

Pinacoteche di parole

*Letteratura e arti figurative
da Winckelmann a Rilke*

a cura di

Lucia Borghese e Patrizio Collini



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Volume pubblicato con un contributo del MIUR
Dipartimento di lingue, letterature e culture comparate
Università di Firenze*

© Copyright 2011
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884672841-8

Indice

Premessa	7
Sul primo Winckelmann e le arti figurative <i>Maria Fancelli</i>	13
Originali e copie nella <i>Italienische Reise</i> ovvero Goethe e l'irriducibilità della materia <i>Lucia Borghese</i>	33
La bella donna. Una figura simbolica della drammaturgia classica <i>Helmut J. Schneider</i>	51
August Wilhelm Schlegel e la pittura <i>Ingrid Hennemann Barale</i>	79
Ludwig Tieck e l'arte figurativa <i>Helmut Pfotenbauer</i>	97
La "leggenda nera" di Raffaello <i>Patrizio Collini</i>	117
Cattedrali, castelli, rovine. Paradigmi per una metaforologia romantica <i>Willi Jung</i>	127

Il racconto <i>Nachkommenschaften</i> di Adalbert Stifter <i>Rita Svandrlik</i>	147
I richiami all'arte figurativa nel Nietzsche della <i>Geburt der Tragödie</i> <i>Vivetta Vivarelli</i>	161
Rainer Maria Rilke e la metamorfosi dello sguardo: dagli artisti di Worpswede a Cézanne <i>Marco Meli</i>	177

Premessa

La letteratura tedesca moderna nasce dall'incontro, attestato anzitutto dall'opera di Winckelmann, con le arti figurative: più precisamente dall'incontro del pensiero tedesco con il sentimento della forma che pervade l'arte classica e italiana. Quest'incontro ne sottintende altri: intelletto e corpo, invisibile e visibile, maschile e femminile, l'io e l'altro. È quindi quello dell'*ékphrasis* essenzialmente un problema di traduzione, appropriazione/integrazione dell'estraneo nel proprio codice. Non è dunque casuale che l'utopia della traduzione dell'opera d'arte in scrittura – che si svolge costantemente all'ombra del mito di Pigmalione e dell'opera d'arte vivente – nasca all'interno della cultura tedesca illuminista che più di ogni altra, nella seconda metà del XVIII secolo, coltiva l'ideale simbolico della traduzione come dialogo, ovvero strumento di riconversione e metabolizzazione dell'universale nell'elemento soggettivo. Ma è anche inevitabile che quel processo di sublimazione dell'estraneo che la traduzione sottintende sia soggetto – proprio negli autori più consapevoli – al rischio di un “ritorno del rimosso”: di quel “materiale estraneo” che la traduzione intendeva omologare.

Il fenomeno dell'*ékphrasis* si configura nelle *Statuenbeschreibungen* winckelmanniane come un corpo a corpo della parola con la scultura, che, se possiede un manifesto carattere erotico, non cela nondimeno la suprema *hybris* della parola di costituire un paradossale equivalente cinetico della quieta, immota e silenziosa grandezza dell'opera d'arte. Ben al di là dell'inerte *ut pictura poesis* classicista, l'*ékphrasis* winckelmanniana svela un sofferatissimo risvolto agonistico che si dispiega appieno in quella splendida palestra della moderna scrittura tedesca costituita dai reiterati tentativi di avvicinamento al corpo classico da parte della parola, nelle ripetute e sempre nuove descrizioni dell'Apollo, del Torso e del Laocoonte. Proprio il sofferto scavo interiore caratteristico della prosa ritmica winckelmanniana e l'indiscussa originalità dei suoi risultati offrono nondimeno la paradossale e lampante dimostrazione dell'incolmabile distanza, anzitutto mediale, che separa la descrizione dall'opera d'arte, la parola, dall'elemento visivo. Distanza di cui prenderà poi atto il *Laokoon* lessinghiano tracciando confini

rigorosi fra poesia e arti figurative, che da allora appariranno invalicabili. Al punto che Herder nel suo geniale *Plastik*, pur affermando la superiorità per la conoscenza artistica del tatto sulla vista, finirà per restituire all'opera d'arte quel primigenio carattere numinoso e sublime nei confronti del quale non sussiste altra alternativa se non quella della muta adorazione e sottomissione. L'incontro di natura erotico-sessuale, allusivamente visto da Herder come fonte privilegiata di conoscenza della scultura, precipita nondimeno l'opera d'arte in quell'abisso di silenzio e mistero a cui la *hybris* dell'*ékphrasis* l'aveva voluta strappare.

Al di là delle innumerevoli e regressive riedizioni del cosiddetto "spirituale dell'arte", il Romanticismo tedesco segna una svolta decisiva nella storia dell'incontro della scrittura con l'opera d'arte. Quella vera e propria musicalizzazione della letteratura che ha luogo intorno al 1800 segna in effetti un progressivo distacco della letteratura romantica dall'elemento visuale-figurativo, visto non all'altezza della nuova età che sta nel segno della Rivoluzione: da qui l'irresistibile seduzione esercitata sui romantici dall'elemento non figurativo, dall'informe e dall'acustico, che sfocia infine nella scelta della musica come il medium più adatto a restituire la rivoluzione antropologica e percettiva in atto. Di fronte alla radicalità delle posizioni romantiche le soluzioni apportate dal Classicismo weimariano degli anni Novanta appaiono certamente restaurative: nel 1798 escono contemporaneamente sia i primi fascicoli dei "Propyläen" goethiani – rivolti esplicitamente alle arti figurative – che dell'"Athenäum" schlegeliano. Da una parte il programmatico ritorno winckelmanniano alla scultura, dall'altra un'apologia della musica: "Jede Kunst hat musikalische Prinzipien und wird vielleicht selbst Musik" (F. Schlegel). E' così che il dialogo *Die Gemälde*, il più avanzato documento romantico sulla pittura, prospetta infine una metamorfosi del quadro in poesia e della poesia in musica.

Nell'Ottocento tedesco, il predominio dell'elemento musicale su quello figurativo riceve una sanzione teorica in Schopenhauer e in Nietzsche, mentre il Novecento, accanto alle orge iconoclastiche dell'Espressionismo, conosce anche le sublimi restaurazioni del figurativo da parte della prosa rilkiana, che se può magnificamente abbracciare i corpi rodiniani, può però solo riscrivere e non più descrivere la superficie sfingea e sfuggente delle tele cézanniane.

In *Sul primo Winckelmann e le arti figurative* Maria Fancelli riprende in mano, in un'ottica allargata alle più recenti acquisizioni critiche, la diagnosi di Herder, interprete di un Winckelmann che rappresenta la condizione di incompiutezza e la scissione fra il pensiero e l'azione che caratterizzava la borghesia tedesca nel Settecento, per rilevare come nel periodo di Dresda, in cui Winckelmann scrisse i *Gedanken* e si determinò il suo spostamento

di interesse dall'orizzonte storico a quello artistico, egli si occupasse non tanto di scultura e di statue degli antichi quanto di temi e problemi della pittura e del disegno, come mostra anche la sua prima frammentaria descrizione della Gemäldegalerie.

In *Originali e copie nella "Italienische Reise" ovvero Goethe e l'irriducibilità della materia* Lucia Borghese vede la gigantesca rielaborazione della materia del *Tagebuch* italiano di Goethe in funzione del complesso passaggio epocale segnato dalla Rivoluzione francese e osserva come nella composizione di quest'opera, in cui il rapporto di arte e natura viene articolandosi su uno sfondo arcano, entrino in gioco elementi per i quali concretamente la grande arte del passato è posta in relazione con la scienza: parlando di architettura, scultura e pittura, Goethe introduce nel testo, con l'eccentrica dicotomia di 'copie' e 'originali', un'ottica morfologica riconoscibile in una serie di passi in cui l'ambito delle arti figurative si rivela allo sguardo incorruttibile del naturalista nell'inquietante corporeità dei suoi materiali.

In *La bella donna. Una figura simbolica della drammaturgia classica* Helmut J. Schneider si ricollega agli studi antropologici relativi ai rapporti di genere nell'epoca classica per analizzare, nel teatro del classicismo tedesco, genesi e funzione dell'immagine della "bella donna". La sua ricognizione muove dalla natura paradossale della bellezza, che, secondo un assioma dell'estetica schilleriana, risiede nella grazia, artefice di una rinascita spirituale come quella che nell'*Ifigenia* goethiana scaturisce dall'incontro di Oreste con la "sorella pura". E si spinge a indagare fino a che punto sia possibile rintracciare l'ideale di femminilità nella struttura drammatica profonda di opere che vanno dal teatro di Lessing a quello di Goethe e di Schiller fino a culminare nel modello antitetico, grandioso e mostruoso, della *Pentesilea* di Kleist.

In *August Wilhelm Schlegel e la pittura* Ingrid Hennemann Barale presenta la teoria dell'arte che viene esposta nel *Gemälde-Gespräch* di August Wilhelm nella forma del dialogo come filiazione della teoria della letteratura formulata da Friedrich Schlegel; e ne articola le posizioni relative al problema della creazione artistica sullo sfondo del più ampio contesto di riferimento costituito dai rinvii sia alle successive *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* dello stesso August Wilhelm e alle speculazioni divergenti del fratello Friedrich, sia alle precedenti intuizioni di Wackenroder e Tieck. E osserva come attraverso l'analisi della pittura e attraverso le riflessioni sul rapporto tra le arti figurative e la poesia culminanti nella celebrazione di Raffaello, anche il proselitismo per la religione cattolica acquisti un carattere relativo.

In *Ludwig Tieck e l'arte figurativa* Helmut Pfothenauer osserva come per influsso anche di Moritz e di Fiorillo fino dagli anni berlinesi Tieck abbia iniziato a riflettere sulla "logica delle arti", e come, grazie alle in-

terpretazioni shakespeariane di Füssli e di Angelika Kaufmann, abbia incentrato i suoi scritti teorici sulle prerogative dell'arte e della letteratura e sulla loro reciproca traducibilità; il problema della non rappresentabilità dell'invisibile, ossia degli stati interiori, semioscienti e visionari sarebbe stato narrato, da *Sternbalds Wanderungen* a *Die Gemälde*, come parabola di una religione dell'arte esposta al disinganno. E rievocando l'impressione suscitata dalla Madonna cosiddetta di Pommersfelden, attribuita allora a Raffaello, ricorda come, nel lapidario giudizio di Wackenroder sull'eccellenza di Dürer, e anche in quello di Tieck sul Correggio, entrambi i pittori venissero commisurati a Raffaello come modello insuperabile.

In *La "leggenda nera" di Raffaello* Patrizio Collini mostra come la rappresentazione, nella letteratura romantica, delle vite di pittori che naufragano nel tentativo di imitare l'inimitabile perfezione di Raffaello, si ponga – da Tieck e Wackenroder a Hoffmann – nel segno dell'ineluttabile passaggio a un'arte aniconica e musicale come quella che dal Berglinger delle *Herzensergiessungen* conduce al folle e visionario Berklinger dello *Artushof* di E.T.A. Hoffmann. Quale figura estrema di questo processo viene indicato lo stesso Raffaello, la cui immagine in Hoffmann e Arnim va incontro a un ottenebramento epocale, diventando il protagonista o segreto ispiratore di due racconti notturni.

In *Cattedrali, castelli, rovine. Paradigmi per una metaforologia romantica* Willi Jung si confronta con gli studi relativi alle modalità di ricezione del Medioevo nel romanticismo francese e osserva come in risposta alla Rivoluzione si sia avuta una riscoperta dell'architettura medievale, che, legando religione, storia e arte, entra a far parte della topografia letteraria. Con *Notre-Dame de Paris*, la cui "page architecturale" della facciata risponde alla concezione della cattedrale come sinfonia scolpita in pietra, il Medioevo diviene elemento imprescindibile per interpretare l'arte contemporanea, riferendosi concretamente alle sue origini. E mentre l'ambito metaforico connesso con il castello ne fa un *topos* dai tratti sempre più politicizzati, la poetica delle rovine sembra rivelare dell'opera dell'uomo la vera essenza.

In *Il racconto "Nachkommenschaften" di Adalbert Stifter* Rita Svandrlik affronta il problematico rapporto fra pittura e poesia con cui le figure d'artista rappresentate da Stifter di volta in volta si confrontano. E analizza la condizione del pittore di paesaggi protagonista del racconto *Nachkommenschaften*, animato da un intento iperrealista, che finisce per progettare un solo grande quadro di cui decreterà la distruzione con l'atto di rinuncia all'esercizio della pittura; una vicenda messa in relazione in modo paradossale con il tema genealogico annunciato nel titolo del racconto, e di cui la descrizione del dipinto di Jacob von Ruisdael *Il grande bosco*, evocato come a indicare lo scarto fra il quotidiano e la dismisura, sembra costituire il nucleo problematico.

In *I richiami all'arte figurativa nel Nietzsche della "Geburt der Tragödie"* Vivetta Vivarelli riprende alcuni puntigliosi richiami di Nietzsche alle arti figurative per mostrare il ruolo chiave che la *Trasfigurazione* di Raffaello e l'*Apollo del Belvedere* giocano nella *Nascita della tragedia*. Attraverso l'opera di Raffaello Nietzsche parla dell'intreccio imperscrutabile di apollineo e dionisiaco; e per la caratterizzazione dell'apollineo si rifà al trattato sulle arti figurative di Anselm Feuerbach dedicato all'*Apollo del Belvedere*, collegando la statua vaticana descritta da Winckelmann con il passo delle *Eumènidi* di Eschilo che vede il solare emblema del *principium individuationis* puntare il suo scudo contro la stravolta potenza dionisiaca.

In *Rainer Maria Rilke e la metamorfosi dello sguardo* Marco Meli descrive il percorso seguito da Rilke nel rappresentare – dai *Neue Gedichte* ai *Briefe über Cézanne* – come in una sorta di autobiografia per immagini la progressiva trasformazione dello sguardo iniziata con la scoperta, a Worpswede, del paesaggio. E mostra come, per l'ispirazione lirica di Rilke, nei *Dinggedichte* stessi si verifichi l'incontro del *modèle* rodiniano con la pittura di Cézanne. Nel profondo raccoglimento dello sguardo volto a cogliere la legge nascosta del visibile si spalanca la realtà di "cose" in quanto "equivalenti pittorici" dell'oggetto.