

Memoria, disinganno, composizione: Goethe, Kniep e la funzione del disegno durante il viaggio in Sicilia

di Alexander Auf der Heyde*

Il *Viaggio in Italia* rappresenta la seconda parte degli scritti autobiografici inaugurati nel 1814 con *Dichtung und Wahrheit* e si configura come percorso d'artista esemplare in un momento (tra il 1816 e il 1818) nel quale Goethe e l'instancabile Johann Heinrich Meyer conducono una battaglia contro la *Neudeutsch religios-patriotische Kunst* dei Nazareni¹. In questo momento storico, falliti da tempo i tentativi di ispirare – attraverso i concorsi delle *Weimarer Preisaufgaben* – un progetto di politica artistica improntato sulla lettura dei classici, Goe-

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Nell'ampio panorama di studi sull'*Italienische Reise* mi limito a segnalare il volume interamente dedicato a questo soggetto del “Goethe-Jahrbuch”, 105 (1988), e la monografia di N. Miller, *Der Wanderer: Goethe in Italien*, Hanser, München 2003, in particolare le pp. 233-313 (con bibliografia precedente). Per il contesto della polemica anti-nazarena di Goethe e Meyer rimando agli studi di F. Büttner, *Der Streit um die «neudeutsche patriotisch-religiose Kunst»*, in “Aurora”, 43 (1983), pp. 55-76; E. Y. Dilk, *Il medievalismo religioso-patriottico nazareno: la controversia sulla nuova arte tedesca, in Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli dell'Ottocento: il Medioevo*, a cura di R. Elze, P. Schiera, il Mulino-Duncker & Humblot, Bologna-Berlin 1988, pp. 221-42 (“Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento/Jahrbuch des italienisch-deutschen historischen Instituts in Trient”, Contributi/Beiträge, 1); E. Osterkamp, «*Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit»: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler, 1799-1805*, in *Goethe und die Kunst*, Ausstellungskatalog (Frankfurt-Weimar 1994), hrsg. von S. Schulze, F. Apel et al., Ostfildern, Hatje 1994, pp. 310-22; F. Büttner, *Abwehr der Romantik*, in *Goethe und die Kunst* [1994], pp. 456-67; P. Vignau-Wilberg, T. Vignau-Wilberg, *Die Nazarener zu Goethes «Italienischer Reise» – Goethe über die Kunst der Nazarener*, in *Preußen: die Kunst und das Individuum. Beiträge gewidmet Helmut Börsch-Supan*, hrsg. von H. Dickel, C.M. Vogtherr, Akademie Verlag, Berlin 2003, pp. 139-50.

the (ri)propone ai lettori la sua esperienza personale d'artista greco (o neoclassico) in chiave winckelmanniana che

[...] cerca d'approfondire il procedimento usato da quegli impareggiabili artisti per disegnare, partendo dalla figura umana, il cerchio perfettamente concluso della creazione divina, nel quale i caratteri fondamentali, come pure i passaggi e le mediazioni, sono tutti presenti. La mia ipotesi è che essi, operando, abbiano rispettato le leggi con cui procede la natura, e delle quali sto inseguendo la traccia. C'è però qualcosa in più, che non riesco ad esprimere².

Al momento della pubblicazione del *Viaggio in Italia*, grazie soprattutto a Schelling e la sua orazione accademica *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur* (1807), questa ricerca della *natura naturans* che avrebbe ispirato gli artisti greci è entrata a far parte del patrimonio generale del discorso estetico in lingua tedesca³. Il viaggio di Goethe che raccoglie impressioni e dati naturalistici si propone, dunque, come esemplificazione del già accennato proposito di mettersi sulle tracce della natura e il disegno, oltre a supplire alla mancanza di parole che investe l'osservatore Goethe soprattutto all'inizio del suo soggiorno in Sicilia, si rivela essere uno strumento d'astrazione nel momento della percezione, nonché un supporto formidabile durante l'elaborazione scritta dell'esperienza⁴.

Invece del termine *Zeichnung*, Goethe parla quasi sempre, all'interno delle pagine siciliane del *Viaggio in Italia*, dell'*Umriss* (o *Kontur*) ed è dovuto al fatto che gran parte dei disegni a sua disposizione sono stati realizzati con matite inglesi le cui mine di grafite contenevano allora ancora delle tracce di altri minerali, motivo per cui il tratto rimane sottilissimo, perché altrimenti rischierebbe di graffiare il supporto cartaceo⁵. Ma al di là della specificità tecnica di questi disegni lineari, nella Germania tra Settecento e Ottocento il contorno rappresenta una

² J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, traduzione di E. Castellani, commento di H. von Einem adattato da E. Castellani, prefazione di R. Fertonani, Mondadori, Milano 1993, p. 186 (Roma, 28 gennaio 1787).

³ Cfr. S. Greif, *Jenseits von Arkadien: Natur- und Landschaftsästhetik bei Goethe und Schelling*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft", 44 (1999), 2, pp. 5-23.

⁴ Cfr. a questo proposito W. Busch, *Die «große, simple Linie» und die «allgemeine Harmonie der Farben»: zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise*, in "Goethe-Jahrbuch", 105 (1988), pp. 144-64.

⁵ Per una storia materiale della matita, cfr. H. Petroski, *The pencil: a history of design and circumstance*, Faber & Faber, New York-Boston 1989.

specie di *topos* estetico ed è un aspetto, quest'ultimo, che è stato messo in evidenza dagli studi di Robert Rosenblum, Werner Busch e da Charlotte Kurbjuhn nella sua recente dissertazione sul contorno come «ästhetische Denkfigur»⁶. Prendendo spunto da questi lavori cercherò di individuare le molteplici funzionalità che il disegno a contorno – nella sua accezione metaforica, ma anche come opera d'arte incompiuta per definizione – assume all'interno delle pagine siciliane del *Viaggio in Italia*: si tratta, in primo luogo, di un supporto mnemonico (*Merkzeichen, Schattenbild*) destinato a futuri usi grazie alla sua nitidezza e fedeltà caratteristica, in secondo luogo di un'astrazione formale che aiuta l'osservatore nella sua ricerca di razionalizzare e organizzare la molteplicità degli stimoli sensoriali (*ordnen*), privandola degli elementi contingenti⁷, in terzo luogo di uno stimolo visivo per l'immaginazione produttiva dell'artista e letterato che è chiamato a completare il visto (*ausmalen*). Quest'ultimo aspetto, il fatto cioè che il disegno a tratto sia una specie di opera d'arte aperta in attesa d'essere rifinita dal fruitore, emerge con tutta evidenza nel saggio *Sui disegni ispirati a poesie e sugli schizzi di John Flaxman* (1799) che August Wilhelm Schlegel pubblica nel quarto fascicolo di "Athenaeum" (FIG. 1):

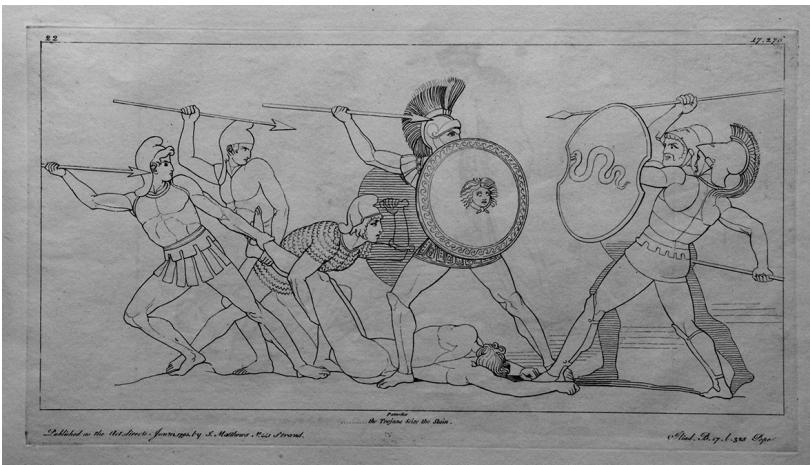
Il vantaggio maggiore del disegno a tratto deriva [...] dal fatto che più l'arte figurativa si limita ai primi, leggeri accenni, tanto più essa sortisce un effetto analogo a quello della poesia. I segni di essa diventano quasi geroglifici, pari a quelli del poeta; la fantasia viene incitata a completare e a perfezionare autonomamente secondo lo stimolo ricevuto, invece di essere catturata dall'immagine finita con compiacente soddisfacimento⁸.

⁶ R. Rosenblum, *The international style of 1800: A study in linear abstraction* (1956), Garland, New York 1976; W. Busch, *Die notwendige Arabeske: Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1985; Id., *Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts*, in *Zeichnen in Rom: 1790-1830*, hrsg. von M. Stoffmann, W. Busch, König, Köln 2001, pp. 10-44; C. Kurbjuhn, *Kontur: Geschichte einer ästhetischen Denkfigur*, De Gruyter, Berlin 2014, pp. 505-51 (relativo a Goethe).

⁷ Goethe, *Viaggio in Italia* [1993], p. 134 (Terni, 27 ottobre 1786).

⁸ A. W. Schlegel, *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrissen*, in "Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel", II, 1799, 2, pp. 193-246 (205). Cit. dall'edizione italiana: *Athenaeum (1798-1800): la rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, prima versione integrale a cura e con introduzione di G. Cusatelli, traduzioni, note e apparato critico di E. Agazzi e D. Mazza, Sansoni-RCS, Milano 2000, pp. 459-93 (465-6). Per la ricezione della grafica flaxmaniana, cfr. le aperture di R. Rosenblum, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo* (1967), introduzione di A. Pinelli, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1984, pp. 182-93, e soprattutto S.

FIGURA 1



«[...] sichere Merkzeichen»

La speranza di intraprendere il viaggio in Sicilia in compagnia dell'amico Johann Heinrich Tischbein viene delusa dagli impegni napoletani dell'artista che trova un degno sostituto nella persona di Christoph Heinrich Kniep (FIG. 2): un disegnatore apparentemente modesto, noto per la sua precisione e preparazione tecnica che è stato restituito agli studi storico-artistici grazie soprattutto ai lavori di Hanno-Walter Krauft e Georg Striehl⁹. A differenza di quanto sarebbe successo con

Symmons, *Flaxman and Europe: The outline illustrations and their influence*, Garland, New York 1984.

⁹ Per la figura e l'opera di Kniep, con particolare riferimento ai suoi rapporti con Goethe, cfr. H. W. Krauft, *Goethe und Kniep in Sizilien*, in "Jahrbuch der Sammlung Kippenberg", N.F. 2 (1970), pp. 202-327; Id., *Christoph Heinrich Kniep, l'accompagnatore di Goethe in Sicilia*, in *Goethe in Sicilia: disegni e acquerelli da Weimar*, catalogo della mostra (Gibellina, 1992), a cura di P. Chiarini, Artemide, Roma 1992, pp. 27-46; *Christoph Heinrich Kniep: Zeichner an Goethes Seite zwischen Klassizismus, Realismus und Romantik*, Ausstellungskatalog (Hildesheim 1992), hrsg. von M. Boetzkes, G. Striehl, Roemer-Museum, Hildesheim 1992; G. Striehl, *Der Zeichner Christoph Heinrich Kniep (1755-1825): Landschaftsauffassung und Antikenrezeption*, Olms, Hildesheim 1998, pp. 71-97; I. Spelsberg, *Il patrimonio culturale italiano visto da Johann Wolfgang Goethe: «Viaggio in Italia 1786-1788»*, in "Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbano/Reggio Calabria", 19/20 (2009/10), pp. 107-14; H. Mildenberger, *Kniep, Christoph*

Tischbein, il virtuoso creatore di dèi ed eroi che intrattiene i visitatori di un salotto napoletano con le sue geniali improvvisazioni grafiche, Kniep – almeno all'inizio dell'avventura siciliana – non è un compagno alla pari, bensì un disegnatore al soldo di Goethe che organizza, nel suo piccolo, una spedizione sul modello di quelle di Richard Payne Knight¹⁰ e di Jean-Claude Richard de Saint-Non, il quale – oltre a portarsi al seguito ben due artisti (Fragonard e Hubert Robert) – avrebbe poi impiegato un'équipe di 61 disegnatori diretti da Dominique-Vivant Denon per illustrare i cinque ponderosi volumi del suo *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile* (1781-86)¹¹.

FIGURA 2



Heinrich (1755-1825), in *Goethe et l'art*, sous la dir. d'A. Beyer et E. Osterkamp, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2014, II, pp. 385-9.

¹⁰ Per il viaggio di Payne Knight e i suoi rapporti con i disegnatori del tempo, cfr. H. Mildenberger, *Natur und Camera obscura: Jakob Philipp Hackert-Charles Gore-Richard Payne Knight-Georg Melchior Kraus*, in *Europa in Weimar: Visionen eines Kontinents*, hrsg. von H. T. Seemann, Wallstein, Göttingen 2008, pp. 198-223 (Jahrbuch/Klassik Stiftung Weimar 2008); C. Hönes, *Ursprung: das Nachleben der Bilder und die Souveränität des Antiquars*, Transcript, Bielefeld 2014, pp. 139-66.

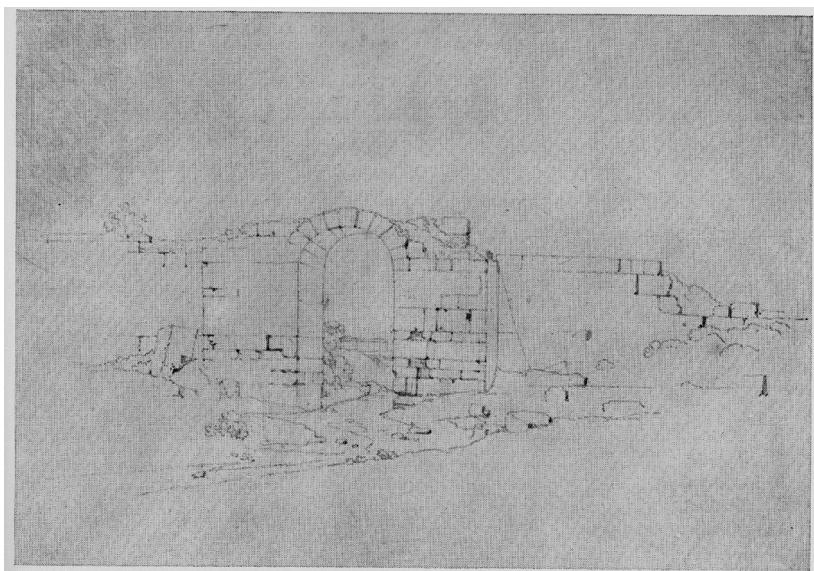
¹¹ Rimando ai lavori di P. Lamers, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non: il «Voyage pittoresque à Naples et en Sicile»; la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Electa, Napoli 1995, e M. Bernauer, *Die Voyage pittoresque des Abbé de Saint-Non und die 'Entdeckung' Süditaliens*, in *Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee: Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*, hrsg. von J. Müller-Tamm, C. Ortlib, Rombach, Freiburg im Brsg. 2004, pp. 61-79.

Questi inizi di un rapporto subordinato emergono dal momento in cui Goethe – durante una gita a Paestum – mette Kniep alla prova per poi, soddisfatto dei risultati, stipulare un accordo che lo appaga pienamente (FIG. 3):

Siamo stati insieme a Paestum, dov'egli ha fornito, come pure nel viaggio d'andata e di ritorno, ottime prove di disegnatore, eseguendo una magnifica serie di bozzetti [*Umrisse*]. Anche a lui piace questo modo di vita animato e operoso, stimolatore d'un talento che lui stesso non sospettava in sé. È un lavoro che esige sveltezza; ma appunto così egli mette in luce le sue doti di precisa, linda perizia. Non omette mai di tracciare un rettangolo intorno al foglio da disegno, e l'affilare e riaffilare di continuo le migliori matite inglesi gli dà quasi altrettanto piacere che il disegnare; d'altra parte il suo talento è quanto si può desiderare di meglio.

Abbiamo dunque preso gli accordi seguenti. D'ora in poi vivremo e viaggeremo insieme, ed egli s'occuperà d'altro che di disegnare, come ha fatto in questi giorni. Tutti i disegni [*Konturen*] saranno di mia proprietà, ma affinché, dopo il nostro ritorno, ne derivi qualche effetto vantaggioso anche per lui, egli eseguirà, dietro compenso d'una somma determinata, un certo numero di soggetti da riservare alla mia scelta; quanto al resto le cose dipenderanno dalla sua abilità, dall'interesse delle vedute ritratte, e via dicendo¹².

FIGURA 3



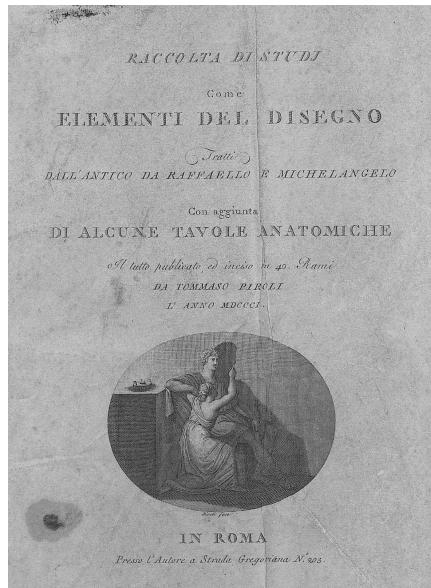
¹² Goethe, *Viaggio in Italia* [1993], pp. 242-3 (Napoli, 23 marzo 1787).

Più avanti nella stessa lettera Goethe aggiunge d'essere felice di potersi concentrare sull'osservazione e di aver delegato una questione, però, fondamentale che è quella di tesaurizzare il visto: «Che gioia mi dava l'essere affatto tranquillo su quel punto e possedere, per il mio ricordo, documenti così sicuri [*sichere Merkzeichen*]!»¹³.

Più che «documenti», i disegni lineari di Kniep sembrano espressioni dell'idea di disegno inteso come *monumentum* (dal latino *mone-re*/ricordare) che sta all'origine dell'arte almeno secondo l'allora celeberrimo episodio della figlia di Butade narrato da Plinio (FIG. 4):

[...] il vasaio Butade Sicionio scoprì per primo l'arte di modellare i ritratti in argilla; ciò avveniva a Corinto ed egli dovette la sua invenzione a sua figlia, innamorata di un giovane. Poiché quest'ultimo doveva partire per l'estero, essa tratteggiò con una linea l'ombra del suo volto proiettata sul muro dal lume di una lanterna; su quelle linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto; fattolo seccare con il resto del suo vasellame lo mise a cuocere in forno¹⁴.

FIGURA 4



¹³ Goethe, *Viaggio in Italia* [1993], pp. 244-5 (Napoli, 23 marzo 1787).

¹⁴ *Plinii naturalis Historia*, xxxv, 15 e 151. Cfr. a questo proposito V. Schmidt-Linsenhoff, *Dibutadis: die weibliche Kindheit der Zeichenkunst*, in "Kritische Beiträge", 24.1996, 4, pp. 7-20, e Kurbjuhn, *Kontur* [2014], pp. 55-7.

Il compito di Kniep è dunque quello di creare un archivio visivo, possibilmente fedele e oggettivo, per futuri usi da parte del poeta che non manca di sottolineare quanto sia felice di portarsi a casa questi «tesori» oculatamente custoditi all'interno di una cartella¹⁵. Infatti, leggendo le pagine siciliane del *Viaggio in Italia*, si propone l'immagine di Goethe, il regista, che dà indicazioni al suo direttore di fotografia circa gli oggetti da riprendere, talmente forte è la coincidenza tra i soggetti riprodotti da Kniep e i rispettivi paragrafi del diario: in rari casi, quando il poeta osservatore è distratto a causa del mal di mare o degli altri impegni, il disegno di Kniep sembra supplire all'esperienza diretta¹⁶.

«[...] *freies, klares Anschauen*»

L'essenzialità del disegno lineare rispecchia, del resto, lo sforzo goethiano di «salvaguardare una visione chiara, imparziale [*freies, klares Anschauen*], di ciascun luogo» proprio per evitare di farsi prendere dagli «slanci dell'immaginazione e del sentimento» che distraggono lo sguardo dello scrittore e naturalista, la cui percezione della Sicilia prescinde quasi del tutto dalla presenza storica dell'uomo e dai manufatti storici che ha lasciato¹⁷. Sintomatico, a questo proposito, è l'episodio di Goethe che ferma un po' bruscamente l'esposizione di un cicerone che rievoca una battaglia di Annibale avvenuta nella Valle dell'Oreto (FIG. 5): una sgradevole parentesi storica che distrae il poeta dalla contemplazione di un paesaggio bello ed interessante, semmai, per la sua età geologica (e comunque Kniep non manca di documentarlo con tanto di annotazione, in margine al disegno, «Valle nei pressi di Palermo, celebre per una battaglia di Annibale»).

Vittime eccellenti di questo sguardo ‘incontaminato’ sulla natura sono molti monumenti d'arte entrati più tardi nel canone dei luoghi storico-artistici: lo Steri, ad esempio, non è degno di attenzione da parte del poeta, eppure Kniep ne offre un disegno molto bello (FIG. 6) sul quale indica l'associazione storica che sarà la principale ragione della mancata menzione da parte del suo compagno di viaggio («Sede dell'inquisizione»); la visita del duomo di Palermo è accennata in una sola frase (delle tombe degli Svevi nemmeno una parola; stessa cosa vale per il duomo di Monreale); la Zisa invece incuriosisce Goethe che lascia, però, a future generazioni di «esperti di architettura» il compito di fare un rilevamento sistematico del monumento.

¹⁵ Goethe, *Viaggio in Italia* [1993], p. 280 (Palermo, 13 aprile 1787).

¹⁶ Goethe, *Viaggio in Italia* [1993], pp. 327-8 (Catania, 5 maggio 1787).

¹⁷ Goethe, *Viaggio in Italia* [1993], p. 134 (Terni, 27 ottobre 1786).

FIGURA 5

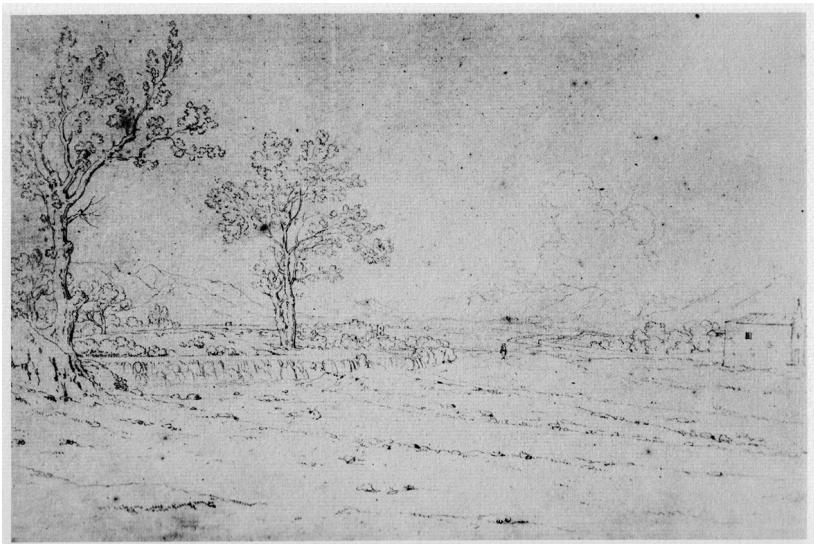
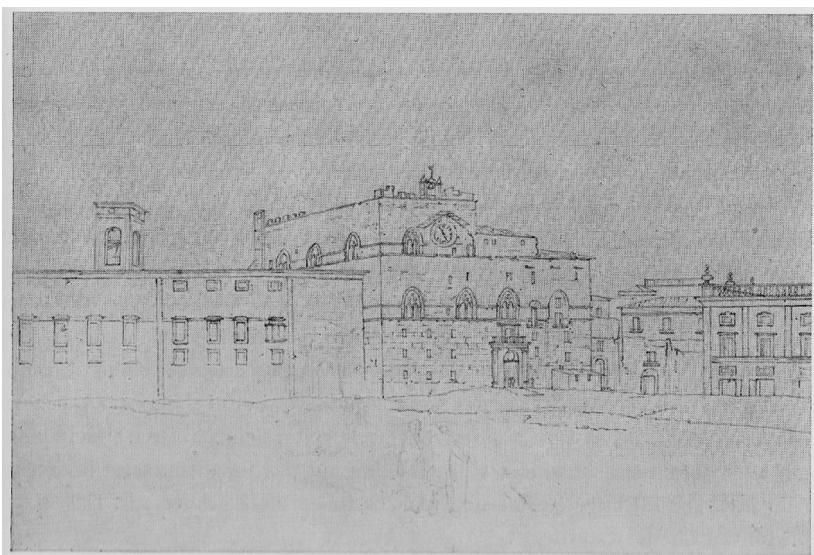
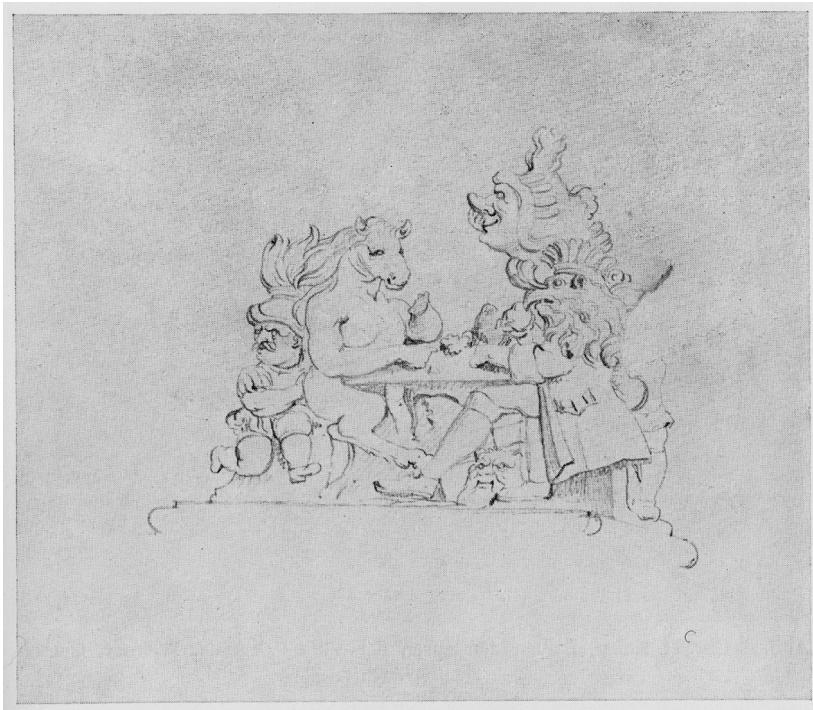


FIGURA 6



Nel caso di Villa Palagonia, il nostro regista compie sforzi notevoli per capire il significato di alcune rappresentazioni portando questa volta all'esasperazione il povero Kniep che si limita a ritrarre il compagno di viaggio per accettare, infine, l'invito cortese di «fare uno schizzo d'una di quelle accozzaglie, l'unica che avesse una parvenza di forma più o meno conclusa» (FIG. 7)¹⁸.

FIGURA 7



In alcuni passi del *Viaggio in Sicilia* si ha l'impressione che il disegno lineare sia testimonianza di una sorta di disintossicazione visiva, come se Goethe – con l'aiuto di Kniep – volesse liberarsi dell'ingombrante peso delle convenzioni figurative che caratterizzano la sua cultura visiva prima di arrivare in Sicilia. Sintomatico, in tal senso, l'episodio di Kniep che – trovandosi di fronte ad un paesaggio contaminato da un primo

¹⁸ Goethe, *Viaggio in Italia* [1993], p. 274 (Palermo, 9 aprile 1787).

piano impresentabile – sceglie di salvare la parte buona del panorama inserendola all'interno di una cornice poussiniana: insieme scherzano di questo «graziosissimo» quadretto [«*ganz hübsches Bildchen*»], ma Goethe non manca di interrogarsi polemicamente «quanti viaggi pittorici comprendono simili mezze verità [*Halbwahrheiten*]!» (FIG. 8)¹⁹. Infatti, le tavole del *Voyage Pittoresque des Isles de Sicile, de Malthe et de Lipari* (1782-87) di Jean-Pierre Houël e del già menzionato *Voyage pittoresque* di Saint Non (che Goethe conoscerà soltanto nella fase redazionale del *Viaggio in Italia*)²⁰ sono tipiche espressioni del vedutismo pittoresco che fa uso abbondante di elementi convenzionali – marcati effetti chiaroscurali, punti di vista leggermente ribassati ed ambientazioni bucoliche – nell'intento di mettere in scena paesaggi e monumenti creando così delle aspettative nel pubblico ignaro dei luoghi fisici (FIGG. 9-10).

FIGURA 8



¹⁹ Goethe, *Viaggio in Italia* [1993], p. 319 (1 maggio 1787).

²⁰ Per il genere e la fortuna del «voyage pittoresque», cfr. L. Mascoli, *Racconto e immagine: Saint-Non e Houel. La fortuna dei Voyages Pittoresques*, in *Viaggio nel sud*, 1: *Viaggiatori stranieri in Sicilia*, a cura di E. Kanceff e R. Rampone, Slatkine, Genève 1991, pp. 451-64 (Biblioteca del Viaggio in Italia. Studi, 36).

FIGURA 9

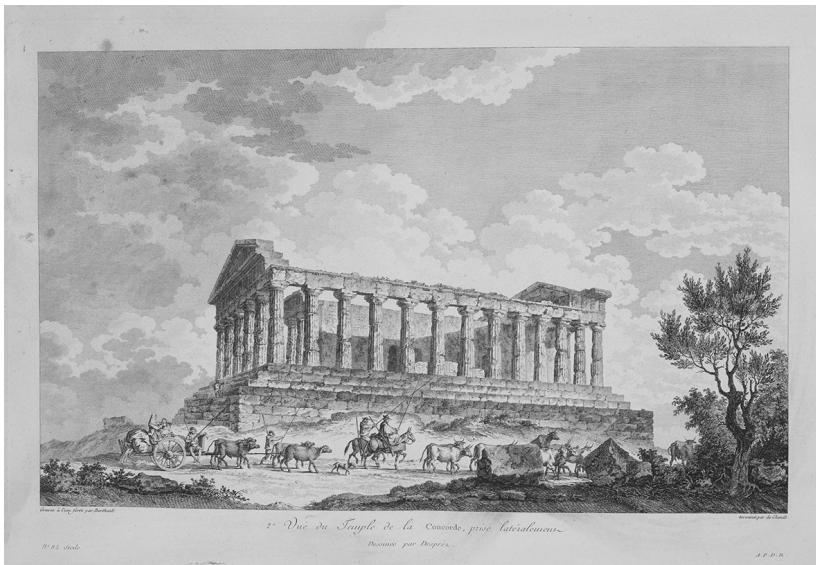
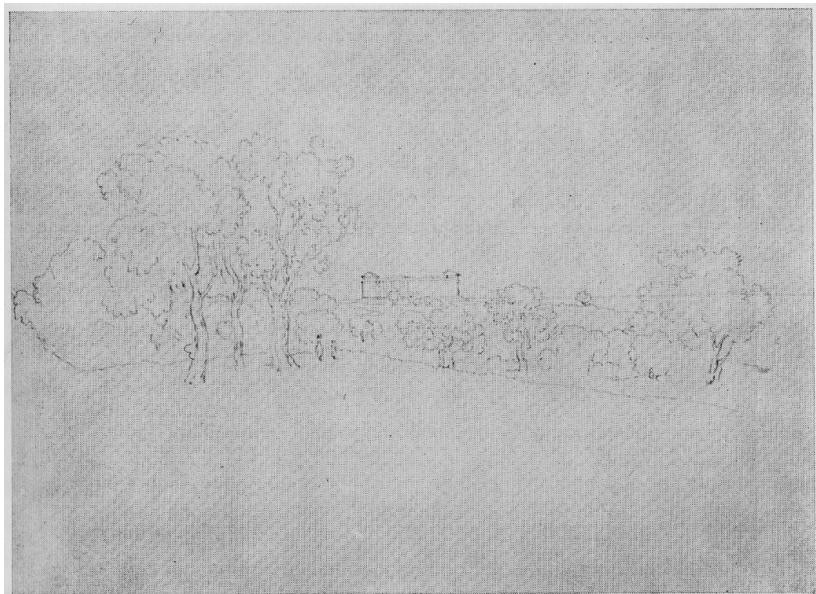


FIGURA 10

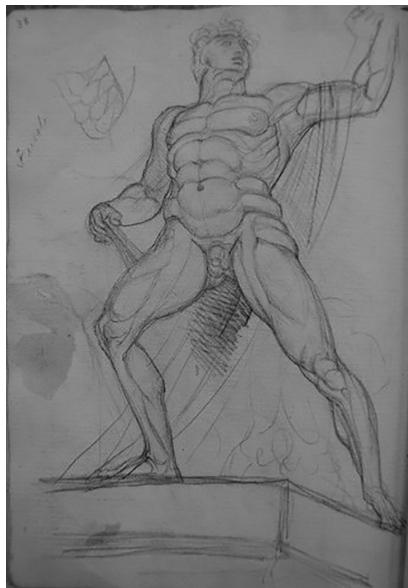


Questo bisogno di disintossicazione visiva non è, del resto, un fenomeno isolato tra gli artisti nordici giunti in Italia in quegli anni. Sintomatica, a tale proposito, la perplessità dell'architetto Friedrich Weinbrenner il quale, giunto a Roma nel 1792, constata che l'immagine reale di Roma rimaneva al di sotto delle sue aspettative alimentate dai «prospetti esagerati del Piranesi»²¹. Lo stesso bisogno di rivedere i monumenti con ‘occhio vergine’ lo sente anche il giovane Berthel Thorvaldsen il quale, giunto a Roma nel 1798, chiede il permesso di salire sul tetto del Palazzo della Cancelleria per disegnare i Dioscuri del Quirinale onde evitare l'inopportuna verticalizzazione ‘sublime’ delle statue che è particolarmente evidente nell'uso fattone da parte di Johann Heinrich Füssly (FIG. 11)²².

²¹ «Ich fand bald, daß mir meine Einbildungskraft die Bilder, welche ich mir vorher von Rom gemacht hatte, ganz anders vorgestellt, indem es jetzt beim wirklichen Anblick, mit Ausnahme des alten Roms, unter meiner Erwartung blieb. Die überspannten Bilder, wozu mich besonders die übertriebenen piranesischen Prospekte verleiteten, waren Ursache, daß im Anfang, bis ich ganz bekannt und vertraut war, mein Studium nicht die Ergiebigkeit versprach, die es wirklich mir gewährte». F. Weinbrenner, *Denkwürdigkeiten aus seinem Leben, von ihm selbst geschrieben. Herausgegeben und mit einem Anhange begleitet von Dr. Aloys Schreiber* (1829), hrsg. von K. Eberlein, Kiepenheuer, Potsdam 1920, p. 98.

²² Scrive il biografo di Thorvaldsen: «Die berühmten Dioskuren auf dem Monte Cavallo hatten sein Interesse erregt und nach einem Gipsabguß des Pollux-Kopfes hatte er eine Kopie in halber Größe modellirt. Dieses erweckte seine Lust, in das Studium dieser kolossalnen Statue näher einzugehen und durch Zoëga's Vermittelung erhielt er die Erlaubniß, im Palazzo Consulta, einem öffentlichen Gebäude auf Monte Cavallo, zu stehen, wo er die ganze Polluxstatue in halber natürlicher Größe copirte». E a questo proposito lo stesso Thiele cita una lettera dello scultore all'Accademia di Copenaghen (12 ottobre 1799): «[...] so gebe ich mir die Ehre, der Akademie zu melden, daß ich den Kopf des Pollux vom Monte Cavallo copirt und in halber Größe nach dem Gipsoriginal modellirt habe. Seitdem habe ich die Erlaubnis bekommen, im Palais Consulta zu stehen, wo ich die ganze Figur in halber natürlicher Größe copirt, habe formen und einpacken lassen, zugleich mit der Büste Homer's und des seligen Bernstorff in Marmor, um sie mit der nächsten Gelegenheit an die Königliche Academie zu senden [...]. [J. M. Thiele], *Thorvaldsen's Jugend. 1770-1804. Nach des verstorbenen Künstlers Briefwechsel, eigenhändigen Aufzeichnungen und hinterlassenen Papieren von J. M. Thiele. Aus dem Dänischen von Hans Wachenhusen*, Duncker, Berlin 1851, pp. 107, 111.

FIGURA 11



Con grande lucidità Goethe si pone il problema del rapporto tra l'aspettativa creata dal racconto (oppure dall'immagine) e l'esperienza, rivelatasi spesso deludente, della realtà nel momento in cui, passando per lo Stretto di Messina, si accorge quanto siano effettivamente distanti tra di loro i due promontori tradizionalmente identificati con Scilla e Cariddi:

Questi due famosi fenomeni, così distanti l'un dall'altro in natura e che la poesia ha invece collocato così vicini, sono stati la fonte d'aspre rimozioni sulle fanfalucherie dei poeti, dimenticando che sempre l'immaginazione umana, quando vuol dare risalto a determinati oggetti, se li rappresenta piuttosto alti che larghi, perché in tal modo l'immagine acquista maggior carattere, gravità e decoro. Troppe volte ho udito lamentare che ciò che si conosce attraverso il racconto risulta deludente nella realtà, e la ragione non cambia: il rapporto tra fantasia e realtà concreta è il medesimo che tra poesia e prosa; la poesia penserà sempre il proprio oggetto imponente e aderto, la prosa tenderà ad espanderlo in larghezza. Il paragone più calzante ci vien dato dal rapporto tra i pittori paesaggisti del Cinquecento e quelli del nostro tempo²³.

²³ Goethe, *Viaggio in Italia* [1993], p. 348 (Messina e durante il tragitto, 13 maggio 1787).

Infatti, anche in questo caso Goethe cita i disegni di Kniep (FIG. 12) mettendoli a confronto con l'opera di un paesaggista – Joos De Momper – allora noto per la «bella esecuzione di gusto grandioso» e l'orizzonte profondo dei suoi quadri (FIG. 13)²⁴.

FIGURA 12

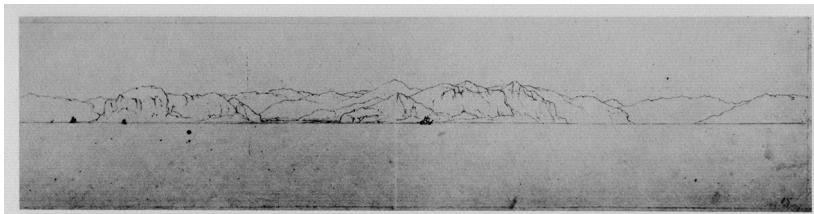


FIGURA 13



²⁴ A. J. Dezallier d'Argenville, *Leben der berühmtesten Maler*, 3, in der Dyckischen Buchhandlung, Leipzig 1768, p. 432.

«[...] aus einer Tuschmuschel»

Pare evidente, dunque, che i disegni di Kniep non vadano letti solo come monumenti fedeli e caratteristici o addirittura come mere illustrazioni del testo goethiano, ma come strumenti percettivi che assegnano il poeta nella sua ricerca faticosa dell'ordine nel mezzo al caos delle impressioni. L'immagine, senz'altro più pregnante, a testimonianza di un rapporto simbiotico tra lui e Kniep si presenta attraverso le pagine dell'*Italienische Reise* nel momento in cui Goethe, appena arrivato a Palermo, ricorda come entrambi – lo scrittore e il disegnatore – attingono alla stessa conchiglia di China [*Tuschmuschel*]: il primo per aggiornare il diario, il secondo per ripassare i contorni appena tracciati²⁵. Inoltre è stato più volte osservato, in primo luogo da Norbert Miller, come Goethe – il paesaggista mancato la cui mano ubbidisce solo a stento agli infiniti stimoli dell'«occhio pittorico» – tenda a conformare le modalità del proprio lavoro letterario sempre di più ai principi compositivi del suo compagno paesaggista²⁶. Una prima testimonianza in tal senso offre il viaggio dell'andata quando il poeta, tormentato dal mal di mare, coglie l'occasione per ridisegnare, dare contorni più nitidi al suo Tasso visto che i primi atti «avevano alcunché di fiacco, di nebuloso, che subito si dileguò non appena, attenendomi, a nuovi criteri, feci prevalere la forma e introdussi il ritmo»²⁷. All'arrivo a Palermo, con l'effetto *déjà-vu* dei paesaggi portuali di Claude Lorrain, l'auspicio di poter generare, «un giorno, tornato al Nord [...] qualche pallida immagine [*Schattenbilder*] di questa felice dimora» si propone come inizio di un percorso sistematico che porta Goethe gradualmente dallo sgomento iniziale ai momenti della ricezione e poi della produzione²⁸: superati i momenti di difficoltà iniziale, quando la molteplicità delle immagini lo mette di fronte all'amara constatazione di non disporre degli «strumenti adatti» per rappresentare tutto ciò che si presenta ai suoi occhi, Goethe ricorda, infatti, con gratitudine il suo apprendistato percettivo al fianco di Kniep che lo «allevia d'un peso che non potrei sopportare e mi restituisce alla mia propria natura», quella cioè dello scrittore.

A Taormina Goethe finalmente sente l'impulso di passare dalla ricezione alla produzione letteraria e la genesi del frammento di *Nau-*

²⁵ Goethe, *Viaggio in Italia* [1993], p. 258 (Palermo, 3 aprile 1787).

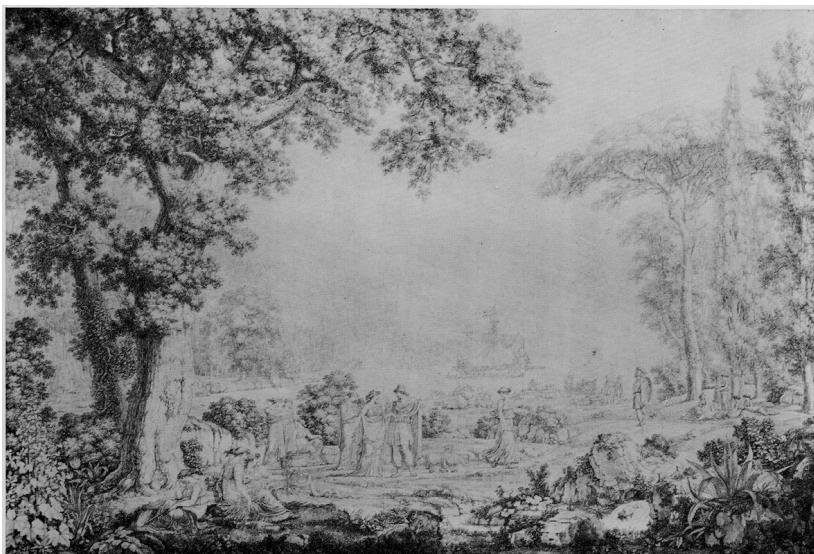
²⁶ Cfr. N. Miller, *Der Dichter ein Landschaftsmaler*, in *Goethe und die Kunst* [1994], pp. 379-407; Id., *Der Wanderer*, pp. 159-232.

²⁷ Goethe, *Viaggio in Italia* [1993], p. 251 (30 marzo 1787).

²⁸ Goethe, *Viaggio in Italia* [1993], p. 257 (Palermo, 3 aprile 1787).

sicaa (FIG. 14), così come viene presentata dall'autore nel lungo paragrafo intitolato (guarda caso) *Dal mio ricordo* è – come ha ricordato Michele Cometa – del tutto conforme ai procedimenti di lavoro del paesaggista che parte dai bozzetti nell'intento di creare una composizione organica arricchendola di «figurazioni [Gestalten] poeticamente degne al meraviglioso paese che mi circondava, al mare, alle isole, ai porti, e, stando in questo luogo, di trarne ispirazione per comporre qualcosa che possedesse un senso e un tono quali nessuna mia opera aveva avuto»²⁹. In altre parole, nello stesso momento in cui Kniep riordina i disegni a contorno scegliendo insieme a Goethe i fogli che andrebbero trasformati in composizioni, Goethe – facendo tesoro delle proprie impressioni e di quelle raccolte da Kniep – abbozza i personaggi e la trama del suo dramma ambientato in Sicilia per constatare: «Nulla v'era in questo disegno che non avrei potuto, rifacendomi alle mie proprie esperienze, dipingere secondo natura»³⁰.

FIGURA 14



²⁹ Goethe, *Viaggio in Italia* [1993], p. 331 (*Dal mio ricordo*). Per una lettura contestualizzata di questo passo, cfr. M. Cometa, *Goethe e gli antichi dèi*, in *Lessico mitologico goethiano*, a cura di M. Cometa e V. Mignano, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 9-26.

³⁰ Goethe, *Viaggio in Italia* [1993], p. 333 (*Dal mio ricordo*).

«[...] daß er mit freiem Geiste über der Natur steht»:
Goethe, Eckermann e Rubens

Questa natura ibrida dello scrittore-paesaggista che apprende la natura in un costante dialogo con le modalità di lavoro del pittore emerge anche nelle tarde conversazioni con Johann Peter Eckermann: una fonte notoriamente parziale (non è facile distinguere le parti in cui parla il poeta dalle manomissioni redazionali del suo segretario) che, però, offre un'immagine abbastanza verosimile dell'uso che Goethe fa delle proprie raccolte di grafica. Di fronte ad Eckermann Goethe ribadisce, in data 18 gennaio 1827, la sua convinzione espressa anche durante il viaggio in Sicilia di non aver mai guardato la natura con «scopi poetici», bensì di averla studiato ed imparato a memoria, fin nei minimi dettagli, in modo tale da poter attingere liberamente a questa natura interiorizzata nel momento in cui si accingeva a scrivere un testo poetico³¹. Lo stesso concetto si ripropone l'11 aprile 1827 quando Goethe e il suo segretario commentano insieme una stampa del *Ritorno dai campi* di Rubens (FIG. 15): in quell'occasione lo stesso metodo di tesaurizzare la natura e renderla tramite l'esercizio dell'immaginazione funzionale alla creazione artistica viene proiettato nell'opera del pittore fiammingo:

[...] il grande Rubens ebbe una memoria talmente straordinaria da portare nella propria testa l'intera natura. In qualsiasi momento e in tutti i suoi dettagli essa stava ai suoi ordini. Da ciò deriva la verità dell'insieme così come dei dettagli, tanto da farci credere si tratti di una copia della natura. Adesso paesaggi del genere non vengono più realizzati, questa maniera di sentire e di vedere la natura è scomparsa, ai nostri pittori manca la poesia³².

Eppure, riguardando, una settimana dopo, la stessa stampa sempre in compagnia di Goethe, Eckermann osserva che il paesaggio di Rubens presenta un'illuminazione che contraddice qualsiasi legge naturale: le figure in primo piano gettano l'ombra verso la sinistra, gli alberi invece verso il lato opposto. Goethe risponde a questa obiezione: «L'artista vuole parlare al mondo attraverso la totalità; però questa totalità egli

³¹ J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von F. Bergemann, Insel, Frankfurt-Leipzig 1981, p. 198.

³² Ivi, p. 226. Cfr. a questo proposito le osservazioni di O. Stelzer, *Goethe und die bildende Kunst*, Vieweg, Braunschweig 1949, p. 113, e – con riferimento alla sua produzione letteraria – G. Saße, *Auswandern in die Moderne: Tradition und Innovation in Goethes Roman Wilhelm Meisters Wanderjahre*, De Gruyter, Berlin 2010, pp. 231-2.

non la trova nella natura, ma è il frutto del suo animo oppure, in altre parole, di un soffio vitale d'origine divina». Una testimonianza, quella di Eckermann, che definisce in maniera quasi programmatica il ruolo che il genio e l'immaginazione giocano nel pensiero di un poeta-scientiato e -paesaggista che persegue comunque – sulle orme di Shakespeare – l'obiettivo di preservare l'autonomia del genio rispetto all'evidenza dei dati empirici. Questa osservazione si legge, dunque, come nota tardiva di Goethe che – parafrasando Winckelmann – vedeva oltre allo studio della *natura naturans* nell'arte greca «qualcosa in più, che non riesco ad esprimere»³³.

FIGURA 15



³³ Cfr. *infra*, nota 2.

