, cioè sul lato sud e con vista sul Danubio, è celebrata la ricostituzione della Confederazione Germanica dopo la sconfitta di Napoleone. Al centro c'è la figura femminile della Germania, con la spada abbassata in segno di pace, che accoglie gli stati della Confederazione, dalla Prussia all'Austria e dalla Sassonia alla Baviera. Il fregio del frontone posteriore commemora la battaglia della foresta di Teutoburgo (*Herrmannsschlacht*), con il trionfo di Arminio e il suicidio di Varo.

Il percorso che porta al tempio è quindi, se non proprio un viaggio iniziatico (Ludwig non era massone, su Klenze vi sono solo ipotesi),⁷⁷ certamente un pellegrinaggio laico che riprende lo schema tripartito *exitus-ascensus-reditus*. La collocazione nel paesaggio naturale e rurale consente di "uscire" dal mondo urbano e quotidiano. La salita verso il tempio realizza l'*ascensus ad superiora* che, dopo avere superato la sezione egiziana e quella etrusca, culmina nel tempio greco, esempio supremo del più alto canone estetico. Attraverso i busti e i bassorilievi, infine, l'animo del visitatore si apre al ritorno al passato, antico e recente, dei popoli germanici e può rivivere i momenti più alti della storia tedesca dopo

⁷⁷ Adrian von Buttlar, *Leo von Klenze. Leben - Werk - Vision*, cit., p. 313 e Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, cit., p. 205ss.



avere rivissuto il momento più alto dell'architettura classica.

Certo, Ludwig ha rinunciato al nucleo centrale della visione che ha a lungo condiviso con Klenze, cioè la traslazione dei busti dalla "sala dell'attesa" al tempio. Doveva essere l'*ascensus* più solenne, non solo perchè inserito in una grande, periodica festa popolare pangermanica, ma anche perché considerato il punto finale d'incontro tra la tradizione germanica e quella greca nel culto degli eroi. Per questo Klenze usa il binomio «germanisches Elisium» per definire il Walhalla sin dal novembre 1819.⁷⁸ E già nell'agosto 1807 Ludwig accoglie il suggerimento dello storico Johannes von Müller di usare l'antico termine della mitologia nordica per dare un nome al suo progetto: *Valhöll*, il luogo che accoglie gli eroi caduti in battaglia.⁷⁹ Infatti i busti sono affiancati dalle Valchirie, che nella tradizione nordica hanno appunto il compito di accompagnare gli eroi verso il Walhalla, il regno di Odino. La "sala dell'attesa" è la camera sepolcrale e quindi il regno della morte. Con la salita al tempio si conclude l'ascesa al regno dell'immortalità e della gloria che accoglie i busti dei grandi: «das Büstenelysium der Unsterblichen».

Il prodotto finale è un complesso quanto confuso intreccio tra storia antica e moderna, mitologia ed estetica, ipogei etruschi e colonne doriche, pseudopiramide e opistodomo, Cariatidi e Valchirie, Arminio e Napoleone. Se poi torniamo al dibattito sul "tempio della nazione" che abbiamo evocato in precedenza, si può aggiungere che sulla visione di Ludwig agisce anche un altro modello: la traslazione dei busti riprende in effetti la *panthéonisation* di cui abbiamo parlato a proposito del Panthéon di Parigi. L'obiettivo è analogo, ma le modifiche non riguardano solo la procedura. Ludwig inverte i valori, in accordo con le sue convinzioni estetiche, religiose e patriottiche. Il suo *Pantheon* è greco e non romano, non rinnega, ma anzi conserva il riferimento alla religione cristiana e la scelta dei personaggi da immortalare è legata alla lingua tedesca e non al luogo di nascita (e infatti comprende anche svizzeri e olandesi). Il Walhalla è certamente un "monumento nazionale",

⁷⁸ Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, cit., p. 59.

⁷⁹ *Ivi*, p. 43.



ma non nel senso del nazionalismo politico-territoriale. Giustamente Nipperdey lo ha inserito in una categoria a parte, definendolo «Denkmal der Bildungs- und Kulturturnation».⁸⁰

Il "percorso danubiano": il Walhalla tra storia e paesaggio

Da tutti questi elementi è quindi possibile estrarre quello che abbiamo chiamato il *triangolo ideale* di Ludwig: *arte classica, religione cristiana e culto della storia in funzione patriottica*. Eppure manca ancora una componente essenziale del Walhalla: il *paesaggio*. Abbiamo già accennato all'importanza della scelta di collocare il Walhalla in un paesaggio aperto.⁸¹ Ma si pensi a come cambia la percezione del paesaggio a seguito dell'apertura della linea ferroviaria, detta appunto *Walhallabahn*, nel giugno 1889. Inoltre, nella visione di Ludwig (e nella realtà degli anni attorno alla metà dell'Ottocento) il Walhalla era inserito in un contesto più ampio, che segue il corso del Danubio. Nel maggio 1836 iniziano i lavori per il *Ludwigskanal*, la cui inaugurazione era prevista in contemporanea con quella del Walhalla. Attraverso i 174 chilometri e le 100 chiuse del canale (abbandonato già dall'ultimo dopoguerra) si realizzava il collegamento tra il Danubio e il Meno, da Kelheim a Bamberg. Proprio all'inizio del percorso Ludwig colloca un altro monumento, dedicato alla vittoria su Napoleone. Anche questa *Befreiungshalle*, poi portata a termine da Klenze nel 1863,⁸² segna il *percorso danubiano* che tanto significato ha nella visione di Ludwig e che oggi si inserisce in un contesto paesaggistico ovviamente irricognoscibile.

I lavori per il canale terminano nel 1846 e Ludwig fa costruire, a nord di Erlangen, il monumento che ricorda l'impresa. Le statue che rappresentano i due fiumi si danno la mano e sul basamento

⁸⁰ Thomas Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert* (1968), ora in Thomas Nipperdey, *Gesellschaft, Kultur, Theorie*, cit., p. 148.

⁸¹ Sulla diffusione del modello di *Landschaftsdenkmal* e quindi della *Denkmallandschaft*, si veda Lutz Tittel, *Monumentaldenkmal von 1871 bis 1918 in Deutschland. Ein Beitrag zum Thema Denkmal und Landschaft*, in *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, a cura di Ekkerhard Mai, Mann, Berlin 1981, p. 215ss.

⁸² Su questo monumento si veda Adrian von Buttlar, *Leo von Klenze. Leben - Werk - Vision*, cit., p. 408ss.



l'iscrizione celebra la grandezza di Ludwig che ha portato a termine l'antico progetto di Carlo Magno, la *Fossa Carolina*. Oggi questo monumento è di fatto “invisibile”, perché completamente inglobato nel muro di contenimento della strada statale a quattro corsie, mentre dall'altra parte passa l'autostrada che tra Erlangen e Norimberga si sovrappone quasi esattamente al percorso del *Ludwigskanal*. Tutto questo è evidente e scontato e infatti vale per quasi tutta l'architettura del passato, a qualsiasi latitudine. Ma una ricostruzione storica del progetto complessivo di Ludwig non può ignorare che il Walhalla era parte di una *Denkmallandschaft* che univa arte, religione e storia:

Die Monumentalbauten Ludwigs I. sind zwar zum größten Teil intakt [...]. Aber ihr ursprüngliches Umfeld hat sich nicht erhalten. Der ästhetische und geistige Zusammenhang erscheint heute zumeist gestört oder gar zerstört. Die erste kunsthistorische Aufgabe besteht deshalb in einer Wahrnehmung dieser Veränderung und demgemäß in einer Rekonstruktion der *Denkmallandschaft*, in der sich die Bildungsreise des 19. Jahrhunderts vollzogen hat.⁸³

Del resto è cambiato anche il contesto più prossimo. Nell'epoca di Ludwig era immediato il collegamento tra il Walhalla e la Chiesa del Salvatore, l'unico edificio che spiccava nel bosco attorno al Walhalla. Klenze attribuisce alla vicinanza un significato più alto, perché diventa una prova ulteriore del nesso tra arte e religione, tra il mondo classico che risorge e la tradizione cristiana. Klenze non solo interviene sulla chiesa con importanti modifiche, proprio per una maggiore armonia con il Walhalla, ma ne esalta l'importanza nel quadro del 1839 *Die Walhalla im Donautal* (Regensburg, *Stadtmuseum*). Klenze sceglie una prospettiva che esalta la chiesa, che viene così a trovarsi in primo piano, tanto che sembra essere alla stessa altezza del Walhalla, allora ancora in costruzione. In tutto il paesaggio, completamente agricolo e boschivo, c'è soltanto un altro, più modesto edificio: una casa contadina. Il tutto sullo sfondo del Danubio.

La composizione appare realistica, ma c'è anche un significato

⁸³ Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, cit., p. 18. Il corsivo è una mia aggiunta.



storico-simbolico. Alla luce degli scritti di Klenze e della corrispondenza con Ludwig, è evidente che anche questo quadro ha la funzione di illustrare il “triangolo ideale” di Ludwig, collegando il nuovo Partenone con la religione cristiana e con la storia locale in funzione patriottica.⁸⁴ A sua volta, il collegamento tra mondo classico, religione cristiana e popolazione germanica nel paesaggio danubiano corrisponde perfettamente alla citata teoria di Klenze sulla comune origine dei due popoli, greco e germanico. La grande migrazione, *seguendo il Danubio*, ha portato i popoli germanici alla conversione al Cristianesimo, come illustrato nel bassorilievo all'interno del Walhalla. Il pellegrinaggio che, seguendo il Danubio, porta al Walhalla e poi sale verso il nuovo Partenone, consentirà ai contemporanei di commemorare e celebrare ambedue queste grandi e gloriose eredità del passato, di nuovo unite nella liturgia nazionale.

Infine c'è il collegamento con la città più vicina, Ratisbona. Nella *Sammlung Architektonischer Entwürfe für die Ausführung bestimmt* pubblicata nel 1842, Klenze ricorda non solo il suo sopralluogo del 1826 e la decisione finale di Ludwig, ma anche il discorso del Ministro dell'Interno Eduard von Schenk in occasione dell'inizio dei lavori il 18 ottobre 1830. Schenk è anche poeta, oltre che politico (con risultati modesti in ambedue i campi), e per descrivere il paesaggio, riempie il discorso di termini tanto alati quanto prevedibili, dal «mächtiger Donaustrom der uns die Grüße eines verbrüdernten Nachbarlandes bringt», sino alla «gesegnete Ebene Bayerns».⁸⁵ Ma c'è una frase che coglie con esattezza e completezza il “triangolo ideale” di Ludwig, proprio grazie al riferimento al paesaggio:

[...] und aus dem nahen Regensburg, dem ersten Sitz der Bayerfürsten, wo Otto von Wittelsbach belehnt worden, erhebt sich wie ein Fels der herrliche Dom. So umgeben uns rings Bilder teutschen Fürstenthums, teutscher Kraft, Gottesfurcht und Kunst.⁸⁶

⁸⁴ Adrian von Buttlar, “Germanische Tektonik”? *Leo von Klenzes patriotische Interpretation des Klassizismus*, in *Klassizismus - Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*, cit., p. 279ss.

⁸⁵ La parte del testo di Klenze che riporta, condividendolo, il discorso di Schenk, è riprodotto nell'antologia *Kunsttheorie und Kunstgeschichte in Deutschland. Band II: Architektur. Texte und Dokumente*, a cura di Harold Hammer-Schenk, Reclam, Stuttgart 1985, p. 34ss.

⁸⁶ *Ivi*, p. 38.

Il Walhalla è a circa dieci chilometri da Ratisbona ed è in nome della città che Schenk unisce arte, religione e storia patriottica, come voluto da Ludwig. L'antica città libera e imperiale è la città bavarese maggiormente legata alla storia del Sacro Romano Impero di Nazione Germanica. Dal 1633 è sede unica della Dieta permanente (*Immerwährender Reichstag*), la più alta istituzione rappresentativa dell'impero, sino alla sua dissoluzione nel 1806. Ludwig vuole che il nuovo monumento nazionale venga visto in collegamento con questa antica, gloriosa memoria storica, per sottolineare il nesso tra storia bavarese e storia imperiale.⁸⁷

È un intento legittimo, visto che è un Wittelsbach Ludovico il Bavaro, diventato imperatore nel gennaio 1328. Ma Ratisbona evoca memorie ancora più antiche: proprio nella città imperiale inizia nel 1180 l'avventura dinastica del primo duca di Baviera, come ricordato appunto dal Ministro Schenk. E la cerimonia per l'inizio dei lavori del Walhalla comincia il 17 ottobre 1830 proprio nel *Rathausaal*, la sala che per secoli ha ospitato le riunioni del Reichstag. Ludwig avvia i lavori definendo il nuovo monumento come una "riparazione" per quanto Ratisbona ha perduto con la fine dell'Impero.⁸⁸

Eppure c'è una grande lacuna nella memoria storica così coltivata da Ludwig, che riguarda epoche ben più vicine. La lacuna non è fortuita e, anche in questo caso, all'origine c'è Napoleone. Abbiamo visto le situazioni imbarazzanti che Ludwig deve affrontare in relazione ai monumenti dedicati alla "liberazione della Germania" dal dominio napoleonico. L'amnesia selettiva, fenomeno sempre rilevabile in politica, colpisce tutti gli Stati che hanno prima combattuto *con* Napoleone e poi *contro* Napoleone. Ratisbona è un caso particolarmente imbarazzante. Ludwig loda le glorie antiche della città imperiale, ma si guarda bene dal ricordare che le truppe bavaresi hanno partecipato *dalla parte di Napoleone* alle battaglie della "campagna di Ratisbona" del-

⁸⁷ Sul rapporto tra Walhalla e Ratisbona, si veda Bernd Roeck, *Der Reichstag*, in *Deutsche Erinnerungsorte. Band I*, a cura di Etienne François e Hagen Schulze, Beck, München 2003 (2001), p. 142ss.

⁸⁸ Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, cit., p. 239.

la primavera 1809, che si concludono con la resa della città imperiale difesa da oltre quattromila austriaci. Proprio la serie di battaglie attorno a Ratisbona segna la sconfitta degli austriaci e apre la strada alla vittoria finale di Wagram del 5 e 6 luglio 1809. Lo stesso Ludwig partecipa alle battaglie di Abensberg del 20 aprile e di Eggmühl del 22 aprile, che si concludono il giorno successivo con la conquista e il saccheggio di Ratisbona.

Un grande quadro di Jean-Baptiste Debret (*Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon*) rappresenta le truppe bavaresi (e del Württemberg) che inneggiano a Napoleone dopo la vittoria di Abensberg, per la quale l'imperatore francese conia persino il binomio *Bravoure-Bavière*.⁸⁹ Nel ciclo che illustra le guerre napoleoniche di Johann Lorenz Rugendas il giovane, un episodio ricorda la battaglia di Eggmühl e si vede proprio Ludwig che dall'alto osserva la carica della cavalleria leggera bavarese (Ingolstadt, *Bayerisches Armeemuseum*).⁹⁰ In sintesi: Ratisbona è antica città imperiale, ma è sotto il regno di Baviera solo dal maggio 1810, dopo essere stata conquistata da Napoleone con la partecipazione sul campo dei bavaresi e dello stesso Ludwig.⁹¹

Tutto questo passa sotto silenzio, come prevedibile, Ludwig viene accolto trionfalmente a Ratisbona per l'inizio dei lavori del Walhalla e alla cerimonia partecipano oltre trentamila persone.

Le polemiche ci sono, ma per altri motivi. In primo luogo si apre un acceso dibattito tra *Gräcisten* e *Altdeutsche*. Cornelius, il più influente rappresentante dei Nazareni, di fronte al progetto di Klenze che gli è stato sottoposto da Ludwig, chiede nel 1820:

⁸⁹ John H. Gill, *Eagles to Glory. Napoleon and his German Allies in the 1809 Campaign*, Frontline, Barnsley 2011, p. 64ss.

⁹⁰ Sui quadri dedicati la conquista di Ratisbona (e in particolare sul quadro di Albrecht Adam del 1840, che è testimone della battaglia e rappresenta Napoleone mentre osserva la città che brucia), si veda Jörg Traeger, *Die Spur Napoleons in der Kunst. Bilder aus Bayern*, in *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext*, a cura di Eva Dewes, Akademie-Verlag, Berlin 2008, p. 507s. Traeger definisce «*Desastres de la guerra* in Niederbayern» i quadri sulle battaglie attorno a Ratisbona.

⁹¹ Hans-Jürgen Becker, *Die Übergabe Regensburgs an Bayern*, in *Regensburg wird bayerisch. Ein Lesebuch*, a cura di Hans-Jürgen Becker e Konrad M.Färber, Pustet, Regensburg 2009, p. 23ss.



So fällt uns bei dem Entwurf gleich die Frage ein, warum soll das größte deutsche und nur deutsche Ehrenmal so absolut griechisch seyn? Geben wir uns nicht eine Demanti indem wir unsere Nationalität durch ein großes Bauwerk verherrlichen wollen und zugleich den großen herrlich ächt original deutschen Baustyl ignorieren?⁹²

Con lo “stile tedesco” autentico, Cornelius intende ovviamente lo stile gotico. Persino Schinkel presenta nel 1814 un progetto in stile rigorosamente neogotico. Le critiche continuano anche dopo la fine dei lavori. Nel 1842 lo scultore Ernst Bandel, il futuro costruttore del più grande monumento ad Arminio (*Herrmannsdenkmal*), espone l'analisi più severa:

Auf griechischen Konsolen stehen die Büsten großer deutscher Männer in einem Griechentempel, der den ehrwürdigen deutschen Namen Walhalla trägt; zwischen griechischen aber in der Tat eleganten französischen Victorien; hoch über einer unserer schönsten Städte ragt stolz die fremde Siegerin [...]. Sollte unser deutsches Volk wirklich so wenig künstlerischen Sinn haben, daß es keinen eigenen Baustil mehr gebären kann?⁹³

Certo, bisogna considerare che Bandel nel 1834 ha lasciato Monaco per Berlino, proprio perché non più sostenuto da Ludwig. La stessa cosa fa Cornelius, sempre per contrasti con Ludwig. Ma le critiche sono diffuse e persistenti, tanto che Klenze è costretto a giustificare la sua posizione. Da un lato ricorda che la scarsa luce di un edificio in stile neogotico, per di più di tali dimensioni, non è certo la soluzione migliore per esporre al pubblico i piccoli busti, la cui altezza varia da un minimo di 61 a un massimo di 70 centimetri. Dall'altro rivendica, in linea di principio, la validità dello stile greco classico per tutte le epoche e per tutte le latitudini:

Wir haben oben zu zeigen gesucht, dass der strenge architektonische Stil der Griechen,

⁹² Cit. in Leopold David Ettlinger, *Denkmal und Romantik. Bemerkungen zu Leo von Klenzes Walhalla* (1965), ora in *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft*, a cura di Martin Warnke, DuMont, Köln 1984, p. 230.

⁹³ *Ivi*, p. 229.



insofern er allein nur auf Gesetzen der Statik, Oekonomie und Zweckmässigkeit beruhet, welche für alle Zeiten und Orte gleich sind, auch für alle Zeiten und Orte Genüge leisten und zur Richtschnur dienen müsse; und wir glauben ebenso, dass an dieser Allgemeinheit seiner Zweckmässigkeit kein Unterschied des Klimas oder des Baumaterials etwas Wesentliches zu vermindern im Stande ist.⁹⁴

In ultima istanza Klenze ricorre, come abbiamo visto, alla “teoria caucasica”, rivendicando cioè l'affinità tra le due culture, greca e tedesca.

Altre polemiche riguardano la scelta dei busti. Inizialmente, cioè nel 1842, il tempio ospita novantasei busti, ordinati in base alla data della morte, che equivale alla data di “ingresso” nel tempio della gloria. Le scelte di Ludwig prescindono dalla nazionalità, a differenza del Panthéon francese. Si va da Federico Barbarossa a Carlo V, da Dürer a Kant, da Leibniz a Goethe, ma anche da Jan van Eyck a Erasmo da Rotterdam e da Rubens a Albrecht von Haller.⁹⁵ Più in alto, proprio sotto il soffitto, ci sono sessantaquattro targhe che ricordano personaggi di cui non è tramandata l'immagine, da Arminio a Carlo Martello e da Alarico a Teodorico. L'assenza più grave, che cioè maggiormente colpisce sin dall'inaugurazione e provoca quindi subito un pubblico dibattito, è quella di Lutero.⁹⁶ Il riformatore entra nel tempio del cattolico Ludwig solo nel 1848. Lo stesso anno in cui Ludwig è costretto all'abdicazione, travolto dai moti popolari che in quell'anno faticoso percorrono anche la Baviera. Alla caduta di Ludwig contribuiscono però anche gli scandali legati al nome di Lola Montez, la ballerina di 25 anni alla quale il sessantenne Ludwig trasferisce enormi somme, palazzi e titoli nobiliari, suscitando la rivolta della popolazione.⁹⁷

Da allora i busti sono aumentati, perché il governo della Baviera prosegue tuttora il progetto di Ludwig. Su suggerimento di associazioni o di singoli e su parere non vincolante dell'Accademia delle

⁹⁴ Cit. in Anna-Marie Pfäfflin, *Kunstansichten zur Walhalla. Die “Poetische idee” Leo von Klenzes*, cit., p. 74.

⁹⁵ L'analisi più accurata dei busti si deve a Simone Steger, *Die Bildnisbüsten der Walhalla bei Donaustauf. Von der Konzeption durch Ludwig I. von Bayern zur Ausführung (1807-1842)*, Ludwig-Maximilian-Universität, München 2011, che ricostruisce tutte le procedure selettive, i consiglieri di Ludwig e gli scultori, si veda in particolare il catalogo generale, p. 242ss.

⁹⁶ *Ivi*, p. 189.

⁹⁷ Heinz Gollwitzer, *Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz*, Süddeutscher Verlag, München 1986, p. 706ss.



Scienze della Baviera, il governo può decidere, in genere ogni 5-7 anni, di aggiungere nuovi busti di personaggi di lingua germanica e scomparsi da almeno 20 anni. Dopo Ludwig i busti sono così diventati 130, da Bismarck (aggiunto nel 1908) a Bruckner (l'unico scelto da Hitler nel 1937) e da Einstein (il primo ebreo, 1990) a Sophie Scholl (2003), l'eroica studentessa dell'Università di Monaco ghigliottinata il 22 febbraio 1943 per attività antinazista.

L'ultimo arrivato, nel luglio 2010, è Heine. Ha dovuto aspettare 154 anni, ma ci sono buoni motivi per pensare che in realtà non avrebbe mai voluto entrarci, il poeta (ma anche mancato professore a Monaco proprio per il rifiuto di Ludwig) per il quale Ludwig era un *Kunsteunuch* e il Walhalla una *marmorne Schädelstätte*.

E Ludwig? È stato ammesso nel "suo" Walhalla, tra i "suoi" busti? Sì, ma anche lui ha dovuto aspettare anche più dei venti anni regolamentari: muore nel 1868, entra nel "tempio della gloria" solo nel 1890. Alla fine, tutto si è risolto e le avventure si ricompongono, come sempre. Ludwig è sepolto a Monaco nella Basilica di San Bonifacio da lui fatta costruire nel 1850 e assegnata ai benedettini, l'ordine religioso preferito del re cattolico. Accanto a lui riposa la regina Teresa, moglie fedele e paziente che gli ha dato nove figli. L'amante Lola Montez (in realtà Elizabeth Rosanna Gilbert) ha il suo posto d'onore nella quadreria dedicata da Ludwig alla bellezza femminile (*Schönheitsgalerie*), ora nel castello di Nymphenburg. Per questi quadri (sono solo trentasei) la selezione è stata più rigorosa che per i busti e Lola è l'unica, tra le tante amanti del re, ad avere l'onore di un ritratto dipinto da Stieler, lo stesso pittore del quadro ufficiale dell'incoronazione, di cui abbiamo parlato.

Per il Walhalla, Ludwig ha dovuto aspettare, e non nella "sala dell'attesa", come certo avrebbe voluto. In cambio, entra nel suo "tempio della nazione" alla grande, cioè con una statua a figura intera e sul trono, collocato tra le due colonne dell'opistodomo. La posa è classica e classico è l'abbigliamento, ma il braccio poggia sul leone di Baviera, unendo così, per l'ultima volta, l'eredità classica e la Baviera.

Nel ricordo di questa sua visione ideale, così fortemente perseguita, ci sembra giusto chiamare il Walhalla ancora oggi il "Partenone sul Danubio" e non cedere alla tentazione di ricorrere all'altra, irriverente definizione: "magazzino per i busti" (*Büstenmagazin*).