

**studi
germanici**



12
2017

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

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

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A - ISSN 0039-2952

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

Indice

Saggi

Cultura

- 9 Emily Martone**
Ontologia tragica e tragedia dell'Esistenza. Il precario equilibrio tra necessità e libertà nella filosofia di Schelling e Kierkegaard
- 47 Luca Crescenzi**
Melancholia e Satana. Walter Benjamin e *Agessilaus Santander*
- 87 Filippo Ranghiero**
Una storia di potere e sopravvivenza: l'Ospedale ebraico di Iranische Straße
- 107 Michele Sisto**
Cesare Cases e le edizioni italiane del *Faust*. Letteratura, politica e mercato dal Risorgimento a oggi
- 179 Ida De Michelis**
L'afflato magico di Faust nel cinema italiano
- 195 Anne Klara Bom – Torsten Bøgh-Thomsen**
«La sensazione di una melanconica positività!». Valuations of the Popular Hans Christian Andersen in Italy

Letteratura

- 217 Gabriella Catalano**
Vera Icon. Goethe e la collezione Boisserée in «Ueber Kunst und Alterthum»
- 241 Paola Di Mauro**
Biopolitica di un'assenza: in margine alla fiaba di *Dornröschen*
- 265 Fabrizio Cambi**
L'insalvabilità dell'io e il gesto espressionista nella poetica del superamento e nell'orizzonte goethiano di Hermann Bahr
- 279 Riccardo Concetti**
Die Verhüllte di Robert Michel. Turbamenti orientalistici di un racconto dimenticato della *Wiener Moderne*

- 291 Massimo Libardi – Fernando Orlandi**
La «Soldaten-Zeitung». Una palestra per *L'uomo senza qualità*
- 311 Mauro Nervi**
«Jargon ist alles». Kafka e la lingua jiddisch
- 329 Vanessa Pietrantonio**
Tra i corpi celesti e il deserto. La topografia immaginaria di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann

Linguistica

- 349 Anne-Kathrin Gärtig**
Italianismen im Deutschen. Potentiale und Grenzen der Analyse mithilfe der Datenbank OIM

Ricerche

- 385 Elisa D'Annibale**
Gentile, Gabetti e i fuoriusciti ebrei tedeschi. Il caso di Karl Löwith
- 405 Natascia Barrale**
I germanisti e l'accordo culturale italo-tedesco: l'avvio di una ricerca
- 415 Elena Giovannini**
Il viaggio in Italia. Nuove prospettive sui resoconti di viaggio
- 423 Osservatorio critico della germanistica**
a cura di Fabrizio Cambi

Vera Icon. Goethe e la collezione Boisserée in «Ueber Kunst und Alterthum»

Gabriella Catalano

Un'immagine ripiegata in tre parti e accuratamente stampata su cartoncino sottile chiude nel 1816 il *reportage* goethiano «Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn», che doveva inaugurare il primo numero della rivista «Ueber Kunst und Alterthum»¹. Sollecitato nella sua curiosità e indotto ad aprire quel foglio finale, il lettore veniva invitato a meditare sull'illustrazione, la cui presenza costituiva un ampliamento iconografico del testo dedicato alla collezione Boisserée, esposta in quegli anni a Heidelberg. A venir fuori, in un formato eccedente quello della rivista, era un'incisione a contorno di un piccolo quadro rappresentante Santa Veronica con il sudario di Cristo, corredata da una scritta posta in basso, «Vera Icon byzantinisch = niederrheinisch» (fig. p. 242). Attraverso un motivo pittorico ricorrente nella pittura del Medioevo e del primo Rinascimento, Goethe dava conto non solo dell'intera collezione ma anche, grazie all'archetipo di un'immagine, della verità dell'arte, puntualizzata attraverso il tema della copia. L'illustrazione prendeva infatti in considerazione un momento fondativo nella storia della pittura che segnava il passaggio dalla sfera religiosa a quella artistica: la leggenda del vero volto

¹ Il presente saggio è parte di un lavoro più ampio dedicato al tema delle restituzioni e della politica artistica di Goethe negli anni dopo la sconfitta di Napoleone di prossima pubblicazione. Per un inquadramento generale della rivista cfr. Friedmar Apel – Stefan Greif, in *Goethe-Handbuch, in vier Bänden*, hrsg. v. Bernd Witte, Metzler, Bd. III, Stuttgart Weimar 1997, pp. 619-639. La rivista goethiana compare nella sua interezza e corredata da un prezioso commento in tre volumi della *Frankfurter Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, Ästhetische Schriften, in Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bde. XX-XXII, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1999. In questa edizione il volume XX, in cui compare il *reportage Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn*, è curato da Hendrik Birus. Per le citazioni tratte da questa edizione verrà usata da ora in poi la sigla FA a cui seguirà l'indicazione della sezione, del volume e delle pagine. Per la storia della rivista cfr. il catalogo della mostra tenutasi presso il *Frankfurter Hochstift* nel settembre 2016: *Goethes Zeitschrift Ueber Kunst und Alterthum. Von den Rhein- und Mayn-Gegenden zur Weltliteratur*, hrsg. v. Hendrik Birus – Anne Bohnenkamp – Wolfgang Bunzel, Göttinger Verlag der Kunst, Göttingen, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M. 2016.



*Vera Icon
byzantinisch = niederrheinisch.*



di Cristo e dell'immagine prodotta senza l'apporto di mano umana che, proveniente dalla Siria e da Costantinopoli, si era tradotta, giungendo a Roma, nell'iconografia della santa e del doppio ritratto, rappresentava, come ha indicato Hans Belting, la corrispondenza fra reliquia e motivo narrativo, variante, nell'arte occidentale, dell'idea stessa di autenticità². Certamente, all'autore della morfologia, non poteva sfuggire il senso archetipico del quadro raffigurante la Santa Veronica, che appare quale emblema posto a esordio delle molte declinazioni di arte e di antichità a cui attenderà nel tempo la rivista degli anni tardi.

Il dipinto di maestro ignoto, appartenente oggi alla *Alte Pinakothek* di Monaco, attivo probabilmente a Colonia nel primo quarto del XV secolo³, Goethe l'aveva visto la prima volta nell'autunno del 1814, quando, su invito del giovane Sulpiz Boisserée, aveva soggiornato per circa due settimane, dal 24 settembre al 9 ottobre, a Heidelberg⁴. Qui, nel 1810, nei locali del Palais Sickingen, sul lato nord di Karlsplatz, aveva trovato alloggio la vasta collezione dei fratelli Sulpiz e Melchior Boisserée e dell'amico Johann Baptist Bertram⁵. Nelle tre stanze centrali e nella galleria situata alle spalle del palazzo preso in affitto, erano stati esposti al pubblico i dipinti raccolti a partire dal 1804 dai tre giovani e intraprendenti amanti dell'arte che, con brillante intuito commerciale, avevano saputo trarre profitto dalla secolarizzazione dei beni ecclesiastici. In effetti, la loro iniziativa non era solo di natura personale, la motivazione verso quelle acquisizioni era sorta in un contatto diretto a Parigi con Friedrich Schlegel e con le opere presenti al Louvre degli antichi maestri tedeschi a cui Schlegel dedicava appassionante descrizioni nelle pagine della rivista «Europa»⁶.

² Cfr. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Beck, München 2000 (in particolare le pp. 233-252). Sul tema della *Vera Icon* cfr. il catalogo della mostra *Vera Icon. 1200 Jahre Christusbilder zwischen Alpen und Donau*, Diözesanmuseum Freising, Freising 1987; Ewa Kuryluk, *Veronica and her Cloth: History, Symbolism, and Structure of a 'True' Image*, Blackwell, Oxford 1991.

³ L'autore del dipinto viene a tutt'oggi segnalato come il Maestro della Santa Veronica di Monaco cfr. Gisela Goldberg – Gisela Scheffler, *Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1972, pp. 390 ss.

⁴ Sulla visita di Goethe cfr. Petra Maisak, *Goethe und die Sammlung Boisserée in Heidelberg*, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach a.N. 2000.

⁵ Un'ampia documentazione è contenuta in Eduard Firmenich-Richartz, *Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*, Diedrichs, Jena 1916. Per la ricezione della collezione cfr. Uwe Heckmann, *Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung*, Wilhelm Fink, München 2003.

⁶ Sul rapporto con Schlegel cfr. Ernst Behler, *Friedrich Schlegel und die Brüder Boisserée: Die Anfänge der Sammlung und ihr philosophischer Ausgangspunkt*, in



Mentre dunque la politica delle truppe di occupazione sanciva il disvalore dell'arte sacra appartenente ai luoghi sottomessi, sbarazzandosi in maniera sommaria di un passato non integrabile nel disegno di conquista né in quello di una modernizzazione amministrativa, un nuovo progetto politico si profilava all'orizzonte dell'arte e si esprimeva nel tentativo di salvare gli oggetti di culto dalla scomparsa o, come racconta lo stesso Boisserée nella sua autobiografia, dalla loro equiparazione a materiali di rifiuto, usati perfino come legna da ardere⁷. Nel riconoscimento del plusvalore artistico il collezionismo corrispondeva a un gesto di recupero di forme e oggetti a lungo trascurati, se non distrutti, dalla moda e dal gusto. Anche l'immagine che Goethe riproduceva in conclusione al suo resoconto faceva parte di questo intento di riabilitazione, quale tentativo di rimediare a una lacuna storica, nonché come occasione di confronto con tendenze artistiche, lontane dall'unilaterale culto del classico.

I.

Al primo soggiorno a Heidelberg, che aveva avuto l'esito di una vera e propria scoperta di quella pittura tedesca degli inizi a Goethe ancora sconosciuta, se ne era aggiunto un secondo, avvenuto a un anno esatto di distanza, dal 21 settembre al 7 ottobre 1815. Le premesse del secondo viaggio erano però del tutto diverse, soprattutto, nell'autunno 1815, era mutata la situazione politica della Germania all'indomani della sconfitta di Napoleone⁸. Non solo era possibile viaggiare con maggiore tranquillità, ma fin da adesso quelle regioni, dissestate dalle guerre napoleoniche, potevano volgersi al proprio futuro ridisegnando una nuova identità culturale. È proprio a questo compito che Goethe intendeva contribuire con il suo scritto, traducendo l'esperienza privata in un bilancio collettivo – e quindi in una presa di posizione ufficiale. Il senso della condivisione riguardava la natura stessa del testo goethiano: il racconto del viaggio nelle regioni renane esponeva non solo ciò che l'autore aveva veduto di perso-

Kunst als Kulturgut, Bd. I: *Die Sammlung Boisserée: von privater Kunstbegeisterung zur kulturellen Akzeptation der Kunst*, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Seifert, Fink, München 2011, pp. 103-123. Sul soggiorno parigino cfr. Pierre Moisy, *Les Séjours en France de Sulpice Boisserée (1820-1825)*, IAC, Lyon 1956.

⁷ Sulpiz Boisserée, *Tagebücher 1808-1823*, Bd. I, Eduard Roether Verlag, Darmstadt 1978, p. 34.

⁸ Sulle circostanze che avevano indotto Goethe alla stesura del resoconto, integrato solo in un secondo momento nel progetto della rivista, cfr. Hendrik Birus, *Goethes 'Reise nach den Rhein-Main- und Neckargegenden' und ihre literarische Verarbeitung*, in *Ein Dichter hatte uns alle geweckt*, in *Goethe und die literarische Romantik*, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, 1999, pp. 248-261.



na, ma anche, come avvenne poi per vari articoli della rivista, si costruiva sulla scia di scritti e annotazioni altrui, presentati sotto l'egida del nome di Goethe che compariva quale autore di tutti i numeri del periodico⁹. L'attualità esigeva una pratica di scrittura che rielaborava informazioni dirette attivando quella rete di contatti, essenziale perché la circolazione delle idee potesse tradursi in prassi. Con lo scritto dedicato ad alcuni luoghi disposti lungo i fiumi del Reno e del Meno (nell'ordine: Colonia, Bonn, Neuwied, Coblenza, Magonza, Biberich, Wiesbaden, Francoforte, Offenbach, Hanau, Aschaffenburg, Darmstadt e Heidelberg) Goethe rispondeva all'invito a prendere posizione sul tema della gestione del patrimonio artistico venendo nello stesso tempo incontro al desiderio dell'amico Sulpiz Boisserée che da tempo attendeva una dichiarazione esplicita a favore della propria collezione. La richiesta del resoconto del viaggio proveniva invece da figure di primo piano del governo prussiano come il ministro degli Interni Caspar Friedrich von Schuckmann e il presidente delle province renane Joahnn August Sack. A farsene tramite fu il Freiherr Heinrich Friedrich Karl von und zum Stein che accompagnò Goethe per parte del suo viaggio¹⁰. Il problema che occorreva affrontare era relativo al modo di valutare e, di conseguenza, di gestire il patrimonio di una nazione non ancora esistente. Il semplice resoconto si trasformava in fase di scrittura in un testo di politica culturale che dava avvio al primo numero del nuovo periodico, la rivista che, a partire dal 1818, si chiamerà semplicemente «Über Kunst und Alterthum». L'abbreviazione del titolo, senza più il nome dei due fiumi e il rinvio alla dimensione geografica, che aveva caratterizzato il numero di esordio, implicava ora un'apertura verso l'universale. Tuttavia appare significativo che quell'universale, anzi la categoria stessa di una letteratura universale suggerita vari anni dopo

⁹ Il ruolo dello scrittore si identificava così con quello di un redattore che assumeva a sé testi e appunti di altri, come nel caso delle annotazioni che lo stesso Sulpiz Boisserée gli aveva fornito a proposito della *Alt-Deutsche Baukunst*, saggio pubblicato nel secondo numero della rivista ma senza l'indicazione del suo nome. Già prima, Goethe aveva fatto pubblicare in forma anonima nella rivista «Die Vorzeit», curata dal cognato Chistian August Vulpius, una descrizione di Boisserée riguardante proprio il quadro di Santa Veronica, Cfr. FA I, 20, p. 933. Il testo di Boisserée sul dipinto della Santa Veronica è apparso per la prima volta in Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Metzler, Stuttgart 1991, pp. 263-280.

¹⁰ Cfr. sulla posizione di Goethe nei confronti del patrimonio culturale e artistico delle province renane all'indomani della sconfitta di Napoleone Constanze Breuer, *Goethe als Museumpolitiker und Politikberater. Die strategische Entwicklung der Museen in Sachsen-Weimar-Eisenach und in der Rhein-Main-Region*, in *Die Musealisierung der Nation. Ein kulturpolitisches Gestaltungsmodell des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Constanze Breuer – Bärbel Holty – Paul Kahl, De Gruyter, Oldenburg 2015, pp. 29 ss. Marie-Theres Federhofer, «Einem jeden Orte das Seinige belassen». *Goethes Denkschrift Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden (1816) als Modellierung eines Raumes*, disponibile su <<https://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/6747/article.pdf?sequence=3>>.



proprio a partire dall'attività di recensioni, traduzioni e commenti portata avanti dalla rivista, prendeva simbolicamente le mosse dalla topografia culturale del ben noto particolarismo tedesco¹¹.

La rivista, che uscirà per ben sedici anni, ovvero fino alla morte di Goethe (l'ultimo numero venne pubblicato postumo nel 1832), pure registrando quanto circolava nella cultura europea sul piano delle pubblicazioni di libri, riviste e traduzioni – ma anche di immagini nella forma di incisioni o litografie – era improntata, come qualsiasi periodico, alla legge dell'oggi. Nello stesso tempo non mancava di seguire un criterio di solidità che si esprimeva anche nella cura materiale dei fascicoli. Giunto il momento di concordare gli ultimi dettagli per la stampa, Goethe raccomandava al tipografo Frommann una veste agile e un'attenzione ai modi della rilegatura: «Geheftet wünscht ich sodann das Heftchen recht sauber, damit es die Leser eine Weile benutzen könnten eh es auseinander feile [...]»¹². Indicazioni pratiche, che dovevano andare incontro a una forma di scrittura (e quindi di impaginazione) in grado di coniugare la contingenza degli eventi alla durezza del pensiero. La qual cosa presumeva un impegno di riflessione e di stile, come Goethe osservava in una lettera all'amico Zelter del 1823, quando il progetto della rivista lo impegnava oramai già da alcuni anni: «[...] in jedem solchen Heft ist mehr Leben niedergelegt, als man ihm ansieht. Leider liest niemand heut zu Tage, als nur das Blatt los zu werden, darum soll der Schreibende immer tüchtiger werden, um der Nachwelt ein Zeugniß zu hinterlassen, dass er nicht umsonst gestrebt hat»¹³. Insomma, quanto Goethe prevedeva, e realmente la sua rivista incontrava, era un pubblico interessato alla versatilità non meno che all'ingegno. Così, aperto alla pluralità di argomenti relativi alla sfera dell'arte, il periodico si rivolgeva agli interessi multiformi dei lettori, trovando una sorta di sintesi autoriale nella figura di Goethe. Diverso era stato il programma e l'esito della precedente rivista goethiana, i «Propyläen», dove l'impegno dei *Weimarer Kunstfreunde* (o W.K.F. secondo la sigla ricorrente e che indicava essenzialmente la comunanza di intenti con Schiller e Meyer) era stato rivolto a un programma 'militante', riguardante la realizzazione in terra tedesca di un ideale classico. Nonostante il diverso orizzonte di attesa, segnato non in ultimo dal mutare dei tempi, i due periodici mostravano alcuni elementi di continuità, a partire, per esempio, dal problema del-

¹¹ Cfr. il commento di Anne Bohnenkamp ai volumi V e VI di «Über Kunst und Alterthum». FA I, 22, pp. 937-964.

¹² Per le lettere di Goethe si fa riferimento alla quarta sezione della cosiddetta «Weimarer Ausgabe», 1887-1919, segnalata da ora in poi come WA seguita da sezione, volume e pagina, qui IV, 26, p. 233.

¹³ WA IV, 37, p. 135.



la gestione del patrimonio artistico con cui si chiudeva l'introduzione ai «Propyläen» e che contrassegnava l'inizio della rivista «Ueber Kunst und Alterthum»: il rinvio al nuovo *Kunstkörper* che si sarebbe dovuto creare nei vari paesi – prima di tutto l'Italia e la Germania – colpiti dalle confische napoleoniche, si apriva adesso al paesaggio creato dalle restituzioni¹⁴. Di fatti l'arrivo di Goethe a Colonia coincideva con il rito di un ritorno: era appena rientrato in quella che al tempo si riteneva la città natale del pittore, il capolavoro di Rubens, *La Crocifissione di Pietro*¹⁵. Un corteo trionfale – riporta Goethe con dovere di cronaca – avrebbe celebrato l'evento. La partecipazione cittadina segnalava il paradigma entro cui si inseriva la diffusione dell'arte: l'identità culturale di ognuno non poteva più prescindere dalla fruizione del bene pubblico.

Lo spazio di tempo che intercorre fra le due riviste corrisponde a un periodo di meditazione sul progetto del classico che ne aveva palesato le interne contraddizioni – basti pensare ai concorsi a premi conclusi nel 1805 con il riconoscimento tributato al romantico Caspar David Friedrich. Adesso occorre dare concretezza a un concetto di patrimonio che, inaugurato a partire dalla Rivoluzione francese, doveva corrispondere, nell'idea di Goethe, all'attuazione sul piano pratico delle relazioni esistenti fra presente, passato e futuro. Significativo è che il pensiero di appartenenza patrimoniale era scaturito – per Goethe e in Germania – proprio dalla politica delle espropriazioni napoleoniche¹⁶: anche tramite la partecipazione a ciò che avveniva in Italia, i tedeschi, attraverso quel paese ideale e straniero, avevano elaborato una consapevolezza dell'esistente che, al momento delle restituzioni, si confrontava con il problema pratico della conservazione e della fruizione¹⁷. Tuttavia un passaggio si era compiuto: il ritorno delle opere nei luoghi da cui erano state sottratte implicava una sorta di ritorno alle origini, lì dove il concetto di appar-

¹⁴ Per il tema del *Kunstkörper* e della nascita dei musei e per la relativa bibliografia mi permetto di rinviare al mio studio *Musei invisibili. Idea e forma della collezione nell'opera di Goethe*, Artemide, Roma 2007, pp. 150 ss.

¹⁵ Norberto Gramaccini, *Rubens' Petrus Martyrium im Exil*, in *Lust und Verlust, Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler*, Bd. I, Wienand, Köln 1995, pp. 85-90.

¹⁶ Per il giudizio di Goethe sulle dislocazioni (*Dislokationen*, neologismo, come nota Élisabeth Décultot, inventato dallo scrittore) e il nesso con la rivalutazione dell'arte tedesca nazionale del basso Reno nella collezione Boisserée cfr. Élisabeth Décultot, *Le cosmopolitisme en question. Goethe face aux saisies françaises d'œuvres d'art sous la Révolution et sous l'Empire*, in *Goethe cosmopolite*, in «Revue germanique internationale», 12 (1999), pp. 170 s.

¹⁷ Sul tema delle restituzioni cfr. Bénédicte Savoy, *Restitution*, in *The Challenge of the Object: Congress Proceedings of the 33rd CIHA*, ed. by G. Ulrich Großmann – Petra Krutisch, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2013, pp. 1346 s. Nello stesso volume vedi anche il saggio di Yan Potin, *Das restituierte Erbe Europas. Kunstbeute, Archivraub und Restititionen von 1814/1815*, pp. 1351-1354.



tenenza coincideva con quello di identità che veniva ora a fare parte di quella topografia culturale di cui lo scritto goethiano doveva offrire un primo inventario.

Nell'annunciare il 9 marzo del 1816 sul «Morgenblatt für gebildete Stände» l'uscita del primo fascicolo della rivista, Goethe faceva presente come la memoria dell'antico, frutto del secolo passato, avesse avuto come esito l'affermazione di un pensiero, rivolto adesso alla conservazione e alla durata:

Eine gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts vorbereitete, in dem gegenwärtigen aber sich mehr entwickelnde Leidenschaft zu den Resten der alten Kunst, wie sie sich nach und nach aus dem trüberem Mittelalter hervortrat, erhielt reichliche Nahrung, als Kirchen und Klöster aufgehoben, heilige Gemälde und Gerätschaften verkauft wurden¹⁸.

Lo spirito classicista del recupero dell'antico si era allargato nel senso di una coscienza dell'arte che trovava un conseguente sviluppo nell'interesse proiettato verso altre epoche, come il Medioevo e il primo Rinascimento. A venire salvaguardata era l'unità del processo culturale, la continuità del gusto che andava di volta in volta scoprendo momenti diversi nell'arte del passato. Non a caso, nella lunga lettera al Presidente delle province renane, Johann August von Sack, del 15 gennaio 1816, in cui lo scrittore di Weimar riassume l'esperienza del viaggio, il nome di Winckelmann faceva capolino in un passaggio significativo: «Die Bildung unserer Zeit nämlich steht so hoch, dass weder die Wissenschaft der Kunst, noch diese jener entbehren kann. Seit Winckelmann und seiner Nachfolger Bemühungen ist Philologie ohne Kunstbegriff nur einäugig»¹⁹. L'autore da cui era derivata la scoperta del bello ideale dei Greci veniva citato come l'autorità indiscussa del legame fra filologia e pensiero estetico. Nei tempi moderni il modello sancito da questo incontro corrispondeva a una dimensione allargata dell'educazione all'arte, di cui era espressione proprio quel collezionismo privato che Goethe passava in rassegna nel descrivere le città lungo il Reno e il Meno. L'attenzione al passato non era scindibile dai modelli di appropriazione né, quindi, dai parametri espositivi: suppellettili e reperti, raccolti nella foga delle guerre, mostravano il posto conquistato presso gli amanti dell'arte. A Colonia si potevano vedere interni privati in cui i proprietari avevano trasformato la propria casa creando piccole cappelle o allestendo vetrate colorate, in dichiarata imitazione degli ambienti ecclesiastici caduti in disgrazia. Una moda non particolarmente originale, anzi già diffusa in Europa e soprat-

¹⁸ FA I, 20, p. 582.

¹⁹ WA IV, 26, p. 218.



tutto in Inghilterra, ma che in Germania colpiva per la sua concomitanza con l'occupazione napoleonica²⁰: anche quella degli amatori d'arte era una forma di opposizione alla politica delle confische. Gestire lo spirito dell'iniziativa privata, accoglierla in un dialogo collettivo, era la sfida dei tempi nuovi, a cui era demandato il compito di integrare il sapere e la vita. Anche la realtà museale, come i monumenti, le chiese e le istituzioni culturali, faceva parte della natura di un luogo e del suo bagaglio di memoria. Da qui la convinzione della necessità di difendere l'identità locale – come affermava Goethe nella lettera a von Sack – dall'idea di una centralizzazione forzata. Ogni luogo doveva mantenere ciò che gli era proprio, ricostruire e restaurare quanto era andato distrutto, rinsaldare il legame con il passato favorendo la circolazione della conoscenza e delle idee, realizzando una politica patrimoniale.

La tipologia informativa del *reportage* goethiano sulle città del Reno e del Meno – cadenzata dalla neutrale suddivisione per luoghi – assumeva così il senso di un censimento che, nell'oggettività della registrazione dei dati, dava voce allo scopo pragmatico di nominare per tradurre in azione. Si parlava di collezioni d'arte e di scienze, di monumenti da conservare o da reclamare a nuova vita, come il Duomo di Colonia, di biblioteche e di università. Menzionare significava rendere in qualche modo accessibile, favorire l'impegno a compilare un catalogo dei dipinti con le indicazioni relative alle epoche della storia dell'arte nonché dei luoghi di conservazione.

II.

Il memorandum e la fine del primo numero della rivista culminava nel capitolo dedicato a Heidelberg e alla collezione Boisserée. Le pagine che precedevano avevano fissato le coordinate in cui si inseriva per successione quell'ultimo squarcio, rivolto alla rinomata raccolta. Tuttavia, diversamente che altrove, Goethe si disponeva qui a passare in rassegna alcuni dipinti, pure nella coscienza, esplicitata a partire dalle prime battute, che ogni parola spesa per descrivere le opere sarebbe stata destinata a fallire nel proprio intento se equiparata all'immediatezza della rappresentazione visiva. Perciò più che descrivere il singolo dipinto, lo scrittore si riprometteva di cogliere l'identità della collezione nel rapporto esistente fra un'opera e l'altra: solo così era possibile ridare il senso di un insieme che si proponeva come tale e come tale andava recepito. In questo modo

²⁰ Cfr. *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, a cura di Sandra Costa – Dominique Poulot – Mercedes Volait, Bononia University Press, Bologna 2016.



venivano create le condizioni per raccogliere, in una sintesi unitaria, i caratteri ricorrenti nelle diverse opere in una sola, il dipinto dedicato alla Santa Veronica. Il testo costruiva un rapporto diretto fra i singoli elementi, prelevati dai quadri e rintracciati nel contesto della pittura coeva, e la sua ricontestualizzazione all'interno di un unico oggetto. Un metodo che portava il lettore a costruire lui stesso il nesso non solo fra una parte e l'altra del testo – il profilo storico di insieme e il singolo quadro – ma anche fra gli oggetti descritti, la cui somma equivaleva alla presenza di elementi ripetuti. Nello stesso tempo, l'elenco dei dettagli attribuiva a quei quadri una sorta di sottesa serialità, appartenente all'idea di corrente pittorica:

Die materiellen und technischen Kennzeichen der Gemälde, die wir hier charakterisieren, sind, der Goldgrund, mit eingedruckten Heiligenscheinen ums Haupt, worin der Name zu lesen. Auch ist die glänzende Metallfläche oft mit wunderlichen Blumen tapetenartig gestempelt, oder durch braune Umrisse und Schattierungen zu vergoldetem Schnitzwerk scheinbar umgewandelt²¹.

Da questa disamina dei caratteri prevalenti nella pittura del XIII secolo, Goethe volgeva l'attenzione del lettore verso il quadro di Santa Veronica, già famoso nelle descrizioni dei romantici e proprio per questo adatto a delineare le differenze interpretative, facendo affiorare le diverse possibilità di guardare a un identico oggetto.

Nell'ottica di una scelta selettiva, la riproduzione del quadro di Santa Veronica, che si rifaceva alla leggenda della santa e del volto di Cristo sofferente, impresso su un telo durante la salita del Golgota, dimostrava l'attenzione verso un soggetto emblematico sia per la sua diffusione che per la fortuna goduta nell'ambito della pittura nordica.

L'intreccio fra discorso narrativo e immagine, che appartiene già dal suo nascere alla storia iconografica della Santa Veronica (qui l'icona di Cristo è la rappresentazione del racconto della Passione²²), ritorna nelle pagine goethiane attraverso il piano elementare della presenza, esibita fin dal sottotitolo dello scritto sul Reno e sul Meno: «Mit einem Nachbilde der Vera Icon Byzantinisch-Niederrheinisch». Oltre all'immagine di apertura, la riproduzione del quadro della collezione Boisserée rappresentava infatti la sola illustrazione del primo fascicolo (quasi 200 pagine) della rivista, in genere assai parca di documentazioni visive. Essenziale era perciò il ruolo affidato all'illustrazione del quadro: la sintesi garantita dal supporto visuale rimandava innanzitutto alla convinzione di comunicare ciò che, come nell'assunto degli enciclopedisti francesi, mille parole

²¹ FA I, 20, p. 80.

²² Cfr. Victor Stoichita, *Zurbarán's Veronika*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 55 (1991), p. 193.



non sarebbero riuscite a dire. Se questa era anche la convinzione di Goethe, rimane da capire cosa l'immagine si proponeva di trasmettere, in che modo, cioè, la sua presenza stesse in rapporto con il testo a cui Goethe lavorava – per lo meno nel pensiero – a cominciare dal momento dell'esperienza visiva diretta. La relazione che si sviluppa fra la riproduzione del dipinto e il relativo commento non solo è alla base dell'atto di lettura, che comprende l'interazione fra testo e immagine, ma crea una dinamica derivante dall'azione stessa della trasposizione: il significato, si potrebbe dire, si mette in movimento, abbandonando l'ambito di appartenenza e iniziando il suo viaggio attraverso i diversi modi della comunicazione. A questo scopo giungevano utili non solo le due varianti di testo scritto e testo iconico, ma anche la doppia valenza del quadro come oggetto singolo e parte del sistema semantico della collezione. A sua volta il raddoppiamento viene ribadito all'interno dell'immagine: la scritta posta in basso «Vera Icon byzantinisch=niederrheinisch» assume il valore di una *subscriptio* che rimanda all'ottica di un commento.

Un primo momento nella vita del quadro della Santa Veronica coincide con la sua acquisizione da parte dei collezionisti Bertram e Boisserée, di cui si hanno però solo scarse notizie. Pure se, anche grazie a Goethe, dovrà divenire l'opera più conosciuta di tutta la collezione, non sembra abbia goduto inizialmente particolare fortuna nel giudizio dei suoi proprietari. Dalla lista dei dipinti trasferiti a Heidelberg da Colonia, pubblicata in uno scritto del 1896, si può desumere che la Santa Veronica non facesse parte del primo nucleo della raccolta né si conosce precisamente la data del suo acquisto²³. Viene menzionata unicamente nell'inventario pubblicato da Firmenich-Richartz e che risale al momento della vendita della collezione, ceduta nel 1827 per 240.000 fiorini al re Ludovico I di Baviera. Nei diari di Sulpiz Boisserée si parla della Veronica unicamente in due annotazioni dell'autunno 1812 in cui viene fra l'altro indicata una copia realizzata dal pittore Peter Epp²⁴. In una lettera a Boisserée databile intorno al 1813, il restauratore Christian Koester lamentava poi lo stato di conservazione della tavola di legno e le difficoltà relative al restauro.

²³ Hermann Hüffner, *Die Gemäldesammlung der Brüder Boisserée im Jahre 1810*, Köln 1896, disponibile su <<https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:32-1-10026081691>>.

²⁴ Eduard Firmenich-Richartz, *op. cit.*, p. 451. Sulpiz Boisserée, *Tagebücher*, cit., Bd. I, pp. 85 e 88. Epp appronta varie copie di quadri della collezione (anche questo uno strumento per diffonderne la fama). Una copia della Santa Cristina, opera di Joos van Cleve, la eseguirà per volere di Achim von Arnim: proprio in quanto restauratore Epp era particolarmente abile nell'imitare la tecnica, cosa che tornava utile alla codificazione degli antichi maestri, seppure il soggetto iconografico venisse invece, come avveniva nel caso di Arnim, liberamente contaminato. Cfr. Stefan Nienhaus, *Geschichte der deutschen Tischgesellschaft*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2003, pp. 158 s.



Nulla più. Con ogni probabilità ai tempi di Heidelberg, il quadro non era tenuto in grande considerazione, almeno secondo quanto afferma Goethe che allude alla sua collocazione in alto, posizione non certo favorevole all'osservazione date le ridotte dimensioni del dipinto. Il gesto della scrittura prelevava perciò quel piccolo quadro dall'alto della parete per appropriarsene e scomporlo in singoli parti. La decisione di concentrare l'interesse proprio su quel dipinto non era in realtà originale. Prima di quella goethiana, rispettivamente nel 1812 e nel 1813, erano apparse le descrizioni della Veronica di Helmina von Chezy nelle pagine della rivista «Die Musen» e di Amalie von Hellwig nel «Deutsches Museum», la rivista curata da Friedrich Schlegel²⁵. Entrambe utilizzavano riferimenti al mondo classico, come per esempio alla nota rappresentazione del dolore nel bassorilievo della Niobe, per suggerire, come è stato notato, una interpretazione spiritualizzante, tesa a conferire anche alla rappresentazione della sofferenza un tratto ideale che finiva per trascendere la materia stessa del quadro²⁶. Per Goethe tutto era invece improntato verso una maggiore concretezza: attraverso il dipinto era possibile enucleare le caratteristiche di stile relative al superamento degli elementi bizantini, rintracciati nella composizione e nel disegno, con elementi della pittura del basso Reno, visibili invece nella figura della santa nonché negli angioletti che incorniciavano sui lati inferiori la superficie del quadro. Nel proporre la tripartizione dell'immagine fra la figura della Santa Veronica, il volto di Cristo e il coro degli angeli, l'attenzione virava verso il criterio compositivo da un lato e un'idea simbolica dall'altro, attribuita alle dimensioni delle figure e, non in ultimo, al contrasto esistente con il volto del Cristo su cui si concentrava l'espressione del dolore.

Alla proposta di lettura la riproduzione posta in fondo al primo fascicolo forniva un immediato supporto. Anche da questo punto di vista la descrizione goethiana si differenziava dalle altre precedenti, assenti, come tante *ekphrasis* contemporanee, di qualsiasi riscontro illustrativo che aveva invece fatto parte fin dall'inizio del progetto goethiano. In una lettera a Cotta del 16 gennaio 1816 scriveva:

Das kleine Werk über die Rhein- und Mayngegenden ist bis zum achten Druckbogen gediehen. Mit dem zwölften werde ich schließen und ein zweytes Heft ankündigen. Da es broschirt ausgegeben wird, so lasse jetzt eine hübsche Decke in Kupfer stechen. Auch wird der Umriß eines bedeutenden niederrheinischen Bildes als Umriß gegeben²⁷.

²⁵ La ricezione della collezione nei primi decenni dell'Ottocento è ricostruita in Uwe Heckmann, *Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1827*, Fink, München 2003.

²⁶ *Ivi*, p. 208.

²⁷ WA IV, 26, p. 216.



A venire segnalata all'editore Cotta è però solo la tipologia dell'immagine, quasi che l'opzione per quel genere di riproduzione avesse più importanza dell'oggetto stesso. Qui Goethe non indicava ancora il quadro di Santa Veronica anche se, con grande probabilità, era già stato individuato: appena un mese dopo nei diari si trovano nominati due volte, alla data del 2 e poi del 17 febbraio 1816 il quadro e il suo incisore: «Schwerdtgeburt. Zeichn. Veronica» e «Schwerdtgeburt Veronika», mentre il 21 febbraio viene menzionata la prova di stampa «Veronika Probedruck»²⁸. Il riferimento era all'incisore di corte e disegnatore Carl August Schwerdtgeburch, residente a Weimar già dal 1805 e dal 1809, attivo presso l'*Industrie Comptoir* dell'industriale Friedrich Justin Bertuch. Anche nei diari, ricostruendo a posteriori il lavoro al primo fascicolo della rivista, Goethe ricordava come la riproduzione fosse appartenuta fin da subito al piano di lavoro del testo:

Das mannichfaltig Bedeutende, das ich vor einem Jahr im eigentlichen Mutterlande gesehen, erlebt und gedacht hatte, mußte sich auf irgend eine Weise widerspiegeln. Ein Heft «Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn» ward unternommen und dazu am Ende vorigen Jahrs mehr als eine Vorarbeit durchgeführt; die älteren Niederländer, van Eyck und was sich von ihm herschrieb, gründlich erwogen; das frühere problematische Bild Veronika zu künftigem Gebrauch verkleinert und gestochen.

L'inserimento dell'illustrazione che, incisa da Schwerdtgeburch in base a un modello di autore sconosciuto veniva stampato da Johann Christian Ernst Müller, aveva sicuramente a che fare con il desiderio di costruire un rapporto fra le parole del testo scritto e la verifica visiva dell'oggetto. Nell'annuncio della rivista apparso sul «Morgenblatt» di Cotta, riassumendo il passaggio dedicato nel testo alla Santa Veronica, l'autore, nel mettere in luce la doppia identità bizantina e renana dell'opera, richiamava subito l'attenzione sulla riproduzione, come se in essa la realtà del quadro trovasse immediata e sicura conferma:

Ein Bild der heiligen Veronika, wahrscheinlich byzantinische Composition, mit niederländischem weichem heitern Pinsel gemalt, wird gerühmt, und weil denn doch jede Beschreibung eines ungesehenen Bildes unzulänglich ist, ein Umriss desselben gegeben. Das Verdienst größerer Tafeln in gleichem oder ähnlichem Sinne wird gewürdigt²⁹.

²⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. Jochen Golz, Bd. V.1: 1813-1816, Metzler, Stuttgart 2007, pp. 336, 340, 341.

²⁹ FA I, 20, p. 590.



Alla riproduzione Goethe attribuiva dunque un ruolo sostitutivo della scrittura, una funzione per così dire risolutiva e chiarificatrice, grazie alla quale si poteva ipotizzare anche un utilizzo futuro. Di fatti, però, la propagandata neutralità dell'immagine era ben lungi dall'essere tale e il disegno a contorno non era privo, come Goethe confessava a Boisserée, di una certa audacia:

Hier ein Abdruck des schweren, aber wie mich dünkt wohlgerathenen Wagnisses, von Ihrer Veronica Rechenschaft zu geben. Die Platte wird sorgfältig abgedruckt, so auch der Umschlag. Das Heftchen beträgt dreyzehn Bogen. Anfang März, hoffe ich, soll es erscheinen. Möge die Wirkung Ihren Wünschen und Hoffnungen gemäß werden, mögen Sie immer durch allerley tröstlichen und freundlichen Zureden im Glauben stärken³⁰.

Progettata insieme alla copertina della rivista che Goethe aveva schizzato personalmente e poi commissionato a Meyer per il disegno definitivo³¹, anche la *Vera Icon* era stata evidentemente sottoposta a un vaglio riguardante la tecnica da utilizzare per la riproduzione, così come era avvenuto, per quanto si possa desumere dalle osservazioni del tipografo Frommann, per la copertina:

Es käme als nun zunächst auf die entscheidende Frage an, ob die ausgeführte Zeichnung in Kupfer gestochen oder in Holz geschnitten werden sollte, wobey Hr. HofRath Meyer wohl mit Rath und That zu Hand seyn würde.

Wenn der Kupferstich an sich, da auch die Schrift vom Schriftstecher besonders in die Platte gestochen werden müsste, und ein Abdruck die Kosten etwas vermehrt, so würde, wie mir es scheint, der Holzschnitt hierbey passender und alterthümlicher seyn. Es fragt sich nur: ist er in dem gegebenen Raume, besonders auch in Hinsicht der Schrift, ausführbar oder nicht? Die Schrift selbst müsste wohl dann nach einem alten schonen Codex vorgezeichnet werden³².

A partire dalle considerazioni del tipografo, Goethe aveva messo a punto il programma delle illustrazioni. Per la copertina opererà per un'incisione su rame, probabilmente meno complessa dal punto di vista dell'esecuzione. Così il fascicolo si apriva su ornamenti gotici, come vengono esplicitamente definiti, che incorniciano i lati della pagina e la parte inferiore del foglio proponendo una simbolica unione fra Medioevo e

³⁰ WA IV, 26, p. 267.

³¹ Paul Raabe, *Goethes Umschlag zu «Kunst und Alterthum». Mit einem ungedruckten Brief und einer Skizze Goethes*, in *Festschrift f. Hans Pyritz*, «Euphorion», Sonderheft (1955), pp. 37-41.

³² *Ivi*, p. 39.



classicità. Un criterio di essenzialità guida anche la scelta del tipo di riproduzione da usare per il quadro di Santa Veronica, coerente, fra l'altro, con la tipologia calligrafica della didascalia, che metteva l'accento sulla corrispondenza fra il tratto lineare del disegno e quello della scrittura. In entrambi i casi, per il messaggio verbale come per quello delle immagini, prevaleva l'attenzione al piano connotativo. Nel caso della *Vera Icon* comunicare l'antico significava modulare il senso di una lontananza. È peraltro indicativo che il disegno venisse realizzato a distanza dall'originale: sia all'esecutore che al fruitore doveva ricordare più la struttura di insieme che la realtà del dipinto. L'intento non era imitare 'semplicemente' il quadro nella sua totalità, quanto agire come promemoria³³. La funzione fondamentale della memoria veniva ribadita del resto anche a proposito di un'altra incisione a contorno, pubblicata a suo tempo per la rivista «Propyläen», che riproduceva la scultura del Laocoonte, utile, secondo un'esplicita indicazione, a tenere a mente il complesso intreccio dei corpi, a cui veniva fornito così un ausilio visivo³⁴. L'immagine, che ne accompagnava la lettura, doveva sostenere la leggibilità visiva del testo rendendo concreto ciò che altrimenti sarebbe rimasto ancorato all'astrazione del linguaggio verbale. Certo, per il Laocoonte si trattava di una concretezza tutta particolare, conforme più che altro a un modello di lettura che, nel caso della Santa Veronica spostava il ricordo del dipinto dall'ambito della pittura a quello del disegno lineare, basato sulla neutralità dello sfondo e sul corrispondente azzeramento di qualsivoglia richiamo alla presenza del colore. La discrezione di un segno sottile, quasi immateriale, rievocava l'immagine prelevandola al di là di ogni profondità dello spazio e dei corpi. Se l'assenza di prospettiva caratterizzava anche il dipinto, nel disegno a contorno la riduzione della linea riecheggia esclusivamente la forma delle figure, ovvero la struttura del dipinto, valutato – come nella descrizione – quale sua marca distintiva. L'assenza di ogni rimando alla dimensione del colore faceva sì che l'attenzione dell'osservatore fosse tutta concentrata sulla traccia esteriore. Allo stesso tempo, proprio questa semplificazione regolata aveva la funzione di riconsegnare quel Medioevo, a cui Boisserée e i romantici tanto tenevano, a una semplicità classica, astratta pure nella sua concretezza.

La cancellazione dell'aspetto pittorico del colore colpisce ancora di più non solo perché, come si sa, il tema del colore, centrale per gli studi scienti-

³³ Che il disegno a contorno potesse essere un supporto assai utile per la memoria, Goethe lo aveva già sperimentato nel corso del viaggio in Italia: il suo ricordo dei templi di Paestum verrà assicurato dai disegni realizzati sul luogo dal pittore Kniep. FA I, 15/1, p. 237.

³⁴ È quanto viene esplicitamente detto in una nota iniziale che accompagna le illustrazioni del periodico. *Propyläen. Eine periodische Schrift*, Nachdruck v. Wolfgang von Löhneysen, Cotta, Stuttgart 1965, p. 50.



fici di Goethe, non tralasciava, anche in quel contesto, la componente estetica (nella *Farbenlehre*, pubblicata nel 1810, un capitolo della parte didattica era dedicato alla *Ästhetische Wirkung*), ma anche perché nel testo sulla collezione Boisserée l'esistenza del colore veniva esplicitamente affrontato a proposito della scoperta della pittura a olio da parte di Van Eyck, in cui Goethe metteva in luce la sensibilità cromatica rapportata all'idea di un'osservazione della natura. Non va dimenticato che il cromatismo nella scultura antica era divenuto già allora oggetto di dibattito, presente in pubblicazioni che dovevano servire da immediato riscontro, come avveniva nel caso del Giove olimpico di Siracusa, usato da Quatremère de Quincy per affermare la sua convinzione circa la policromia delle statue antiche³⁵.

Comparso in sordina nell'alveo della ricezione della scultura antica, il colore, rimosso dal dipinto della Santa Veronica, corrisponde all'intento di trasformare gli stilemi classici in vista dell'inclusione della pittura nordica del primo Rinascimento. A sussistere è l'onnipresente biancore del classico, su cui Winckelmann aveva basato la sua visione dell'antichità. Ma l'ottica è ora quella di una riduzione, diversa quindi dal caso di una scultura marmorea, bianca di per sé, come poteva essere il Laocoonte³⁶. Per l'illustrazione della Santa Veronica la negazione del colore era un gesto voluto e compiuto, riportava la variazione cromatica a un'idea esemplare, radunando la diversità nello schema omogeneo delle forme³⁷. Tanto che, proprio in concomitanza con la preparazione del disegno a contorno, Goethe si rivolgeva a Boisserée per chiedergli di approntarne una copia a colori, in vista di una circolazione dell'immagine al di là della rivista, e anche un'altra parzialmente colorata che avrebbe incontrato il gusto del pubblico³⁸. Gra-

³⁵ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien: ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique, et l'histoire de la statuaire en or et ivoire chez les Grecs et les Romains, avec la restitution des principaux monuments de cet art et la démonstration pratique ou le renouvellement des ses procédés mécaniques*, de Bure, Paris 1815. Goethe prende a prestito l'opera dal 26 marzo 1816 all'1 ottobre 1817, cfr. Elisa von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek: ein Verzeichnis der von ihm entliehenen Werke*, Böhlau, Weimar 1931.

³⁶ Sul tema del colore intorno al 1800 cfr. *Die Farben der Klassik. Wissenschaft – Ästhetik – Literatur*, hrsg. v. Martin Dönike – Jutta Müller-Tamm – Freiderich Steinle, Wallstein Verlag, Göttingen 2016; Hansgeorg Bankel, *I colori del bianco: policromia nella scultura antica*, De Luca, Roma 2004.

³⁷ La riproduzione di schemi narrativi è un tratto saliente delle repliche nel mondo classico come della sua ripresa. *Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*, ed. by Salvatore Settis, Fondazione Prada, Milano 2015, p. 275.

³⁸ Nei diari Goethe annota in data 9 maggio 1816 di avere ricevuto una copia a colori della Veronica: «farbige Copie der Veronika angekommen». Johann Wolfgang Goethe, *Tagebücher*, cit., p. 366. Purtroppo l'esemplare non è presente né nei volumi di Christian Schuchardt dedicati alle collezioni goethiane, né nelle collezioni conservate a Weimar. L'invio della copia, di cui è autore il pittore Johann Christian Xeller, viene annunciata



zie al dinamismo introdotto dalla variazione – dal bianco alla colorazione parziale o totale dell’immagine – il disegno a contorno affermava, la sua persistenza come strumento di identificazione iconografica. A prevalere, si può affermare, era il punto di vista della morfologia, cioè di un divenire che implica una necessaria e vitale trasformazione.

III.

Come si sa, per il disegno a contorno, il modello era costituito da Flaxman e dalle sue illustrazioni dell’*Iliade*, dell’*Odissea* nonché di Dante, incominciate a uscire a Roma a partire dal 1793, che avevano goduto di ampia fortuna in tutta Europa e in Germania³⁹. Prediletto sia in ambito classico che romantico, caratterizzato dalla sua lievità, quel genere di riproduzione dimostrava una sottesa pluralità di intenti: poteva divenire l’esemplificazione di una precisione del verosimile, ma anche la cifra stilistica di una tenuità eminentemente allusiva, segno proiettivo, astratto e concreto insieme⁴⁰. La teoria dell’illustrazione, che Schlegel aveva messo a punto nel suo saggio dedicato al celebre artista e pubblicato nel 1799 nella rivista «Athenaeum», si opponeva a ogni tipo di descrittivismo alla Hogarth, a ogni tentativo di realizzare, attraverso il dettaglio ricercato nell’immagine, una sorta di doppio narrativo. Per Schlegel quella di Flaxman era un’arte che sorgeva da una consapevole sottrazione, che riduceva partendo da una conoscenza approfondita del mondo classico e delle sue iconografie, come risultava evidente dal prototipo della pittura vascolare a cui l’artista inglese si rifaceva. Flaxman svuotava i corpi e le figure fino a che di esse non rimaneva altra traccia se non nel puro contorno che le racchiudeva conferendo durata a quei flebili calchi⁴¹. La sua capacità – come voleva Schlegel – stava tutta nell’accennare in forma sintetica, nell’evocare più che nel descrivere. Da ciò anche la moda di quel tipo di illustrazione, dato che l’economia

da Boisserée in una lettera del 3-6 maggio 1816, in Johann Wolfgang Goethe – Sulpiz Boisserée, *Briefwechsel mit Goethe*, Cotta, Stuttgart 1862, p. 114.

³⁹ Per la fortuna di Flaxman in Europa cfr. *John Flaxman: Mythologie und Industrie*, hrsg. v. Werner Hofmann, Prestel, München 1979, in particolare il saggio dedicato a Goethe di Peter-Klaus Schuster, *Flaxman der Abgott der Dilettanten. Zu einem Dilemma des klassischen Goethe und den Folgen*, pp. 32-38.

⁴⁰ Günter Oesterle, *Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik*, in *Bild und Schrift in der Romantik*, hrsg. v. Gerhard Neumann – Günter Oesterle, Koenigshausen & Neumann, Tübingen 1999, p. 29. Per un’ampia trattazione della teoria del contorno cfr. Charlotte Kurbjuhn, *Kontur. Geschichte einer Denkfigur*, De Gruyter, Berlin 2014.

⁴¹ Per le differenze di interpretazione fra August Wilhelm Schlegel e Goethe cfr. Günter Oesterle, *op. cit.*, pp. 38-48.



del segno corrispondeva a una facilità di riproduzione che portava a unire felicemente, come è stato detto, mitologia e industria⁴².

Ma quale funzione veniva assegnata da Goethe al disegno a contorno per la Santa Veronica in un saggio di argomento storico artistico? In realtà, a farsi mediatore dell'identità del dipinto, era un codice ambivalente, rintracciabile già a partire dalla dimensione della copia (duplice già per statuto) e l'indicazione *Vera Icon* che identificava la componente iconografica del dipinto. Il supporto visivo alla descrizione e la finalità didattica della copia mettevano in luce la vita autonoma del rifacimento, che si affrancava in maniera evidente dall'originale – a comunicare, come si è detto, dalla mancanza del colore. A concorrere a questa autonomia era la tradizione di cui la copia stessa forniva testimonianza. Da qualche decennio i cosiddetti pittori 'primitivi' avevano trovato la loro codifica in stampe di traduzione che prediligevano l'uso del contorno: adatto a venire incontro sia a esigenze classificatorie che di interpretazione critica, metteva in risalto le caratteristiche «ritenute fondamentali nell'arte medioevale e del primo rinascimento, che la critica ottocentesca identificava, come è noto, nella 'purezza' del disegno, nella 'filosofia' della composizione e nella 'convenienza' della espressione degli affetti»⁴³. Se fino all'Ottocento le stampe di traduzione hanno avuto un ruolo fondamentale nella conoscenza delle opere d'arte, per il gusto della pittura prerinascimentale si afferma un particolare modello che sembra venire incontro a specifiche modalità di lettura: le incisioni a contorno, di cui si fece promotore Carlo Lasinio, collaboratore dell'*Etruria pittrice* di Marco Lastrì (1791), costituiscono probabilmente il primo esempio di un genere divenuto poi molto in voga, percepito «come il mezzo sintetico e rapido per rappresentare graficamente il linguaggio della pittura»⁴⁴. La semplice circoscrizione della forma diventerà un prototipo che farà scuola trovando un'attestazione canonica e definitiva nell'opera di Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, uscita a Parigi fra il 1811 e il 1823, alla quale aveva collaborato lo stesso Flaxman, non senza importanti esempi anche nell'ambito tedesco come nella *Geschichte der Malerey in Italien* dei fratelli Franz e Johannes Riepenhausen (1810)⁴⁵. D'Agincourt, conosciuto a

⁴² Vedi nota 38.

⁴³ Ettore Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi*, vol. II: *L'artista e il pubblico*, Einaudi, Torino 1979, pp. 433 ss.

⁴⁴ Evelina Borea, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, in «Prospettiva», 69 (1993), pp. 28-40, e anche in *ivi* 70 (1993), pp. 50-74, qui p. 57.

⁴⁵ Per d'Agincourt cfr. Ilaria Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e la nascita della storia dell'arte medievale*, in «Ricerche di storia dell'arte», 77 (2002), pp. 5-23; Daniela Mondini, *Mittelalter im Bild. Seroux d'Agincourt und die Kunshistoriographie um*



Roma da Goethe e che Chateaubriand definì il Winckelmann francese, si rifaceva allo storico dell'arte antica anche nell'uso della riproduzione a contorno, ma lo adottava per dare certezza visiva a una nuova tesi, volta a suggerire la persistenza dell'arte dopo la fine dell'antichità⁴⁶.

È, insomma, intorno alla verità che si impernia il dibattito sul contorno, dato che la riproduzione lineare era divenuta garanzia di fedeltà. Si incomincia anzi a delineare una dicotomia fra le riproduzioni di pregio in volumi di lusso, destinati a un pubblico di amatori e collezionisti, e riproduzioni a contorno, rivolte invece agli esperti, interessati allo studio e quindi alla verità della riproduzione. Sicuramente un'idea del genere aveva guidato anche Goethe, per il quale i volumi di d'Agincourt, attestanti il valore della documentazione storiografica, erano stati un vero e proprio viatico per la scoperta dell'arte bizantina e soprattutto del nesso storico esistente fra l'arte greca e quella dei pittori primitivi. Non a caso il nome di d'Agincourt appare nel breve *excursus* sull'arte italiana pre-rinascimentale che Goethe riprende poco prima di affrontare nel testo la descrizione del quadro di Santa Veronica. D'altronde, anche durante la stesura del suo scritto sulla collezione vista a Heidelberg, Goethe aveva avuto sott'occhio quelle immagini, come scrisse in una lettera a Boisserée:

Was ich bis jetzt von Ihrer Sammlung gesagt habe, ist ein wunderbarer Text zu einem ewigen Commentar, wovor ich selbst einige Apprehension habe. Mit welcher Frömmigkeit jedoch und Aufmerksamkeit ich dabey zu Werke gehe, ersehen Sie daraus, dass die 14 Foliohefte des d'Agincourt mir nicht aus den Augen kommen, ein Werk das ich schätze, weil es mich höchlich belehrt und das ich erwünsche, weil es mir die Einbildungskraft verdirbt⁴⁷.

Da questa affermazione risulta evidente come la documentazione iconografica che Goethe progettava costituiva sia un correttivo rispetto alla lettura romantica, svincolata com'era da qualsiasi realtà dell'immagine, che l'espressione di un dialogo sollecitato dalla diversità degli approcci. All'oscillare fra concretezza e astrazione, fattualità della composizione ed evanescenza del segno, era legato il senso di un avvicinamento dialettico. La riproduzione a contorno interagiva con la descrizione e con

1800, Zurich Interpublishers, Zürich 2005. Per i fratelli Riepenhausen cfr. il catalogo della mostra *Antike zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen*, Philipp von Zabern, Mainz 2001, pp. 131 ss.

⁴⁶ Hubert Locher, «*Musée imaginaire*» und historische Narration. Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte, in *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730-1930*, hrsg. v. Katharina Krause – Klaus Niehr, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin, 2007, pp. 53-75, qui p. 64.

⁴⁷ WA IV, 26, p. 237.



il suo enucleare uno schema compositivo, richiedendo la partecipazione dell'osservatore, sollecitato a interrogarsi sull'enigma espresso nel titolo di *Vera Icon*.

Il supplemento dell'immagine riuniva i due momenti della descrizione e della sua rappresentazione, la loro interazione e le loro ambivalenze. Il tratto lineare assumeva le sembianze di una scrittura iconica, un appunto mentale che, circoscrivendo l'immagine, ne stabilizzava il modello nel pensiero. Il transito fra descrizione e riproduzione realizzava un doppio registro, necessario per ricordare e valutare. Nonostante le reticenze verso il disegno a contorno di Flaxman, apostrofato in un saggio programmato per i «Propyläen» come «idolo dei dilettanti», proprio quel tipo di riproduzione appariva assolutamente adatto a commentare una pittura che nulla aveva a che fare con i riferimenti classici. La riproduzione aveva il compito non solo di sostituire la scrittura, di dire cioè quanto la scrittura non riusciva a esprimere, ma anche di suggerire un'interpretazione dell'immagine stessa. Del resto, pure sul piano della scrittura, Goethe aveva adottato per la descrizione del quadro di Santa Veronica criteri e lessico mutuati dal retroterra classico. L'interesse era rivolto innanzitutto alla sintassi del dipinto, alla composizione e al rapporto fra le parti, che assecondava un criterio di simmetria (il gruppo laterale degli angeli) e di proporzioni nelle dimensioni dei corpi. Un'idea compositiva che aveva nel disegno il suo sottotesto fondamentale (si parla esplicitamente di *Composition* e di *Zeichnung*). Allo stesso modo la figura della santa era assimilata a un'idea di grazia di schilleriana memoria (*Anmuth* e *anmutig* erano i termini usati per caratterizzarla), e per definire il volto di Cristo la descrizione ricorreva all'aggettivo *medusenhaft* che recava in sé la memoria della scultura antica vista a Roma in casa Rondanini. La ricerca di una continuità con il classico, pure nella differenza del referente, è evidente, ma altrettanto palese è come questa continuità venisse in fin dei conti più proposta che realizzata. Segnalata dalla presenza del trattino, anche l'occasionalità del composto aggettivale «byzantinisch-niederrheinisch», che rinviava alla territorialità circoscritta del motivo, marcava l'appartenenza reciproca dell'immagine a partire dalla duplicità della topografia artistica fra Reno e Bisanzio. A ben vedere, i due aggettivi, posti in calce al disegno, definivano sinteticamente l'argomentazione globale della descrizione secondo la quale nel dipinto di Santa Veronica confluiva la doppia istanza della tradizione bizantina e della pittura del basso Reno: all'una viene ascritta l'idea di fondo dell'immagine, all'altra la modalità esecutiva. Lo stesso termine *Vera Icon*, posto come didascalia, se riprendeva l'etimologia del nome della santa, racchiudeva anche un gioco allusivo rispetto alla verità dell'immagine e della sua replica.

Al centro, dunque, è il tema dell'immagine nel suo paradigma di icona, a cui è legato il concetto di verità. Come nella tipologia della *Vera Icon*



la doppia valenza del ritratto espone un soggetto iconografico e insieme l'immagine, così la riproduzione di Goethe traduceva un quadro, parlando contestualmente di sé in quanto copia. Del resto proprio in questi anni si profilava l'interesse del grande di Weimar verso le icone russe, un genere di pittura che doveva sollecitare la sua riflessione su un prototipo rappresentativo. Seppure progettando un saggio che non vedrà mai la luce, le icone russe ponevano interrogativi salienti sulla dimensione iconica, rituale e materiale dell'immagine⁴⁸. Ma l'interesse, come sempre in Goethe, non era mai unicamente teorico. Altrettanto necessario era lo sguardo empirico dell'osservatore che, per meglio chiarire e approfondire, aveva bisogno di constatare attraverso la visione. Venuto a conoscenza di una particolare produzione di icone nella città di Souzdal, Goethe aspira a possederne delle copie: sa bene che per gli amici dell'arte avere fra le mani alcuni esemplari riprodotti poteva giovare a concretizzare la conoscenza di una specifica e diversa tradizione pittorica. Appare allora chiaro che le icone russe costituiscono un antecedente storico e morfologico alla stessa *Vera Icon* della collezione Boisserée, una tipologia che resiste nel tempo rendendo tangibile il processo di trasformazione: l'arte bizantina si combina adesso con la tradizione nordica. Il punto di partenza è la centralità della rappresentazione dell'immagine che ha come oggetto e soggetto se stessa, come del resto il viaggiatore venuto da Nord aveva potuto notare durante il suo secondo viaggio italiano, visitando a Venezia la chiesa di San Giorgio. Un pensiero che lo accompagna per vari anni, visto che solo nel 1823 decide di pubblicare, sempre in «Ueber Kunst und Alterthum», il saggio dedicato a Venezia e alla pittura tardo greca o «altgriechisch», come nella sua nomenclatura. Il transitare dell'arte bizantina o delle icone russe nel linguaggio dell'arte occidentale appariva come espressione di quello scambio fra le culture che informerà l'idea goethiana di *Weltliteratur*, annunciata nelle pagine della rivista che aveva preso le mosse sulle sponde del Reno. La pratica traduttiva veniva sempre più intesa come prassi di questo scambio culturale, linguistico o figurativo che fosse⁴⁹. Così Goethe si dimostrava interessato sia alle forme archetipiche, relative al sussistere di una tipologia, sia al conseguente processo di trasformazione nonché agli esiti stessi della ricezione, come potevano delinearci attraverso traduttori, copisti e incisori.

L'ampia rete di rinvii che l'opera di Goethe costruisce come parte integrante di sé e che, nella sua multiformità di oggetti e di punti di vista,

⁴⁸ Cfr. WA I, 49 ii, p. 238. Cfr. Arne Effenberger, *Goethe und die «Russischen Heiligenbilder»*, Philipp von Zabern, Mainz 1990.

⁴⁹ Cfr. Anne Bohnenkamp, *Rezeption der Rezeption: Goethes Entwurf einer 'Weltliteratur' im Kontext seiner Zeitschrift «Über Kunst und Altertum»*, in *Spuren, Signaturen, Spiegelungen: zur Goethe-Rezeption in Europa*, Böhlau, Köln 2000, pp. 187-205.



la rivista «Ueber Kunst und Alterthum» confermava come marca stilistica dell'opera tarda, fa comprendere come la sua *Vera Icon*, dai tratti simmetrici e regolari, servisse innanzitutto a esporre la dialettica esistente fra il classico, ormai volto al tramonto, e l'interesse verso la pittura del primo Rinascimento di cui la collezione Boisserée era evidente conferma. Dal canto suo la verità della copia corrispondeva alla necessità della circolazione e, con essa, al modificarsi della forma e della sua destinazione. Il terreno della duplicazione risultava particolarmente fruttuoso rispetto a un soggetto iconografico che, come nessun altro, costruiva il proprio messaggio sulla dialettica fra la verità dell'immagine e la sua copia, adattissimo quindi a dimostrare l'utilità dell'esercizio della comparazione per l'analisi di qualsiasi originale⁵⁰.

Che l'immagine archetipica della *Vera Icon* potesse servire a introdurre il discorso sul rapporto fra copia e originale è attestato infine, ancora prima della riproduzione del quadro della collezione Boisserée, in una poesia del *West-östlicher Divan* dal titolo *Beyname*:

Hafis drum, so will mir scheinen,
Möcht' ich dir nicht gerne weichen:
Denn wenn wir wie andre meynen,
Werden wir den andern gleichen.
Und so gleich ich dir vollkommen
Der ich unsrer heil'gen Bücher
Herrlich Bild an mich genommen,
Wie auf jenes Tuch der Tücher
Sich des Herren Bildniß drückte,
Mich in stiller Brust erquickte,
Trotz Verneinung, Hindrung, Raubens,
Mit dem heitern Bild des Glaubens⁵¹.

Nel dialogo con il poeta Hafis è presente l'idea della copia: la ripetizione espressa in forma di rima ricorda la dialettica fra identità e differenza, vicinanza e distanza. Come è noto, proprio la leggenda della Santa Veronica e del volto di Cristo costituisce una variante occidentale della tradizione orientale del *mandylion*, adatta perciò quante altre mai a espri-

⁵⁰ Cfr. Johannes Grave, *Der semiotische Schatten des vergleichenden Sehens. Zu Goethes Falten-Philologie*, in *Vergleichendes Sehen*, hrsg. v. Lena Bader – Martin Gaier – Wolf Falk, Fink, München 2010, pp. 273-291.

⁵¹ FA I 38, p. 28 («Hafis, per questo, immagino, / tengo a restarti accanto: / perché, se ragioniamo come gli altri. / Così, perfettamente ti assomiglio / per aver fatto mia / la magnifica immagine / dei nostri libri sacri / come s'impresse un giorno / sopra al lino dei lini / il volto del Signore, / rianimando il mio cuore, / malgrado spogliazioni, / ostacoli, dinieghi, / con la chiara figura della fede». Johann Wolfgang Goethe, *Il divano occidentale orientale*, a cura di Ludovica Koch – Ida Porena, Bur, Milano 1990, p. 103).



mere il rapporto fra oriente e occidente al centro della raccolta poetica⁵². Per parlare di una poesia altrui, appartenente a una tradizione lontana, il «Tuch der Tücher», archetipo e copia insieme, rinvia alla necessaria prassi del secondario, cioè, come nel caso della poesia goethiana rivolta all'oriente, del rifacimento. In altri termini l'originale non è separabile dal processo della ricezione dell'opera che si realizza in un complesso iter di variazioni e conferme, volto a garantire la sopravvivenza di un'idea e di un'iconografia, ovvero la sua nuova vita nella storia. La sintesi che Goethe cerca attraverso l'immagine della *Vera Icon* appartiene a questa dialettica che reca in sé la possibilità della trasformazione, ovvero della traduzione in un altro linguaggio. Un ulteriore mutamento attendeva infatti il dipinto della Santa Veronica, quello che di lì a poco si realizzerà nella serie di litografie della collezione Boisserée, realizzata da Johann Nepomuk Strixner, che Goethe commenterà nelle pagine della sua rivista⁵³. La Santa Veronica è la prima immagine di questa nuova collezione: non più una singola illustrazione che sostituisce la totalità e la quantità degli esemplari, ma la loro attestazione in una nuova forma seriale di riproduzione che ricostruisce l'insieme collezionistico come unità diversa e parallela. Grazie alla tecnica litografica, alla sua velocità e facilità di esecuzione, la copia porta adesso il segno dei tempi nuovi, emblema e vera immagine della modernità.

⁵² Proprio nella fase di elaborazione il rinvio alla *Vera Icon* appare in uno spunto autoironico di cui Goethe fa partecipe il giovane amico Boisserée: «Indessen muß ich manchmal lächeln, wenn, in meiner heidnisch-mahometanischen Umgebung, vera icon auch als Panier weht». WA IV, 25, p. 130.

⁵³ A proposito delle litografie di Strixner cfr. Mareike Henning, 'Über Steindrucke': die Anfänge der Lithographie in Deutschland und Goethes Reaktionen, in *Goethes Zeitschrift 'Ueber Kunst und Alterthum'*, cit., pp. 84-86.

