

# «È il Re Lear, in pietra». Jens Baggesen davanti alla Cattedrale di Nostra Signora di Strasburgo

Sara Severini

Università degli Studi di Sassari, Italia

**Abstract** In 1789, on the eve of the French Revolution, the Danish-German pre-romantic writer Jens Baggesen left Denmark for a trip to Germany, France, and Switzerland, which, poetically transfigured, would constitute the theme of *Labyrinten eller Reise gjennem Tyskland, Schweiz og Frankerig* (1792-93), a book that promotes subjectivity, encouraging its readers to undertake, rather than read, that same journey. The long description of the Cathedral of Notre-Dame of Strasbourg, a place already celebrated by Goethe, must be traced back to this intent. This article investigates the rhetorics of Baggesen's emotional response to the cathedral, with emphasis on the author-reader interaction.

**Keywords** Jens Baggesen. Labyrinten. Subjectivity. Cathedral of Notre-Dame of Strasbourg. Gothic.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 La formazione retorica di Baggesen. – 3 Davanti alla Cattedrale di Nostra Signora di Strasburgo. – 4. Conclusioni



Edizioni  
Ca' Foscari

#### Peer review

Submitted 2024-10-22  
Accepted 2025-01-21  
Published 2025-05-27

#### Open access

© 2025 Severini | CC-BY 4.0

**Citation** Severini, S. (2025). “È il Re Lear, in pietra». Jens Baggesen davanti alla Cattedrale di Nostra Signora di Strasburgo”. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, Suppl., 101-116.

**DOI** 10.30687/AnnOc/2499-1562/2025/13/006

101

## 1 Introduzione

Nella storia della letteratura danese vi sono autori cui si riconosce l'appartenenza a due diversi mondi letterari, quello danese e quello tedesco: Friederike Brun, Henrik Steffens, Adam Oehlenschläger, Georg Brandes, quali esempi di quella «familiarity with several national literatures» (Hoff, Sandberg, Schöning 2021, 231 nota 2) che è principale caratteristica del cosiddetto «Dänish-deutscher Doppelgänger» (Detering, Gerecke, de Mylius 2001), una figura che, frequente nel corso dell'Ottocento, compare sul finire del Settecento in concomitanza con la Rivoluzione francese, al tempo in cui si verifica «la mutazione troppo rapidamente tracciata dall'Ordine alla Storia» (Foucault 2013, 238). In quel frangente, quale esito di una crisi del sistema di positività iniziata già nel Seicento, la frattura tra cultura tedesca e cultura illuminista francese si esaspera al punto che la storia della letteratura tedesca fa derivare l'emotività e la soggettività proprie della letteratura illuminista francese, sentita ora come estranea alla natura tedesca, da premesse autoctone quali il Pietismo, il Barocco, il Medioevo e la 'canzone popolare' (Arndal 2001, 53). A sentire con particolare virulenza questa frattura, operando in linea con le tendenze della letteratura tedesca testé citate, sono nel parnaso letterario danese soprattutto gli autori devoti al *Gesamtstaat* (Detering, Gerecke, de Mylius 2001, 7), la struttura politica in cui prende forma l'opera del *Grenzgänger* dano-tedesco Jens Baggesen (1764-1826), autore di *Labyrinten eller Reise gennem Tydskland, Schweitz og Frankerig* (1792-93; Il labirinto ovvero Viaggio in Germania, Svizzera e Francia; Baggesen 2006).<sup>1</sup> *Labyrinten*, un classico della letteratura danese, è stato definito da Henning Fenger:

det 18de århundredes originalest danske prosaværk, utvivlsomt den bog Kierkegaard stilistisk har lært mest af. (in Baggesen 2006, 2: s.p.)

la più originale opera in prosa del Settecento danese, senza dubbio il testo da cui Kierkegaard ha appreso di più in fatto di stile.

Ascrivibile ai canoni del classicismo esclusivamente in ragione del fitto dialogo con le letterature classiche (Blicher 2006, 296-303), *Labyrinten* è opera a metà tra viaggio autobiografico e romanzo che, intenzionalmente risentendo dell'influsso del *Viaggio sentimentale* di

---

<sup>1</sup> Sulla figura del *Grenzgänger*, vedi anche Jørgensen, Lüsebrink 2021, 231 nota 2, e, con particolare riferimento a Baggesen, Sandberg 2015, 9. Per un profilo bibliografico dell'autore, cf. Baggesen 1843-56; Willaing 2008; e, in lingua italiana, Krüger, Gabetti, s.d. Sull'estetica di *Labyrinten*, cf. Skriver 2006. Tutte le traduzioni, ove non altrimenti specificato, sono dell'Autrice.

Sterne (1768) e della cultura letteraria tedesca coeva, persegue un programma di soggettività.<sup>2</sup>

Legato da un rapporto di *patronage* alla nobiltà tedesca di Danimarca, nell'aprile del 1789 Baggesen lasciò Copenaghen in seguito allo scoppio della 'Holgerfejde' (la disputa intorno a *Holger Danske*; cf. Hansen 1902, 340-5), un episodio minore del più ampio fenomeno della 'Tyskerfejden' (faida tedesca; cf. Feldbæk, s.d.), termine con cui s'indicano una serie di eventi a sfondo politico-letterario caratterizzanti una fase di tensione nei rapporti tra la componente borghese autoctona della capitale danese e la nobiltà tedesca del *Gesamtstaat*, cui per tradizione erano destinati i vertici del potere politico. Nel caso qui preso in esame, a causare la 'rissa' fu nel 1789 la rappresentazione al Teatro Reale di Copenaghen di *Holger Danske*, opera in danese su libretto dello stesso Baggesen e musica del compositore tedesco Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen, attivo da tempo in Danimarca. In quanto 'opera danese' ispirata all'*Oberon* di Wieland (1782), *Holger Danske* offrì alla borghesia della capitale, che costituiva il principale pubblico dei teatri, il pretesto per chiedere che anche la nobiltà tedesca si esprimesse finalmente in lingua danese, acquisendo in tal modo la componente borghese danofona un peso maggiore all'interno dell'*establishment*. In qualità di autore del libretto, Baggesen scelse di lasciare Copenaghen subito dopo la rappresentazione al fine di compiere il viaggio in Germania, Francia e Svizzera che, trasfigurato letterariamente, sarebbe confluito in *Labyrinten*. A Pyrmont fu raggiunto dalla notizia della presa della Bastiglia, data spartiacque e momento conclusivo della prima parte del viaggio letterario: «Første Deel. Fra Kiøbenhavn til Pyrmont» (Prima parte. Da Copenaghen a Pyrmont), oggetto di *Labyrinten I* (Baggesen 2006, 1); da Pyrmont proseguì per la Svizzera, per fare poi ritorno a Copenaghen, quale seconda parte del viaggio: «Anden Deel. Fra Pyrmont til Basel» (Seconda parte. Da Pyrmont a Basilea), tematizzato in *Labyrinten II* (Baggesen 2006, 2).

Spinto dall'emozione per lo straordinario evento storico-politico in corso, Baggesen da Pyrmont raggiunse Strasburgo, centro «im-pregnato del culto del Medioevo e della prisca 'pura' germanicità» (Mittner 1971, 336) ma anche, per il *Grenzgänger* dano-tedesco, luogo decisivo rispetto al conflitto nazionale franco-tedesco e alla disputa religiosa tra cattolici e protestanti (Sandberg 2005, 118). A Strasburgo Baggesen visita la Cattedrale di Nostra Signora, esempio di architettura gotica in arenaria rosa dei Vosgi che, con la guglia terminata nel 1439, fu per lungo tempo l'edificio più alto del mondo, come tale celebrato da viaggiatori e uomini di cultura, tra cui Enea Silvio Piccolomini, futuro Papa Pio II, e, in tempi più vicini

<sup>2</sup> Sul classicismo di Baggesen, cf. inoltre Blicher 2014.

al nostro autore, da Johann Wolfgang von Goethe, al tempo in cui era studente di giurisprudenza all'università alsaziana. Se, tuttavia, l'esperienza goethiana della Cattedrale appare di segno positivo, poiché il giovane *Stürmer und Dränger* la descrive quale «maestoso albero di Dio» (Goethe 1992, 34), la visione di Baggesen in *Labyrinten* (2006, 2: 185-202) si connota per un tono sovrabbondante quanto patetico. Procedendo, secondo i dettami dell'antica retorica, dal basso verso l'alto, poi dall'esterno verso l'interno, essa si conclude con l'ascesa da parte dell'autore alla guglia, punto culminante di *Labyrinten* e come tale frequentato dalla critica labirintista, che interpreta l'ascesa ora ai sensi della categoria starobinskiana di 'trasparenza' elaborata dal critico e psicanalista ginevrino in riferimento all'opera di Rousseau, ora quale pre messa all'espressione dell'emozione in forma letteraria di arabesco (Lundbo Levy 1997); o ancora in termini di ascesa drammatica coincidente con la liberazione catartica da *éleos* e *phóbos*, 'compassione' e 'paura' (Hoff 2003, 304), sentimenti in linea col sublime romantico, su cui torneremo (Möller 2004); o infine quale tentativo dell'autore di legare insieme, all'interno di una cornice essenzialmente religiosa, la tematica estetica, esistenziale e politica (Sandberg 2005, 122). Pur considerando tutti i predetti appunti (principalmente Hoff 2003 e Sandberg 2005), la presente disamina intende soffermarsi sul momento liminare alla descrizione della Cattedrale, il capitolo «Kathedralkirken i Straßburg. Udsiden» (Baggesen 2006, 2: 185-8; La Cattedrale di Strasburgo. La facciata), quale luogo in cui l'autore esperisce per la prima volta i sentimenti di compassione e paura, attuando l'intento programmatico dichiarato nella «Forerindring» (Avvertenza):

«Du maa stræbe», sagde jeg, «ved saa meget som mueligt at sætte Læseren ind i dig selv og din Forfatning, at føre ham den selvsamme Vei, du er kommen, og vise ham de selvsamme Gienstænde, aldeles fra den selv samme Side, hvorfra du har beskuet dem - saa at hans Aand ved Enden af din Reise kan siges, ikke saa meget at have læst, som selv at have - giort den». (Baggesen 2006, 1: 18-19)

«Devi sforzarti», dissi, «di far immedesimare il più possibile il lettore in te e nel tuo stesso stato d'animo, fargli percorrere la stessa strada da cui sei venuto per mostrargli le cose dalla stessa angolazione da cui le hai viste tu: affinché alla fine del tuo viaggio si possa dire che non l'abbia tanto letto, quanto compiuto».

Secondo questo intento, l'autore non si limita alla descrizione minuziosa della Cattedrale, ciò che comunemente viene definito 'ecfrasi', di cui costituisce un esempio la breve descrizione della Chiesa di San Tommaso (*St. Thomaskirken*; Baggesen 2006, 2: 200-2), immediatamente successiva a quella della Cattedrale, bensì persegue una

scrittura dotata di *enárgeia* (la latina *evidentia*), cifra stilistica e al contempo effetto del discorso volto a provocare una reazione emotionale (Romagnino 2019b, 15). Al fine, dunque, di far compiere al lettore il suo stesso viaggio, l'autore dovrà stimolarne l'immaginazione attraverso la produzione di immagini affini alle 'fantasie' (*phantasía*) dei Greci, similmente descritte nel cap. XV del trattato *Sul sublime* (Guidorizzi 1991, 75-83; Romagnino 2019b, 29).<sup>3</sup> È pertanto nella prima fase della descrizione della Cattedrale, dedicata all'effetto provocato dalla visione della facciata su Baggesen spettatore, che l'autore costruisce un discorso evocativo in cui l'*enárgeia*, operando più sul piano retorico che non in ambito razionale, agisce soprattutto sulle passioni e sulla memoria (Romagnino 2009b, 29), esplicandosi in tal modo quella facoltà del linguaggio che Baumgarten nell'*Estetica* del 1750 descrive in termini di «chiarezza estensiva» (Baumgarten 1992, 17-20). Come nota Sandberg (2005, 126), infatti, la descrizione labirintica della Cattedrale appare percorsa non solo dalla riflessione estetica sul sublime che da Longino giunge, via Addison e Burke, fino a Kant e a Schiller, ma anche dalla teorizzazione sul 'meraviglioso' che, formulata negli anni Quaranta del Settecento da Bodmer e Breitinger, viene sul finire del secolo ripresa dallo *Sturm und Drang*, quale esperienza che Baggesen imita qui tardivamente, in quanto egli già anticipa il preromanticismo (Sandberg 2005, 136). Sebbene attualmente manchi uno studio sistematico sulla ricezione da parte dell'autore del dibattito sul classicismo francese che, opposto sin dal tardo Seicento al Gotico, trova ampia diffusione nella stampa francese del Settecento, secolo in cui l'architettura comincia da oggetto estetico a divenire progressivamente una pratica sociale (Wittman 2019, IV), centrale appare la riflessione lessingiana sul Laocoonte (Lundbo Levy 1997, 212-14). Pubblicato nel 1766, *Del Laocoonte, ossia Dei limiti della pittura e della poesia* reagisce, partendo dall'*Ut pictura poesis* oraziano, alla lunga tradizione che vede nella letteratura, in modo simile alla pittura, lo specchio della realtà: la poesia, afferma l'illuminista tedesco, espone i fatti in successione, descrivendo un'azione in movimento, laddove l'arte figurativa rappresenta il singolo momento; pertanto, alla poesia, non alla pittura, pertiene la capacità di descrivere, per mezzo di determinati tropi e figure, il movimento e il mostruoso, nonché quella di suscitare compassione.

A costituire motivo d'interesse per Baggesen, più che il dibattito estetico sul Laocoonte, e dunque il «Laocoonte-concetto» inteso come «la statua con tutto il suo apparato di descrizioni, interpretazioni, giudizi, che si susseguirono dal momento della sua scoperta» (Scatizzi 2012, 14), è tuttavia il Laocoonte in quanto gruppo scultoreo

---

<sup>3</sup> A Romagnino (2019b) si deve la ridefinizione dello statuto dell'ecfrasi dall'antichità sino all'età moderna accolta a fondamento della presente disamina.

capace di suscitare nello spettatore un determinato sentimento, come si vedrà in seguito, al punto che esso diviene utile supporto, con il *Re Lear* di Shakespeare, alla descrizione di un'esperienza del 'gotico' quale fenomeno che lo stesso Baggesen non sembra interamente comprendere (Hoff 2003, 306-9), descritta in uno «stile biblico-rapsodico» (Mittner 1971, 315) che è dato in quegli stessi anni rilevare, ad esempio, nell'herderiano *Sul conoscere e il sentire dell'anima umana. Osservazioni e sogni*, del 1773 (opera pubblicata nel 1778).

Fondamentale, inoltre, appare l'esperienza stürmeriana del giovane Goethe, coincidente col suo soggiorno nella città alsaziana. Due scritti di Goethe, per via indiretta, costituiscono il sottotesto della descrizione baggeseniana della Cattedrale: *Zum Schäkespears Tag* (Per l'onomastico di Shakespeare) e *Von deutscher Baukunst* (Dell'architettura tedesca; Goethe 1992). Composto nel 1771, il saggio su Shakespeare confluì nel volume stürmeriano *Von deutscher Art und Kunst* (1773; Della maniera e dell'arte tedesca), unitamente ai primi tre frammenti del saggio *Dell'architettura tedesca* del 1772, contenente la descrizione della Cattedrale di Strasburgo letta da Baggesen.<sup>4</sup>

Per trasmettere al lettore tale esperienza, Baggesen presceglie, attingendo al bagaglio acquisito alla scuola del classicista danese Peder Wøldike (cf. Kornerup, s.d.), la figura dell'ipotiposi, ovvero un discorso descrittivo che, esprimendosi nel registro dell'iperbolico (Romagnino 2019b, 49), si situa rispetto all'ecfrasi a un livello di patetismo superiore, intensificando i dettagli accattivanti al fine di amplificare la potenza emotiva della descrizione anche a scapito del suo portato visuale (Romagnino 2019b, 51). A questo scopo, l'autore ricorre ai tropi e alle figure prescritte dai *Progymnasmata* di età imperiale, da lui appresi negli anni giovanili di studio presso la Slagelse Latinskole in Danimarca.

## 2 La formazione retorica di Baggesen

Alla Slagelse Latinskole Baggesen s'immatricolò nel 1777, anno in cui ne divenne rettore Peder Wøldike, tra i maggiori filologi classici danesi, possessore di una ricca biblioteca (Kornerup, s.d), maestro cui Baggesen deve l'ampliamento dei propri orizzonti letterari nonché l'avverlo introdotto all'arte della versificazione in danese: «Her har han faaet sin Indvielse som 'Sprogets borger'» (Nielsen 1943, 8; qui fu iniziato alla cittadinanza nella sua lingua madre). Senza dimenticare la centralità di Quintilio nei programmi scolastici delle *Latinschulen*

<sup>4</sup> Attualmente non esiste alcuna prova della conoscenza diretta tra i due autori. Sul rapporto tra la descrizione della Cattedrale in *Labyrinten* e l'opera di Goethe, cf. Sandberg 2005, 118-20; 130-46; 138 nota 11.

per l'intero Settecento (Unger 2003, 40-2), anche a Slagelse ampio spazio era dato allo studio della retorica, come si riscontra nei diari giovanili di Baggesen (Wille 1934), che si configurano quali esercizi di stile a imitazione degli autori classici: Omero, Plauto, Ennio, Sallustio, Virgilio, l'amato Orazio, Ovidio (citato in esergo a Baggesen 2006, 1: 31-2); inoltre, Esopo (nell'edizione umanistica del Camerarius), il *De viris illustribus* di Cornelio Nepote, la *Grammatica* di Donato; lo studio della stilistica era condotto su Eutropio, storico ed epistolografo dell'imperatore Valente.<sup>5</sup> Ancora, costante nei diari di Slagelse è la frequenza di passi caratterizzati dalla compresenza di versi e prosa, quale caratteristica del *genre mélisé*, dall'autore recepito per mezzo di letture quali, ad esempio, *Les plus belles lettres françoises* di Pierre Richellet del 1698 (Wille 1934, 247), sì che si può concludere che già i diari giovanili recano traccia di quella continua alternanza di riso e dolore, autoriflessione e autoironia - il tutto espresso nel tono sensuale che costituisce la cifra caratteristica dello stile di Baggesen in *Labyrinten* (Wille 1934, 239). Alla luce, dunque, della formazione classica dell'autore, appare comprensibile come la descrizione baggeseniana della Cattedrale si snodi, come nota Sandberg (2005, 126), su due assi principali: uno antico, declinazione della più ampia *Querelle des Anciens et des Modernes*, l'altro moderno, collegato alla Rivoluzione francese, volto a rivendicare il proprio diritto all'indipendenza dal primo, tentando l'autore una mediazione tra i due.

### 3 Davanti alla Cattedrale di Nostra Signora di Strasburgo

La descrizione di quella che Baggesen definisce *Kathedralkirken i Straßburg* (La Cattedrale di Strasburgo) si presenta in forma di «*ecphrasis architecturale*» (Romagnino 2019a, 426-61), quale sottogenere della 'descrizione di luogo' che, ispirandosi alla descrizione del Palazzo di Eeta nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (III, 194-252), appare caratteristico del romanzo barocco francese (Romagnino 2019a). Quale descrizione di un edificio capace di contenere innumerevoli stanze, essa può estendersi potenzialmente all'infinito, un pericolo di cui Baggesen appare cosciente:

Min lange, tunge, haarde, uendelige Beskrivelse har trættet dig,  
kiærreste Læser? (Baggesen 2006, 2: 199)

La mia lunga, prolissa, pesante, infinita descrizione ti ha stancato, carissimo lettore?

---

<sup>5</sup> Si traggono i nomi degli autori da una spigolatura effettuata da chi scrive tra gli eserciti pubblicati da Wille 1934, cui si rinvia inoltre per lo *skoleprotokol* citato (1934, 263).

La descrizione della Cattedrale, la più articolata in *Labyrinten*, si estende per quattro capitoli: «Kathedralkirken i Straßburg. Udsiden» (Baggesen 2006, 2: 185-8; La Cattedrale di Strasburgo. La facciata); «Kirken» (188-90; La chiesa); «Taarnet» (190-5; La guglia); «Spidsen af Spiiret» (195-202; In cima alla guglia). Se le parti centrali seguono quasi alla lettera gli *Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg* dell'erudito e gesuita strasburghese Philippe-André Grandidier (1782; cf. Blicher 2014, 278-82), che assicurano alla descrizione la ricchezza di dettagli a garanzia dell'*enárgenia*, la sezione liminare e quella conclusiva si contraddistinguono per una *facies* patetica altrove assente.<sup>6</sup>

Il primo capitolo, invero poco frequentato dalla critica labirintista, rappresenta il momento in cui, sperimentando il *pathos* in termini di «speranza e timore» (Lausberg 1969, 52-3), allo scopo di rendere compassionevole il lettore, l'autore indulge su particolari afferenti alle categorie del mostruoso e dello straordinario (Romagnino 2019b, 48-51). Sin dall'*incipit*, il motto latino *mirabile opus caput inter nubila condit*, citazione da Enea Silvio Piccolomini ricalcata sui versi virgiliani dedicati alla Fama (*Eneide* IV, 173-90), trasmette al lettore, per mezzo di stilemi epici, l'effetto provocato da un monumento celebre per la sua maestosità.<sup>7</sup> Del primo capitolo si riporta di seguito un escerto in cui, in modo particolare, il patetico 'affiora' senza sfociare in autentica sofferenza, la quale comprometterebbe, secondo la prescrizione schilleriana (Schiller 1997, 34), la 'simpatia' tra autore e lettore che Baggesen persegue in *Labyrinten*.

## UDSIDEN

Hvilken Masse! hvilken Høide! hvilket uhyre *Epos af Steene!* Kan Jorden bære dette kunstige Field? synker den ikke under Foden af denne gyselige Colossus?

Man segner, knuuses i det første Blik; Øjet farer forfærdet tilbage, som om den lyse Himmel paa eengang pludselig blev sort - forgieves udmatter det sig for at fatte det uhyre Omrids, det hopper fra Kant til Kant, fra Spids til Spids, finder ingen Hvile, og falder fra den øverste Tind, som den hagltrufne Lærke til Jorden!

<sup>6</sup> Deliberatamente non si considera in questa sede il capitolo che precede la descrizione della Cattedrale, dal titolo «Straßburg», contenente l'apostrofe in versi alla Cattedrale stessa, poiché a questo stadio la chiesa è intesa quale simbolo della città, non ancora nella sua materialità.

<sup>7</sup> L'aneddoto di Enea Silvio Piccolomini studente a Strasburgo al tempo in cui la Cattedrale era in costruzione è riportato da Grandidier (1782, 212-13), dunque la citazione non costituisce di per sé prova di una conoscenza diretta da parte di Baggesen della *Germania* di Piccolomini, trattato epistolare del 1457-58.

Hvilket Værk i det Heele! hvilken Flid i dets mindste Deele! Disse talløse Piller, og Buer, og Pyramider i utallige dristige, eventyrlige, ufattelige Forbindelser – denne Mylren af groteske, burleske, phantastiske i Steen udhugne Figurer – denne Vrimmel af Zirater! Hvilket Arbeide! Det er allerede trættende Møie blot at see det!

Er det et behageligt eller er det et ubehageligt Syn? det er mig umueligt at afgøre det; men interessant er det i høieste Grad! Den Studsen, den Gysen, den Rædsel, det opvækker, fastholder Gemyttet i det den saarer. Det er en *Shakespearisk* Tragedie, *Kong Lear* – opført af Steen.

Bort med alle Fordringer paa *Skiønhed!* der er intet egentlig *skiønt*, intet let fatteligt Forhold, ikke et eeneste Træk af livelig Bevægelse i dette Underværk! Smagen jages i første Skuen paa Flugt – og man staaer der allene med sin Følelse, tilbagehvirvlet i Middelalderens Dødmørke. En Græker fra *Pericles's* Tid, der aldrig havde været uden for *Athenen*, vilde løbe bort, hvis han var i mit Sted – men – mit Øje er ikke forkielet af Sydens Idealer; det er hærdet i Anskuen af Nordens Carricaturer; jeg har ikke blot læst *Homer* og *Virgil*; men *Klopstock*, *Milton* og *Sterne*; jeg har seet et Par smaae Stykker af *Raphael*; men langt flere store af *Rubens* – jeg bliver staaende!

Det charakteristiske deri er ikke engang *Storhed*. Det er for uhyre, for uendeligt, for ufatteligt, til at være *stort!* Det Heele er for vidtløftigt og Deelene for smaae til denne Carakter. Hvad der er for stort for eet Blik, er ikke længer stort; jeg har seet meget mindre *store Bygninger*.

Det er *høit!* jeg torde næsten sige, i høieste Grad *høit* – *høit*, som *Messiaden*, som *Evalds Rolf*, som *Miltons Satan!* som Havet i Storm ved *Hellebek!* Som *Brutus* i det han dræber Cæsar, eller som *Cato*, i det han dræber sig selv! Det matter, det saarer, det knuu-ser; men «*det er dog herligt!*»

Det er imidlertid Dødens, og ikke Livets, Helvedes og ikke Himmelens Høihed; thi det er *gothisk*. (Baggesen 2006, 2: 185-6; corsivo nell'originale)

## LA FACCIATA

Che massa! Che altezza! Che immenso *epos in pietra!* E la terra riesce a sopportare questo campo artificiale? Non sprofonda schiacciata dal peso di questo terribile colosso?

Uno a prima vista vacilla, si sente schiacciato: lo sguardo impaurito si rivolge altrove, è come se all'improvviso il cielo fino a prima luminoso si oscurasse – invano si affanna a cogliere l'immenso profilo, rimbalza da una parte all'altra, da una guglia a un'altra, senza trovare requie, per poi lasciarsi cadere di peso dal punto più alto, come l'allodola colpita da una pallottola cade in volo!

Che opera nel suo insieme, quanta cura in ciascuna delle sue parti! Quegli innumerevoli pilastri, archi, timpani combinati in connessioni infinite, audaci, misteriose, sfuggenti - queste pietre scolpite brulicanti di creature grottesche, burlesche, fantastiche, questo pullulare di ornamenti! Che lavoro! È una fatica immensa già solo guardarla.

È una vista piacevole o non lo è? Non mi è possibile comprenderlo; tutto ciò che so è che è molto interessante. Lo choc, il brivido, il terrore che suscita, trattiene l'animo ferendo. È una tragedia shakespeariana... sì, è il *Re Lear*, in pietra.

Basta con l'aspettativa della *bellezza*! In questa meraviglia di veramente bello non c'è nulla, non esiste alcuna armonia nei rapporti, né vi è la minima traccia di movimento. Alla sua vista, il gusto del bello fugge inorridito, e si resta lì, catapultati con quell'unico sentimento nell'oscurità del Medioevo. Se un Greco dell'età di Pericle che uscisse da Atene per la prima volta fosse qui, al mio posto fuggirebbe: invece il mio occhio, non ancorato agli ideali del Sud, si è forgiato alla contemplazione delle aspre forme del Nord; io non ho soltanto letto Omero e Virgilio, ma anche Klopstock, Milton e Sterne; anch'io, naturalmente, ho visto due quadretti di Raffaello, ma ne ho visti molti, e di grandi dimensioni, di Rubens: io resisto!

La sua caratteristica principale non consiste nella *grandezza*: è troppo vasto, troppo immenso, troppo inconcepibile per essere semplicemente *grande*! Le dimensioni sono troppo grandi, e al contempo le parti troppo piccole perché rientri in questa tipologia. Ciò che per un momento è troppo grande, dopo qualche istante non lo è più. Ho visto *grandi edifici* molto più piccoli.

È *sublime*! Non riesco neppure a dire quanto sia sublime, tantissimo - sublime come *Il Messia*, come il *Rolf* di Ewald, come il *Satana* di Milton; come il mare in tempesta a Hellebæk! Come Brutus mentre uccide Cesare, o come Catone mentre si suicida. Rintrona, ferisce, schiaccia - e tuttavia, è *splendido*!

È però la maestà della morte e non della vita, dell'inferno e non del paradiso; perché è *gotico*.

Come mostrano, a un primo livello di lettura, l'uso pressoché esclusivo del presente verbale e l'attenzione all'aspetto sonoro, nonché i cambi improvvisi che conferiscono al discorso un effetto martellante, l'oggetto della descrizione è, in questa fase, non già la Cattedrale in quanto tale, bensì l'effetto che la sua visione provoca su Baggesen-spettatore, «spettatore, che si supponeva dunque più o meno immobile» (Florenskij 2020, 29), ciò conferendo indirettamente al monumento lo statuto di *monstrum*, quale impressione che l'uso della terza persona ulteriormente rafforza. Al contempo, tropi e figure concorrono a trasmettere al lettore l'effetto di straniamento inteso quale

«effetto psichico che l'imprevisto, l'inatteso [...] come fenomeno del mondo esterno esercita sull'uomo» (Lausberg 1969, 60).<sup>8</sup>

Si noti, inoltre, l'uso del liminare poliptoto del pronome *hvilken* con le tre lunghe esclamazioni iniziali, ripetute allo scopo di amplificare l'emozione e, subito, smorzate da due interrogative retoriche. Le numerose figure di ripetizione, ora alternandosi all'interno di un periodo retto concettualmente dalla figura etimologica *talløse* [...] *utallige*, ora combinandosi con quelle di detrazione, in particolare di detrazione per compressione, contribuiscono, con il processo di accumulazione degli aggettivi, a restituire al lettore-spettatore l'effetto di un brulichio (*Vimmel*), immediatamente annullato dalla constatazione della completa assenza di movimento: *ikke et eeneste Træk af liveligt Bevægelse*. Infine, l'illusione ottica: *Hvad der er for stort for eet Blik, er ikke længer stort*. In linea col registro dell'ipotassi, gli aggettivi presenti afferiscono alle categorie dell'iperbolico e del mostruoso: *gyselig, interessant*, collocati a breve distanza l'uno dall'altro, lasciano presto spazio a una più forte accentuazione degli effetti patetici, sì che dall'espressione trimembre *Den Studsen, den Gysen, den Rædsel* scaturisce l'espressione tripartita *Det matter, det saarer, det knuuser*, parallela alla prima. Il termine *høj* 'sublime', parola chiave dell'intero passaggio, è reso 'evidente' per mezzo del canone artistico epico-tragico baggeseniano che affiora nel corso della visione, e che, includendo la pittura di Raffaello e Rubens come il mare in tempesta a Hellebæk, luogo legato alla nobiltà dano-tedesca del *Gesamtstaat* (Thalbitzer 1929, 52-3), comprende, con Omero e Virgilio, il *Messia* di Klopstock (1748), il *Rolf Krage* di Johannes Ewald (1770), il *Paradiso perduto* di Milton (1667) e Sterne; su tutti troneggia Shakespeare, il cui *Re Lear* funge da supporto alla descrizione dell'esperienza che l'autore vive in quel preciso momento di fronte alla Cattedrale; infine, il riferimento a Catone e Bruto rinvia a un'esperienza liminale affine al *Trauerspiel* barocco (Benjamin 1999). In conclusione, l'espressione causale *thi det er gothisk*, ponendo fine per ragioni stilistico-estetiche all'eccesso di *pathos*, permette a Baggesen di evitare il dibattito settecentesco sul gotico, preferendo l'autore trasmettere al lettore l'esperienza della visione mediante tre supporti: l'epica, la scultura (*Epos af Steene*) e la tragedia shakespeareana (*Kong Lear - opført af Steen*), autore da cui Baggesen recapisce l'arte nonché tecnica dello

<sup>8</sup> L'analisi stilistica che segue si fonda principalmente su Lausberg 1969, in particolare: straniamento (260-2), poliptoto (150), amplificazione dell'emozione (254), interrogative retoriche (246), figure di ripetizione (53-60), figura etimologica (150-1), figure di detrazione (178-80), figure di detrazione per compressione (177-80), accumulazione degli aggettivi (165-9).

scoppio verbale appassionato, in cui *passione* ed *espressione*, *sentimento* e *retorica* si legano insieme. (Fusini 2010, 22; corsivo nell'originale)

#### 4 Conclusioni

Al fine, ora, di comprendere l'esperienza di Baggesen davanti alla Cattedrale di Strasburgo, appare efficace mutuare la categoria di 'gotico letterario' cui Ladislao Mittner ricorre nella sua esegesi dei saggi goethiani *Per l'onomastico di Shakespeare* e *Dell'architettura tedesca* (Mittner 1971, 343-4), quali sottotesti, come s'è detto, della descrizione della Cattedrale in *Labyrinten*. In particolare, l'espressione baggeseniana *Kong Lear - opført af Steen* appare rischiarata dalla suggestione mittneriana secondo cui Goethe identifica nel gotico «la medesima struttura 'organica' dei drammi shakespeariani» (Mittner 1971, 344), un'affermazione cui, qualora la si applichi al nostro autore, l'analisi delle ricorrenze del termine *gothisk* in *Labyrinten* fornisce ulteriore supporto. In particolare, il termine compare nella descrizione di Amburgo (Baggesen 2006, 1: 95), città le cui *gothiske Spire* (guglie gotiche) incutono nel viaggiatore rispetto sin dalla distanza, e in cui l'autore ebbe occasione di assistere alla rappresentazione del *Re Lear* nell'interpretazione del celebre attore tedesco Friedrich Ludwig Schröder (2006, 1: 111-18). Nel corso di quella rappresentazione, Baggesen esperisce per la prima volta la sensazione che *Re Lear* sia opera d'arte di statuto analogo, epperò di segno contrario, al Laocoonte:

En anden *Laocoons* indvikles han ved hver Bevægelse meer og meer i sine Qvalers Slangeknuder; og ak! det er ikke hans Børn, som deele blot, men, som volde hans Smerte. (Baggesen 2006, 1: 113)

Un altro Laocoonte resta sempre più invischiato ad ogni movimento nei nodi serpentini dei suoi tormenti; e ahimè! Non solo i suoi figli non condividono il suo dolore: sono loro a provocarlo.

Intendibile in termini di tragedia della concezione della sovranità medievale, ovvero in termini di conflitto tra vecchie e nuove generazioni rispetto alla tematica del potere, quanto mai attuale nel momento in cui Baggesen contempla la Cattedrale, *Re Lear* è l'opera shakespeariana che più di ogni altra incarna letteralmente l'immagine di Lear nel modo in cui Baggesen a teatro la coglie: un sentimento non meglio definito, sintetizzabile nella parola *wrath* (Fusini 2010, 280), termino che nel *Re Lear* designa l'ira cui il re è mosso da Cordelia e in cui

rifulgono le spire serpentine che nella radice antica alludono a un moto del corpo e dell'animo che in sé attorciglia e che nell'immagine della piega e dell'intrigo trasporta l'idea di malvagità. (Fusini 2010, 280)

Di fronte a una tale consapevolezza, Baggesen piange, esperendo una reazione descritta in termini di *Forunderlige tredoppelte Gemytsforfatning: Smerte, Fryd og Beundring!* (Baggesen 2006, 1: 117; Uno stupefacente miscuglio di tre emozioni, dolore, gioia, ammirazione), quale triplice costituzione temperamentale parallela a quella che suscita in lui la visione della facciata della Cattedrale, espressa dal tricolon: *Det matter, det saarer, det knuuser*. Se, dunque, considerata esteticamente, l'esperienza di Baggesen davanti alla Cattedrale appare analoga a quella della rappresentazione amburghese del *Re Lear*, e ad essa accomunata dalla compassione per Re Lear inteso 'come' Laocoonte, dunque nella sua carnalità di creatura 'avvinta'.

Quale opera architettonica che programmaticamente costringe lo spettatore alla «creazione di intersecazioni mutando il punto di vista» (Wölfflin 1984, 432), la Cattedrale di Nostra Signora di Strasburgo diviene, per effetto della suggestione provocata in Baggesen dalla rappresentazione amburghese e dalla Rivoluzione francese, schermo su cui si proietta la soggettività dell'autore. Incarnatisi il Laocoonte e il *Re Lear* nei rispettivi referenti umani, e fusisi insieme, generano una suggestione trimembre che, legando insieme Laocoonte, Lear e Baggesen sulla base dell'equazione 'padri-figli-dolore', rende 'evidente' al lettore di *Labyrinten* la vertigine dell'autore davanti all'anticlassicismo.

## Bibliografia

- Arndal, S. (2001). «Grenzen und Grenzüberschreitungen in Hans Adolph Brorsons geistlichen Liedern». Detering, Gerecke, de Mylius 2001, 50-62.
- Baggesen, A. (1843-56). *Jens Baggesens Biographie. Udarbeidet fornemmeligen efter hans egne Haandskrifter og efterladte litteraire Arbeider, ved August Baggesen.* 4 bd. Kjøbenhavn: Reitzel.
- Baggesen, J. (2006). *Labyrinten eller Reise gennem Tydkland, Schweitz of Frankerig.* 2 bd. Udg. af H. Blicher. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab; Gyldendal.
- Baumgarten, A.G. (1992). *Estetica.* A cura di F. Piselli. Milano: Vita e Pensiero. Trad. di: *Aesthetica.* Frankfurt am Main: Kleyb, 1750.
- Benjamin, W. (1999). *Il dramma barocco tedesco.* Trad. di F. Cuniberto. Torino: Einaudi. Trad. di: *Ursprung des deutschen Trauerspiels.* Berlin: Rowohlt, 1928.
- Blicher, H. (2006). «Efterskrift». Baggesen 2006, 2: 261-318.
- Blicher, H. (2014). «Senklassicistisk omgang med tekster: Om åbenbare og skjulte citater i Jens Baggesens *Labyrinten*». *European Journal of Scandinavian Studies*, 44(2), 270-85. <https://doi.org/10.1515/ejss-2014-0016>

- Detering, H.; Gerecke, A.B.; de Mylius, J. (Hrsgg) (2001). *Dänisch-deutsche Doppelgänger. Transnationale und bikulturelle Literatur zwischen Barock und Moderne*. Göttingen: Wallstein.
- Feldbæk, O. (s.d.). s.v. «Tyskerfejden». *Den Store Danske. Lex på lex.dk*.  
<https://lex.dk/Tyskerfejden>
- Florenskij, P. (2020). *La prospettiva rovesciata*. A cura di A. Dell'Asta. Milano: Adelphi. Trad. di: *Oborotnaja Perspektiva*. Moskva: Mysl', 1999.
- Foucault, M. (2013). *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Trad. di E. Panaitescu. Milano: Rizzoli. Trad. di: *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Fusini, N. (2010). *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*. Milano: Mondadori.
- Goethe, J.W. (1992). *Scritti sull'arte e sulla letteratura*. A cura di S. Zecchi; trad. di P. Necchi; M. Ophälders. Torino: Bollati Boringhieri.
- Grandier, P.A. (1782). *Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg*. Strasbourg: Levrault.
- Guidorizzi, G. (a cura di) (1991). *Il sublime*. Milano: Mondadori.
- Hansen, P. (1902). *Illustreret dansk Litteraturhistorie*, Bd. 3. København: Det Nordiske Forlag; Bojesen.
- Hoff, K. (2003). *Die Entdeckung der Zwischenräume. Literarische Projekte der Spätaufklärung zwischen Skandinavien und Deutschland*. Göttingen: Wallstein.
- Hoff, K.; Sandberg, A.; Schöning, U. (2021). «Relations in a Cultural Triangle: Aspects of Cultural Mediation between Germany, France and Scandinavia». Jørgensen, Lüsebrink 2021, 229-49.  
[https://doi.org/10.1163/9789004443693\\_012](https://doi.org/10.1163/9789004443693_012)
- Jørgensen, S.B.; Lüsebrink, H.J. (eds) (2021). *Cultural Transfer Reconsidered: Transnational Perspectives. Translation Processes, Scandinavian and Postcolonial Challenges*. Leiden: Brill; Rodopi.
- Kornerup, B. (s.d.). s.v. «Peder Wøldike». *Dansk Biografisk Leksikon. Lex på lex.dk*.  
[https://biografiskleksikon.lex.dk/Peder\\_W%C3%88ldike](https://biografiskleksikon.lex.dk/Peder_W%C3%88ldike)
- Krüger, P.; Gabetti, G. (1930). s.v. «Baggesen, Jens». *Enciclopedia Treccani Online*.  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/jens-baggesen\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/jens-baggesen_(Enciclopedia-Italiana)/)
- Lausberg, H. (1969). *Elementi di retorica*. Trad. di L. Ritter Santini. Bologna: il Mulino. Trad. di: *Elemente der literarischen Rhetorik*. München: Hueber, 1963.
- Lundbo Levy, J. (1997). «Det talende skrammel. Bevægelser rundt i Baggesens labyrinth». Alenius, M. et al. (red.), *Digternes paryk. Studier i 1700-tallet. Festschrift til Thomas Bredsdorff*. København: Museum Tusculanum, 209-22.
- Mittner, L. (1964). *Storia della letteratura tedesca*. Vol. 1, *Dai primordi pagani all'età barocca (dal 750 al 1700 circa)*. Torino: Einaudi.
- Mittner, L. (1971). *Storia della letteratura tedesca*. Vol. 2, *Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*. Torino: Einaudi.
- Möller, R.M. (2004). «Steps towards the Sublime? Jens Baggesen's Account of Strasbourg Cathedral in *Labyrinten* and the Concept of the Sublime». *Transfiguration. Nordisk tidskrift for kunst og kristendom*, 6(2), 61-87.
- Nielsen, C. (1943). «Nogle Slagelserekotorer i gamle Dage». *Slagelse kommunale højere Almenskole. Meddelelser fra Skoleaaret 1942-43. Slagelse*: Sorø Amtstidernes Bogtrykkeri, 7-10.
- Romagnino, R. (2019a). *Décrire dans le roman de l'âge baroque (1585-1660). Formes et enjeux de l'écphrasis*. Paris: Classiques Garnier.
- Romagnino, R. (2019b). *Théorie(s) de l'écphrasis entre Antiquité et première modernité*. Paris: Classiques Garnier.

- Sandberg, A. (2005). «Jens Baggesen und das Strassburger Münster». *Text & Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien*, 27(1-2), 116-42.
- Sandberg, A. (2015). *En grænsegænger mellem oplysning og romantik. Jens Baggesens tyske forfatterskab*. København: Museum Tusculanum.
- Scatizzi, S.S. (2012). «*Ut pictura poesis*. La descrizione di opere d'arte fra Rinascimento e Neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto». *Cameneae*, 10, 1-23.
- Schiller, F. (1997). *Del sublime*. A cura di L. Reitani. Milano: SE.
- Skriver, S. (2006). *Oprørets æstetik. Om Jens Baggesens Labyrinten*. Hellerup: Spring.
- Thalbitzer, V. (1929). «Hellebæk i ældre Tider». Frederiksborg Amts Historiske Samfund (udg.), *Fra Frederiksborg Amt. Aarbog for 1929*. Hillerød: Nordlundes Bogtrykkeri, 13-58.
- Unger, H.-H. (2003). *Musica e retorica fra XVI e XVIII secolo*. A cura di E. Zoni. Firenze: Alinea. Trad. di: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg: Triltsch, 1941.
- Willaing, S. (2008). «To tidsalder-to tekster: Om Jens Baggesens rejsegdagbog fra sommeren 1787 og sønnen August Baggesens gengivelse af den i 1843». *Danske Studier*, 81-110.
- Wille, G. (1934). «Jens Baggesen og Slagelse Latinskole». *Personalhistorisk Tidsskrift*, 55, 238-65.
- Wittman, R. (2019). *Architecture, culture de l'imprimé et sphère publique dans la France du XVIIIe siècle*. Dijon: Les Presses du réel.
- Wölfflin, H. (1984). *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Trad. di R. Paoli. Milano: Longanesi. Trad. di: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München: Bruckmann, 1915.

