

AUGUSTIN DUMONT

# LA DUPLICITÀ DEL SIMBOLISMO NELLA PITTURA ROMANTICA TEDESCA

Da Runge a Friedrich passando per Tieck

## Introduzione

In queste pagine, ci si propone di tracciare un filo rosso nel romanticismo tedesco, mobilitando diversi aspetti dell'apparato interdisciplinare che esso stesso ha istituito (critica, filosofia, letteratura, scienza, arti plastiche) allo scopo di esaminare la sua dimensione plastica. Si può enunciare subito la tesi del presente lavoro con una formula che, in un primo momento, apparirà certamente banale: circoscritta qui alle sue due più grandi figure, Caspar David Friedrich (1774-1840) e Philipp Otto Runge (1777-1810), la pittura romantica tedesca vuol essere al tempo stesso una pittura critica, più precisamente un'autocritica tragica, e una pittura che sarà spesso definita mistica, alla ricerca di una presentazione simbolica dell'assoluto. Nei due casi, il linguaggio pittorico si esprime attraverso la mediazione del simbolo, ma per certi aspetti anche del racconto. La differenza sta nel fatto che il simbolismo vuol essere autonomo e riflessivo nel caso dell'autocritica, laddove la seconda tendenza mira alla chiusura dell'orizzonte del senso privilegiando nettamente l'allegoria. Friedrich appartiene alla prima tendenza, Runge alla seconda. Nonostante i progetti di Runge e di Friedrich siano irriducibili l'uno all'altro, vale la pena di considerare la pittura romantica tedesca come un tutto, benché certamente scisso, in quanto essa è animata, anche in Carus e persino in Dahl, da una simile volontà di rottura con l'arte neoclassica. Friedrich e Runge problematizzano entrambi il rapporto dell'assoluto con la sua immagine, o dell'infinito con il finito, in un modo alquanto inedito, tale da richiamare ancor oggi l'attenzione sulla nostra eredità della modernità. La pittura romantica tedesca in quanto tale è dunque attraversata o sostenuta da un'*esitazione*, come da un'onda anomala, da un'*instabilità*, un costante *sfocato*, che è opportuno evidenziare. Sarà privilegiata qui la figura meno conosciuta di Runge prima di metterla in prospettiva con quella di Friedrich.

## 1. Runge, Schelling e Tieck

Si può partire da una nota ritrovata tra i fogli di Henrik Steffens, discepolo di Schelling e amico di Runge, a proposito del *Mattino* (in particolare la versione: *Der Kleine Morgen* del 1808): “Rappresentazione allegorica della filosofia schellinghiana” (citata da Tunner 1991: 60). A prima vista, questa nota appare singolare, soprattutto se si considera tutta l’energia dispiegata dai romantici per rendere autonoma l’arte e per liberarla dalle sue dipendenze, per emanciparla dalla *mimèsis* classica in tutte le sue forme. Il principale abbaglio del filosofo non è forse di credere ancora, all’epoca del romanticismo, che un’opera d’arte si presenti o che possa porsi come una semplice illustrazione o imitazione, non soltanto degli antichi ma anche di un certo *corpus* della storia della filosofia? L’imitazione fedele di scene religiose o storiche nella pittura classica, è screditata nell’arte romantica – ed è il minimo che si possa dire – a favore della sua autopoiesi, ovvero della sua performatività. L’arte romantica si associa maggiormente ad una forma di riflessività, d’inedita *mise en abyme*, in quanto l’artista non deve più soltanto introdursi nel suo quadro (il riferimento è ovviamente a *Las Meninas* e alla sua posterità), ma deve riflettere *nella tela*, come ha scritto Élisabeth Décultot (Décultot 1997: 152), le condizioni di possibilità dell’interpretazione di una tela, e deve persino istituire tali condizioni “inventando” un pubblico e reinventando la critica – questa riflessività è un elemento costante della *Frühromantik*. Come potrebbe dunque un’opera tanto potente e originale come il *Mattino* non esser altro che la semplice illustrazione di un’opera preliminare e di un *corpus* filosofico? Questo sembra indicare la nota di Steffens: che il *Mattino* non sia altro se non una mera trasposizione in termini pittorici di un sistema filosofico, dunque un’imitazione più che una creazione indipendente e autonoma. Eppure, tutto porta a credere che Steffens, di certo zelante promotore della *Naturphilosophie* schellinghiana, non esageri troppo. Le testimonianze concordano: durante le sue conversazioni con il pittore, Steffens riesce a suscitare in Runge un vero entusiasmo per Schelling, il successore di Fichte a Jena, e a renderlo cosciente della profonda convergenza tra le loro forti aspirazioni religiose. In una lettera a Schelling del 1810, Runge, al quale è appena stato regalato lo scritto intitolato *Ricerche filosofiche sull’essenza della libertà umana*, confessa al suo corrispondente, senza nascondergli peraltro le difficoltà di tale lettura, la sua immensa gioia “perché ho ritrovato in esso la stessa concezione sotto il cui profilo è sempre apparsa anche a me la totalità di ciò che potevo vedere” (Runge 1840-41 I: 156 e segg.; trad. it. Runge 1985: 185). Ovviamente, si sarà già capito, se il *Mattino* è un modo di narrare su tela il pensiero di Schelling, si deve cogliere in esso una forma di traduzione in senso forte, una forma d’interpretazione creatrice. D’altronde, per essere un minimo fedele alla concezione schellinghiana dell’arte come potenza della filosofia, la singola opera pittorica deve esprimere un passaggio alla potenza e non una piatta illustrazione. Nel *Frammento di saggio per una teoria dei colori*, Runge scrive:

Osserva dunque al tuo intorno il mondo colorato, in cui ogni forma ti si affratella nel significato e ogni cosa, piccola o grande che sia, è misteriosamente abitata dal medesimo, struggente anelito [*Sehnsucht*] e cerca di trovare il principio perenne dal quale scaturisce ogni diversità (Runge 1840-41 I: 69 e seguenti ; trad. it. Runge, 2008: 44).

Questa ricerca di un principio unico, di una Luce eterna che genera tutti i colori, e con loro tutte le creature, allo scopo di vedersi nelle sue molteplici variazioni, o di prendere coscienza di se stessa nelle sue differenze, è chiaramente il segno di un'ispirazione schellinghiana e böhmiana. L'idea di una fusione della sensazione e della riflessione nell'opera, che deve toccare, secondo Runge, "l'uomo rozzo, il dilettante e l'artista" (Runge 1840-41 I: 69; trad. Runge 2008: 46), ricorda in particolare Schelling. L'arte, nella quale, secondo il *Sistema dell'idealismo trascendentale* del 1800, devono riunirsi il soggettivo e l'oggettivo, la libertà e la natura, il conscio e l'inconscio, può essere interpretata a partire dalla libertà umana così come a partire dalla natura. Riflettendosi nei suoi prodotti, negli enti, la natura come massa oggettiva prende coscienza di se stessa e si soggettivizza; dall'altro lato, la libertà soggettiva si oggettivizza riflettendosi e fissandosi in delle rappresentazioni. Per quanto riguarda le produzioni artistiche, esse si situano all'esatta giuntura dei due processi, poiché si tratta di rappresentazioni generate liberamente dallo spirito in vista di un fine particolare, pur essendo il frutto di una spinta della natura nell'artista stesso, di una *natura naturans* incosciente della sua finalità. Destinato a sfuggire continuamente all'oggettivazione, l'assoluto può tuttavia essere rivelato in modo privilegiato, secondo Schelling, dall'opera d'arte, ed è questa la missione dell'intuizione estetica. Sovvertendo l'intuizione intellettuale di Fichte, che intendeva con tale concetto l'acquisizione immediata da parte dell'Io della sua attività infinita nonostante la limitazione sensibile prodotta dall'atto stesso di quest'acquisizione, Schelling vede nell'arte il mezzo di risollevarsi, o di sublimare, il deposito oggettivo dell'intuizione pura di sé. In effetti, se l'intuizione intellettuale fichtiana permette al filosofo di accedere al carattere infinito della riflessività, ciò avviene nonostante il richiamo alla sua finitezza, a dispetto della limitazione indotta dall'atto di prendere coscienza di sé. Schelling si aspetta invece che la sua intuizione estetica oggettivizzi l'inoggettivabile, che essa oggettivizzi questa coincidenza del finito e dell'infinito, che deponga nel prodotto finito, tramite il genio, l'intuizione intellettuale in quanto tale, che permetta letteralmente di vedere la coscienza dell'assoluto (cfr. Tilliette 1995: 53-70 e 175-191). In altri termini, l'intuizione estetica permette al tempo stesso al genio di produrre le belle opere e a chiunque di cogliervi l'assoluta identità del soggetto e dell'oggetto, a cominciare dal filosofo, che delega peraltro all'artista, all'epoca del *Sistema* del 1800, il potere di riunire ciò che può solo dividere. Fecondando reciprocamente l'immaginazione cosciente dello spirito e l'immaginazione inconscia della natura, l'opera d'arte identifica propriamente l'assoluto, nel senso che fornisce un luogo all'identità radicale del soggetto e dell'oggetto, un solo ed unico luogo, da dove deriva, secondo Schelling, il carattere profondamente unico di tutte le opere singolari. Come scrive Runge seguendo

un'ispirazione deliberatamente schellinghiana, l'uomo incolto è colpito e trasformato dall'arte perché l'opera rivela a tutti la Rivelazione, la eleva a potenza – la Rivelazione che si offre già da sé vale soltanto per l'élite in grado di percepirla, come natura e come spirito. Si tengano a mente queste brevi considerazioni sulla filosofia schellinghiana del 1800, in particolare la volontà di una presentazione dell'assoluto in quanto tale, l'esigenza di una riunificazione della natura e della libertà umana, o la confluenza delle due immaginazioni, ovvero delle due maniere tramite cui l'assoluto si fa immagine nell'ordine delle creature.

Si potrebbero certamente tentare audaci accostamenti con l'estetica del sistema dell'identità, insegnata a Jena e a Würzburg tra il 1802 e il 1805, e contemporanea dei primi grandi progetti estetici di Runge. Senza dubbio, quest'ultimo è entrato in contatto con lo spirito generale di questa fase della filosofia schellinghiana. Ma quali aspetti dell'estetica possono filtrare attraverso Steffens? Ci si accontenterà qui di ricordare che il grande concetto della filosofia dell'identità, quello di punto d'indifferenza, è esplicitamente ripreso da Runge – si vedrà in che modo singolare. In Schelling, esso designa l'identità totale e incondizionata del soggetto e dell'oggetto, ovvero la negazione e l'abolizione di tutte le loro differenze, o anche l'essere considerato in se stesso, in quanto tale, e non dal punto di vista finito dell'esistente – ciò che verrà chiamato, in una parola, l'assoluto. Nell'estetica dell'identità, l'arte, che contiene al suo interno una serie reale – quella delle arti plastiche – e una serie ideale – quella delle arti della parola –, si presenta come una “costruzione” capace di riunire i contrari, che l'analisi filosofica dovrà esaurire e sopprimere, allo scopo di evidenziare la sua appartenenza alla pura identità. L'arte nella sua interezza appare allora, in primo luogo, come l'ultima potenza della serie ideale, ossia della manifestazione dell'assoluto in quanto spirito, prima di elevare a potenza la filosofia stessa, in tutte le sue parti, come riunione dell'ideale e del reale. La chiusura dell'arte in se stessa richiesta dal sistema dell'identità è mostrata da Runge sicuramente nel modo più efficace che ci sia. Questi non avrebbe rinnegato le righe d'apertura del corso d'estetica di Schelling: “Resta molto cammino da percorrere a colui che non abbia compreso che l'arte è, proprio come la natura, un tutto chiuso, organico e necessario in tutte le sue parti” (Schelling 1999: 49).

Ciò detto, è impossibile misurare il debito reale di Runge nei confronti del sistema dell'identità, e in particolare della sua estetica. Tanto più che quest'ultima si basa su un'opposizione marcata tra simbolo e allegoria in fin dei conti estranea al giovane pittore. Se l'opera d'arte riunisce l'universale e il particolare nel particolare, secondo Schelling essa non può farlo se non tramite il simbolo. Ispirandosi a Goethe, il filosofo sottolinea il carattere semplicemente funzionale dell'allegoria, puramente transitiva, laddove, come scrive Caroline Sulzer commentando Schelling,

nel simbolo si trova l'identità che deve essere mostrata in quanto tale e non di fronte ad una determinazione funzionale diretta. Il simbolo soddisfa l'esigenza di Schelling di presentazione artistica assoluta, che si collega alla presentazione con indifferenza totale, in modo che l'universale sia totalmente il particolare e il particolare l'universale, ma senza che lo dimostrino. La

significazione diventa al tempo stesso l'Essere, trasferito nell'oggetto, e il simbolo, il paradigma della filosofia dell'identità (Sulzer 1999: 37).

Pertanto, è abbastanza strano descrivere proprio l'arte runghiana come un'allegoria del sistema di Schelling. Eppure, la formulazione paradossale di Steffens propone qualcosa di interessante. Si vedrà allora Runge attaccarsi con precisione all'allegoria, e cercare una presentazione autentica dell'identità assoluta che sia innanzitutto la *significazione*, pienamente transitiva, di un'identità *passata*, quella che precede il peccato originale. Pur trattandosi di un tempo mitico, di un tempo fuori dal tempo, esso appartiene tuttavia, *dal punto di vista* dell'opera d'arte umana e storica, al passato, o meglio: all'origine. Ecco che si impone l'allegoria. Il sistema schellinghiano, dal canto suo, difende l'aspetto eterno dell'arte, perché in esso le opposizioni temporali e storiche non fanno parte dell'essenza o dell'identità, ma semplicemente della sua presentazione formale. L'opera e la filosofia che la commenta possono dunque esprimere una presentazione dell'assoluto e indifferenziare il tempo senza eludere in tal modo la storicità dell'opera, come ha sottolineato di recente, e in modo estremamente convincente, Mildred Galland-Szymkowiak (cfr. Galland-Szymkowiak 2013: 187-203). Secondo Schelling, l'allegoria esiste proprio come un momento storico dell'arte – quello dell'arte cristiana dove il finito è destinato ad essere solo l'allegoria dell'infinito (cfr. Schelling 1999: 121) -, ma dal punto di vista logico e sistematico, l'arte è per essenza simbolica. Per capire meglio questa divergenza con Runge, è indispensabile approfondire l'itinerario del pittore.

Stabilitosi a Dresda su consiglio di Friedrich, dopo aver frequentato, come lui d'altronde, l'Accademia delle Belle Arti di Copenaghen, Runge si nutre della sua famosa *Gemäldegalerie* intorno alla quale gravitano gli artisti e da cui gli scrittori dell'epoca traggono ispirazione, a cominciare da Schelling e da tutti gli autori dell'*Athenäum*. Ma alla stessa epoca, Runge fa un secondo incontro – sempre a Dresda -, ancor più decisivo di quello con Steffens: quello con Ludwig Tieck, l'inventore del meraviglioso moderno e uno dei più importanti scrittori del primo romanticismo tedesco, la cui genialità di narratore fu ben presto riconosciuta. Il suo grande romanzo iniziatico *Franz Sternbalds Wanderungen*, pubblicato tre anni prima, nel 1798, aveva scosso il giovane pittore a tal punto da determinare, secondo le sue stesse parole, la sua vocazione di pittore. Durante la lettura stessa del romanzo, Runge s'identifica immediatamente all'eroe, il giovane apprendista pittore Franz, discepolo fittizio di Albrecht Dürer, pittore e teorico dell'arte tedesca del Rinascimento. Sente immediatamente il desiderio d'illustrare – un'altra volta – il romanzo, così come ha voluto illustrare, in modo più indiretto, l'estetica schellinghiana. *Le fasi del giorno* sono dunque, come riconosce lo stesso Runge, un prolungamento della sua lettura di Tieck. Il vero incontro con lo scrittore nel 1801 gli apre definitivamente le porte del mondo dello spirito. Secondo Johann Daniel Runge,

fratello del pittore, Tieck è la personalità che esercitò su di lui l'influenza maggiore.<sup>1</sup> Lo scrittore funge per Runge da mediatore delle riflessioni dell'*Athenäum*, in particolare di quelle di Wackenroder e di Novalis. Più tardi Runge si familiarizzerà ugualmente con quelle di Ritter e di Schubert. Ma Tieck è anche il tramite per la filosofia del mistico tedesco Jakob Böhme, nella quale è immerso in quel periodo, così come lo sono Baader e soprattutto Schelling stesso, le cui strutture triadiche dell'estetica sono un richiamo trasparente alla struttura ternaria della realtà per Böhme (l'oscurità, la luce e il divenire dell'una nell'altra). Se in seguito Runge è noto soprattutto per la sua rivoluzionaria teoria dei colori, concretizzata nella celebre *Farbenkugel*, alla quale Goethe stesso diede il suo consenso, vedendovi la prima teoria dei colori alternativa a quella di Newton e alla sua, questa teoria si pone deliberatamente in continuità con la cosmologia e la metafisica schellinghiano-böhmiana.

Dal canto suo, Tieck ha come progetto – un progetto rimasto alla fine lettera morta – di fornire alle *Fasi* la scrittura mancante, di “commentarle” in qualche modo. Ecco un caso dei tipici “passaggi” tra le arti e le scienze di cui pullula il romanticismo. Non appena venuto a conoscenza dei disegni di Runge, Tieck ne è sconvolto, come prima lo era stato Runge per il suo romanzo. Quest'ultimo racconta al fratello il silenzio meravigliato di Tieck davanti agli schizzi di *Fasi*, e poi la sua impressione di trovarsi brutalmente davanti all'arte dei nuovi tempi, che non avrebbe mai potuto immaginare così chiaramente.

Tuttavia, in veste di buon romantico di Jena, Tieck rimane esattamente sulla frontiera tra l'arte come autocritica detentrica della sua tragedia e l'arte come nuova assunzione dell'assoluto, in un senso più schellinghiano. Tieck incarna pienamente l'esitazione di cui si parlava nell'introduzione. Quest'esitazione è costitutiva del suo stile, il meraviglioso tieckiano che non rinuncia mai – anzi – all'ironia critica dell'*Athenäum* e allo scarto tragico che separa la produzione creatrice dalla presentazione storica dell'assoluto, alla quale, in fin dei conti, Tieck non crede. Per questa ragione, progressivamente, si allontana da Runge, come ricorda Érika Tunner:

Tieck, angosciato, straziato, soggetto a gravi crisi di melanconia nevristenica, è incapace, alla fine, di condividere sia la fede solida, serena, in fondo incrollabile del suo amico, sia le sue convinzioni forse troppo affermative, troppo intransigenti. Runge, dal canto suo, non è per nulla incline allo scherzo e non ha quel gusto dell'ironia acerba con la quale Tieck sa talvolta guardare agli eventi, anche solo per lottare contro i suoi terrori irragionevoli (Tunner 1991: 16).

Sempre in una prospettiva postkantiana, Tieck, ispirato dalla terza *Critica* ma anche, in modo forse più contraddittorio, dall'indicibile della mistica renana, teme anche che in Runge il mistero della genialità venga soppresso da un simbolismo troppo didattico.

---

<sup>1</sup> Il giovane pittore scrive a sua madre: "Non ho trovato nessuno che mi capisca interamente, nessuno da capire a mia volta, al di fuori di Tieck" (Runge 1840-41: 181 ss.).

Secondo l'estetica kantiana, la natura attraversa e guida il genio senza che questo possa nominare il concetto che presiede alla sua creazione; ma pare che Runge non possa impedirsi, mentre elabora la sua grande opera, di dipingere le definizioni che accompagnano i simboli utilizzati, cosa contro cui Tieck lo mette in guardia. Ma se lui per parte sua non se ne cura troppo, Steffens fa in fondo un'osservazione simile a proposito della pittura di Runge. Nelle sue *Memorie del circolo romantico*, in cui traccia un ritratto emozionante di quest'ultimo, Steffens nota: "Per quanto le sue produzioni ci sembrino enigmatiche, questi enigmi possiedono un senso. Non ci fanno indietreggiare, ma ci affascinano, e noi non potremmo abbandonarli senza aver tentato di tutto per risolverli" (Steffens 1991: 65). In questo senso, è molto avvincente constatare che Tieck, l'autore di alcuni racconti romantici tra i più enigmatici, entra alla fine in collisione con l'esigenza rungiana di una risoluzione dell'enigma e di una coincidenza totale dell'opera con se stessa, unico supporto autentico di una presentazione finita dell'infinito o, se si preferisce, dell'assoluto. Ancor prima del completamento del *Mattino*, l'amicizia tra i due uomini è svanita.

## 2. La funzione del paesaggio nel simbolismo plastico rungiano

In un breve saggio, lo scrittore Joseph Görres, come spiega lui stesso, ha tentato di tradurre in parole ciò che Runge ha cercato di esprimere tramite l'immagine in *Le fasi del giorno*. Verso la fine del testo, precisa:

Questo modo di pensare, qualifichiamolo dunque un *geroglifico* dell'arte, un *simbolismo plastico*! In quanto la natura ha costituito i corpi a partire dagli elementi, la vita afferra la materia per trasformarla in forme organiche. L'arte, a sua volta, riprende queste forme e riversa su di esse, nel quadro, l'armonia e la bellezza ideale. L'idea, infine, coglie la forma bella. Fornisce a se stessa la parola, come fa lo spirito, e pronuncia delle parole significative e profonde, delle parole sacre che bisognerebbe ascoltare con raccoglimento (Görres 1991: 83).

Il simbolismo plastico: tale denominazione definisce in modo abbastanza preciso l'opera rungiana. L'arte non si pone in rottura con la natura, ma ne prolunga la forza creatrice fino al simbolo, dove sorge l'idea, che è la coscienza di sé della natura. Ma di quale simbolo e di quale natura si tratta? Se davvero l'artista eleva a potenza, seppure riadattandolo, il progetto estetico più ambizioso dell'idealismo all'inizio del XIX secolo, quello di Schelling – sotteso a sua volta da Böhme –, appoggiandosi alla finzione letteraria del *Franz Sternbald*, resta ancora da definire con precisione, al fine di non trascurare il progetto estetico di Runge, la sorte che quest'ultimo riserva al simbolismo. Non è infatti sufficiente affermare che l'allegoria rimpiazza il simbolo.

Si è ripetuto più volte come le ambizioni artistiche di Runge si cristallizzino attorno al *paesaggio*. Se non altro si ritrovano lì le sue ambizioni teoriche, perché se ha voluto essere l'ideatore di una nuova pittura di paesaggio, alla fine l'ha sperimentata meno di Friedrich, il quale, viceversa, non ha quasi per nulla teorizzato la sua pratica. Non si

tratta soltanto di realizzare un genere già sperimentato nel corso del XVIII secolo da Nicolas Poussin o da Claude Lorrain, si tratta più fondamentalmente di rivedere la gerarchia tradizionale, per la quale la pittura di tema storico costituisce la pittura superiore. Se l'arte del paesaggio, definita *Landschafterei* in una lettera al fratello del febbraio 1802 (cfr. Runge 1840-41 I : 5 e seguenti), è superiore all'imitazione di scene storiche, ciò si deve al fatto che il suo linguaggio simbolico è più potente di quello della storia, per delle ragioni esse stesse storiche. Tutti concordano oggi nel riconoscere nello schema storico l'influenza determinante di Tieck. Quest'ultimo suggerisce al suo amico, all'epoca in cui i loro rapporti sono buoni, un paragone tra la storia delle religioni e la storia dell'arte, secondo il quale

le fasi di declino che ha conosciuto ciascuna delle grandi religioni della storia dell'umanità corrispondono anche ai momenti in cui sono stati prodotti i più grandi capolavori: l'arte raggiunge un apice solo quando esprime, in una specie di canto del cigno, la quintessenza di una religione sul suo declino (Décultot 1994: 43).

E Runge fornisce un contenuto proprio, sul quale non ci soffermeremo, a questo schema formale: all'età dell'Egitto antico succede l'epoca greca, alla quale succedono nella stessa epoca i "Romani moderni" – l'espressione è di Runge – e l'era del cattolicesimo con il primato del genere storico, il cui declino e tramite esso l'avvento delle opere maggiori è segnato dalla Riforma. In questo modo, non è lui, Runge, a farci entrare nell'arte del paesaggio – la quarta epoca – ma, molto curiosamente, Raffaello e Michelangelo. Realizzando la pittura storica di un mondo cattolico in declino, essi inaugurano da lontano una nuova epoca, in quanto le loro opere oltrepassano già la semplice composizione storica. L'apice della pittura di paesaggio coinciderà secondo Runge con il declino, già iniziato, del protestantesimo. Una lettera a Tieck del dicembre 1802, presentata come il seguito di una discussione in corso, esprime molto chiaramente ciò che intende per paesaggio, e vale la pena di citarne un lungo passaggio:

Il significato del paesaggio risiederebbe ora nella proposizione opposta, secondo la quale l'uomo in tutti i fiori e in tutte le piante così come in tutte le manifestazioni di natura non vedrebbe che se stesso, le proprie qualità e passioni. Fiori e alberi mi ricordano con sempre più certezza ed evidenza che in ognuno di essi vi è un certo spirito, un certo concetto e sentimento umano, e la cosa mi appare con tanta chiarezza che credo essa debba avere origine dal paradiso. Ciò è quanto di più puro abbiamo al mondo e in cui possiamo riconoscere Dio o la sua immagine, l'immagine alla quale Dio, durante la creazione, diede appunto il nome di uomo. L'uomo non può insomma farsi un'immagine di Dio, ma è piuttosto come nella Bibbia sta scritto: "Allora il Signore Dio plasmò dal suolo ogni sorta di bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all'uomo, per vedere come li avrebbe chiamati: in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello doveva essere il nome". Il passo si potrebbe interpretare dicendo che le cose della natura devono avere lo spirito che in esse l'uomo ha posto. Così si realizza anche il vero fiore, poiché credo che qui siano intesi anche i fiori, e dovremmo ricercare quali nomi valgono per essi. [...] Credo veramente che i fiori siano almeno per me delle creature comprensibili [...] Già nella composizione dei fiori vorrei esprimere l'idea della origine prima, mettendo il giglio nella luce più



alta, circondato da fiori rossi, gialli e azzurri, là dove una quercia stende come un eroe i rami su di esso. I fiori devono ricevere il loro significato, propriamente, attraverso la gaia musica della fonte, che in loro si perde, e la composizione dell'una deve essere la composizione degli altri, cosicché l'una sia coordinata agli altri. Lo spirito, inoltre, così come è nei fiori è anche negli alberi. È necessario infine che non solo si individuino le figure, ma anche il momento giusto rispetto ai fiori, e penso che sia possibile trattandosi essenzialmente di coraggio e di esercizio [...] Mi pare insomma di poter dire che se in tutte le composizioni di fiori venisse dipinto il sentimento umano, il sentimento ogni volta necessario, la gente si abituerebbe a poco a poco a pensarlo come sempre presente. [...] Il tutto dovrebbe per il presente condurre più che altro in direzione dell'arabesco e del geroglifico, e da questi soltanto il paesaggio dovrebbe prendere le mosse, non diversamente da come anche la composizione storica ha preso le mosse da essi (Runge 1840-41 I: 23 ; trad. 1985: 81-85).

Runge non si nasconde: la nuova pittura di paesaggio conduce al paradiso. Sostenuto o manifestato dalla tela, tale paradiso dovrebbe permettere di riconoscere Dio nella sua immagine, o addirittura di riconoscere Dio al di là dell'immagine – l'esitazione dell'autore è sorprendente in questo caso. La natura viva, quella che ci si deve sforzare di dipingere, parla un linguaggio oramai cifrato e geroglifico, ma ancora capace di entrare immediatamente in risonanza con il vero linguaggio dell'uomo. Infatti è stato quest'ultimo a battezzare la natura all'origine: non con le parole di cui si serve oggi ma con la lingua adamica. Oggi, questa lingua è tanto enigmatica per l'uomo quanto lo è la lingua dei fiori, essendo la stessa. La lingua adamica esiste nell'uomo oramai soltanto all'interno delle sue sensazioni, dei suoi sentimenti, dei suoi affetti, che sono il linguaggio divino stesso. I fiori, in particolare, e i loro colori, attraggono costantemente Runge. Erano là quando Yahvé ha creato il suolo, insiste, e non hanno vissuto il peccato originale, al contrario dell'uomo. Renderli tramite il pennello, equivale a far risuonare la lingua d'Adamo dentro di sé, parlata ancor oggi dai fiori, ancorché questa stessa lingua si sottragga al nostro linguaggio verbale.

La certezza di Runge secondo la quale è possibile rendere (di nuovo) comprensibile il linguaggio dei fiori ricordandosi il nome che l'uomo stesso gli aveva dato prima del peccato originale sarà presto criticata da Tieck. Toccare il fiore nel suo cuore, si è visto, significa per Runge dipingere con certezza la sensazione umana che l'accompagna e il cui linguaggio ricopre quello del fiore. Non si tratta neanche più di un semplice ideale: "Penso che sia possibile", scrive il pittore al suo corrispondente. È certo alla reminiscenza che si fa appello, ma questa declassa evidentemente la memoria storica, ed è per tale ragione che la pittura di paesaggio va oltre la pittura storica, senza per questo contraddirla. Infatti, la composizione storica procede anche, o meglio procede già, dall'arabesco e dal geroglifico, eppure crede di poter ultimare la decifrazione dell'uomo senza passare attraverso la natura. Se il paesaggio dialoga sempre con l'umano, ciò avviene in un modo al tempo stesso più astratto e più potente, perché il sentimento puro, ovvero la lingua delle origini, è convocata immediatamente. Soltanto essa corrisponde alla natura stessa, che costituisce, come dice Runge senza esitazioni, a ciò che vi è di più puro al mondo – più puro dell'uomo. Pertanto, la quarta epoca religiosa

ed artistica, quella della *Landschafterei*, è effettivamente un ritorno al paradiso perduto, e annuncia di conseguenza la fine dei tempi, poiché nessuna nuova epoca può succedere al ritorno all'origine.

È dunque evidente che, nella sua accezione rungiana, la *Landschaft* non corrisponde a una mera rappresentazione della natura in quanto tale – contrariamente a quanto avviene nei paesaggi di Friedrich, la natura in senso stretto è quasi assente dalle opere di Runge. Si tratta di un paesaggio mistico, che Runge, talvolta, suggerisce essere interiore; la rappresentazione della natura, in fondo, altro non è che una modalità di tale paesaggio mistico. Vicino, da questo punto di vista, agli scrittori del romanticismo di Jena – si pensi ai *Dipinti* di August Wilhelm Schlegel per esempio – Runge decentra l'umano e destabilizza l'arte neoclassica, i cui precetti erano incarnati in Germania da Winckelmann ed erano ancora attuali agli occhi d'un Goethe. Eppure è il cristianesimo ben compreso che si tratta d'interpretare in questa svolta, come scrive ancora Tieck nella stessa lettera: “Come comprendere del resto questa arte se non muovendo dalle profondità di una mistica religiosa, dal momento che essa deve procedere infine da questa e su questa anche saldamente poggiarsi, altrimenti crolla come la casa costruita sulla sabbia?” (Runge 1840-41 I: 23 e seguenti; trad. 1985: 85). La mistica non “ispira” in senso proprio il programma rungiano, lo “fonda” in un modo quasi scientifico. Tratta principalmente da Böhme, questa mistica innestata sull'*Ungrund* (il senza fondo) si guarda dal riconoscere troppo rapidamente nell'uomo il coronamento supremo della Creazione. Il primato della figura umana nell'arte classica assomiglia stranamente secondo Runge al “resto di un antropomorfismo pagano, al quale deve ineluttabilmente succedere l'arte cristiana del paesaggio” (Décultot 1994: 51), come nota Élisabeth Décultot. In modo tale che, se è ancora permesso – è persino un'esigenza – andare a caccia dell'umano, ovvero della sensazione, nel paesaggio, questo non deve più offrirsi immediatamente alla vista. L'umano deve nascondersi o ritirarsi dalla tela perché possa manifestarsi una natura che precede il peccato originale, perché possa sentirla parlare ed entrare in risonanza con lei, in altri termini – e ciò entra evidentemente in sintonia con un certo neoplatonismo cristiano – perché possa ricordarsi. Se dunque il paesaggio simboleggia l'uomo, esso simboleggia solo la sua lingua originaria, in quanto ogni elemento della natura conserva sempre il nome che l'uomo gli ha dato in seguito alla richiesta di Dio prima del peccato originale. Questi nomi vibravano allora del soffio divino, erano pronunciati nello slancio della creazione. Pertanto, il simbolismo del paesaggio rinvia sicuramente all'uomo, ma solo nella misura in cui si cerca Dio nella tela, nella misura in cui l'uomo è dunque pronto a farsi da parte.

È opportuno insistere sul carattere, a nostro parere, chiuso della semantica rungiana. Da questo punto di vista, siamo lontani dal romanticismo di Jena, così come da Friedrich: il codice simbolico proposto, i cui vettori principali sono i colori e i fiori che Runge crede di dover associare ancora a delle figure infantili (e ciò al fine di educare il pubblico al paesaggio non-umano), è chiuso. Come già detto, se Runge utilizza l'allegoria più del simbolo nel senso di Goethe, è perché il paesaggio cifrato è votato

non tanto a produrre un senso inedito e per così dire incaricato di presentare se stesso (presentando così l'identità assoluta, in Schelling), quanto a rinviare ad una materia o ad un racconto precedente, quello della lingua adamica, che contiene già in sé il proprio senso. Un colore o un gioco di colori si presenta in Runge innanzitutto come un indice transitivo sottomesso al suo significato. Tieck lo rimprovera proprio di questo quando lo accusa di comprimere la forza del simbolo all'interno del geroglifico arbitrario, rivolto in modo troppo evidente verso ciò che designa. Friedrich Schlegel, all'epoca in cui non è già più un romantico di Jena, fa una critica che è simile solo apparentemente, in quanto lui denuncia un eccesso di creatività nell'allegoria, dimentico del simbolismo trasportato dalla storia (cfr. Schlegel 2003: 238). Detto altrimenti, per Tieck, il simbolo enigmatico degenera in allegoria scontata, ed è per questo che alla fine non riconosce l'ispirazione del suo *Franz Sternbald* in un dipinto come *Le fasi* (che Runge, tuttavia, non considerava come un dipinto di paesaggio ultimato). Ma per Schlegel, l'allegoria runghiana è talmente nuova e singolare da non essere assolutamente comprensibile.

Uomo scisso, Tieck non è sicuramente stato un compagno di viaggio facile da seguire per il giovane Runge. Una parte dell'ispirazione di Tieck non smette di tendere verso quella del giovane pittore e contribuisce a forgiarlo in modo decisivo. Si pensi soltanto a *Effusioni di un monaco amante dell'arte*, testo noto a Runge ed emblematico almeno di una parte dell'orientamento estetico di Jena, scritto dal giovane romantico Wilhelm Heinrich Wackenroder con la complicità di Tieck, che aggiunge o corregge dei passaggi, e infine pubblica l'opera. Vi si ritrova quasi parola per parola la spiegazione dei motivi religiosi della pittura di Runge. Si valuti da quanto segue:

Il linguaggio delle parole è un grande dono del cielo, e fu un beneficio eterno del Creatore sciogliere la lingua del primo uomo in modo tale che potesse nominare tutte le cose che l'Altissimo aveva disposto intorno a lui nel mondo e tutte le immagini spirituali che aveva messo nella sua anima, ed esercitare il suo spirito a giocare diversamente con quest'abbondanza di nomi. Grazie alle parole, regniamo su tutta la superficie della Terra; tramite loro, acquisiamo agevolmente tutti i tesori terrestri. Solo l'invisibile, che aleggia al di sopra di noi, non può scendere nella nostra anima per mezzo delle parole. [...] Conosco tuttavia due linguaggi meravigliosi tramite cui il Creatore ha permesso agli uomini di cogliere e di comprendere le cose celesti in tutta la loro potenza, nella misura in cui, tuttavia (per non parlare con temerarietà), ciò è possibile per delle creature mortali. Penetrano la nostra interiorità per vie diverse da quella delle parole. Commuovono l'intero nostro essere in un colpo solo, e in modo meraviglioso. S'immischiano in ognuno dei nostri nervi, in ciascuna delle nostre gocce di sangue. Solo Dio parla uno di questi linguaggi; l'altro è parlato soltanto da un piccolo numero d'eletti tra gli uomini, ch'Egli a consacrato tra i suoi favoriti. Intendo: la natura e l'arte (Wackenroder e Tieck 2009: 81).

Il linguaggio verbale ha reso il mondo terrestre abitabile dall'uomo. Ma per comunicare con il mondo sovrasensibile, altri due linguaggi sono messi dal divino a sua disposizione, ovvero la natura e l'arte. Solo Dio parla il linguaggio della natura, benché l'uomo possa decifrarlo. Ma l'uomo, o se non altro alcuni uomini, possono parlare il linguaggio artistico, e tutti gli uomini possono capirlo – almeno *de iure*, bisognerebbe

aggiungere con Kant. Bisogna riconoscerlo: la tentazione è grande, per il lettore esperto di Wackenroder e di Tieck, di cercare concretamente un'opera d'arte conforme a quest'interpretazione, tanto più che si fatica a vedere come una rappresentazione possa sfuggire all'allegoria e al suo arbitrio. Il "monaco amante dell'arte" insiste pesantemente su questi problemi, e di certo contribuisce ad allontanare Runge dal simbolo schellingiano, ancorché Runge si dedichi ad una presentazione dell'assoluto, intesa nel senso di Schelling come ritrovo "chiuso" della natura e dell'arte:

Ignoriamo cos'è un albero; una prateria o una roccia; non possiamo parlargli nella nostra lingua; ci capiamo solo tra di noi. E tuttavia il Creatore ha messo nel cuore dell'uomo una simpatia così meravigliosa per queste cose che esse, tramite delle vie sconosciute, conducono il suo cuore a dei sentimenti o a dei pensieri, qualunque sia il nome che gli diamo, che non raggiungiamo mai per mezzo di parole adeguate (Wackenroder e Tieck 2009: 82).

Si legge ancora:

L'arte è un linguaggio di tutt'altro genere rispetto a quello della natura, ma pur intraprendendo le stesse vie oscure e segrete, possiede ciononostante lo stesso meraviglioso potere sul cuore umano. L'arte parla per mezzo di immagini umane e si serve di conseguenza di una scrittura composta da geroglifici (Wackenroder e Tieck 2009: 83).

L'arte è dunque invitata ad esprimersi tramite geroglifici se vuole agire immediatamente sul cuore dell'uomo; il suo linguaggio non è lo stesso di quello della natura ma imbecca le stesse vie oscure, un cammino al di qua delle parole. Molto spesso, questa via è anche quella che intraprende l'eroe di Tieck, musa di Runge.

### 3. Sternbald

Il viaggio iniziatico di Franz Sternbald è profondamente motivato dalla *Sehnsucht*, ovvero dal desiderio nostalgico d'un ideale nascosto, indicibile in quanto tale. Non tanto perché sfugge al linguaggio come tale, quanto perché è irriducibile ad ogni linguaggio verbale. Formato da Albrecht Dürer, Sternbald deve al maestro la sua tecnica, il suo sapere, e la sua comprensione intima, seppur ingenua, del mondo che lo circonda. Ma solo il passaggio gli rivela, nel senso che gli ricorda, il suo ideale più profondo. Il desiderio di dipingere, motivato dalla ricerca dell'ideale, nasce sempre da una violenta separazione dalla felicità, che si deve riconquistare continuamente e la cui nostalgia pervade l'artista: "Perché dobbiamo sempre dimenticare la felicità passata per poter essere di nuovo contenti?" (Tieck 2012: 17), si preoccupa Franz. La reminiscenza della felicità coincide con quella dell'ideale, della fonte persa dell'ispirazione, conferita soltanto dal paesaggio. In questo caso, il paesaggio dell'infanzia, quello che sorprende Franz con brutalità in occasione del ritorno al suo villaggio natale:

Giunse ad uno spazio aperto nella foresta, e improvvisamente si fermò. Nemmeno lui sapeva perché si fosse immobilizzato, e si attardò per rifletterci. Tutto accadeva come se lì dovesse ricordarsi di qualcosa che sarebbe diventato per lui talmente piacevole, così indicibilmente caro; ogni fiore nell'erba alzava il capo in un modo tanto amichevole, come se avesse voluto aiutarlo nei suoi ricordi. "È qui, è qui sicuramente!" disse a se stesso, mentre cercava ardentemente l'immagine brillante che era trattenuta come da nuvole nere nella parte più intima della sua anima. Di colpo gli salirono le lacrime agli occhi, sentì venire dal campo il suono desolato del doppio fiuto di un pastore, e allora seppe tutto. A quel tempo ragazzo di sei anni, era venuto qui nella foresta, aveva cercato dei fiori in questo posto, accadde che un'auto passasse per di là e restasse immobile, una donna mise i piedi a terra e posò un bambino a terra [...] (Tieck 2012: 44-45).

Questo tipo di passaggio ha affascinato Runge al punto tale che ne ha voluto render conto in modo quasi letterale, se così si può dire, nei suoi quadri: la reminiscenza improvvisa di un significato ideale inesprimibile, la ricerca di fiori particolari e la loro onnipresenza, l'apparizione d'una sconosciuta e del suo bambino (in questo modo, la Vergine e il Cristo appena nato sono suggeriti), il sentimento di una rivelazione improvvisa, tutto ciò costituisce sin dall'inizio il cuore dell'impresa rungiana e dei suoi motivi. Il carattere ancora infantile dello stesso Franz nel momento della scena ricordata è notevole: il bambino, nella pittura di Runge, ha un ruolo quasi magico, lo stesso che Tieck gli conferisce nei suoi racconti. Ad esempio in queste parole, rivolte da Franz al suo amico Sebastian: "Voglio restare per sempre un bambino" (Tieck 2012: 19). L'apprendista non ha tanto l'innocenza del bambino – perché il bambino non è mai "innocente" nel romanticismo, almeno nel senso in cui si intende di solito questa parola – quanto la sua ingenuità e al tempo stesso la sua vulnerabilità di fronte al mondo e agli altri. Dopo essersi separato da un fabbro incontrato lungo il cammino, il viaggiatore si ritrova solo, non soltanto di fronte agli altri ma persino di fronte a se stesso, s'inabissa in se stesso:

Mentre calava la sera, numerosi oggetti da dipingere venivano in mente al giovane Sternbald, che li ordinava nei suoi pensieri, e indugiava con amore su queste rappresentazioni; più rossa era la sera, più melanconiche diventavano le sue fantasticherie, si sentiva di nuovo solitario nel vasto mondo, senza forza, *senza aiuto in se stesso* (Tieck 2012: 26. Sottolineiamo).

Si trova qui, senza dubbio, il disaccordo tra Tieck e Runge. In veste di buon romantico di Jena, Tieck non vede nessuna soluzione a questa vulnerabilità dell'io poetico. Esso non è minacciato dal mondo, come si crede troppo spesso – come se la soggettività romantica non dovesse far altro che ripiegarsi sulla propria genialità patetica. L'io poetico, quando il mondo lo spinge "in una compassione nostalgica con se stesso" (Tieck 2012: 26), non vi si compiace. Infatti, non vi è nulla in realtà al di là

dell'incontro continuamente rinnovato e sempre inatteso con il mondo.<sup>2</sup> Se il mondo è enigmatico, se è ornato d'indizi in concordanza segreta con l'io, è perché l'io è altrettanto enigmatico *per il mondo*. Franz non può far capire agli altri quel che l'ha spinto verso la pittura: "Questo, non potrei nemmeno dirvelo; improvvisamente, era là, senza che potessi sapere com'è successo, ho sempre sentito dentro di me una pulsione (*Trieb*) di dipingere qualcosa" (Tieck 2012: 37). Ma la tentazione del giovane Runge, che tuttavia si riconosce in Franz, è di ritrovare una forma di trasparenza radicale tra lo sfondo enigmatico del mondo e la rappresentazione di esso, facilitata di certo da quest'affermazione premonitrice di Franz: "Tutta l'arte è allegorica" (Tieck 2012: 257). In Tieck, però, il principio stesso del dipingere, la fonte dell'ispirazione, è votata a sottrarsi, simbolicamente e persino letteralmente. Ritornato al suo villaggio natale, Franz assiste all'agonia del padre. Poco prima di morire, prima di sparire fisicamente, colui al quale Franz deve il suo profondo senso religioso e di conseguenza la sua ispirazione creatrice gli fa sapere improvvisamente (in questo stesso "modo improvviso" all'origine dell'ispirazione o del ricordo stesso), mentre "il sole si oscurava più profondamente" (Tieck 2012: 49) e mentre "il volto del vegliardo pareva in fuoco" (Tieck 2012: 49): "Tu non sei mio figlio, bimbo caro" (Tieck 2012: 49). Laddove Runge, in fondo, rifiuta d'inserire la perdita nell'immagine, secondo Tieck la perdita dell'origine è necessaria alla risonanza dell'enigma. Di conseguenza, tra l'invenzione di un paradiso perduto simbolizzato nell'immagine e la presentazione cruda di questo paradiso semplicemente allegorizzato da Runge, vi è una frattura. Rispetto a ciò, non è insignificante il fatto che Franz debba letteralmente *ri-scoprire* e *ri-vedere* altrimenti la *Landschaft*, nel sesto capitolo del primo libro, ovvero subito dopo il funerale del padre. Spesso si evita di considerare questo tipo di passaggio singolare, ma così tipico del romanticismo, poiché Franz, in pieno lutto, non si sente afflitto ma liberato, perso ma "aperto" all'enigma. Vagabonda per i campi, osserva gli alberi riflettersi nello stagno vicino e si accorge che "fino a quel momento non aveva mai contemplato un paesaggio con un simile piacere" (Tieck 2012: 49). Ancor di più, sono i colori stessi che gli si rivelano come per la prima volta – questi colori, essenziali per Franz, centrali in Runge: "fino a quel momento non gli era mai stato concesso di scoprire la diversità dei colori

<sup>2</sup> Eppure, come confessa al suo corrispondente Rudolf Köpke alcuni decenni più tardi, a Jena Tieck aveva l'impressione che il suo *Sternbald* non fosse ben capito dai suoi amici dell'*Athenäum* a causa del privilegio che accordava alla patria, alla casa. Egli spiega come i fratelli Schlegel, in particolare, fossero letteralmente "pieni del cosmopolitismo allora in vigore" (citato in Tieck 2012: 502, "Dokumente und zeitgenössische Urteile"), e privilegiassero il "mondo" rispetto alla casa propria. Benché molto vicino agli Schlegel per altre ragioni, Tieck si è sentito "isolato" a questo proposito. Ecco ciò che sovverte la concezione classica del romanticismo di Jena come ricerca del proprio e della casa. Ciò non significa che Tieck, dal canto suo, pensasse meno dei suoi compagni l'estraneo, ma nella sua opera la casa è sempre, in fin dei conti, più dell'esteriorità, il luogo privilegiato della prova dell'estraneo. Si tratta di un viaggio che trasforma la casa e in fondo, in virtù del ruolo centrale attribuito all'enigma, non la trova mai.

con la loro ripartizione delle ombre, la soavità del silenzio, l'effetto del battito degli alberi nella natura, come gli appariva ora nell'acqua chiara [dello stagno]" (Tieck 2012: 49). Solo allora viene colpito dalla "prodigiosa prospettiva" (Tieck 2012: 49) che s'introduce nell'immagine, e dal cielo, o dal Cielo, che s'impongono alla sua creatività. Ma è anche il momento di scoprire la resistenza del paesaggio:

Franz prese la tavolozza e volle cominciare a disegnare il paesaggio; ma già la natura reale gli apparve secca comparata alla sua proiezione nell'acqua, ma ancor meno i tratti sulla carta volevano soddisfarlo, non riproducendo affatto ciò che lui vedeva davanti a sé. A presente non era ancora riuscito a disegnare un paesaggio, considerava quest'ultimo solo come un'aggiunta ai numerosi ritratti storici, ma non aveva ancora mai provato quanto la natura morta potesse produrre l'effetto di un tutto perfetto, e quanto fosse perciò degna di diventare l'oggetto di una rappresentazione (*Darstellung*) (Tieck 2012: 49).

Quando però Franz si sente indotto a dipingere delle sensazioni pure, quelle del paradiso, fallisce dichiaratamente a raggiungerlo, e ciò sin da prima della morte del padre. Il mondo degli angeli non può da solo "ergersi (*hinaufsteigen*) per guardare là in alto il paradiso splendente" (Tieck 2012: 46), in quanto la sua pittura materializza solo la "forma di un sogno (*Traumgestalt*)" (Tieck 2012: 46). Tieck, che ha riconosciuto d'aver sempre sofferto di un'immaginazione patologicamente sensibile, pronta a suggerire l'angoscia e la morte, al tempo stesso ha attinto dalla *Phantasie* quanto di utile per risalire all'unità. Vi sono dunque in *Sternbald* come altrove nell'opera di Tieck dei veri momenti di godimento dell'immagine. È questa la reversibilità böhmiaca del caos e dell'armonia cosmica che talvolta scuote violentemente Franz, che passa dall'angoscia alla gioia di una fusione tra l'alto e il basso, nelle ore più belle e nelle più sublimi (*erhabensten Stunden*) (Tieck 2012: 72). Ma la risalita entusiasta segue sempre una discesa traumatizzante, che la pittura di Runge, in fondo, non attraversa. L'esperienza della pittura di paesaggio è per Franz sublime e inquietante al tempo stesso, poiché, in quanto l'uomo non vi compare più, spariscono anche gli imperativi religiosi portati dalla storia che accompagnano il suo ritratto, proprio come il padre defunto, fonte della legge e impostura al tempo stesso; il paesaggio è il solo a dover far sorgere il sacro, e se non altro il pittore ha come missione quella di lasciare che la natura riveli tale sacralità facendola parlare. Agli occhi di Tieck, Runge si premura indubbiamente di "praticare" questa constatazione di Franz, secondo cui "la natura si rivolge di certo a noi con le sue tonalità, in una lingua straniera, ma noi sentiamo lo stesso la significanza (*Bedeutsamkeit*) delle sue parole e ricordiamo volentieri i suoi accenti meravigliosi" (Tieck 2012: 88). Comunque sia, questa preoccupazione ha rivoluzionato la teoria dei colori.

#### 4. Dalla teoria dei colori al *Mattino*

Il progetto delle quattro *Fasi del giorno* s'inscrive nell'ambito della riflessione runghiana sul colore, giudicata "mistica" (Runge 1840-41 I: 16 e segg. ; trad. 1985: 75) in una lettera del pittore al fratello, che precisa, come ci si potrebbe aspettare: "è l'arte che noi – per le vie di una stupefacente intuizione – comprendiamo soltanto, di nuovo, nei fiori" (Runge 1840-41 I: 16 e segg. ; trad. 1985: 75). A tal punto che, in realtà, è quasi il contrario: il progetto di una nuova teoria dei colori appare nello slancio stesso e a causa delle *Fasi*, dove i fiori dovevano svolgere un ruolo decisivo, in quanto esigevano un lavoro specifico e nuovo sul colore. Più d'ogni altro motivo, il colore partecipa al cifraggio ermetico – persino esoterico, in quanto l'influenza di Tarot si mescola all'iconografia cristiana – all'opera nella rappresentazione del mattino, del giorno, della sera e della notte. Dei quattro disegni, solo il *Mattino* è diventato un dipinto. La principale figura enigmatica concreta di questo quadro è senza dubbio il giglio, di fianco al neonato ovviamente, lui stesso dipinto come un fiore che sboccia nella luce dell'alba e – se non altro è quel che ha sostenuto Steffens – già votato alla contemplazione, e perciò affrancato dal regno creaturale. Ma l'operatore simbolico generale di questa realizzazione è chiaramente il colore stesso.

In Runge, la luce pura, bianca, rappresenta il Bene assoluto. Proprio come il sole, non la si può guardare direttamente, mentre il nero puro, l'oscurità assoluta, è l'assenza di visione. Essa si ritrova dunque assimilata al Male, precisa Runge nella stessa lettera a suo fratello, ispirato dalla *Genesi* e da Böhme. Luce e oscurità si sottraggono interamente al senso e dunque all'attività della comprensione umana. Bianco e nero non sono perciò dei colori in senso proprio, poiché il colore è il luogo del senso, della comprensione e dell'interpretazione – se non altro se si intende il bianco e il nero puri, come non possiamo rappresentarci. La Rivelazione divina non è altro se non quella del colore: grazie ai tre colori primari, ovvero il blu primario – il ciano, nella teoria dei colori contemporanea -, il rosso primario – oggi il magenta – e il giallo primario, Dio si fa conoscere presso gli uomini e mediatizza così la luce e l'oscurità, l'ideale e il reale, lo spirito e la natura, il soggetto e l'oggetto. Se il bianco puro non è né guardabile né comprensibile, esso si mediatizza nel rosso quando il cielo s'imporpora. Il rosso è dunque il Figlio, mentre il blu, il colore della prospettiva, indica l'allontanamento del Padre ebreo, la sua distanza infinita, fonte degli infiniti punti di vista nello spazio. Il giallo è quello della luna, è il colore dello Spirito Santo, che sorge come un fuoco notturno di consolazione. Più un colore tende verso il blu, più è ideale; più diventa rosso, più è reale, e si fa dunque carne e sangue. La Rivelazione come concordanza dell'ideale e del reale può in tal modo, nella mente di Runge, essere dipinta in quanto tale.

Se in via generale disapprova la sua pittura, Goethe è stato sufficientemente impressionato dal testo sulla *Sfera del colore* (Runge 1840-41 I: 112 e segg. ; trad. 1985: 146-161) di Runge da aderirvi pienamente. Non è possibile descriverlo qui nei dettagli,



ma si noti che il problema principale di un Runge, di un Goethe, poi di uno Schopenhauer, problema che molto più tardi sarà quello di un Kandinsky – il quale si richiama senza ambiguità al romanticismo – è costituito dall'irriducibilità degli effetti prodotti dall'azione dei colori alla semplice rifrazione della luce bianca, che, secondo Newton, si scompone nei sette colori dello spettro. Runge riconosce tuttavia che il suo studio sui colori non si situa allo stesso livello di quello del fisico: è l'antitetica böhmiaca della luce e dell'oscurità che motiva la sua ricerca, laddove Newton non sa che farsene dell'oscurità, almeno intesa come principio ontologico. Ai tre colori fondamentali, Runge aggiunge il bianco e il nero (che tuttavia “disponiamo in una classe in certo modo opposta” (Runge 1985: 149), come precisa) per costituire i cinque elementi primari del suo sistema, al di fuori dei quali tutto è mescolanza. Infatti, il blu e il giallo insieme formano il verde, il giallo e il rosso compongono l'arancione, il rosso e il blu danno il viola. Verde, arancione e viola sono dunque i tre grandi colori secondari. Runge è pertanto condotto ad elaborare un sistema della *mobilità* (*Beweglichkeit*) dei colori secondari, i quali, in opposizione rispetto ai tre punti fissi che sono i colori primari, sarebbero capaci di animarsi e di reagire. Così, il verde è animato da una tendenza al blu e una tendenza contraria al giallo, il viola da una tendenza al rosso e una tendenza contraria al blu, l'arancione da una tendenza al giallo e una tendenza contraria al rosso. Queste tendenze o attrazioni (*Neigungen*) sono delle opposizioni, delle contraddizioni, che ricordano persino nel lessico la filosofia della natura schellinghiana. Molto più che altrove nella sua opera, l'influenza di Schelling si fa sentire nella teoria dei colori, pur venendo immediatamente sovvertita da una presentazione dei suoi principi alla quale Schelling non ha mai pensato.

Runge propone innanzitutto diversi triangoli per illustrare il gioco dei colori. Come i tre angoli di un triangolo, il blu, il giallo e il rosso sono dei puri punti matematici indecomponibili. Ma il verde, l'arancione e il viola sono ciascuno una pluralità (*Mehrheit*), che appare come colore specifico solo a partire dal momento in cui è equidistante dai due angoli che collega. Ebbene, se la differenza (*Differenz*), puramente quantitativa benché non quantificabile, del blu e del giallo, può formare un verde più o meno bluastrò, e più o meno giallastrò, il verde equidistante dal blu e dal giallo è la loro indifferenza (*Indifferenz*); in tal modo, Runge si riferisce esplicitamente al più importante dei concetti schellinghiani dell'identità, ovvero a quello di “punto d'indifferenza”, dove è il primo dei tre termini a interessare qui particolarmente. La ragione è che il verde, il viola e l'arancione equidistanti dai loro angoli rispettivi sono proprio dei punti astratti. Perciò si ottiene, innanzitutto, un piccolo triangolo di colori secondari nel grande triangolo dei colori puri. Il nero e il bianco, dal canto loro, esistono già in questo primo schema, ma sul modo della presenza-assenza: non sono né un angolo né un punto equidistante, ma i tre punti equidistanti hanno tutti e tre un rapporto universale, precisa Runge, con il bianco e il nero, in quanto ogni colore secondario può schiarirsi tramite il bianco o scurirsi con il nero:

I tre punti Vr, Ar, e Vl. così come tutte le mescolanze che giacciono tra di loro, e i tre punti A. G. e R. intrattengono lo stesso rapporto di differenza con il punto del bianco da un lato e del nero dall'altro (che sono appunto due opposizioni) e si trovano nella stessa distanza dal bianco e dal nero nella quale si trovano anche i punti A. G. e R., laddove noi abbiamo appunto deciso di assumere la regola che uguali differenze tra forze naturali vengono espresse da linee (distanze) uguali (Runge 1985: 152).

Si vede allora che il bianco e il nero si presentano anche come dei punti astratti, *assolutamente opposti* ai colori puri ma anche ai colori secondari essenziali. La *Differenz* – che Érika Tunner preferisce rendere con repulsione – dei diversi colori secondari e dei punti bianco e nero è uguale alla *Differenz* dei colori puri e dei punti bianco e nero. Partiti da un triangolo doppio, ci avviciniamo ora alla sfera, in quanto i due triangoli equilateri AGR e VrArVl formano un esagono integrato in una sfera, una volta allargato il triangolo VrArVl alla stessa dimensione di AGR. I punti nero e bianco, indicati B e N “si comportano come due poli che giacciono all'esterno della superficie circolare e la cui distanza B. N. sarà da interpretare come una linea (asse) che passa per il centro del cerchio” (Runge 1985: 152). L'esagono comprende quelli che si chiamano per convenzione i sette colori dell'arcobaleno, benché quest'ultimo ne contenga un'infinità, i cui punti principali sono tuttavia il blu, il verde, il giallo, l'arancione, il rosso e il viola – che fa sette se si divide il viola in viola bluastro e viola rossastro. Runge sembra dunque integrare il magenta nell'arcobaleno, al contrario della fisica post-newtoniana che lo esclude. In accordo con questa, tuttavia, fa dell'indaco un colore secondario, laddove Newton vi vede – ciò non ha mancato di stupire – un colore primario.

Il punto d'indifferenza universale si situa al centro invisibile della sfera, e questo punto è grigio: “Nel mezzo della linea, laddove l'azione delle due forze si bilancia, avremo il punto in cui il grigio si presenta con un carattere di completa indifferenza, possedendo inclinazione e differenza uguali e rispetto al bianco e rispetto al nero” (Runge 1985: 153). Il grigio può essere raggiunto da un punto qualsiasi, nella misura in cui il colore è animato da una tendenza all'indifferenza: infatti i tre colori primari, mescolati in parti uguali, formano il grigio. Ai colori secondari principali, che sono già l'incontro di due colori primari, si deve semplicemente aggiungere il colore primario mancante perché divengano grigi. Se aggiungiamo al verde puro, derivato dal blu e dal giallo, il rosso, otteniamo il grigio. Aggiungere del blu all'arancione, che è un composto del rosso e del giallo, forma a sua volta del grigio, così come l'aggiunta di giallo al viola, ovvero al composto di blu e di rosso, produce anch'essa il grigio. “Del resto non possiamo rappresentarci un verde che tende al rosso, un arancio che tende all'azzurro, un violetto che tende al giallo, proprio come non possiamo rappresentarci un occidente orientale o un nord meridionale” (Runge 1985: 154). Questo grigio, inteso se non altro come l'annullamento assoluto di tutte le differenze, è un punto in senso proprio *incoloro*. I colori primari così come i colori secondari si trovano dunque tutti, dice Runge letteralmente, in una differenza simile all'universale, che è il punto d'indifferenza, o ancora il grigio.

In breve, blu, giallo e rosso, da una parte, viola, verde e arancione, dall'altra, esercitano un'attrazione simile e producono lo stesso rapporto di differenza con il nero e il bianco, così come il nero e il bianco esercitano un'attrazione simile e si trovano nella stessa differenziazione con questi colori. Il ragionamento è lo stesso con il centro grigio della sfera. Per quanto riguarda tutte le gradazioni di colori esistenti, esse sono sottomesse a delle forze ineguali d'attrazione e di differenziazione con i due "poli" nero e bianco – e con loro unicamente, poiché sono sempre il prodotto di *due* dei cinque colori disposti sull'esagono centrale a equidistanza dal nero e dal bianco, che Runge chiama l'"equatore". Le molteplici variazioni sono sempre legate alla tendenza al riassorbimento del colore nel nero o nel bianco, secondo una gradazione progressiva. Ma in questo modo esercitano in ogni punto di tale gradazione un rapporto di differenziazione rispetto al grigio sempre simile, rapporto che cerca di differenziarsi proprio dalla tendenza dei tre colori primari a co-agire e a fondersi nel grigio uniforme, ovvero a cancellare ogni individualità.

In una breve appendice a questo piccolo trattato, Runge tenta di conciliare le impressioni sensibili prodotte dai colori con la sfera. Pur non potendoci soffermare a lungo su questo punto, possiamo però notare che le impressioni di armonia e di disarmonia derivano naturalmente dal gioco delle forze, attrattive o repulsive, che organizza tutta la sfera dei colori. Fianco a fianco, i colori antagonisti formano un contrasto piacevole: il blu e l'arancione, il viola e il giallo, o il rosso e il verde. In ognuno di questi casi, un colore primario si combina armoniosamente con un colore secondario. L'armonia è provocata dalla sensazione di una differenza che risalta bene sull'unità, cioè sul referente cromatico generale che è il grigio. Mettere fianco a fianco il giallo, il blu e il rosso primari, al contrario, produce una sensazione più di disarmonia che d'armonia. La disarmonia non è per questo spiacevole: genera un'eccitazione, una forte stimolazione della nostra sensibilità visiva. L'impressione è quella di un'esacerbazione massima di forze pienamente individuali, la cui mescolanza potrà produrre soltanto un annullamento puro e semplice. D'altronde, sarà necessario, per ristabilire l'armonia, inserire il grigio tra i due colori fondamentali. Tale stimolazione si trasforma infine in monotonia quando si visualizzano i colori nell'ordine di successione dell'esagono, e quando si mettono per esempio fianco a fianco il blu, il viola e il rosso. Il viola mediatizza il blu e il rosso fondendoli, ma non può fondere altri colori. È dunque il referente esclusivo del blu e del rosso e non ricorda il referente cromatico generale, ovvero l'insieme che comprende tutte le differenze possibili – da cui l'inevitabile sentimento di sollievo. Il grigio è proprio l'*indifferenza* dei colori, e non fa nient'altro che assorbire ogni individualità. È il referente universale. Al contrario, non si potrebbe parlare di referente nel caso di un colore mediatore messo fianco a fianco ai due colori primari dai quali è derivato. Così il viola, mediatore del rosso e del blu, o l'arancione, mediatore del giallo e del rosso, o ancora il verde, mediatore del blu e del giallo. Quando questi colori coesistono con i loro due colori-fonti, fanno *apparire* l'uno e l'altro in sé, li fanno *transitare* tramite loro, attenuando o destabilizzando le loro

individualità. Il grigio, invece, non fa apparire in sé alcun colore, non fa agire in sé alcuna forza: le annulla puramente e semplicemente, in quanto in lui non transita nulla in senso proprio. Ma per questo, una volta inserito tra due colori primari, per esempio il rosso e il blu, mantiene le loro individualità rispettive senza riunirle, ciò che il viola non può fare.

A partire da queste poche leggi fondamentali, tutto è possibile: si potrà cercare di aumentare o di diminuire l'intensità dei contrasti armoniosi, mettendo fianco a fianco, al posto dell'armonia evidente, per esempio i due colori antagonisti rosso e verde, il verde e il viola; oppure mescolando questi colori – si otterrebbe con il verde e il viola un grigio bluastrò. La mescolanza di questi due colori secondari formerà sempre un grigio tendente verso il colore primario intermedio. Così anche per l'arancione e il verde, che formeranno un grigio giallastrò. L'armonia, la disarmonia e la monotonia sono le tre impressioni sensibili che l'artista deve padroneggiare unendole con abilità. È significativo che lo stesso lavoro possa essere intrapreso a partire dai suoni, secondo Runge, come testimoniano i *Dialoghi sull'analogia tra colori e suoni*.

Sofferamoci, per concludere con Runge, su alcuni elementi ermeneutici direttamente legati a queste considerazioni della versione del 1808 del *Mattino* (*Der Kleine Morgen*), opera di cui esistono, oltre alle due versioni dipinte (con *Der Grosse Morgen* del 1809), numerosi disegni preparatori, che questi brevi capoversi non potranno di certo esaurire in tutta la loro ricchezza.<sup>3</sup> Questa tela va considerata come un paesaggio, nel senso proposto dall'artista, ovvero una composizione inerente all'era del protestantesimo declinante – congiuntura in cui il genere nuovo del paesaggio doveva sbocciare pienamente, prima di morire con tutto il destino umano, poiché non è possibile nessun altro genere.

È l'alba, primo momento di un ciclo di quattro momenti della giornata, insieme al giorno, alla sera e alla notte. Runge cerca di pensare il ciclo della vita al tempo stesso umana e cosmica, l'alternanza conflittuale del più piccolo e del più grande, ma anche del tempo e dell'eternità, ripresa all'interno di ogni quadro. Sorgendo dalla terra, il giglio prende lo slancio verso il cielo e lo raggiunge, non solo nella cornice ma anche nell'asse centrale della rappresentazione stessa, poiché il suo calice sboccia in aria, accogliendo sei bambini – il calice è un "luogo" molto frequentato all'epoca del romanticismo tedesco (basti pensare a *Heinrich von Ofterdingen*). Il giglio rappresenta la luce, nella mente del poeta, ossia l'amore celeste. Le incisioni della *Sera* utilizzano la rosa per indicare l'amore terrestre, e quelle della *Notte* il papavero, fiore della soavità e del sonno. Nell'incisione su rame in preparazione al *Mattino* (1803), alcune rose cadevano dal calice di quattro gigli secondari e raggiungevano la terra. Ma nell'opera ultimata,

---

<sup>3</sup> Si possono leggere con profitto le belle analisi di tutte le versioni preparatorie e dell'opera stessa nel volume collettivo realizzato in occasione della retrospettiva "Runge" ad Amburgo e a Monaco nel 2010-2011 (cfr. Bertsch e al 2011: 158-177).

queste rose, o almeno i loro petali, sono graziosamente lanciate da un bambino verso l'altro, sulla metà del quadro, e i due ragazzi che vegliano sul neonato al centro hanno dei petali di rosa nelle mani. Il rosso simboleggia al tempo stesso l'amore terrestre e l'aurora. È anche quello di Cristo, di Dio fatto carne, rappresentato dai due gigli rossi in ogni lato della cornice, logicamente nel mezzo, tra il giallo notturno in basso – quello dello Spirito Santo che squarcia la notte – e il blu celeste in alto, quello del Padre eternamente distante. I tre colori primari, assimilati ciascuno a una figura della Trinità, dominano dunque il quadro; lo incorniciano in senso proprio, non senza introdursi nella rappresentazione stessa. I bambini sembrano così *giocare* con i colori, sembrano essere al tempo stesso capaci di svilupparsi in essi e di manipolarli, di appropriarsi completamente di questo mezzo attraverso il quale si esprime solo la pura luce divina, quella che dopo il peccato originale non è più visibile come tale.

Nell'incisione preparatoria comparivano già tre bambini sopra il calice. Lì si ritrova nel quadro finale, dove sono rappresentati solo attraverso i loro volti: tre volti infantili simboleggiano di nuovo la Trinità, si girano verso Venere, la stella del mattino, che sembra già guardare anche il neonato, che è il Cristo, disteso sull'erba nell'asse della stella. In altre parole, le differenze si attenuano nella divinità: il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo sono intercambiabili, sono – si oserebbe dire per ricordare Schelling – *indifferenti*, proprio come la riunione dei tre colori primari, qui armoniosamente messi in relazione, al punto che non vi è pressoché alcuna disarmonia nel quadro.

La Vergine, identificata con l'Aurora o con la Venere, ispirata dalla Venere Medici e costantemente raffinata dall'artista nel corso degli anni 1801-1808, guarda verso l'alto, il viso leggermente girato a sinistra. Tiene le sue ciocche di capelli tra le mani: armoniosamente avvolte intorno a suo corpo, costituiscono in qualche modo la radice del calice centrale. È aerea, ma terrestre, persino vegetale (una dualità che affonda le sue radici in un testo di Böhme intitolato proprio *Aurora*), mentre il neonato, quasi floreale, è al tempo stesso esclusivamente terrestre e interamente aperto, accogliente, rispetto alla luce celeste. La postura della Vergine accentua la verticalità del quadro, mentre il suo allontanamento dà l'impressione di una profondità spaziale, senza dubbio compensata dalla sua andatura. In effetti, identificata alla luce dell'aurora, la Venere pare avvicinarsi al primo piano (in una progressione mediatizzata dalle coppie di bambini o "geni" in primo e in secondo piano, e dagli angeli sullo sfondo), e simultaneamente la luce gialla che emana rompe, o se non altro relativizza, la distanza inerente al blu celeste.

Angeli, geni e neonato formano un cerchio intorno all'aurora. Si tratta più precisamente di una sfera, poiché il cerchio ha una profondità. Tutto il paesaggio sembra stranamente circolare, benché Runge abbia abbandonato infine l'orizzonte sferico della terra, sommariamente tracciato in un disegno preparatorio. Il verde del paesaggio si alterna armoniosamente grazie ai suoi toni violacei con il livello degli strati nuvolosi dello sfondo. Già ingiallito al centro dalla luce, questo verde non potrebbe essere l'antagonista in senso forte del viola pallido delle nuvole, come sarebbe per lui il

rosso, ma la gradazione del viola pallido, quasi uscito dal mezzo del paesaggio, genera in fondo un'impressione di armonia leggermente incline alla monotonia, che risale poi verso l'armonia. Infatti il giallo, colore antagonista del viola, si sostituisce dolcemente al blu violaceo nel momento in cui ci si solleva nell'aria, prima di cedere il posto ad un blu schietto sul culmine. Non c'è alcun verde per mediatizzare il passaggio dal giallo al blu, a questo livello, né grigio per assorbire le loro individualità, ma il biancore del calice e degli angeli, smorza una giuntura che non è meno contrastata della prima. Perché tale scelta? Questa strategia permette senza dubbio a Runge, ispirato ancora una volta dalla *Naturphilosophie*, di opporre chiaramente la trasparenza celeste all'opacità tellurica. Il colore, qui, cerca di attenuare gli oggetti sollevati e di appesantire i corpi. Ma ciò non vale che per l'immagine principale, non per la cornice, dove l'opacità è preservata persino in alto, negli angeli in adorazione, sorretti a loro volta da calici bianchi, poi rossi e verdi, due colori complementari. Lo schiarimento progressivo del quadro, dal basso all'alto, mima lo schiarimento progressivo dell'immagine centrale, ma questo schiarimento prosegue nell'opacità a livello della cornice, diventando invece trasparente nell'immagine centrale. Il contrasto tra i due è notevole. L'uso di un giallo molto chiaro permette certamente di separare due tipi di schiarimento, il bianco opaco della cornice e il bianco slavato della rappresentazione, sicuramente come l'uso molto leggero del grigio, inesistente nella rappresentazione ma leggermente presente nella cornice superiore, sui petali bianchi dell'ultimo giglio. In tal modo, l'opposizione tra il reale e l'ideale è presente all'interno dell'immagine centrale, ma anche tra questa e la cornice, poiché quest'ultima è il corrispondente reale dell'illuminazione cosmica ideale e trasparente.

## 5. Friedrich: l'apertura dell'enigma

Non è di certo esagerato affermare che, in una certa misura, Runge si è tenuto a distanza dalle tre tendenze maggiori dell'epoca, menzionate nella famosa sentenza del frammento 216 dell'*Athenäum*, ovvero la Rivoluzione francese, la *Wissenschaftslehre* di Fichte e il *Wilhelm Meister* di Goethe. Se gli stimoli filosofici e letterari (Fichte e Goethe) sono più o meno rimpiazzati dalla filosofia di Schelling, dalla mistica di Böhme, dal *Franz Sternbald* di Tieck e dalle *Effusioni* di Wackenroder e Tieck, nessuno stimolo, e dunque nessun vacillamento, dell'ordine dell'evento storico viene a rimpiazzare la Rivoluzione francese, a proposito della quale Peter Betthausen può dire a ragione che non è stata "coscientemente vissuta" (Betthausen 2008: 6) dall'artista, il quale aveva dodici anni nel 1789. La nuova storia dell'arte occidentale proposta da Runge mostra che egli non è certo indifferente alla storicità; ciononostante la chiusura di questa storia colpisce, ed è legata alla ricerca di una presentazione mistica dell'assoluto, in quanto l'allegoria non accetta nessun resto, nessuno scarto, nulla che possa sfuggire alla codifica. Di conseguenza, poiché deve farsi *interamente* portatrice di

senso, l'opera d'arte non lascia più nessuno spazio all'inatteso, alla contingenza della storia di là da venire.

Pur rompendo con l'arte neoclassica, Runge rappresenta però una sola "tendenza" – nel senso romantico del termine – del romanticismo dell'epoca, ovvero un divenire, un frammento, costituito di segni da interpretare. È noto, infatti, che per Friedrich Schlegel la grande tendenza dell'epoca della Rivoluzione, del postkantismo e del romanzo di formazione è di presentarsi riflessivamente *come* un'epoca di tendenze (cfr. Thouard 2000: 46) – si tratta ovviamente di una *mise en abyme* –, o per dirlo con il lessico di Novalis, di pulsioni (*Triebe*) creative ben differenziate, senza dubbio notevolmente potenti ma frammentarie e sempre da interpretare. L'allegoria rungiana è a nostro avviso una tendenza del romanticismo: si sradica dapprima dalla *mimèsis* neoclassica – quella dello "scarto tra imitante e imitato" (Wat 2012: 27) come scrive Pierre Wat –, tenta in seguito di ritrovare tramite o nell'immagine l'unità perduta, sacrificata dall'Illuminismo, attraverso una valorizzazione inedita del paesaggio, e s'inscrive deliberatamente in un momento di una storia mondiale che essa stessa descrive. Vi è qui un modo di pensare l'autonomia, la stessa promossa ovunque dalla *Frühromantik*. Eppure l'allegoria rungiana contiene chiaramente in sé una sovracodifica che oltrepassa in modo cosciente, per così dire, il potere critico della sua epoca, della quale è anche un sintomo, ossia proprio una tendenza. In un certo senso, l'opera troppo autonoma di un Runge, desiderosa di non ricorrere a nessun simbolismo precostituito dalla storia, si trasforma nella consacrazione del rapporto mistico e privato di una soggettività con l'assoluto, dove la storia in quanto tale non trova più posto, se non altro nella misura in cui la semantica è fissata e l'interpretazione è chiusa in anticipo. È proprio ciò di cui Schlegel si lamenta quando mette in evidenza il carattere arbitrario del simbolismo rungiano, di cui nessuno capirebbe nulla; e ciò malgrado il didatticismo dell'opera, denunciato da Schlegel proprio perché rafforza l'impressione che lo spettatore non possa venire a capo di un tale sistema simbolico senza avere a disposizione un manuale che ne contenga la spiegazione. La pedagogia del segno non toglie nulla al suo carattere arbitrario e, alla fine, rivolto appena verso gli altri. Senza condividere delle conclusioni tanto estreme, Peter Betthausen centra perfettamente il problema: la difficile intelligibilità delle *Fasi*, spiega, proviene dal fatto che Runge sopravvaluta "le possibilità comunicative dell'opera d'arte e la comprensione dello spettatore. In fin dei conti, solo l'artista comprende la sua arte – o Dio, che per Runge significa la stessa cosa" (Betthausen 2008: 6). L'artista non si è di certo mai preso per Dio, al contrario, nella sua concezione, lavora esclusivamente al servizio del divino e non degli altri uomini. Ecco una scelta, quella dell'astorico, che non è condivisa da tutti i pittori romantici.

Caspar David Friedrich, infatti, esprime un'altra tendenza, sulla quale vale la pena di fermarsi brevemente per concludere questo articolo, al fine di mettere in evidenza le molteplici tendenze della pittura romantica. Si insiste talvolta sull'aspetto più anti-rungiano della sua pittura, persino iperbolizzandolo, ovvero sull'idea di una rottura, di una frattura tra l'uomo e il mondo, mantenuta nonostante la volontà di una

riconciliazione. O più semplicemente, l'idea di un'alterità radicale della natura, la cui lingua adamica nascosta nelle sue pieghe non potrebbe essere riprodotta da nessuna tela, almeno non più di quanto questa potrebbe riappropriarsi della lingua della scienza naturale. Quando Goethe propone a Friedrich, nel 1816, di fare degli studi sulle nuvole al fine di corroborare o di mettere in prospettiva i lavori meteorologici di Luke Howard, Friedrich declina l'invito, com'è noto, non a causa del rifiuto delle scienze naturali, ma perché "l'occhio dello spirito", quello a cui oppone "l'occhio del corpo", è estraneo all'idea di una corrispondenza stretta e intangibile tra l'ordine del mondo e l'ordine delle parole. L'occhio dello spirito avrebbe, invece, la possibilità di scendere al di qua delle classificazioni della lingua scientifica per veder brillare l'"origine" stessa della tela? Non più dell'altro. Altrimenti saremmo rimasti nell'incomunicabilità pura e semplice. In tal caso, l'origine sarebbe l'ordine cosmico, inaccessibile non soltanto alla lingua volgare ma anche alla lingua scientifica, e accessibile alla pura interiorità dello spirito. Ma non si tratta di questo. Il problema resta quello del mondo naturale *e della sua conoscenza*, ovvero della sua comprensione, della sua esposizione e dunque del rapporto all'altro. Tuttavia, il mondo naturale è veramente enigmatico, in Friedrich, e lo è fino in fondo. Tanto che, come sottolinea giustamente Pierre Wat, Friedrich "preferisce la celebrazione dell'illimitato, dell'indeterminato, di tutto ciò di cui non possiamo appropriarci nell'ambito del paesaggio" (Wat 2012: 35). Senza dubbio, quest'ultima formulazione è la più giusta. In quanto, accontentandosi di sottolineare l'isolamento dell'uomo nel mondo, si tralascia il fatto che il mondo di Friedrich – al contrario del mondo di Runge – non è trasparente a se stesso, non essendo altro che la fusione delle prospettive che si possono avere. Ma proprio tale opacità è vicina all'uomo ... *L'enigma*, questo *Rätzel* onnipresente nei racconti romantici, da Tieck e Novalis ai fratelli Grimm, resta proprio la questione centrale, quella a cui si deve continuamente fare riferimento nel romanticismo. La preservazione dell'enigma, in Friedrich, è anche la condizione della possibilità della sua trasmissione allo spettatore, ovvero della trasmissione di un incitamento ad interpretare il senso dell'opera. Ha a che fare con l'indeterminatezza e con l'inappropriato o il non-appropriabile.

## 6. Il non-appropriabile: l'infinito o il punto di vista dell'altro

Il non-appropriabile, ovvero ciò che in una molteplicità senza forma si sottrae ad ogni assimilazione "immediata" tramite l'immaginazione formatrice, si presenta in Friedrich come un costante richiamo *al punto di vista dell'altro*, a dispetto del proprio punto di vista finito e limitato. Non tanto il grande Altro, il terzo occhio – come vorrebbe la corrente interpretativa di Friedrich "visionario mistico" – quanto l'occhio finito dell'altro o degli altri, che non possono appropriarsi del tutto nemmeno loro, ma che possono appropriarsi delle parti, d'altre parti. Come richiesto dal clima della *Naturphilosophie*, questo altro può anche non essere umano, a nostro avviso, benché l'umano sia sempre chiamato in causa dalla tela. Per questo, delle parti della natura



sembrano talvolta opporre i loro “punti di vista” nella tela. Il paesaggio sembra offrirsi spontaneamente come nido di prospettive, come se “selezionasse”, così come il pittore e lo spettatore, la vista che ai suoi occhi valeva di più. L’esperienza kantiana del sublime, ricordata tra l’altro da Pierre Wat nella sua formulazione, il sentimento sublime dell’illimitato e del senza-forma, è ovviamente un’esperienza soggettiva, in cui il soggetto si accorge, tramite l’intermediario dello spettacolo della natura, di una sorta di frattura tra sé e sé, ossia tra le sue facoltà finite d’apprensione degli oggetti e le sue esigenze razionali. Se questa non-coincidenza con se stesso non è affrancata al di fuori di sé dallo spettacolo della natura, è perché in una certa misura la natura si sottrae a tali esigenze, che sopporta, favorisce e promuove, ma fuori da se stessa, nella soggettività. Questo significa che la sperimentazione pittorica dell’indeterminato nella natura, garante di quest’alterità rigettata e persino negletta da Runge, dove tutto riceve una determinazione – sia pure trascendente all’umano attraverso cui transita –, è esclusivamente al servizio della conoscenza di sé da parte del soggetto? Per quanto ci riguarda, no. Non soltanto in Kant, per il quale l’esperienza della teleologia ci riporta verso la natura (nella seconda parte della *Critica della facoltà di giudizio*), ma soprattutto in Friedrich, per il quale l’indeterminazione del paesaggio esige sistematicamente una dimenticanza di sé, una cancellazione della propria prospettiva relativa al luogo stesso in cui viene mostrata, o addirittura esacerbata, disoggettivando così il paesaggio. Infatti, la presa di coscienza da parte dello spettatore, o da parte del personaggio nella tela, della sua posizione finita nel paesaggio lo porta a riconoscere il tutto indeterminato e per sempre non-appropriabile delle prospettive altre “all’infinito” e lo conduce a perdersi nel mondo. L’arte di Friedrich è un’autocritica.

Disseminando nei suoi paesaggi grandiosi delle tracce o delle figure umane, più o meno discrete o più o meno imponenti, ma sempre umili, e spesso presentate di schiena, Friedrich non si limita a fare dell’esteriorità – come troppo spesso si crede – il supporto che permette al soggetto di immergersi in sé, di trovare in sé, e soltanto in quest’interiorità, il senso del mondo (un mondo in quanto tale inaccessibile e di conseguenza accessorio). Al contrario, il congedo dato da Friedrich all’arte figurativa non è ai nostri occhi motivato unilateralmente da un luteranismo intransigente e colpevolizzante, come ritiene la tradizione interpretativa alla quale appartiene Werner Hofmann. In un caso come nell’altro, non si riesce a capire da dove venga la profondità dei quadri di Friedrich. Se l’esperienza dell’indeterminato è anche l’esperienza del non-appropriabile, è perché essa è innestata sul *simbolo*, e perché quest’ultimo, contrariamente al suo uso runghiano, è l’auto-istituzione, la presentazione “bruta” dell’enigma della relazione con l’alterità nel suo carattere infinito, non misurabile, ovvero del rapporto dell’io con la natura e, attraverso di essa, con la storia, che oramai si può raggiungere solo a partire dalla natura e non viceversa. Le tracce di un’umanità storica, in effetti, sono sempre più o meno nascoste nella natura, come se fossero parti integranti di una natura pronta a dimenticare più che a ricordarsi. Ad ogni modo, il simbolo ricorda la pluralità delle prospettive e l’intensità delle relazioni *vissute* dagli

spettatori molteplici della natura, che costituiscono insieme *la* natura e che vi partecipano.

Il simbolismo di Friedrich è di natura *riflessiva* (come deve essere il simbolo in generale nella tradizione goethiana): lo spettatore dei quadri di Friedrich osserva l'apparenza interrogarsi e *mostrarsi* come *centro* di prospettive multiple e incommensurabili ma sempre collegate le une alle altre (a proposito del "prospettivismo" di Friedrich, cfr. Frank 2004). In effetti il visibile, ovvero l'immagine, è la sua stessa forma che emerge da molteplici prospettive. *Il* punto di vista privilegiato dalla tela pare trarre la sua forza dal fatto d'apparire solo come *un* punto di vista, finito, limitato, addirittura "desolato", altrettanto desolato quanto il paesaggio. L'incrocio di sentimenti di spavento e di grandezza, di desolazione e di potenza, suscitato alla vista delle tele di Friedrich, è legato di certo all'impressione di una frattura irremissibile tra l'uomo e il suo mondo, alla vigilia della Rivoluzione industriale in Germania, ma anche all'impressione di uno *sfocato* costante di prospettive irriducibili le une alle altre – uno sfocato del tutto inedito nella storia, tanto più che è connaturato all'immobilità dei personaggi. La prospettiva è sempre quella dello spettatore, ossia contemporaneamente dei personaggi e, riflessivamente, degli spettatori del quadro di Friedrich, ma anche degli elementi molteplici della tela stessa, in quanto il paesaggio non è nient'altro che il lievito di tutte queste visioni sul mondo, che sono anche delle visioni del mondo.

Una composizione come *Der Watzmann* (1824-25), con la quale si rasenta già l'arte astratta, soffoca in un primo momento il punto di vista dello spettatore, sovvertendo la coerenza della sua rappresentazione della montagna bavarese, in quanto il quadro, in realtà, combina diverse prospettive del massiccio tanto più incompatibili – ma forse non impossibili – giacché il punto di vista del pittore è enigmatico, dal momento che il suo cavalletto sembra situarsi in aria. Inoltre, in via del tutto eccezionale, in questa tela non c'è nessun personaggio per ricordare la necessità di un punto di vista coerente, che sia sensato almeno per qualcuno. Grande appassionato di escursioni nella natura, Friedrich però non le dipingeva mai all'esterno: lasciava l'occhio del suo spirito riappropriarsi, nel suo atelier oscuro, di ciò che l'occhio del suo corpo aveva visto – o non visto, nel caso del massiccio bavarese, a cui il pittore non si era mai avvicinato. Spezzato, il *Watzmann* dipinto da Friedrich dà l'impressione di ballare sulle onde e di non appartenere a nessuno, nemmeno a se stesso. Il paesaggio sembra mostrare di per se stesso l'inutilità della frattura neoclassica e oggettivante tra l'imitante e l'imitato: il paesaggio imita se stesso molto male e non è il depositario di nessuna oggettività assoluta; non è la sua proprietà. Ecco perché la montagna sembra proporre una forma di non corrispondenza tra uno sfondo ben ritagliato e un primo piano confuso, sballottato, diagonale, che rende disordinato l'insieme della rappresentazione. Il sovvertimento del punto di vista dello spettatore non porta Friedrich a rinunciare all'idea di punto di vista in quanto tale. Tuttavia, tale punto di vista è ricondotto volontariamente all'ambivalenza del punto di vista in generale, ovvero alla determinazione della scelta, della selezione di una visione possibile, che lascerà

necessariamente nell'ombra infinite determinazioni proposte dalla natura stessa. Il *Watzmann* di Friedrich obbliga "spontaneamente" lo spettatore a scegliere tra un'apprensione dei suoi molteplici dettagli in primo piano e un'apprensione globale di tutto il massiccio. L'una e l'altra sono impossibili contemporaneamente, e per alcuni aspetti la seconda non è mai possibile a causa della prima. Non si potrebbe andare oltre nella destabilizzazione delle acquisizioni dell'arte neoclassica. È una procedura frequente in Friedrich: come scriveva Werner Hofmann, "il nostro sguardo non scivola, salta verso lo sfondo" (Hofmann 2000: 21).

Lo spettatore di Friedrich è spesso stupefatto davanti al paesaggio (per esempio in *Donna nel sole del mattino*, 1818), che riscopre dopo essersi narcisisticamente dato la priorità nel corso dei secoli, ed è ricondotto al suo punto di vista sulla natura, ovvero alla sua capacità di accogliere l'enigma di ciò che gli si offre come spettacolo illimitato. Si può parlare d'enigma, e pertanto d'interpretazione, proprio perché ciò che si offre ha soltanto i contorni che lo sguardo gli vorrà dare, sguardo che si ritrova smarrito nel mezzo delle determinazioni molteplici. L'enigma è l'incontro infrangibile di ogni spettatore appassionato alla verità con la prospettiva *dell'altro*, rivelato dalla riflessione della sua prospettiva. Friedrich è apparso allo sguardo del severo e patetico Ramdohr come l'assassino della prospettiva classica e di tutte le regole dell'armonia – come nell'*Altare di Tetschen* (1807-08) che simboleggia, stando a quanto dice, il fallimento del pittore nella scelta di un punto di vista. Questo famoso episodio della storia dell'arte mostra la difficoltà che si può provare davanti a quel che ci appare al contrario come la totale apertura delle prospettive, legata alla riflessione dell'apparenza su se stessa e al recupero sovversivo delle regole della composizione storica (opposizione dell'ombra e della luce, verticalità del formato, ecc.) in favore del genere del paesaggio, senza il contenuto del genere storico. Infatti, come tutte le tele di Friedrich, l'*Altare* è in realtà un invito ad andare in fondo alla riflessione dell'apparenza su se stessa. Spesso colmo di foschia – uno degli operatori simbolici più importanti del pittore -, il paesaggio di Friedrich suscita un desiderio di decifrazione di un senso che non aspetta in alcun retromondo. Offrendo la loro opacità allo sguardo, i molteplici "veli" che ricoprono i paesaggi di Friedrich, come la foschia, le nuvole, la neve o l'oscurità, non sono degli ostacoli alla comprensione di una significazione in sé luminosa, ma degli operatori di comprensione dell'apparenza in quanto tale, nel senso che invitano dovunque a interpretare ciò che si vede a partire dalla propria scelta, dalla propria visione selettiva, come contributo all'esperienza universale della visione, che è forse il vero nome del Dio di Friedrich. Non si deve perciò confondere la foschia con un qualsiasi *trompe-l'œil* caro al Rinascimento e ai suoi giochi prospettivistici. Non si tratta più di meditare il punto di vista dello spettatore a riguardo di un dato "oggettivo", dell'esterno; si tratta di riflettere le condizioni di possibilità di un'interpretazione del senso di ciò che si offre al tempo stesso all'esterno e all'interno in quanto apertura sull'alterità. Nella misura in cui il senso di questo paesaggio è ricondotto alle sue diverse interpretazioni, queste partono

sempre dal *vissuto* dello spettatore, che si riflette e rinvia agli innumerevoli spettatori, dentro e fuori dalla tela.

La perdita del carattere “oggettivo” della pittura di paesaggio romantica è stata potentemente identificata da Kleist, nel suo commento spesso citato del *Monaco in riva al mare*. Dopo aver ritrovato il gioco d’identificazione dello spettatore al di fuori della tela con lo spettatore dentro la tela (il monaco), Kleist, colpito dall’indistinzione dei piani, ossia dall’assimilazione della cornice in quanto tale con il primo piano, ha l’impressione che gli siano state “tagliate le palpebre” (Kleist 1981: 87). Come fa notare Pierre Wat, è un modo di dire che i marcatori della separazione tra il soggetto e l’oggetto, l’attore e lo spettatore, il primo piano e lo sfondo, ma anche tra l’uomo e la natura, sono soppressi: “Le palpebre, che, come la finestra, si aprono e si chiudono, erano l’ultima garanzia di una distanza, di una “oggettività” ancora possibile, di una separazione tra vita e rappresentazione” (Wat 2012: 144). Kleist è portato ad identificarsi al monaco, e si rapporta alla tela come il monaco si rapporta alla duna nella tela. Ma al tempo stesso, non può farlo completamente: vi è incontro tra prospettive più che unità. Quest’esperienza è insieme grandiosa e apocalittica per lo scrittore romantico: al contrario dell’estetica rungiana, il simbolo non codifica un’esperienza passata e persa; esso è bensì l’incontro della natura (in questo caso la distesa immensamente vuota) e della libertà (l’impegno in una visione determinata) tramite l’intermediario dell’arte, e più precisamente di un’arte votata a non poter ultimare quest’incontro. Se il simbolo di Friedrich *realizza* la loro identità abolendo in apparenza la frattura tra un punto di vista “esterno” e un punto di vista “interno” alla tela, esso non fallisce tuttavia davanti al punto di vista in generale, come ritiene Ramdohr. *Il monaco in riva al mare* è un’esperienza dell’ “Aperto”: lo spettatore riflette la sua posizione e interpreta la sua esperienza di visione *nella* tela. La tela, infatti, è una continuazione della natura – poiché non esiste una cornice o, in linguaggio fenomenologico, un “supporto d’immagine” – allo stesso modo in cui la natura “cresce” nell’arte. La natura si offre dunque al nostro sguardo come una riflessione sull’atto di vedere e di essere visti/e e, di conseguenza, riflettendosi, lo spettatore si riconosce in quanto parte integrante di un tutto che aveva ritenuto esclusivamente scisso. Aveva creduto di poter dominare la natura con il suo sguardo, ma non può farlo: è la natura stessa che lo invita a guardare e a immaginarsi come un punto in una tela, una monade a contatto con tutte le altre monadi. Il tutto conserva nonostante ciò le sue rotture, e Kleist ne è consapevole, tanto più che, come afferma in parte lamentandosene, si resta tragicamente al di fuori del luogo stesso in cui si crede di esser dentro. Se per Friedrich, al contrario di Runge, non vi è fusione tra l’arte e la natura, vi è sicuramente un pensiero del tutto e dell’unità, che non camuffa la scissione ma che, riflettendola, la oltrepassa.

Diventano così più evidenti la vicinanza e contemporaneamente la distanza tra Runge e Friedrich. Entrambi condividono la rievocazione di uno scarto oggettivo tra la natura e la libertà, e l’esigenza di ritrovare la loro identità attraverso il simbolo; l’uno e l’altro credono che il divino sia ovunque e che per questa ragione tutto possa di diritto

diventare oggetto di una rappresentazione, senza gerarchie. A differenza di Runge, tuttavia, in Friedrich, se la natura si riflette nella tela attraverso l'intermediario dello spettatore libero, e se questo si riflette a sua volta nella natura, tale riflessione dà un luogo all'identità solo sottraendole il godimento dell'assoluto, e promuovendo al suo posto l'interpretazione libera e aperta di ciò che si offre allo sguardo al di fuori dei limiti neoclassici.<sup>4</sup> Come fece notare Albert Béguin,

l'arte di Friedrich non si smarrisce in tali allegorie, in cui altri pittori romantici, come Runge, misero troppe intenzioni letterarie. Il simbolo, in Friedrich, è meno esplicito; i suoi paesaggi impongono una fuga dello spirito al di là da quanto vedono gli occhi. L'autunno e l'inverno sono le sue stagioni preferite, grandi voli d'uccelli accrescono l'impressione di solitudine e, spesso, di desolazione. Ma, nello stesso tempo, egli si dedica a render manifesta la costituzione geologica delle rocce, a fermare i fenomeni o le illusioni della luce diffusa nella bruma. All'isolamento, all'angoscia dell'essere umano nella sua piccolezza, corrisponde la vita d'una natura in perenne metamorfosi, attraverso i secoli dell'evoluzione tellurica come attraverso i minuti della giornata e gli incessanti cangiamenti di luminosità (Béguin 1939: 125; trad. 1967: 180).

Per certi aspetti, la sensazione d'Apocalisse dipinta da Kleist davanti al *Monaco* è rigorosamente contraria alla sensazione di pienezza e di ritrovamento che si prova davanti al *Mattino*. L'Apocalisse, infatti, risiede nel fatto che per lo spettatore non c'è ormai nessun codice da possedere per meditare sull'unità problematica dell'imitante e dell'imitato: c'è solo l'apertura ermeneutica, ovvero l'enigma di ciò che si offre a partire dal *mio* vissuto interiore; *come e in quanto punti di vista*, tutti questi punti di vista partecipano all'unità ma rimangono indeterminati, non unificabili e sempre inquietanti. Se l'arte è un *gioco*, "è un gioco serio" (Friedrich 2006: 43), scrive Friedrich a Runge – con un'espressione che la dice lunga sulla sua estetica, tormentata e sofferta.

Di conseguenza, la "tragedia del paesaggio" di Friedrich, secondo la famosa formula di David d'Angers, si definisce non tanto tramite la sua capacità di farci sentire "dietro la natura più semplice, la meno pittoresca, il dio nascosto" (Wat 2012: 181), come fa Wat, ma semplicemente tramite la vera, inedita ma inquietante autonomia del simbolo. Di certo, il divino è ovunque, e persino in un granello di sabbia, afferma Friedrich. Ma il divino non concede alcuna chiave, non dice nulla di più di quel che noi stessi possiamo dire, o di quel che possa dire il granello di sabbia introducendosi nella visione. Meglio ancora: il divino mostra la mortalità delle sue parti, in quanto solo il tutto resta immortale. La natura è dunque portatrice della sua finitezza, sottomessa a dei cicli che si sottraggono ad ogni controllo. Tutte le parti, tutte le visioni singolarizzate – e la materia stessa ne è colma – sono spettatori e attori della loro significazione, e questa si trova *soltanto* nell'incrocio degli sguardi o delle partecipazioni alla visione universale: quella di Kleist al di fuori della tela, identica e al tempo stesso incompatibile con quella del

---

<sup>4</sup> Può d'altronde stupire il fatto che Pierre Wat non sottolinei praticamente nessuna differenza tra i progetti di Runge e di Friedrich, assimilati in modo puro e semplice.

monaco nella tela. L'arte non è altro che il linguaggio della sensibilità ed è in ciò identica alla natura con la quale si pone in continuazione grazie all'intermediario riflessivo del simbolo. Dietro tale apertura del simbolo vi è un silenzio tragico del divino e un'inquietudine. Il divino, che è il tutto, non rivela le sue priorità. Il pittore le mostra al suo posto, così come lo spettatore stesso: solo alcune parti del tutto, delle determinazioni singolari, devono essere selezionate come punti di vista. In Friedrich, per esempio, la storia umana è sistematicamente relativizzata in favore della natura, o assorbita dalla natura. Ciò accade nel *Cimitero sotto la neve* (1826-27), un cimitero reso anonimo dalla neve e nel quale è impossibile leggere i nomi sulle lapidi. Oppure nella barca naufragata nel *Il mare di ghiaccio (Il Naufragio della speranza)* (1823-24), in cui si vede soltanto un pezzo dello scafo adagiato sullo sfondo: il fracasso delle lastre dei ghiacci che si urtano in primo piano *ha più valore* dell'avventura umana. Se non altro, fa valere di riflesso gli eventi umani che vuole contenere. Come nel caso delle numerose rovine che abitano e sono parte integrante della natura di Friedrich, e in particolare nel caso delle rovine delle chiese: la vera spiritualità è interiore, e l'istituzione umana è inghiottita dal paesaggio.

Ma si tratta di valori divini? Nulla permette di affermarlo, in quanto né gli eventi umani né gli eventi naturali sono correlati ad una significazione divina fissa, che bisognerebbe decifrare. Il divino, è lo spirito che anima il tutto, e il tutto è l'insieme delle prospettive che si possono avere sulla natura, ovvero anche l'insieme delle prospettive, delle visioni mortali e finite, che la natura può avere di sé. Ma le parti che emergono dal tutto sono l'oggetto di una scelta, di una selezione, legata all'incontro continuamente rinnovato del pittore, dello spettatore e degli elementi stessi del paesaggio. Soltanto la prospettiva vale. Essa mostra una parte e rende le altre parti (cioè, in definitiva, il tutto) non appropriabili, le rinvia alla loro indeterminazione e riconosce la portata spirituale di questa illimitatezza. La storia umana in particolare non è più interamente appropriabile da parte dell'uomo: lo spettatore non può più farla interamente sua. Questa storia fa parte della natura e del suo linguaggio sensibile, e alla natura non preme di rendere la storia umana visibile, perché ha sempre la tendenza a privilegiare l'opacità. È questa una delle scelte estetiche più decisive e più determinanti di Friedrich. L'importante, tuttavia, non risiede soltanto nel ritaglio di una prospettiva alla quale viene conferito un valore singolare, ma, come si è visto, nell'*instabilità* delle prospettive, addirittura nella loro inadeguatezza, e nella loro apertura sull'indeterminato, sulle prospettive che non contengono, e che non potremmo cogliere perché ci oltrepassano. Era dunque prevedibile che nel *Monaco*, così come in molte altre tele, la natura non fosse esplicitamente più appropriabile della storia umana, poiché i suoi contorni escono dalla cornice, o piuttosto perché non c'è cornice, e perché l'apertura raggiunge una radicalità mai vista prima, rispetto alla quale ogni punto di vista dello spettatore al di fuori della tela è la continuazione "in piccolo". In quanto, dipinti di schiena, i personaggi nella tela sono sempre in una posizione meditativa e interrogativa:

sono il prolungamento della domanda della natura stessa e non offrono nessuna risposta definitiva all'enigma della visione.

Tale meditazione sull'indeterminato, al quale si giunge tramite la riflessione dell'apparenza sul punto di vista particolare e determinato, si svolge nell'interiorità di Friedrich, dei suoi personaggi e degli spettatori della tela. La critica ha avuto ragione di sottolinearlo, ed è stata in ciò aiutata dalle indicazioni trasparenti dello stesso artista, secondo cui il pittore deve dipingere ciò che vede all'interno di sé. Come scrive Laure Cahen-Maurel commentando Friedrich,

Il solo modo appropriato di contemplare delle opere d'arte è di dedicare tutta la propria anima ad un'opera alla volta, in un luogo chiuso, una sorta di nuovo santuario, dove ciò che piace senza concetto, ed in particolare senza il concetto normativo della percezione, è dell'ordine del sentimento: sarà giudicata bella l'opera che saprà mettere l'anima del suo spettatore in uno stato fatto per comprendere ciò che essa rivela di sublime, per riprendere le parole di David d'Angers. Il suo atelier di Dresda era, per Friedrich, questo santuario spirituale (Cahen-Maurel 201: 25).

Quest'interiorità non è mai una negazione dell'esteriorità – si è già insistito su questo punto –, ma va intesa al contrario come un'*intensificazione* del reale attraverso la via del sogno e del sentimento. La tela partecipa alla ricerca d'unità, alla volontà di raggiungere la totalità perduta per accoglierla e per poi fondersi. Di conseguenza, si sbaglierebbe a ritrovare soltanto dell'entusiasmo – del resto ben reale – nella dinamica di Friedrich del tutto e delle parti. In quanto, nello spirito della sensibilità romantica, la nostalgia ha un ruolo pari all'entusiasmo. È chiaro: solo la parte è mortale, e la sublime aspirazione all'indeterminato si urta contro l'incompatibilità perpetua delle parti. Ogni tela sottolinea o ricorda un urto, una rottura, persino una separazione, tra l'illimitato e il limitato. Il limitato non richiama gioiosamente l'illimitato, ma se ne preoccupa, e si prende il tempo di meditare tutto quello che gli sfugge – questo tempo che, agli occhi del pittore, l'uomo moderno, l'uomo ansioso di non lasciarsi sfuggire niente, non si concede più. L'immobilità dei corpi, secondo Friedrich, è dunque la conseguenza necessaria dell'aspirazione all'infinito. Questa meditazione immobile non è un passo indietro rispetto al paesaggio, ma manifesta il pieno investimento di quest'ultimo. Qui si trova l'entusiasmo: ogni tela intensifica il paesaggio e riflette attivamente la finitezza delle sue parti per mostrare al meglio l'assenza della totalità indeterminata verso la quale tutto il paesaggio è per così dire teso.

## 7. Il Monaco in riva al mare

La peculiarità del *Monaco in riva al mare* è di funzionare in un certo qual modo in senso inverso rispetto al processo di riflessione della parte, benché l'obiettivo del pittore sia lo stesso, come fa notare Laure Cahen-Maurel, che distingue nei suoi scritti quattro modi di produzione del sublime: instaurare una tensione dialettica tra l'assenza e la presenza attraverso l'opacizzazione del paesaggio, favorire la presa di coscienza

dell'infinito nonostante la forma finita e ben delimitata, proiettare lo spettatore verso l'infinito favorendo l'impressione d'illimitatezza e d'assenza delle parti, intensificare la sensibilità dello spettatore tramite l'effetto di drammatizzazione provocato dall'interruzione del movimento della natura o delle figure che la popolano. Il *Monaco* appartiene ovviamente alla terza modalità. Friedrich vi oppone, alla limitazione del formato tangibile della tela, "un effetto di scala adatto ad esaltare lo spazio" (Cahen-Maurel 2011: 36). Il pittore capovolge in questo caso una strategia che impiega altrove: quella della finestra, come in *Donna alla finestra* (1822) o *La terrazza del giardino* (1806-11), o ancora in *Veduta dalla finestra dell'atelier* nelle sue due versioni (1805-06). Ricordando la separazione delle parti, i quadri "a finestra" dividono lo spazio e sottolineano la differenza dell'interno e dell'esterno. Lo spettatore di *La terrazza del giardino*, come la donna in *Donna alla finestra*, fanno parte dell'esterno pur senza esservi. Il *Monaco* sembra invece immergere lo spettatore nel grande Fuori: se il paesaggio ci strappa le palpebre, come credeva Kleist, a maggior ragione non ha finestre. In *Contemplando una collezione di dipinti*, Friedrich nota a proposito di un quadro sconosciuto:

Questo quadro è grande e tuttavia lo si vorrebbe sempre più grande; in quanto la sublimità conferita al motivo è sentita in modo prodigioso ed esige un dispiegamento sempre più grande nello spazio. Desiderarlo più grande, è sempre un elogio per il quadro (Friedrich 2011: 73).

Eppure attenzione: questo quadro "è grande; e tuttavia la grandezza manca a questo quadro" (Friedrich 2011: 73), precisa poco più in alto. La grandezza è uno dei criteri del sublime, ma non può confondersi con il carattere semplicemente misurabile della dimensione. Benché un quadro, opera d'arte finita, abbia sempre una dimensione, tutto nella tela deve invitare ad oltrepassare la misura in generale, ed elevare lo spettatore dall'impressione del "grande" a quella della "grandezza". Tale grandezza deve inoltre *essere provata* in prima persona, insiste ovunque Friedrich, criticando ora quelli che conoscono il bello ma non lo provano (cfr. Friedrich 2011: 98), ora quelli che dimenticano che "un quadro non deve essere inventato, ma sentito" (Friedrich 2011: 64).<sup>5</sup> Se il *Gemüt* romantico (cuore, anima, senso intimo) non è soltanto sinonimo di un'immersione in sé dimentica del mondo, ma va compreso al contrario come a contatto con la materia e connesso a delle parti del mondo – per rapportarsi meglio all'infinito o all'assoluto – è perché, arricchiti della propria interiorità, bisogna ritornare dal sogno e dagli affetti verso il mondo infinito. La tela, sottolineiamolo, non si limita a piangere l'unità perduta, ma *intensifica* il reale, come riconosce Friedrich: "Concedo molto volentieri che in alcuni casi l'artista debba far vedere più di quel che ha visto in realtà, in modo tale che la sua pittura dia piena soddisfazione, ma la notte non deve mai

<sup>5</sup> Si legge anche: "Vuoi sapere cos'è la bellezza? Interroga i signori esteti. Ciò può esserti utile per il tavolino del tè. Ma davanti al cavalletto, devi sentire cos'è il bello" (Friedrich 2011: 66).



tramutarsi in giorno” (Friedrich 2011: 101). In altri termini, non si può dipingere in modo puro e semplice la propria notte privata, senza altre forme di processo, ma bisogna lasciare che questa notte investa il giorno e divenga parte integrante della luce, del gioco serio costituito dal potere universale della visione.

Il *Monaco* si situa esattamente qui: la sua “grandezza” è legata alla capacità di questa composizione di trasportare delicatamente la visione notturna e onirica nel giorno senza schiacciarlo, ma prendendolo sull’infinito. Ovvero (poiché nessuna tela potrebbe rendere presente l’assoluto), allargando le parti finite (il quadro è di 110 x 171,5 cm), *intensificando* il finito al punto tale che sembri immergersi esso stesso verso l’infinito. La notte, che nello spirito di Friedrich è contemporaneamente l’oscurità fisica e l’opacità simbolica del sogno o della vita interiore, permette al giorno d’ingrandirsi letteralmente, come scrive il pittore ancora una volta: “Quando una regione si ricopre di nebbia sembra più grande, più sublime; così come l’apparizione di una giovane donna coperta da un velo esalta l’immaginazione e aumenta l’attesa” (Friedrich 2011: 134). La linea dell’orizzonte particolarmente bassa permette a un cielo davvero gigantesco di occupare i quattro quinti della tela, un cielo giustamente opacizzato da una foschia cupa, e gradualmente più chiaro man mano che si procede verso l’alto. Il minuscolo cappuccino, in primo piano, è un elemento contemplativo *del* mare, nel senso del genitivo oggettivo in quanto sembra appartenere *al* mare con il quale condivide il colore scuro. L’estensione estrema della tela, la sua desolazione e il suo vuoto, hanno come corollario il sentimento di una grande melancolia. Come nota Élisabeth Décultot,

Il quadro traduce un sogno d’ubiquità e d’infinità ottica, il desiderio di uno sguardo al centro del mondo, che abbraccerebbe circolarmente la totalità del paesaggio – d’un occhio infinitamente largo, decuplicato, universale. Quest’irruzione dell’infinito nella tela è ulteriormente accentuata da una nuova gestione dei margini, della periferia del quadro. La prospettiva non è incastonata in un decoro di vegetazione o inquadrata al centro del quadro da dei fabbricati (moli di un porto, elementi diversi d’architettura) secondo il gusto di Lorrain o di Vernet. L’infinito si estende verso i margini, oltre i limiti laterali della cornice. Certo, nella tradizione delle marine, si ritrovano anche dei paesaggi aperti su di un vasto orizzonte, ma mai l’immensità stessa, nel suo denudamento assoluto, mai fino ad allora il fascino ambiguo per l’infinito o per il vuoto avevano costituito esplicitamente proprio il soggetto di una tela. L’occhio entra in questo quadro come in un baratro (Décultot 1997: 144-145).

Pertanto, è proprio la prospettiva ad essere in discussione in questo sogno notturno d’ubiquità prolungato in una penombra inquieta di sapere se la ricerca della totalità o dell’infinito ha un senso, e se vale la pena d’inseguirlo. L’espressione utilizzata da Décultot, quella di una “irruzione dell’infinito nella tela” è particolarmente adeguata: per lo spettatore, si tratta di vivere l’*evento* di un incontro coinvolgente e impreveduto, quello del finito e dell’infinito, il quale non potrebbe fare irruzione nel finito se non vi fosse uno scarto tra la parte e il tutto, e se non vi fosse in fin dei conti una ammissione di fallimento della parte indissociabile dal suo entusiasmo nel rinviare al tutto. Tanto che l’infinito si confonde qui con il *vuoto* (com’è il caso, pare, nell’*Abbazia nel querceto* dello

stesso anno 1809), ovvero il vuoto delle parti, l'assenza pura e semplice. Non è di certo evidente agli occhi della tradizione. Se si può guardare questo quadro al contrario, come sosteneva Goethe in modo abbastanza ipocrita, ciò si deve al fatto che lo spazio del quadro, in modo inedito, smette di dare le chiavi del *rapporto delle parti tra di loro*.

La riflessione dello spettatore sulla sua prospettiva e tutta la dimensione autocritica della pittura di Friedrich non è annullata, ma iperbolizzata in modo originale. Infatti, non disponendo più di nessuna guida tradizionale per penetrare nella profondità del quadro (solco di una nave, diagonale, via sinuosa, ecc.), come precisa Décultot, l'occhio dello spettatore deve accontentarsi di strati orizzontali che gli sono *indifferenti*, nel senso che non suscitano il conforto della visione, non conducono lo sguardo da parte a parte, e permettono l'apprensione globale di una piccola totalità armoniosamente composta. Al contrario, Friedrich cerca veramente di rendere possibile un'esperienza (kantiana) del sublime tramite il solo mezzo dell'arte, e non dello spettacolo infinito della natura esterna, mostrando la precarietà della differenza tra i due spettacoli. Ovviamente tale soppressione è impossibile – come d'altronde ha scritto Kleist nel suo testo – ma l'importante si trova in questo punto: è possibile, se non altro, destabilizzare le capacità d'apprensione della realtà, tramite l'immaginazione dello spettatore, agendo in modo particolare su ciò che, inevitabilmente, resta una "parte" separata dall'infinito a fronte dello spettacolo di un cielo stellato. Lo spettacolo dell'opera d'arte, in veste di prolungamento della natura infinita, è un'intensificazione di essa, perché può provocare soltanto con la parte finita (la tela) un disorientamento che la natura può generare solo venendo estesa all'infinito, matematicamente (il cielo stellato) o dinamicamente (il mare scatenato).

In ogni caso, in questa tela, a dir poco radicalmente opposta alle regole accademiche classiche, si può trovare una forma d'indifferenza sublime della composizione in generale rispetto allo spettatore, che non può servirsi di nessun accessorio per sostenere la sua visione, né di un evento narrativo per temporalizzarla o socializzarla. L'evento – il solo evento – è quello della brutale irruzione dell'infinito in ciò che, pur essendo ancora finito, non ha tuttavia delle parti in senso proprio, delle "differenze" in questo senso preciso. Questa volta non si tratta né dell'indifferenza schellinghiana né dell'indifferenza rungiana: si tratta di un'impressione di vuoto, più nerastra che grigia, che indica l'assoluto mostrando semplicemente il suo infinito allontanamento, la sua presenza ben al di là dei limiti laterali della cornice. L'indifferenza è, in questo caso, quella della relativizzazione della prospettiva dello spettatore. La sua relativizzazione non significa il suo annientamento e, come sottolinea Décultot, la presenza minuscola del cappuccino è in realtà cruciale per dare un senso, nonostante tutto, a questa prospettiva disorientata: egli è l'operatore principale della riflessività del quadro. Solo elemento verticale del quadro – con il quale condivide la larghezza secondo la regola d'oro o "divina proporzione" (Hofmann 2000: 57) -, il monaco si contrappone alle linee orizzontali e costituisce di conseguenza il solo elemento capace di riflettere, di meditare, di *prendere coscienza* dell'immensità e di *sentire* anche l'inadeguatezza della

sua posizione finita e vulnerabile in confronto all'orizzontalità infinita del mondo. Pur non potendone conoscere nulla, poiché non vi è nulla che si possa conoscere, raccontare o persino identificare – non ha volto – la sua situazione, così come la sua posizione, polarizzano l'interpretazione:

È innanzitutto grazie alla sua funzione “ermeneutica” all'interno del quadro che questo personaggio si distingue dalle *Rückenfiguren* precedenti. Attraverso di lui, il paesaggio diventa riflessivo. In un movimento specificatamente romantico di ritorno su di sé e di *mise en abîme*, attira lo sguardo sul proprio funzionamento, rinvia alla sua genesi, porta in sé la traccia della sua elaborazione e fa di essa il suo argomento principale, il suo oggetto. Gli interpreti moderni hanno offerto interpretazioni molteplici e divergenti di questa *Rückenfigur*: traduce un raccoglimento religioso e fiducioso di fronte all'altare della natura o al contrario la ricerca disperata di Dio nell'universo? Raffigura una fusione possibile con la natura o, invece, l'isolamento tragico dell'uomo di fronte all'infinito? Queste domande sembrano sfociare in una polemica senza fine, del tutto indecidibile se si resta su questo livello d'analisi. Per abbandonare le aporie di questo dibattito, si deve notare che l'ambivalenza dell'interpretazione è inscritta nella struttura stessa dell'opera: il personaggio è visto di schiena, nel senso che la sua fisionomia – sede della “espressione” secondo le teorie estetiche classiche – ci resta sconosciuta, deliberatamente dissimulata. Tramite quest'occultazione calcolata del volto e del suo senso, Friedrich sembra mettere tra parentesi i sentimenti individuali del personaggio per attirare la nostra attenzione sul solo luogo incontestabile che lo unisce al paesaggio: lo sguardo. È la genesi stessa del paesaggio, la sua elaborazione tramite uno sguardo, che, grazie all'intermediario del monaco, si trovano situati al cuore dell'opera. Il paesaggio di Friedrich si mostra risolutamente come un meta-paesaggio. Se, come ha mostrato A. W. Schlegel in *Dipinti*, la riflessività, la *mise en abîme* della visione è inerente alla struttura stessa della pittura, un importante cambiamento è stato incontestabilmente messo in atto da Friedrich: il paesaggio, sicuramente riflessivo per natura, fa oramai di questa riflessività il suo soggetto principale. Il centro di gravità dell'opera si è spostato. In questo senso, tale paesaggio rappresenta una forma estremamente sofisticata di questa “scuola della visione” di cui parlava Louise in *Dipinti*. Più d'ogni altro genere, ci “insegna a vedere” (Décultot 1997: 146-147).

Insegnare a vedere significa invitare a penetrare il senso enigmatico di ciò che si offre, un senso pienamente aperto, aperto all'infinito. Siamo qui il più lontano possibile da Runge, benché la volontà di destabilizzare le regole neoclassiche sia identica. La solitudine dell'uomo, perso nell'infinito del mondo, chiede analogicamente di essere interpretata all'infinito. Anche se modesta o insignificante, la posizione verticale dell'uomo è in fondo una *contraddizione* delle linee orizzontali, una contraddizione momentanea, che, in *Le bianche scogliere di Rügen* (versione del 1818), interamente verticali, bisognerà attenuare appoggiandosi a una radice, sedendosi sull'erba o distendendosi a pancia in giù. La posizione dell'uomo è sistematicamente interrogativa grazie alla sua capacità di spostare le linee del paesaggio. Così,

come l'infinito spaziale della natura si sottrae continuamente all'agrimensore che cerca di misurarla – ossia di conoscerla –, allo stesso modo la tela di Friedrich si sottrae continuamente all'elucidazione. Il pittore ha trasformato un infinito spaziale in un infinito di senso. Mentre la

natura reale si apre ad un incommensurabile geografico, l'opera di Friedrich si apre ad un infinito ermeneutico (Décultot 1997: 152).

La profondità spaziale diviene profondità semantica. L'enigma si presenta dunque come un'opacità continua e prolungata dell'esperienza sensibile alle prese con l'aspirazione all'infinito, esperienza che va interpretata, facendone continuamente respirare i significati irrigiditi. Friedrich esprime così un'altra "tendenza" dell'estetica romantica: niente è prestabilito, ma l'attore del senso, che è lo spettatore, deve fare una scelta, proprio come le figure nelle tele; deve impegnarsi per una parte o per un'altra della totalità e darle senso, *privilegiando* dei punti di vista singolari, in quanto, anche se vi aspira, è consapevole del fatto che non esiste nessun punto di vista assoluto. Ogni personaggio di *Le bianche scogliere di Rügen* mette dunque in valore la propria prospettiva, persino l'uomo disteso di pancia. Quest'ultimo guarda nel baratro immenso senza tener conto del tutto o dell' "insieme", che pare interessare solo il suo vicino. Ci si può addirittura chiedere se rivolga il suo sguardo, affascinato, su una parte della parte, per così dire: un filo d'erba, o una radice, che cresce sull'orlo del baratro o che spunta perpendicolarmente alla parete, indicatogli forse dalla donna in rosso. Il carattere sublime dell'apertura sul vuoto si accrescerebbe dunque della punta d'ironia romantica tramite la presenza, in se stessa sorprendente, del dettaglio inatteso. Anche il filo d'erba, come ogni singola visione del mondo o sul mondo, ha un profumo di totalità. È forse a questo che pensa il monaco perso nello spazio infinito.

## BIBLIOGRAFIA

- BÉGUIN, Albert. 1967. *L'anima romantica e il sogno*. Milano: Il Saggiatore.
- BERTSCH, Markus, Uwe Fleckner, Jenns Hohwoldt, e Andreas Stolzenburg, ed. 2011. *Kosmos Runge: der Morgen der Romantik*. Im Auftrag der Hamburger Kunsthalle und der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München. München: Hirmer Verlag.
- BETTHAUSEN, Peter. 2008. *Philipp Otto Runge*. Leipzig: E.A. Seemann Verlag.
- CAHEN-MAUREL, Laure. 2011. "Présentation." In FRIEDRICH 2011.
- DÉCULTOT, Élisabeth. 1994. "Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de 'Landschaft' dans les textes de 1802." *Revue germanique internationale* 2: 39-58.
- 1997. "Genèse d'un discours nouveau sur la peinture de paysage. La réception du 'Moine au bord de la mer' de Caspar David Friedrich (1808-1810)." *Revue germanique internationale* 7: 143-153
- FRANK, Hilmar. 2004. *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*. Berlin: Akademie Verlag.
- FRIEDRICH, Caspar David. 2006. *Die Briefe*, ed. a cura di H. Zschoche. Hamburg: ConferencePoint Verlag.
- 2011. *En contemplant une collection de peintures*. Trad. di L. Cahen-Maurel. Paris: José Corti.
- GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred. 2013. "Relire la *Philosophie de l'art* de Schelling du côté des œuvres: construction spéculative et construction historique de l'œuvre." *Revue germanique internationale* 18: 187-203.

- GÖRRES, Joseph. 1991. "Les Heures du Jour." In RUNGE 1991.
- HOFMANN, Werner. 2000. *Caspar David Friedrich*. Paris: Hazan.
- KLEIST, Heinrich von. 1981. *Anecdotes et petits écrits*. Trad. a cura di J. Ruffet. Paris: Payot.
- RUNGE, Philip Otto. 1840-41. *Hinterlassene Schriften*. Hamburg: Friedrich Perthes Verlag.
- 1985. *La sfera del colore e altri scritti sull' "arte nuova"*. Milano: Il Saggiatore.
- 2008. *La sfera dei colori e altri scritti sul colore e sull'arte*. Milano: Abscondita.
- 1991. *Peintures et écrits*. Trad. a cura di É. Dickenherr e A. Pernet, presentazione di É. Tunner. Paris: Klincksieck.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm. J. 1999. *Philosophie de l'art*. Trad. a cura di C. Sulzer e A. Pernet. Grenoble: Jérôme Millon.
- SCHLEGEL, Friedrich. 2003. *Descriptions de tableaux*. Trad. a cura di B. Savoy. Paris: École Normale Supérieure.
- STEFFENS, Henrik. "Portrait de Runge." In RUNGE 1991.
- SULZER, Caroline. 1999. "Schelling, l'art et l'absolu." In SCHELLING 1999.
- THOUARD, Denis. 2000. "Friedrich Schlegel entre histoire de la poésie et critique de la philosophie." *Littérature* 120: 45-58
- TIECK, Ludwig. 2012. *Franz Sternbalds Wanderungen*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- TILLIETTE, Xavier. 1995. *L'intuition intellectuelle de Kant à Hegel*. Paris: Vrin.
- TUNNER, É. 1991. "Présentation." In RUNGE 1991.
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich, e Ludwig Tieck. 2009. *Épanchements d'un moine ami des arts, suivis des Fantaisies sur l'art*. Trad. a cura di C. Le Blanc e O. Schefer. Paris: José Corti.
- WAT, Pierre. 2012. *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion.