



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE COMPARATE
CURRICULUM: GERMANISTICA FIRENZE/BONN

CICLO XXXIII

COORDINATORE Prof. Fernando Cioni

Dürer nella *Frühromantik*
Riscoperta, appropriazione, trasfigurazione

Settore Scientifico Disciplinare L-Lin/13

Dottorando

Dott. Federico Fusco

Tutore

Prof. Patrizio Collini

Coordinatore

Prof. Fernando Cioni

Anni 2017/2020

INDICE

<i>Indice delle illustrazioni</i>	III
<i>Elenco opere abbreviate</i>	IV
INTRODUZIONE.....	1

CAPITOLO 1

ALBRECHT DÜRER: DECIFRARE L'UOMO, COMPRENDERE IL MITO

1.1 La fortuna di Dürer.....	16
1.2 Primi contatti tra Dürer e Raffaello nella letteratura del Settecento tedesco: Georg Wolfgang Knorr e Georg Ernst Waldau.....	37
1.3 Le <i>Lettere da Venezia</i> e il <i>Diario di viaggio nei Paesi Bassi</i> come fonti.....	44

CAPITOLO 2

LA *FRÜHROMANTIK* E LA RISCOPERTA DEL MEDIOEVO TEDESCO

2.1 Amicizia, formazione e ricerca d'identità: Wackenroder e Tieck negli anni berlinesi....	68
2.2 Gli studi filologici e la riscoperta dell'età medievale.....	75
2.3 L'incontro con il cattolicesimo del sud della Germania.....	87
2.4 L'influenza di Fiorillo sulla <i>Frühromantik</i>	92

CAPITOLO 3

DÜRER E LA *FRÜHROMANTIK*: APPROPRIAZIONE E TRASFIGURAZIONE

3.1 Dürer, la <i>Frühromantik</i> , il Settecento e il Medioevo.....	138
3.2 Il rapporto tra “mondo dei padri” e “dei figli”	178
3.3 <i>Franz Sternbalds Wanderungen</i>	185
3.4 I maestri del Rinascimento italiano, Dürer e la consapevolezza romantica di un'arte nazionale tedesca.....	207
3.5 Dürer, Goethe e la <i>Frühromantik</i>	229

CAPITOLO 4

LA SPÄTROMANTIK E IL PRIMATO DELLA FANTASIA

4.1 Dürer nella <i>Spätromantik</i> : Hoffmann e Arnim.....	244
CONCLUSIONI.....	254
<i>Illustrazioni</i>	258
<i>Bibliografia</i>	271

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

- Fig. 1 Albrecht Dürer, *Autoritratto con fiore d'eringio*, 1493, olio su pergamena trasportato su tela, Museo del Louvre, Parigi.
- Fig. 2 Albrecht Dürer, *Autoritratto con guanti*, 1498, olio su tavola, Museo del Prado, Madrid.
- Fig. 3 Albrecht Dürer, *Autoritratto con pelliccia*, 1500, olio su tavola, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera.
- Fig. 4 Albrecht Dürer, *Quattro Apostoli*, 1526, olio su tavola, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera.
- Fig. 5 Albrecht Dürer, *Festa del Rosario*, 1506, olio su tavola, Národní Galerie, Praga.
- Fig. 6 Albrecht Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, 1513, incisione a bulino, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.
- Fig. 7 Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1513, incisione a bulino, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.
- Fig. 8 Albrecht Dürer, *San Girolamo nella cella*, 1514, incisione a bulino, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.
- Fig. 9 Raffaello Sanzio, *Madonna Sistina*, c. 1513-1514, olio su tela, Gemäldegalerie, Dresda.
- Fig. 10 Johann Friedrich Overbeck, *Dürer e Raffaello dinanzi al trono dell'arte*, c. 1810, disegno a matita, Graphische Sammlung Albertina, Vienna.
- Fig. 11 Karl Hoff, *Dürer e Raffaello dinanzi al trono dell'arte*, 1832, incisione, British Museum, Londra.
- Fig. 12 Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale*, 1535-1541, affresco, Cappella Sistina, Musei Vaticani, Città del Vaticano.

ELENCO OPERE ABBREVIATE

- AGA Wackenroder, W. H. (in collaborazione con L. Tieck), *Opere e lettere: scritti di arte, estetica e morale* (a cura di E. Agazzi con la collaborazione di F. La Manna e A. Benedetti). Milano, Bompiani, 2014.
- AIK Aikema, B. (a cura di), *Dürer e il Rinascimento*. Milano, 24 ORE cultura, 2018.
- ARN Arnim (von), A., *Werke*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, Bd IV (hrsg. v. Renate Moering), 1992.
- DOD Dodwell, C. R. (edited by), *Essays on Dürer*. Manchester, Manchester University Press, 1974.
- FAR Dürer, A., *Lettere da Venezia* (a cura di G. M. Fara). Milano, Electa, 2007.
- GOE Goethe, J. W. (von), *Von Deutscher Baukunst*, in Herder, J. G.(von), et al., *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* (hrsg. v. H. Korte). Stuttgart, Reclam, 2014 [ed. orig., Hamburg, 1773].
- GZKD Fiorillo, J. D., *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*. Hannover, Hahn, 4 Bände, 1815-1820.
- GZKW Fiorillo, J. D., *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*. Göttingen, Rosenbusch, 5 Bände, 1798-1808.
- HEF Herrmann Fiore, K. (a cura di), *Dürer e l'Italia*. Milano, Electa, 2007.
- HOF Hoffmann, E.T.A., *Sämtliche Werke* (hrsg v. H. Steinecke, et al). Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, Bd VI, 2004.

- KÖP Köpke, R., *Ludwig Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*. Leipzig, Brockhaus, Ersther Theil, 1855.
- LUG Dürer, A., *Viaggio nei Paesi Bassi* (a cura di A. Lugli). Torino, Utet, 1995.
- MUR Murr (von), C. G., *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*. Nürnberg, Zeh, 1775-1789.
- PAN Panofsky, E., *La vita e le opere di Albrecht Dürer*. Milano, Feltrinelli, 1967 [tit. orig. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, Princeton University Press, 1955].
- RUP Dürer, A., *Schriftlicher Nachlaß* (hrsg. v. H. Rupprich), 3 voll. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956-1969.
- TIE Tieck, L., *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) (hrsg. v. A. Anger). Stuttgart, Reclam, 1966.
- VAS Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568* (a cura di R. Bettarini e P. Barocchi). Firenze, S.P.E.S., voll. IV-VI, 1976-1987.
- WAC Wackenroder, W. H., *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* (hrsg v. S. Vietta, R. Littlejohns, R.). Heidelberg, Winter, 2 Bde [Bd I: *Werke*; Bd II: *Briefwechsel – Reisebreichte – Philologische Arbeiten – Das Kloster Netley – Lebenszeugnisse*], 1991.
- VFW Vietta, S., “Fiorillo und Wackenroder: Gemeinsamkeiten und Differenzen in der Kunstanschauung”, in Middeldorf Kosegarten, A. (hrsg. v.), *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Göttingen, Wallstein, 1997.

INTRODUZIONE

Oltre due secoli e mezzo dopo la sua morte, Albrecht Dürer è riscoperto da Tieck e Wackenroder¹, esponenti del Primo Romanticismo tedesco, che lo ammirano per essere esemplificazione dell'artista medievale dal carattere umile e pio². L'artista di Norimberga viene considerato il perfetto rappresentante della *Kunstreligion*³, una religione estetica che vede nell'espressione artistica una pura espressione del divino, in antitesi alla visione illuministica dell'arte, fatta di trattati e regolamentazioni tecniche⁴. Eppure, lo spirito di conservazione che Dürer assume nelle opere di Tieck e Wackenroder non sembra collimare con la grande modernità avanguardista che traspare dalle scelte operate in vita dall'artista

1 Il primato della “riscoperta” dell'artista da parte dei due autori è messo in discussione da Campbell Hutchinson, portando come argomento a sostegno della propria affermazione il fatto che Heinrich Sebastian Hüsgen (1746-1807), amico di Goethe, abbia pubblicato, già nel 1778, un catalogo ragionato delle stampe düreriane. Oltre a possedere un'importante collezione di stampe, Hüsgen è anche, in quel momento, il custode della ciocca di capelli che era stata presumibilmente tagliata all'artista sul letto di morte per inviarla al pittore Hans Baldung Grien (1484/1485-1545), già allievo di Dürer tra il 1503 e il 1507. Cfr Campbell Hutchinson, J., *Albrecht Dürer. A guide to research*. New York & London, Garland, 2000, pp. 119-120; Hüsgen, H. S., *Raisonnierendes Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche, so durch die geschickte Hand Albrecht Dürers selbst gefertigt worden; ans Licht gestellt, und in eine systematische Ordnung gebracht, von einem Freund der schönen Wissenschaften*. Frankfurt am Main/Leipzig, Joh. Georg Fleischers Buchhandlung, 1778; Thausing, M., “Hüsgen's Dürer-Sammlung und das Schicksal von Dürers sterblichen Überresten,” in Lützow (von), C. (hrsg. v.), *Zeitschrift für bildende Kunst*. Leipzig, Seemann, 9, 1874, pp. 321-333.

2 È opportuno tenere presente che Wackenroder percepisce il concetto di “Medioevo” come età di Dürer e Raffaello. Cfr Bollacher, M., *Wackenroder und die Kunstauffassung der Frühen Romantik*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, p. 91.

3 A titolo di premessa è utile affermare che molte delle figure presenti nelle opere di Wackenroder, quali quella del monaco e del “pio” Dürer, sono tutte altrettante maschere della “religione estetica”. Per approfondimenti sulla *Kunstreligion*, cfr Auerochs, B., *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006; Detering, H., “Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen”, in Meier, A., Costazza, A., Laudin, G. (hrsg), in *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner theoretischen Entfaltung*, [Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*]. Berlin/New York, De Gruyter, 2011, pp. 11-27.

norimberghese⁵. Esse costituiscono, a livello embrionale, un primo esempio di commercializzazione dell'arte, idea antitetica rispetto alla visione professata dai romantici; Dürer, in un modo che oggi costituisce la norma ma che contravviene invece all'abitudine in uso nel proprio tempo, opera una forma di rottura, dando inizio ad un'assai moderna tendenza di personalizzazione dell'arte e di appropriazione dell'opera da parte dell'esecutore. Creando un riconoscibilissimo monogramma con le proprie iniziali⁶, sembra anticipare l'idea di logo; spostando, per primo, il punto di vista verso se stesso, in una serie di autoritratti individuali⁷, alimenta il culto personale dell'artista⁸. Il maestro di Norimberga dà

4 Intorno alla metà del Settecento si comincia a diffondere un profondo entusiasmo riguardo alle questioni estetiche; si assiste così al proliferare di trattati, sistemi e fondamenti di estetica, nonché alla pubblicazione di un numero ingente di riviste critiche. Cfr Nivelles, A., *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*. Berlin, De Gruyter, 1960 [versione originale francese, *Les théories esthétiques en Allemagne: de Baumgarten à Kant*. Paris, Belles Lettres, 1955], p. 2.

5 Cfr Schmid, W., *Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500*. Trier, Porta Alba Verlag, 2003; Hieber, L., "Albrecht Dürer und die Ursprünge der Kulturindustrie", in Boch, A., Pfützte, H., *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbsterstörung*. Wiesbaden, Springer, 2017, pp. 413-440, qui 418-419.

6 Una delle prime stampe in cui appare il monogramma AD, il *Mostruoso maiale di Landser*, è databile al 1496, ovvero l'anno successivo al suo ritorno dal primo viaggio in Italia. Cfr Schoch, R. "Die Missgeburt eines Schweines", in Schoch, R., Mende, M., Scherbaum, A., *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk*. München/London/New York, Prestel Verlag, 2001, vol. I, p. 52.

7 Il primo autoritratto di Dürer, realizzato a punta d'argento, è del 1484, quando l'artista ha tredici anni. Il primo sotto forma di dipinto è invece *Autoritratto con fiore d'eringio* del 1493, oggi conservato al Louvre di Parigi. Nel suo ritratto più noto, ovvero l'*Autoritratto con pelliccia* (1500), oggi alla *Alte Pinakothek* di Monaco, è possibile rilevare un'impronta cristologica, ricordando da vicino il *Salvator Mundi* attribuito a Leonardo, datato al 1499. Una particolarità di quest'ultimo ritratto è la posa frontale, dato che l'artista tende invece a prediligere, nei ritratti che realizza, i tre quarti, anche se non in modo esclusivo: tra i suoi ritratti ne sono presenti molti realizzati di profilo e, in misura minore, frontali. Cfr Zampa, G., Della Chiesa, O., *L'opera completa di Dürer*. Milano, Rizzoli, 1968, pp. 83, 90, 96; Chipps Smith, J., "La scoperta dell'individuo", in Aikema, B. (a cura di), *Dürer e il Rinascimento*, sez. IV. Milano, 24 ORE cultura, 2018, pp. 244-249, qui 247 (d'ora in avanti indicato con la sigla AIK).

8 In un'epoca, a partire dalla metà del XV secolo, in cui il desiderio di farsi ritrarre conosce una diffusione sempre crescente e non rappresenta più un'esclusiva della nobiltà o di figure ascrivibili al mecenatismo, Dürer intraprende la via dell'autoritratto nella consapevolezza che la sua arte possa andare oltre la sua umana mortalità. L'artista è molto richiesto quale ritrattista, e i suoi dipinti ritraggono tanto nobili, chierici

inoltre impulso alla concezione artistica privata e commerciale dell'arte, con una produzione in serie, per mezzo del suo libro sull'*Apocalisse*, prima opera della storia dell'arte occidentale nata su iniziativa personale e senza committente per essere messa sul mercato⁹. Preoccupato per la diffusione di riproduzioni contraffatte delle proprie stampe¹⁰, ottiene dall'imperatore la tutela della loro originalità¹¹, creando una sorta di diritto d'autore *ante litteram*¹². In un'epoca di grandi rivolgimenti, contraddistinta dall'invenzione della stampa a caratteri mobili, dalla scoperta del Nuovo Mondo e dalla Riforma Protestante, di cui si rivela, tramite i suoi scritti privati, essere profondo sostenitore, Dürer sembra andare oltre il

e facoltosi mercanti, quanto artisti, bambini e soggetti di estrazione popolare. Cfr Chipps Smith, J., "La scoperta dell'individuo", in AIK, qui 244, 247. Per gli autoritratti düreriani, si rimanda a Kemperdick, S., "Rendered According to My Own Image': Portraits and Self-Portraits", in Sander, J., *Dürer. His Art in Context*. Munich/London/New York, Prestel, 2013, pp. 92-99. Per approfondimenti sullo sviluppo e le peculiarità della ritrattistica del tempo, cfr Campbell, L., *Renaissance Portraits. European Portrait Painting in the 14th, 15th, 16th Centuries*. New Haven / Londra, Yale University Press, 1990; Dülberg, A., *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*. Berlin, Mann, 1990; Kathke, P., *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhunderts*. Berlin, Reimer, 1997.

9 Dürer è il primo artista a creare, su iniziativa personale, un prodotto artistico in serie che vada incontro a quella che intuisce essere la domanda per le proprie opere. Nel 1498 pubblica, a proprie spese, *l'Apocalypsis cum figuris*, volume in cui il testo dell'*Apocalisse* è accompagnato da sedici sue xilografie (compresa la copertina). Il libro, che è il primo ad essere illustrato e al contempo pubblicato per mano di un grande artista, è pubblicato in latino nel 1498 e nel 1511. Del 1498 esiste anche una versione in tedesco, più rara, con il testo della Bibbia appartenuto ad Anton Koberger, principale editore del tempo, nonché suo padrino e stampatore dell'opera stessa. La versione del 1511 è invece ristampata con un nuovo frontespizio e al suo interno sono incluse anche la *Vita della Vergine* e la *Grande Passione*. Come per le sue altre serie di stampe di carattere religioso, Dürer, prevedendo una richiesta di stampe individuali, ne realizza una quantità rilevante in fogli singoli, favorendo di fatto la loro diffusione in tutta Europa. Cfr Bartrum, G., *Albrecht Dürer and his Legacy: The Graphic Work of a Renaissance Artist*. Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 124; Panofsky, E., *La vita e le opere di Albrecht Dürer*. Milano, Feltrinelli, 1967, p. 9 (d'ora in avanti indicato come PAN); Scherbaum, A., "Neue Wege in der Buchkunst. Dürers vier Holzschnittfolgen und ihre Besonderheiten als Buchpublikation", in Wiener, C., et al. (hrsg von), *Andachtsliteratur als Künstlerbuch*. Schweinfurth, Dr.-Otto-Schäfer-Stiftung, 2005, pp. 24-38.

10 Notevole è l'episodio che vedrebbe il maestro di Norimberga partire alla volta di Venezia, dopo essere venuto a conoscenza del fatto che Marcantonio Raimondi vende contraffazioni delle sue stampe in cui è presente il monogramma AD, per citarlo davanti al consiglio cittadino. La citazione in giudizio finirà con un pareggio, poiché a Marcantonio verrà permesso di continuare a stampare copie di Dürer, purché sprovviste del monogramma, tutelando non tanto la proprietà intellettuale per come è intesa oggi, bensì la funzione del monogramma quale certificato di qualità dell'opera. Cfr Höper, C., "Mein lieber Freund und

proprio tempo, intuendo, senza saperlo, leggi di economia dell'arte che costituiranno la norma soltanto molti secoli dopo¹³. Il maestro tedesco, infatti, si adopera per forgiarsi un immaginario riconoscibile, per creare domanda per le opere che produce, nonché per proteggere la propria proprietà intellettuale, tutelandosi dal plagio¹⁴. L'opera di Albrecht Dürer, dopo aver avuto una forte diffusione¹⁵ nell'ambiente europeo tra i contemporanei, soprattutto in forma incisoria, e per circa un secolo dopo la sua morte, avvenuta nel 1528 a Norimberga, perde gradualmente di rilevanza, fino quasi a cadere nell'oblio. Contestualmente, le opere di grandi artisti rinascimentali italiani quali Raffaello Sanzio e

Kupferstecher': Raffael in der Druckgraphik des 16. bis 19. Jahrhunderts", in Id. (hrsg von.) *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart, Hatje Cantz Verlag, 2001, pp. 51-119; Brisman, S., "Nachrichten aus Nürnberg: The Annunciation as an Epistolary Address", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 79, 2, 2016, pp. 193-225, qui 207; Hieber, L., "Albrecht Dürer und die Ursprünge der Kulturindustrie", in Boch, A., Pfütz, H., *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbsterstörung*. Wiesbaden, Springer, 2017, pp. 413-440, qui 419; Chipps Smith, J., "Tra san Luca e Apelle: l'artista rappresenta se stesso", in AIK, pp. 57-65, qui 61. Per approfondimenti sull'arte di copiare e rielaborare opere altrui in epoca rinascimentale, con un'attenzione particolare al ruolo di Marcantonio Raimondi, si rimanda a Pon, L., *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven, Yale University Press, 2004.

11 Il privilegio concessogli da Massimiliano I fa sì che nessuno abbia il permesso di ristampare le sue opere entro i confini dell'Impero, affermando che chiunque non segua tale dettame si espone ad un grande rischio, nonché alla possibilità di avere la propria merce confiscata. Il fatto inedito per il tempo non è tuttavia costituito dalla copiatura di opere altrui da parte di ignoti stampatori, bensì dalla richiesta di Dürer di averne garantito il riconoscimento quale autore. Già nel 1502 l'*Apocalisse* era stato stampato a Strasburgo da Hieronymus Greff, che aveva espunto il monogramma AD sostituendolo con il proprio, IVF, senza il consenso dell'autore. Neanche la protezione imperiale costituisce di per sé una novità, in quanto già in uso dal 1500 circa, quando inizia ad essere praticata a Milano e a Venezia, in modo consuetudinario, quale semplice attestazione di lode; è però il modo in cui se ne serve Dürer, che la applica a stretto giro su quattro opere nel tentativo di esercitare una protezione su di esse, a risultare inedito e del tutto innovativo. Cfr Koerner, J. L., "Albrecht Dürer: A Sixteenth-Century Influenza", in Bartrum, G., *Albrecht Dürer and his Legacy: The Graphic Work of a Renaissance Artist*. Princeton, Princeton University Press, 2002, pp.18-38, qui 24-25; Koerner, J.L., *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 213; Brisman, S., "Nachrichten aus Nürnberg: The Annunciation as an Epistolary Address", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 79, 2, 2016, pp. 193-225, qui 205; Scherbaum, A., *Albrecht Dürers Marienleben: Form, Gehalt, Funktion und soziahistorischer Ort*. Wiesbaden, Harrassowitz, 2004, pp. 207-208.

12 Cfr Chipps Smith, J., "Tra san Luca e Apelle: l'artista rappresenta se stesso", in AIK, pp. 57-65, qui 61.

Michelangelo Buonarroti sembrano toccare un apice artistico e una completezza tali da far perdere di rilevanza alle altrui produzioni artistiche. Come, alcuni secoli più tardi, avviene con le composizioni di Beethoven, che fanno pensare di aver raggiunto un tale punto apicale di produzione musicale da far apparire qualsiasi ulteriore ricerca in campo musicale priva di senso, così il Rinascimento italiano sembra non consentire a chi operi in campo artistico di prescindere dalla produzione dei grandi maestri rinascimentali. È solo alla fine del Settecento che Ludwig Tieck e Wilhelm Heinrich Wackenroder sembrano contravvenire a questo sentire comune, accostando la figura di Dürer a quella di Raffaello nelle

13 Degno di nota è l'uso di carattere economico che l'artista fa del termine *Kunst*, con riferimento alle proprie xilografie e ai propri bulini, che costituiscono la sua fonte primaria di reddito: impegnatosi per creare una vera e propria rete commerciale a livello europeo, può infatti fare affidamento su mercanti e agenti sparsi in tutto il continente. Cfr Dürer, A., Fara, G. M. (a cura di), *Lettere da Venezia*. Milano, Electa, 2007, p. 66 (d'ora in avanti indicato con la sigla FAR). Per approfondimenti cfr Schoch, R. "Albertvs Dvrer faciebat. Bemerkungen zur Rolle der Druckgraphik im Werk Albrecht Dürers", in Schoch, R., Mende, M., Scherbaum, A., *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk*, München/London/New York, Prestel Verlag, 2001, vol. I, pp. 9-23; Schmid, W., *Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500*. Trier, Porta Alba Verlag, 2003; Schoch, R., "Specchio di due mondi: Dürer in Italia", in Fara, G. M., *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*. Firenze, Olschki, 2007, pp. XI-XV.

14 Poco ortodossa, ma illuminante, è la dichiarazione che Dürer, nella *Vita della Vergine* del 1511, indirizza a potenziali contraffattori, avvisandoli della protezione imperiale a cui esse sono sottoposte: "Heus, tu insidiator ac alieni laboris et ingenij surreptor, ne manus temerarius his nostris operibus incias, cave! Scias enim a gloriosissimo Romanorum imperatore Maximiliano nobis concessum esse, ne quis suppositicijs formis has imagines imprimere, seu impressas per imperij limites vendere audeat; quod si per contemptum seu auaricie crimen secus feceris, post bonorum confiscationem tibi maximum periculum subeundum esse certissime scias." Dürer, A., Rupprich, H. (hrsg v.), *Schriftlicher Nachlaß*. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, vol. I, 1956, p. 76 (d'ora in avanti indicato come RUP). Nell'anno 1511 appaiono le maggiori imprese editoriali dell'artista, tutte in lingua latina e dunque pensate per un pubblico erudito: la *Vita della Vergine*, la *Grande Passione*, la *Piccola Passione*, e la seconda ristampa dell'*Apocalisse*. Non deve dunque destare sorpresa che Dürer senta la necessità di garantirsi quanta più protezione possibile dalla contraffazione dei propri sforzi editoriali. Cfr RUP, I, 1956, p.76; per approfondimenti sul Dürer commerciante di libri e opere d'arte, si rimanda a Böhn (von), M., *Albrecht Dürer als Buch- und Kunsthändler*. Ansbach, Brügel, 1905; per il significato e il carattere innovativo che rappresentano le pubblicazioni düreriane (soprattutto relativamente alla *Vita della Vergine*), cfr Scherbaum, A., "Neue Wege in der Buchkunst. Dürers vier Holzschnittfolgen und ihre Besonderheiten als Buchpublikation", in Wiener, C., et al. (hrsg von), *Andachtsliteratur als Künstlerbuch*. Schweinfurth, Dr.-Otto-Schäfer-Stiftung, 2005, pp. 24-38.

15 Cfr Bartrum, G., "The Impact of Dürer across Europe during the Sixteenth and Seventeenth Centuries", in

Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, e dando, inoltre, a Dürer una posizione centrale nel volume. I due autori guardano all'incisore tedesco come a un modello, non solo come artista, ma anche e soprattutto come uomo; difatti, oltre che rappresentare un'eccellenza nel suo campo, Dürer è raccontato come un uomo pio e mite, al cui talento in campo artistico si accompagnano costumi sobri, una spiccata moralità e un'idea di lavoro che reca in sé la divina bellezza del creato. Fatta eccezione per le opere di carattere apertamente celebrativo, siano esse volte a richiamare la grandezza divina o l'imponenza imperiale, tale aspetto di umile trascendenza dell'espressione artistica düreriana traspare fortemente nei suoi lavori a soggetto popolare o naturalistico. La scelta di soggetti comuni e, apparentemente, insignificanti, come animali, piante e persone senza passato né futuro, immortalati nel semplice atto di esistere, ma, soprattutto, il modo in cui Dürer riproduce ogni minimo dettaglio della natura costituiscono un rimando all'atto di creazione. Tale concezione viene riproposta negli scritti di Tieck e Wackenroder, in cui l'artista è espressione del divino, l'arte è *Kunstreligion*, e il monaco è in contemplazione artistica come se fosse in preghiera. Sebbene sia il divino Raffaello la principale divinità dell'arte individuata dai due autori della *Frühromantik*, la grandezza di Dürer trova il modo di fargli da contraltare, quale baluardo della forma espressiva di area germanica, così da guadagnarsi una propria individualità. La giustapposizione dei due maestri nelle opere protoromantiche non rappresenta una relazione oppositiva, bensì mutualmente complementare¹⁶: la figura di Dürer riveste una funzione integrativa nei confronti di quella della controparte italiana, creando una sorta di diarchia in cui si assiste ad una sintesi fra grazia e lavoro artigianale, sfera spirituale e terrena, nonché tra divina operosità e semplice espressione della realtà

Id., *Albrecht Dürer and his Legacy: The Graphic Work of a Renaissance Artist*. Princeton, Princeton University Press, 2002, pp. 239-241.

16 L'idea di complementarità tra i due artisti, illustrata nelle *Herzensergießungen* attraverso il loro incontro notturno nello spazio del sogno, assume forma grafica nell'arte nazarena. Cfr Wackenroder, W. H., *Ehrendächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Vietta, S., Littlejohns, R. Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 90-96, qui 94-96 (d'ora in avanti l'edizione storico-critica a cura di Vietta e Littlejohns è indicata con la sigla WAC, seguita dal numero di volume); Andrews, K., "Dürer's Posthumous Fame", in Dodwell, C.R. (edited by), *Essays on Dürer*. Manchester/Toronto, Manchester University Press/University of Toronto Press, 1973, p. 96 (d'ora in avanti la raccolta di saggi di Dodwell è indicata con la sigla DOD); Campbell Hutchinson, J., *Albrecht Dürer. A guide to research*. New York & London, Garland, 2000, p. 11-12; Andrews, K., *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*. Oxford, Calendon Press, 1964, pp. 13, 15, 25, 31.

naturale. L'immagine fornita da Wackenroder mira a riflettere il sentimento che egli nutre nei confronti di Dürer, e non a fornire un quadro esaustivo della personalità dell'artista, né nelle *Herzensergießungen*, né tantomeno nel successivo *Phantasien über die Kunst*, opera anch'essa composta a quattro mani da Wackenroder e Tieck, che quest'ultimo provvede a pubblicare dopo la prematura morte dell'amico. Nella prima delle due opere, un brano in cui Dürer trova spazio è *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg*, che costituisce il nucleo fondativo di *Franz Sternbalds Wanderungen* di Tieck, oltre che nella *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers*, l'omaggio all'artista composto da Wackenroder e già pubblicato nella rivista *Deutschland* di Reichardt un anno prima dell'uscita delle *Herzensergießungen*. Nella seconda, l'artista di Norimberga appare in uno scritto di ampio respiro dal titolo *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten*. In particolar modo proprio questo scritto, trattandosi di un saggio a carattere biografico, può essere utile per meglio comprendere in che modo i due autori del primo romanticismo tedesco siano giunti a tracciare i tratti caratteriali dureriani. Come evidenzia La Manna¹⁷, le principali fonti su cui si basa Wackenroder per studiare la vita e le opere di Dürer sono due: la prima è composta da una collezione di articoli contenuti nel *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur* di Christian Gottlieb von Murr¹⁸ che trattano di Dürer e dell'arte di Norimberga, mentre la seconda è rappresentata dalla biografia di Dürer contenuta in *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pictura: oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* di Sandrart, esplicitamente citata nel testo. Il dichiarato intento di Wackenroder è di riuscire a far rivivere l'artista, ricomponendone, nel proprio intimo, un profilo quanto più prossimo al proprio sentire¹⁹. Nella premessa a *Franz Sternbalds Wanderungen*, in cui Dürer,

17 Cfr La Manna, F., "Note alle *Fantasie sull'arte*", in Wackenroder, W. H. (in collaborazione con L. Tieck), *Opere e lettere: scritti di arte, estetica e morale* (a cura di E. Agazzi con la collaborazione di F. La Manna e A. Benedetti). Milano, Bompiani, 2014, pp. 559-560 (d'ora in avanti l'edizione italiana curata da Agazzi è indicata con la sigla AGA).

18 Christian Gottlieb von Murr (1733-1811), storico, storico dell'arte e dell'archeologia, è editore del *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur* e del *Neues Journal zur Litteratur und Kunstgeschichte*.

19 Il sentimento espresso dal monaco nei confronti di Dürer lo differenzia da Raffaello, che essendo divino ed espressione di perfezione appare fundamentalmente inavvicinabile, diversamente dall'artista tedesco, descritto invece come più vicino alla terra che al cielo, e quindi più prossimo all'umano.

Norimberga e l'età medievale rivestono un ruolo rilevante, Tieck delinea il campo d'azione dell'opera, ascritto all'ambito della fantasia:

Seit lange habe ich folgendes Buch als das liebste Kind meiner Muße und Phantasie gehegt und übergebe es nun Dir, geliebter Leser, mit dem Wunsche, daß es Dir gefallen möge. Wenn Du die Kunst liebst, so erdulde das nachsichtig, was Du darüber gesagt findest. [...] Man rechne mir kleine chronologische Fehler nicht zu streng nach, man behandle dies kleine Buch nicht wie die Geschichte eines Staats. Meine Schwächen empfinde ich selber und wie ich das Ideal nicht erreichen kann, das in meinem Innern steht.²⁰

Nelle parole di Tieck viene rimarcata l'intenzione, già anche di Wackenroder, di ricostruire la persona di Dürer non tanto in prospettiva storica, ovvero prestando attenzione alla veridicità e alla coerenza dei fatti, bensì quale figura dell'immaginario che sappia creare intorno a sé una propria idea di realtà congeniale a chi scrive; è così che i due autori romantici arrivano a percepire e a rappresentare il maestro di Norimberga, quintessenza del Rinascimento tedesco, come l'esemplificazione di un artista medievale²¹.

Attraverso analisi e confronto puntuali tra fonte e testo recepito, nonché tra brani che presentino una certa vicinanza o aderenza reciproca, la presente monografia nasce con l'intento di delineare il percorso intertestuale ed esperienziale che porta Wackenroder e Tieck a tracciare un profilo dell'artista di Norimberga talmente tanto definito da apparire programmatico, nonché a conferirgli una posizione di riguardo tale da rendere possibile l'equiparazione della sua figura a quella di Raffaello Sanzio²². I due artisti arrivano così a

20 Tieck, L., *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine Altdeutsche Geschichte. Erster Theil*. Berlin, Unger, 1798, pp. III-IV.

21 Se è vero che il termine *Renaissance* viene introdotto nella sua accezione odierna da Jules Michelet, che lo usa quale titolo del settimo volume, pubblicato nel 1855, dell'*Histoire de France* (17 voll., 1833-1862), i termini *rinascita* e *Wiederaufstehung* vengono già utilizzati rispettivamente da Vasari nelle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* e da Fiorillo nella *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*. Per approfondimenti sulle origini del termine *Rinascimento* si rimanda a Perini, L., "Presentazione", in Michelet, J., *Il Rinascimento* (a cura di L. Perini). Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. IX-XXI.

22 Cfr Reichardt, G., "Dürer und Raffael als Künstler-Vorbilder im 19. Jahrhundert", in *Horizonte*. 1, 2016,

concorrere alla creazione di un Olimpo artistico universale, ponendo fine al ruolo di subordinazione all'arte italiana che aveva contraddistinto l'arte tedesca fino a quel momento, e la loro unione diviene un *topos* consolidato che trova ampia espressione nell'arte successiva, soprattutto tra i Nazareni²³. Da rilevare è la limitata presenza di saggi critici sull'argomento²⁴, nonché l'assenza di una monografia che tratti, in modo organico, la funzione rivestita dalla figura di Dürer nelle opere di Wackenroder e Tieck: è in questo spazio che si vuole inserire il presente lavoro, con l'intenzione di colmare tale lacuna e di aggiungere nuovi elementi che concorrano alla produzione di letture interpretative inedite.

Il primo capitolo è dedicato alla figura di Albrecht Dürer, e si apre con una parte introduttiva il cui intento è presentare l'influenza dell'artista su arte e letteratura successive²⁵, al fine di porre le giuste fondamenta per comprendere dove il discorso romantico vada ad inserirsi rispetto alla questione. A seguire, quasi a titolo di intermezzo, è presente un breve studio che analizza i primi contatti documentati tra le figure di Dürer e Raffaello, il primo dei quali ad opera di Georg Wolfgang Knorr, autore della *Allgemeine Künstler-Historie*, che, a metà del

pp. 1-31. URL: <https://horizonte-zeitschrift.de/?media_dl=1301>

23 Cfr Thimann, M., Hübner, C., *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*. Petersberg, Imhof, 2015, soprattutto Thimann, M., “Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik”, in *Op. cit.*, pp. 8-41; Herrmann Fiore, K., *Dürer e Raffaello*, in Herrmann Fiore, K. (a cura di), *Dürer e l'Italia*. Milano, Electa, 2007, pp. 71-79 (d'ora in avanti il catalogo della mostra, curato da Herrmann Fiore, è indicato con la sigla HEF).

24 Cfr Pirsich, V., “Die Dürer-Rezeption in der Literatur des beginnenden 19. Jahrhunderts”, in *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* [hrsg. v. Hirschmann, G., Bartelmeß, A.]. Nürnberg, Selbstverlag des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg [Gesamtherstellung: Neustadt/Aisch, Schmidt], 70, 1983, pp. 304-333; Bänsch, D., “Zum Dürerbild der literarischen Romantik”, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. Marburg, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, 19. Bd, 1974, pp. 259-274; Sanford, D. B., “Dürer's Role in the *Herzensergiessungen*” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 30, 4. Hoboken, Wiley, 1972, pp. 441-448.

25 Cfr Andrews, K., “Dürer's Posthumous Fame”, in DOD, pp. 82-103; Campbell Hutchinson, J., “'Ehrlich gehalten nah und feren': Five Centuries of Dürer Reception Albrecht Dürer (1471–1528) in German History”, in Id., J., *Albrecht Dürer. A guide to research*. New York & London, Garland, 2000, pp. 1-20; Lüdecke, H., Heiland, S., *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, Berlin, Rütten & Loening, 1955; Heinritz, R. (hg. v.), *Dürer und die Literatur. Bilder-Texte-Kommentar*. Bamberg, Universität Bamberg, 2001.

Settecento, li pone, uno di fronte all'altro, in un poco fortunato *Totengespräch*²⁶, nell'intento di trasporre in campo artistico il didascalico genere letterario illuminista in cui grandi defunti dialogano tra loro²⁷. Il secondo intervento settecentesco, di Georg Ernst Waldau, seppur breve e comunque frutto di una rivisitazione ridotta della controversa opera dell'abate Angelo Comolli²⁸, è assai più tardo, essendo realizzato solo nel 1791, pochi anni prima, nel 1796, della comparsa della *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers* di Wackenroder. A dispetto dell'apparente scarsa rilevanza dei due scritti, è comunque opportuno rilevare questi contributi, considerato il fatto che l'inedita associazione Dürer-Raffaello, poi presente nell'opera proromantica, sia operata da un autore, Knorr, che, già nel 1759, all'interno della *Allgemeine Künstler-Historie*, aveva dato ampio spazio alla vita e alle opere dell'artista tedesco, e da un predicatore, Waldau, che Wackenroder ha avuto la possibilità di incontrare personalmente²⁹. Nell'investigazione relativa a quanto della figura storica dell'artista di Norimberga sia effettivamente presente nell'opera di Tieck e Wackenroder, risulta inoltre utile approfondire la conoscenza dei suoi scritti privati, e per questo si è scelto di concludere il primo capitolo con un'attenta osservazione dei carteggi di Dürer da Venezia e del suo diario nei Paesi Bassi, seguendo il percorso tracciato dallo stesso Johann Dominicus Fiorillo, professore di Gottinga che riveste un ruolo fondamentale nella riscoperta dell'artista e dell'età medievale da parte dei due autori. L'autore della *Geschichte der Zeichnenden Künste* sostiene infatti che molto della personalità düreriana possa essere evinto leggendo quanto da lui scritto³⁰.

26 Hönes, H., "Einleitung", in Knorr, G. W., *Historische Künstler=Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt=bekannten Künstlern Albrecht Dürer und RAPHAEL DE URBINO* (Nürnberg 1738) [hrsg. v. Hönes, H. C.], in *FONTES*. Heidelberg, pp. 1-15, qui 3 [1. Oktober 2014] URL: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2752>>

27 Cfr Krapinger, G., "Totengespräche", in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. X [hrsg. v. Ueding, G.]. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011, pp. 1308-1316.

28 Cfr Onofri, S., "L'abate Angelo Comolli (1760-1794) e il confronto Raffaello-Dürer", in *INTRECCI d'arte*. Bologna, Dipartimento delle Arti visive, performative e mediali, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, n. 1, vol. 1, aprile 2012, pp. 65-80.

29 Cfr Wackenroder, W. H., 22.-25. Juni 1793. Reise vom 22.-24. Juni 1793 nach Nürnberg, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 179-194, qui 182.

30 Cfr Fiorillo, J. D., *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden* [4 Bände, 1815-1820]. Hannover, Hahn, Bd. II, 1817, p. 343 (d'ora in poi la *Geschichte der zeichnenden*

Il secondo capitolo scaturisce dalla costellazione di testi, opere di arte figurativa, e persone, la cui influenza è risultata fondamentale ai fini della riscoperta di Dürer e del Medioevo da parte dei due autori romantici oggetto del presente studio³¹. Dopo aver cercato, all'interno del primo capitolo, di meglio comprendere la transizione operata dalla figura di Dürer da uomo a icona³², si sceglie di prendere in esame il percorso che porta Tieck e Wackenroder, negli anni della formazione e nella ricerca di una realtà a loro congeniale, a costruirsi un immaginario d'elezione basato sul mondo antico tedesco, ritagliato sulla Norimberga di Dürer³³, di cui l'artista stesso è parte integrante. Il capitolo si apre con una prima sezione in cui è analizzato il modo in cui gli autori, negli anni della scuola a Berlino, muovono i primi passi della propria ricerca, grazie, soprattutto, al contatto con Johann Friedrich Reichardt³⁴ e Karl Philipp Moritz³⁵. Un'ulteriore influenza, fornita dagli studi filologici che Wackenroder intraprende insieme al predicatore Erduin Julius Koch³⁶, che lo portano ad interessarsi anche al poeta ciabattino norimberghese Hans Sachs, è approfondita nella seconda sezione. Nonostante gli studi di Wackenroder avvengano nell'anno in cui egli rimane a studiare nella casa berlinese, trattenuto dal padre mentre Tieck è già a Halle, il fitto carteggio tra i due amici, costituenti un unico nucleo ideale, dato dal continuo scambio di opinioni ed

Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden è indicata con la sigla GZKD).

31 Cfr Robson-Scott, W. D., "Wackenroder and the Middle Ages" in *The Modern Language Review*, 50. Cambridge, Modern Humanities Research Association, 1955, pp. 156-167.

32 Cfr Hinz, B., (hrsg. v.), *Dürers Gloria. Kunst, Kult, Konsum*. Berlin, Mann, 1971; Ruehl, M. A., "A Master from Germany: Thomas Mann, Albrecht Dürer, and the Making of a National Icon" in *Oxford German Studies*, Vol. 38 (1). Oxford, Routledge, 01 March 2009.

33 Cfr Grote, L., *Die romantische Entdeckung Nürnbergs*. München, Prestel, 1967.

34 Cfr Alcione, S., *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel Primo Romanticismo tedesco*. Firenze, Firenze University Press, 2014; Salmen, W., "Tieck und die Familie Reichardt. Zur Wirkung »romantischer Dichtung«", in Markert, H. (hrsg v.), *«lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn!»: Symposium zum 150. Todestages Ludwig Tiecks (1773-1853)* (hrsg. von Institut für deutsche Literatur der Humboldt Universität zu Berlin unter Mitarbeit von Markert, H.). Bern, Lang, 2004, pp. 297-310.

35 Cfr Hubert, U., *Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik*. Frankfurt/Main, Athenäum, 1971.

36 Cfr Gillies, A., "Wackenroder's Apprenticeship to Literature: His Teachers and Their Influence", in *German Studies: Presented to Professor H. G. Fiedler*. Oxford, Clarendon, 1938, pp. 187-216 [per Koch: 187-194].

esperienze, permette di ritenere lecito pensare che l'influenza di Koch vada ben oltre i confini della casa paterna di Wilhelm Heinrich in cui tali studi hanno luogo. Il viaggio di Wackenroder verso il sud della Germania lo espone a riti e consuetudini del cattolicesimo locale, e il modo in cui la sua esperienza nella cattedrale di Bamberg entra nel *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg*, condizionandone il punto di vista rispetto a Dürer e Raffaello, è brevemente analizzato a seguire. La parte più consistente del capitolo è costituita dalla sua lunga parte conclusiva, dedicata al rapporto, che, come sarà possibile constatare, può essere considerato non esclusivamente a senso unico, tra Fiorillo e i suoi allievi³⁷. Attraverso un confronto testuale puntuale, si mira ad evincere quanto della visione proromantica rispetto al maestro di Norimberga sia da ascrivere a Fiorillo³⁸, nonché se e quanto si possa affermare del contrario, volendo qui ricordare che la *Geschichte der Zeichnenden Künste* di Fiorillo dedicata all'arte nordica appare a stampa solo a partire dal 1815, e del 1817 è il secondo volume, in cui è presente il maestro Dürer, di molto successivo alla pubblicazione delle opere di Tieck e Wackenroder³⁹. All'interno della sezione, in un vero e proprio mosaico intertestuale, trova spazio anche Vasari⁴⁰, dal cui noto giudizio rispetto alla “malaugurata” provenienza dell'artista tedesco non è certamente possibile prescindere.

37 Cfr Middeldorf Kosegarten, A. (hrsg. v.), *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Göttingen, Wallstein, 1997; Vietta, S., “Fiorillo und Wackenroder: Gemeinsamkeiten und Differenzen in der Kunstanschauung”, in Middeldorf Kosegarten, A. (hrsg. v.), *Op. cit.*, pp. 180-193 (d'ora in poi indicato con la sigla VFW); Schrapel, C., “Fiorillos Sicht der »altdeutschen« Kunst und ihre Interdependenzen mit der Kunst und der Kunstbetrachtung des frühen 19. Jahrhunderts”, in *Op. cit.*, pp. 306-327.

38 Cfr Köhler, R., *Poetischer Text und Kunstbegriff bei W. H. Wackenroder*. Frankfurt/Main, Lang, 1990, pp. 20-23; Gillies, A., “Wackenroder's Apprenticeship to Literature: His Teachers and Their Influence”, in *German Studies: Presented to Professor H. G. Fiedler*. Oxford, Clarendon, 1938, pp. 187-216 [per Fiorillo e Gottinga: 196-216].

39 Non si dimentichi tuttavia che le lezioni di storia dell'arte di Fiorillo sono invece ad essa anteriori (1793).

40 Le figure di Vasari e Fiorillo presentano una certa interconnessione nell'analisi dell'influenza sugli allievi di quest'ultimo, in quanto le *Vite* costituiscono un'importante fonte da cui il professore di Gottinga attinge. Si rimanda al seguente studio sulla riproposizione del Rinascimento da parte dei romantici: Collini, P., “Rinascite romantiche. Wackenroder fra Vasari e Fiorillo, Raffaello e Piero di Cosimo”, in *Cultura tedesca: Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik* (a cura di E. Agazzi, R. Calzoni). Napoli, Suor Orsola University Press, 50 – 6/2016, pp. 119–130.

Il terzo capitolo rappresenta uno spazio di sintesi, in cui il percorso tracciato, relativamente a Dürer, da un lato, e rispetto alla *Frühromantik*, dall'altro, possa trovare compimento. Il capitolo si concentra infatti sul significato che Dürer e il Medioevo rivestono nell'opera della *Frühromantik*, tanto rispetto alla società in cui la stessa viene prodotta, come visibile nella prima sezione, quanto relativamente al rapporto con il contesto familiare di provenienza degli autori, che trova spazio nella sezione successiva. Questo primo momento è figlio della volontà di disegnare un quadro in cui trovino espressione le questioni pregnanti scaturite dall'incontro tra il mondo di Dürer e quello della *Frühromantik*: unità e frammentazione del mondo e dell'umano, dicotomia tra artista e artigiano, fruizione e creazione dell'arte, contrasto tra “mondo dei padri” e “dei figli”, solo per enumerare le principali. Un ruolo centrale, e non solo per posizione, è dato allo *Sternbald*, che pone un sigillo al breve momento di produzione vissuto da Tieck insieme a Wackenroder, ormai vittima della febbre tifoide al momento della pubblicazione dell'opera⁴¹. Lo *Sternbald* è infatti un romanzo in cui trovano esemplificazione le diverse problematiche che contraddistinguono la precedente produzione, e in esso è presente Dürer quale figura centrale. Il romanzo presenta una profonda problematicità senza però riuscire a fornire

41 Rispetto alla questione della paternità dello *Sternbald*, Tieck afferma che, diversamente da quanto possa apparire leggendo la sua postfazione alla prima parte del libro contenuta nella prima pubblicazione dello *Sternbald*, l'opera è frutto solo e soltanto delle proprie fatiche, poiché, nonostante la voce del monaco riecheggi in alcuni passi, Wackenroder era già sul letto di morte mentre Tieck scriveva. Come riportato da Anger nell'apparato critico a corredo dell'opera, riprendendo una testimonianza dello stesso Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* scaturisce da una programmazione congiunta, partorita nel corso delle lunghe passeggiate al Tiergarten. Dopo aver portato a termine le *Herzensergießungen*, Tieck non intende realizzare lo *Sternbald* da solo, anche in considerazione del fatto che molti dei concetti che vorrebbe presentare al suo interno non sono idee proprie, bensì originariamente riconducibili a Wackenroder. Questi cede alle pressioni di Tieck, decidendo di prendere su di sé la composizione di alcuni brani, e i due amici si accordano sul fatto di pubblicare anche quest'opera sotto le mentite spoglie del monaco innamorato dell'arte, immaginandone, di conseguenza, stile e attitudine in modo conforme alla visione artistica delle loro precedenti fatiche letterarie. La prima menzione al compagno Wackenroder rispetto all'opera è presente nella già citata postfazione della prima parte dello *Sternbald*, del 1798, in cui si afferma che la stesura del libro incentrato sulla figura di Franz nasce da un progetto comune. Tieck sostiene che l'amico non sia stato in grado di mettersi al lavoro in modo esaustivo alle parti che si era preso in carico a causa dell'avanzato stadio della malattia che lo aveva condotto a morte prima del tempo. Cfr Tieck, L., *Franz Sternbalds Wanderungen (1798)* [hrsg. v. Anger, A.]. Stuttgart, Reclam, 1966 (d'ora in avanti indicato con la sigla TIE), p. 191; Anger, A., “Nachwort”, in TIE, pp. 543-583, qui 562. Per la figura del monaco, cfr Hertrich, E., *Joseph Berglinger: Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin, De Gruyter, 1969, pp. 10-14.

soluzioni a riguardo, con Tieck che, incapace di trovare gli strumenti atti a delineare una chiave di volta, abbandona il progetto, lasciandolo incompleto, emblema dell'impossibilità di far quadrare una realtà ormai troppo complessa per poggiare su basi che non la riflettano. Nel corso di questa prima parte del capitolo, parte in causa che concorre alla creazione di una narrazione risulta essere anche il musicista contemporaneo Berglinger, figura problematica che presenta una forte rilevanza in numerose delle questioni affrontate e da cui risulta dunque difficile prescindere⁴². La quarta sezione del capitolo si concentra invece sul rapporto tra Dürer e i maestri del Rinascimento italiano nelle opere di Wackenroder e Tieck, attraverso cui, ai due autori, è dato produrre mutevoli combinazioni di affinità, che li porteranno a fissare su carta anche quella tra il maestro di Norimberga e l'Urbinate, capace di produrre un'eco di ampio raggio che avrà come risultato anche una consapevolezza culturale del concetto di arte nazionale tedesca. Il capitolo non avrebbe potuto concludersi senza considerare in modo individuale la presenza di Goethe⁴³, che, primo tra i grandi, offre la propria difesa a Dürer e all'arte gotica in *Von Deutscher Baukunst*.

A conclusione del lavoro è presente un capitolo, da intendersi quale breve epilogo, che si concentra sulla maniera in cui Dürer trova espressione nella *Spätromantik*, nei racconti di E.T.A. Hoffmann⁴⁴ e Achim von Arnim⁴⁵. L'artista, ormai entrato nell'ambito del mito nel

42 Per approfondimenti, si rimanda all'ancora attuale studio di Hertrich. Cfr Hertrich, E., *Joseph Berglinger: Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin, De Gruyter, 1969.

43 Per un approfondimento su Goethe e l'artista di Norimberga, cfr Einem (von), H., *Goethe und Dürer / Goethes Kunstphilosophie*. Hamburg, Schröder, 1947.

44 Cfr Muzelle, A., "Das Bild des Künstlers im Werk Wackenroders und E.T.A. Hoffmanns", in *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner theoretischen Entfaltung*, [Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*]. Berlin – New York, De Gruyter, 2011, pp. 253-264; Frey, M., *Der Künstler und sein Werk bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. Vergleichende Studien zur romantischen Kunstanschauung*. Bern, Herbert Lang, 1970; Pikulik, L., *Romantik als Ungenügen an der Normalität: Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979; Petzel, J., "Ritter und Bürger oder einige Gedanken zur Dürer-Rezeption von Fouqué und E.T.A. Hoffmann", in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*. Berlin, Schmidt, 9, 2001, pp. 81-90.

45 Cfr Wingertzahn, C., *Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim*. St Ingbert, Röhrig, 1990; Collini, P., "La "legenda nera" di Raffaello", in *Pinacoteche di parole*, a cura di Lucia Borghese e Patrizio Collini. Pisa, ETS, 2011, pp. 117-125 [vers. ted. Collini, P., "Die 'schwarze Legende' Raffaels", in *Raffaello als Paradigma: Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert* (hrsg v. G. Hess, E. Agazzi, E. Décultot). Berlin, De Gruyter, 2012, pp. 83-96]; Japp, U., "Die Identität des Künstlers.

momento in cui i due autori tardoromantici scrivono, viene da loro declinato in modi assai diversi; solo in Hoffmann si conserva una parvenza del Dürer protoromantico, mentre Arnim lo rende progenitore di un pittore che ha parvenza di scimmia, posto in subordine a Raffaello. Opposto è l'approccio di Hoffmann, che assegna a Dürer un figlioccio di nome Raphael, geniale e dalla sanguigna irruenza, il cui genitore è un problematico pittore italiano da cui è stato abbandonato. Non è dato sapere quale piega avrebbe preso il Dürer di Hoffmann, poiché l'autore, ghermito precocemente dalla morte, non riesce a terminare la stesura di *Der Feind*, anche se si avverte un accenno di problematizzazione della sua figura nell'ultima scena, in cui l'artista appare sofferente nel municipio di Norimberga, mentre una crocifissione da lui realizzata è esposta, con grandi onori, nella vicina sala.

Arnim's Erzählung *Raphael und seine Nachbarinnen*" (18/10/2005), in *Goethezeitportal*. URL [06/09/2020]:

<http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/arnim/raphael_japp.pdf>

CAPITOLO 1

ALBRECHT DÜRER: DECIFRARE L'UOMO, COMPRENDERE IL MITO

1.1 *La fortuna di Dürer*

Albrecht Dürer può essere considerato figlio del suo tempo, in quanto parte in causa in un processo di cambiamento che va delineandosi al volgere del XV secolo. Il periodo in cui opera l'artista tedesco è infatti visto come un'epoca di scoperta, in cui si assiste, tramite l'osservazione empirica, ad una prima messa in discussione della grande tradizione scritta da parte di alcune singole menti, tra cui Dürer stesso. Egli studia la natura servendosi della propria tecnica quale *medium* di comprensione; non accontentandosi di sviluppare abilità artigianali e artistiche, ricerca una comprensione profonda attraverso studi prospettici e matematici⁴⁶. Secondo quanto riportato da Panofsky, Dürer afferma che la mentalità tedesca, in campo artistico, propende alla ricerca di soluzioni totalmente inedite nel tentativo di evitare il ricorso a modelli già noti. Questa spinta fortemente soggettiva quanto ad arte, religione e metafisica della cultura tedesca ha come conseguenza l'impossibilità di sviluppare in campo artistico la forma di standardizzazione necessaria a sviluppare uno stile culturalmente omogeneo, favorendo piuttosto espressioni di carattere individuale. Tra queste gli *Andachtsbilder*, immagini devozionali individuali che in Germania hanno particolare diffusione, e le stesse opere incisive di Dürer, che raggiungono facilmente il resto del continente grazie all'invenzione della stampa moderna, sviluppatasi, a metà del XV secolo, proprio in terra tedesca⁴⁷, e a Magonza per la precisione, su impulso di Gutenberg. Restringere il campo alla realtà norimberghese risulta utile a comprendere la figura di Dürer e il ruolo che tale contesto riveste per l'artista nella costruzione di una propria poetica. La Norimberga del tempo, situata nel luogo in cui s'incontrano dodici strade di lunga percorrenza, è un viatico di menti sopraffine e lungimiranti, nonché di mercanti il cui

46 Cfr Aikema, B., "Albrecht Dürer e i suoi contemporanei, fra Oberdeutschland e Valpadana", in AIK, pp. 35-36.

47 Cfr PAN, p. 16. La monografia sulla vita e le opere di Dürer realizzata da Erwin Panofsky, apparsa in prima edizione nel 1943 in versione originale inglese con il titolo *The Life and Art of Albrecht Dürer*, è ancora oggi considerata il maggiore contributo per una lettura complessiva biografico-artistica dell'artista.

intelletto è aperto verso il mondo, e in essa si fondono inventiva e spirito d'iniziativa. Già da una o due generazioni precedenti a quella di Dürer è in uso il costume di recarsi all'estero per garantirsi una formazione solida che costituisca la base per una moderna gestione dei propri commerci. Le mete più frequentate sono le città a sud delle Alpi, molto avanzate a livello di gestione delle operazioni commerciali e finanziarie. In Italia, i figli dei mercanti di Norimberga hanno la possibilità di entrare in contatto con le cerchie intellettuali umaniste, approfondendo così la propria conoscenza degli autori classici. In particolar modo, i giovani appartenenti alle famiglie di Norimberga più in vista che intraprendono studi giuridici o teologici si iscrivono a università italiane. Già il nonno di Willibald Pirchheimer, dopo aver preso parte ai commerci nell'impresa di famiglia, costituitasi nel XIV secolo, si era recato a Perugia, Padova e Bologna in seguito alla prematura scomparsa della moglie, con l'intento di affinare gli studi giuridici e umanistici. La peculiarità di Dürer non è dunque costituita dal fatto di spingersi lontano dalla città natia per arricchire la propria formazione, bensì di farlo in quanto artista, percependo di poter trovare a sud delle Alpi un valore aggiunto per lo sviluppo della propria opera⁴⁸. Il movimento verso sud non è comunque da considerarsi come un mero spostamento geografico, bensì quale tentativo di ricerca di una mitica origine sepolta. Il rapporto con il mondo classico è infatti ricercato attivamente dai Norimberghesi, che guardano con apprensione alle scoperte archeologiche che, nello stesso periodo, avvengono in città concorrenti situate, a differenze di Norimberga, entro gli antichi confini dell'Impero Romano, attraverso il territorio dell'attuale Media Franconia. Poiché Colonia, Magonza, Ratisbona, Augusta, caratterizzate dall'impianto urbano reticolare tipico dell'*urbe*, cominciano ad acquisire consapevolezza e rispettabilità a fronte del proprio passato⁴⁹, Norimberga, per reazione, su spinta del potente patriziato locale, prevalente nel Consiglio cittadino, tenta di autoconferirsi una fondazione classica basata su un agglomerato di presunti indizi e mere supposizioni⁵⁰. Ciò che è invece certo è che, dal XIV secolo, Norimberga ospita una lavorazione metallifera artigianale di larga fama. Arrivando a produrre strumenti di misurazione di precisione, la città finisce per costituire, anche grazie alla presenza di operose stamperie, un magnete per geografi, matematici e astronomi, con

48 Cfr Strieder, P., *Dürer*. Milano, Rizzoli, 1992, pp. 50-52.

49 Per approfondimenti, cfr Grenzmann, L., Grubmüller, K., Rädle, F., Staehelin, M. (a cura di), *Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit*. Göttingen, De Gruyter, 2004.

50 Cfr Mende, M., "Norimberga, Dürer, Roma", in HEF, pp. 23-31, qui 23.

cui Dürer sviluppa uno stretto rapporto. La maestria sviluppata nella lavorazione dei metalli, così come la fiorente fabbricazione di carta e l'alto grado di istruzione di una parte rilevante della popolazione, ha come conseguenza lo sviluppo dell'arte libraria cittadina, specialmente nella produzione di libri illustrati, rispetto alla quale Norimberga si conquista una posizione dominante. Per la prima volta nell'anno 1461 Albrecht Pfister arricchisce, per mezzo di silografie, un libro a stampa a caratteri mobili, realizzato a Bamberg, sede episcopale a cui afferisce Norimberga e con cui ha un continuo interscambio artistico⁵¹. Tali considerazioni sulla città francone fungono da premessa allo sviluppo artistico e personale di Albrecht Dürer, il quale vi trova una base fertile per sviluppare il proprio intelletto, nonché per giungere alla consapevolezza di dove sia opportuno indirizzarsi al fine di espandere la propria maestria. Nondimeno, la posizione centrale di Norimberga e la sua floridità economica la rendono un luogo di grande interesse per l'Impero, che le riconosce, insieme ai territori annessi, lo *status* di *Freie Reichstadt*⁵², concedendole privilegi commerciali e la possibilità di autogoverno attraverso istituzioni cittadine proprie. Il rapporto della città con l'Impero è congeniale a Dürer, che sviluppa un rapporto di stima e attenzione soprattutto con Massimiliano I, imperatore che non di rado si reca a Norimberga. Una particolare rilevanza per l'artista è data dalla visita del 1512⁵³, quando, in primavera, l'imperatore si trattiene in città per oltre due mesi, incaricando Dürer della direzione artistica delle opere attraverso cui vuole mantenere vivo il proprio ricordo per l'eternità⁵⁴. Tali iniziative non saranno tuttavia portate a compimento in seguito alla morte di Massimiliano I e alla conseguente assunzione

51 Cfr Strieder, P., *Dürer*. Milano, Rizzoli, 1992, p. 60.

52 Norimberga conserva lo *status* di Città libera imperiale nel periodo tra il 1219 e il 1806.

53 In seguito alla visita, nel dicembre 1512 Massimiliano invia una lettera al Consiglio cittadino di Norimberga, il 12 dicembre 1512, richiedendo di liberare Dürer da ogni onere dovuto alla città. La richiesta, che il consiglio non è incline ad accogliere, viene formulata nuovamente dallo stesso artista, che chiederà al consiglio di accettare mille fiorini come prestito fruttifero, concedendogli un tasso di interesse annuo di cinquanta fiorini. Cfr RUP, I, 1956, pp. 77, 109-110.

54 Tra cui la realizzazione di un grandioso arco trionfale formato da 192 xilografie in cui trovano rappresentazione le gesta e la storia di Massimiliano I e dei suoi avi, nonché articolate immagini allegoriche. Per approfondimenti sull'opera, cfr Alberti, A., Carpani, R., Ferro, R., (a cura di), *Le finzioni del potere. L'arco Trionfale di Albrecht Dürer per Massimiliano I d'Asburgo tra Milano e l'Impero*. Milano, Officina Libraria, 2019.

del potere da parte del nipote Carlo V⁵⁵, non molto interessato alla loro realizzazione⁵⁶. Quando Dürer muore, il 6 aprile 1528, lascia alla moglie Agnes, a cui rimane anche ogni lascito letterario e artistico, e ai propri fratelli Hans ed Endres, un patrimonio che si aggira intorno ai 7.000 fiorini, fatto che certifica la condizione economica dell'artista, divenuto benestante nel corso degli anni⁵⁷. In seguito alla sua improvvisa morte, molti dei contemporanei gli rendono tributo⁵⁸, sia attraverso stampe che a mezzo di epitaffi, fino ad arrivare alla stesura di una breve biografia⁵⁹, di un ventennio successiva, ad opera di Johann Neudörffer. La biografia è contenuta in una raccolta di settantanove vite di artisti e artigiani di Norimberga, *Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten*, nata da una conversazione in piazza tra l'autore e l'assessore cittadino Geog Römer, che ne aveva fatto richiesta⁶⁰. L'opera vuol fornire un punto di vista sul modo in cui i vari personaggi hanno contribuito alla storia della città, e, per questo motivo, la biografia di Dürer in essa presente differisce da altre lodi indirizzate all'artista, tra cui quattro epigrammi encomiastici di Conrad Celtis, composti quando l'artista è ancora in vita, intorno al 1500, e inclusi in un manoscritto scoperto nel 1965 e conservato a Kassel. Celtis, servendosi di *topoi* letterari

55 Carlo V è un sovrano molto diverso da Massimiliano I. Mentre il vecchio sovrano tendeva a considerarsi l'ultimo dei cavalieri, il nuovo è un regnante cosmopolita e complesso. Cfr Skrine, P., "Dürer and the Temper of his Age", in DOD, pp. 24-42, qui 26; Robertson, W., *History of the Reign of Charles the Fifth* (1769). London, Prescott, vol. I, 1878, p. 348 segg.

56 Per una visione più approfondita sulla realtà norimberghese del tempo e sull'influenza che essa esercita su Dürer, cfr Strieder, P., *Dürer*. Milano, Rizzoli, 1992, pp. 49-78.

57 Cfr Ivi, p. 47.

58 Per un approfondimento su Dürer e i contemporanei, cfr Bartrum, G., "Dürer viewed by his contemporaries", in Id., *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*. London, British Museum, 2002, pp. 9-17.

59 Cfr Neudörffer, J., *Des Johann Neudörffer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547: nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden*. Wien, Braumüller, 1875, pp. 132-133.

60 Cfr Meurer, S., "Johann Neudörffer's *Nachrichten* (1547): Calligraphy and Historiography in Early Modern Nuremberg", in Chipps Smith, J. (edited by), *Visual Acuity and the Arts of Communication in Early Modern Germany*. Burlington, Ashgate, 2014, pp. 61-82, qui 61.

rinascimentali, lo paragona a Fidia e ad Apelle, e ne elogia la capacità di ritrarre la natura⁶¹. Il paragone con i due artisti greci mostra già un primo tentativo di elevazione del maestro di Norimberga ad un livello paritetico con gli artisti rinascimentali d'Oltralpe attraverso l'accostamento di un artista nordico ad esempi di creazione classica:

Norica ubi urbs celsum tollit in astra caput,
Alter ades nobis Phidias et alter Apelles
Et quos miratur Grecia docta manu.
Italia haud talem nec lubrica Gallia vidit
Et neque in Hispanis quisque videbit agris.
Pannonios superas et quos modo Teutanus ora
Continet et si quis Sarmatis ora colit.⁶²

Tra i componimenti di Celtis in cui è decantata l'abilità dell'artista di Norimberga, a fare da contraltare al sopracitato *Ad pictorem Albertum Dürer Nurnbergensem*, vi è certamente *De cane eiusdem*, in cui si loda l'ingegno di Dürer attingendo alla sfera del quotidiano e del tangibile. Nel componimento viene infatti affermato che il cane del maestro avrebbe abbaiato ad un autoritratto del proprio padrone, immaginando di trovarsi di fronte a lui in carne ed ossa, tanto grande era la veridicità del dipinto:

Tantus peniculo est, sic lineamenta colorat
Albertus miro preditus ingenio,
Ut, cum se nuper ficto depinxerat ore
Expressa et facies jam sua tota foret,
Mox canis accurrit dominum et viuum esse putabat
Blandiciasque sibi corpore et ore dabat.⁶³

61 Cfr Ferrari, S., "Il giovane Dürer: riflessioni in margine ad una mostra", in *TeCLA – Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica*. Palermo, Università degli Studi di Palermo. Dipartimento di Studi Storici e Artistici, 7, giugno 2013, pp. 107-108.

62 Celtis, C., *Ad pictorem Albertum Dürer Nurnbergensem*, in Wuttke, D., "Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 30, 1967), p. 322.

63 Celtis, C., *De cane eiusdem*, in Wuttke, D., "Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 30, 1967, p. 323.

Il paragone tra l'artista tedesco e Apelle ritorna anche nell'*Epithoma rerum Germanicarum* (1505) di Jakob Wimpfeling. All'interno dell'opera viene testimoniato che, nel momento in cui parte per il suo secondo viaggio in Italia, dove si tratterà fino all'inizio del 1507, Dürer è già un pittore affermato e i suoi dipinti vengono portati e commerciati in Italia, dove sono tenuti in considerazione alla stregua di quelli di Apelle e Parrasio⁶⁴:

Sein⁶⁵ Schüler Albrecht Dürer, auch ein Oberdeutscher, ragt in dieser Zeit besonders hervor und malt in Nürnberg die vollkommensten Bilder, die von Händlern nach Italien gebracht und dort von den anerkanntesten Malern ebenso hoch geschätzt werden wie die Tafeln von Parrhasius und Apelles.⁶⁶

Poiché la Germania del tempo non nutre un particolare interesse per la pittura, la fama di Dürer costituisce un fatto inconsueto. I pittori vengono citati assai di rado nella corrispondenza e, nonostante gli eruditi non disdegnino l'idea del *pictor egregius*, cioè di rinvenire un artista famoso di area germanica, non viene prestata particolare attenzione allo stile personale di ogni artista. Quando, nel 1512, l'umanista Johannes Cochlaeus⁶⁷, nel suo trattato sulla Germania, tesse le lodi degli artisti tedeschi, cita per primo Dürer; il fatto non deve sorprendere, data la grande fama dell'artista. Quello che però salta all'occhio è che, dopo di lui, non trova spazio nella lista nessun altro pittore: gli unici altri presenti sono il costruttore di strumenti musicali Johannes Neuschel, lo scultore Peter Vischer, il cartografo Erhard Etzlaub, l'orologiaio Peter Henlein. È invece Beatus Rhenanus⁶⁸, nel suo commento alla *Historia Naturalis* di Plinio il Vecchio del 1526, a spezzare una lancia in favore dei

64 Cfr Herrmann Fiore, K., "Alcune considerazioni su Dürer e la mostra", in HEF, pp. 16-21, qui 18.

65 Facente riferimento a Martin Schongauer.

66 Wimpfeling, J., *Epithoma Germanorum (1505)*, citato in Lüdecke, H., Heiland, S., *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, Berlin, Rütten & Loening, 1955.

67 Cfr Cochlaeus, J., *Brevis Germanie descriptio (1512)* (hrsg von Langosch, K.). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 90-91.

68 Cfr Rhenanus, B., *Selestadiensis in C. Plinium*. Basel, Frobenius, 1526, pp. 29-30.

grandi pittori dell'epoca: Dürer, Holbein, Cranach, Baldung. Apostrofandoli con l'epiteto di “*auctores*”, che ritiene il più adatto a descriverli, si augura che possano godere di una maggiore ed accresciuta stima⁶⁹. Due anni dopo, nel 1528, Erasmo da Rotterdam ripropone il paragone con Apelle nel suo *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione dialogus*, compiendo tuttavia un ulteriore passo in avanti, in quanto afferma che Dürer riesce a fare, in bianco e nero, ciò che Apelle era capace di realizzare solamente adjuvato dal colore:

At Apelles coloribus, licet paucioribus minusque ambitiosis, tamen coloribus adiuvabatur; Durerus, quanquam et alias admirandus, in monochromatis, hoc est nigris lineis, quid non exprimit? Umbras, lumen, splendorem, eminentias, depressiones; ad haec ex situ rei unius non unam speciem sese oculis intuentium offerentem.⁷⁰

Philip Melanchthon, nel 1531, cercando di spiegare il Rinascimento tedesco attraverso categorie classiche, porta quali esempi Dürer, Cranach e Grünewald, mettendoli tra loro in relazione come se fossero diversi toni musicali in una stessa scala, che, insieme, possono giungere all'armonia grazie alle loro differenze:

Durerus enim pingebat omnia grandiora, et frequentissimis lineis variata. Lucae picturae graciles sunt, quae et si blandae sunt, tamen quantum distent a Dureri operibus, collatio ostendit. Matthias quasi mediocritatem servabat. Miscentur autem haec genera inter se, sicut musici tono miscent. Nam et illi qui sunt tenuiores, interdum aliquid efficiunt plenius. Et in eodem tempore alii loci grandes sunt, alii exiles, iuxta rerum varietatem, de quibus dicitur.⁷¹

Similmente a Erasmo, Melanchthon ha una visione alquanto sofisticata di cosa voglia dire

69 Cfr Wood, C. S., *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*. Chicago, The University of Chicago Press, 2008.

70 Erasmo da Rotterdam, *Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*. Basel, In Officina Frobeniana, 1528, p. 24.

71 Melanchthon, P., *Elementorum rhetorices: Libri duo. Recens ab autore recogniti*. Coloniae, Gymnicus, 1547, p. 153.

essere artista e, al contempo, uomo di cultura⁷²; non facendo entrare nel merito il giudizio tecnico, non arriva né a considerare l'artista un semplice artigiano, né, tantomeno, lo eleva fino a identificarlo con il concetto astratto di genio. In questo modo, Melanchthon riesce a mantenere un equilibrio, non riconducendo il valore dell'arte di Dürer al suo mero pregio tecnico o al fatto di trovare derivazione dall'autentica genialità, bensì in quanto dotata di un proprio stile peculiare⁷³. Per quel che concerne l'influenza esercitata da Dürer sull'arte italiana, è opportuno ricordare la larga diffusione che le sue incisioni e pubblicazioni hanno in molte aree d'Europa, Italia compresa. La grande circolazione delle sue opere fa sì che, nel Cinque e Seicento, esse vengano prese ad esempio da molti artisti, anche italiani, che ne traggono ispirazione per sfruttare nuove invenzioni e modelli inediti introdotti dal maestro. In tale passaggio, soluzioni compositive innovative finiscono per essere trasposte dalla piccolezza e minuziosità dell'incisione ad opere pittoriche talvolta anche di dimensioni molto maggiori. L'influenza delle stampe e delle altre opere düreriane non è limitata a Venezia, dove l'artista ha soggiornato, riuscendo invece a raggiungere aree molto più distanti, tra cui la Sicilia⁷⁴. Vasari, all'interno della *Vita di Pontormo* dell'edizione giuntina del 1568, certifica il favore che molte delle opere incisorie di Dürer, giunte a Firenze, incontrano in città:

Et essendo non molto inanzi dell'Alemagna venuto a Firenze un gran numero di carte stampate e molto sottilmente state intagliate col bulino da Alberto Duro, eccellentissimo pittore tedesco e raro intagliatore di stampe in rame e legno, e fra l'altre molte storie grandi e piccole della Passione di Gesù Cristo - nelle quali era tutta quella perfezzione e bontà nell'intaglio di bulino che è possibile far mai, per bellezza, varietà d'abiti et invenzione-, pensò Iacopo, avendo a fare ne' canti di que' chiostri istorie della Passione del Salvatore, di servirsi dell'invenzioni sopradette d'Alberto Duro, con ferma credenza d'avere non solo a sodisfare a se stesso, ma alla

72 Per un approfondimento sul rapporto tra Melanchthon e Dürer, e sul significato che tale relazione esercita sulla visione artistica dell'umanista, cfr Kuspit, D. B., "Melanchthon and Dürer: the search for the simple style", in *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*. Durham, Duke University Press, 3, 1974, pp. 177-202.

73 Cfr Ivi, p. 180.

74 Cfr Herrmann Fiore, K., "Alcune considerazioni su Dürer e la mostra", in HEF, pp. 16-21, qui 18.

maggior parte degl'artefici di Firenze, i quali tutti a una voce, di comune giudizio e consenso, predicavano la bellezza di queste stampe e l'eccellenza d'Alberto.⁷⁵

Vasari, a dimostrazione del diffuso utilizzo che gli artisti fanno degli artefici düreriani, invita chi legge a non redarguire il Pontormo, in quanto non è egli il solo a servirsene. La fonte di biasimo dell'autore delle *Vite* per l'artista non consiste nel fatto di aver copiato le invenzioni dell'artista nordico⁷⁶, bensì nell'aver assunto *in toto* la maniera tedesca all'interno delle proprie opere:

Né creda niuno che Iacopo sia da biasimare perché egli imitasse Alberto Duro nell'invenzioni, perciò che questo non è errore, e l'hanno fatto e fanno continuamente molti pittori: ma perché egli tolse la maniera stietta tedesca in ogni cosa, ne' panni, nell'aria delle teste e l'attitudini, il che doveva fuggire, e servirsi solo dell'invenzioni, avendo egli interamente con grazia e bellezza la maniera moderna.⁷⁷

Vasari ricorda infatti che anche Andrea del Sarto, caposcuola della Maniera Moderna fiorentina⁷⁸, ripropone, declinandole secondo propria inclinazione, alcune immagini osservate sulle stampe düreriane. L'autore delle *Vite* pronuncia queste parole dopo aver elogiato la *Predica di Giovanni Battista* e il *Battesimo delle turbe* del Chiostro dello Scalzo, ultimate rispettivamente intorno al 1515 e 1516, periodo in cui l'Aretino individuerrebbe una

75 Cfr Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568* (a cura di R. Bettarini e P. Barocchi). Firenze, S.P.E.S., vol. V, 1984, pp. 319-320 [edizione giuntina, "Vita di Iacopo da Pontormo. Pittore fiorentino", pp. 307-335] (d'ora in avanti indicato con la sigla VAS).

76 Lo stesso Dürer, a Venezia, si lamenta che, pur avendo diversi amici italiani ed essendo amico dell'anziano Giovanni Bellini, molti pittori veneziani gli sono ostili, in quanto cercano di mettere le mani sulle sue opere e copiarne le invenzioni, e, nonostante ciò, continuano a criticarle, sostenendo che non siano buone in quanto non conformi alla maniera antica. Cfr Chipps Smith, J., "Tra san Luca e Apelle: l'artista rappresenta se stesso", in AIK, pp. 57-65, qui 60.

77 Cfr VAS V [edizione giuntina, "Vita di Iacopo da Pontormo. Pittore fiorentino", pp. 307-335], 1984, p. 322.

78 Per l'influenza düreriana sulla Maniera Moderna fiorentina, cfr Natali, A., "Albrecht Dürer e la 'maniera

forte influenza delle invenzioni düreriane sulla Maniera fiorentina⁷⁹:

Non tacerò che mentre Andrea in queste et in altre pitture si adoperava, uscirono fuori alcune stampe intagliate in rame d'Alberto Duro, e che egli se ne servì e ne cavò alcune figure, riducendole alla maniera sua: il che ha fatto credere ad alcuni, non che sia male servirsi delle buone cose altrui destramente, ma che Andrea non avesse molta invenzione.⁸⁰

Le affermazioni vasariane relative alle frequenti riproposizioni di motivi düreriani non vanno limitate al solo secolo XVI, in quanto trascinano anche nel secolo successivo. Tra i maestri che guardano con favore a Dürer è possibile annoverare Rubens, il cui interesse per le invenzioni dell'artista norimberghese è rispecchiato nei dipinti, e rispetto al quale si ha testimonianza di un diretto interessamento per i suoi studi sulle proporzioni umane⁸¹. Anche i Carracci e Caravaggio⁸², seppur appartenenti a fazioni contrapposte, sono unanimi nel guardare al lavoro grafico di Dürer come a un modello da seguire in quanto a resa della natura⁸³. Gli scritti teorici, inizialmente dimenticati, verso la fine del Cinquecento godono di

moderna' a Firenze”, in HEF, pp. 63-69.

79 Cfr Ivi, p. 63.

80 VAS IV [edizione giuntina, “Vita d'Andrea del Sarto. Eccellentissimo pittore fiorentino”, pp. 341-397], 1976, p. 360. Il riferimento a Dürer è invece totalmente assente nell'edizione torrentiniana del 1550.

81 Sei righe dell'opera sono infatti presenti su un foglio di Rubens su cui l'artista aveva copiato anche alcune immagini del *Giudizio di Salomone* di Raffaello. Cfr Andrews, K., “Dürer's Posthumous Fame”, in DOD, pp. 82-103, qui 87.

82 Per approfondimenti sull'influenza di Dürer sull'arte italiana del Cinque e Seicento si rimanda a HEF: “Riflessi di Dürer nell'arte italiana del Cinquecento” (pp. 267-269; analisi opere: 270-319) e “Riflessi di Dürer nell'arte italiana del Seicento” (pp. 321-325; analisi opere: 326-379).

83 In Italia, mentre i secoli XVI e XVII sono contraddistinti da un peculiare interesse per lo studio dell'espressione e della natura, in linea, dunque, con l'inclinazione di Albrecht Dürer, nel Sette e Ottocento si assiste ad un cambio di paradigma, con una predominanza di caratteri ornamentali e idealizzazioni stilistiche, e, contestualmente a ciò, si ha un forte calo di attenzione per l'arte di Dürer. A partire dai primi del Novecento, l'interesse per il maestro di Norimberga si rinnova, per mezzo di artisti quali De Chirico, Alberto Giacometti, Fabrizio Clerici e Mario Sironi. Cfr Herrmann Fiore, K., “Alcune considerazioni su

nuova vita, e si assiste così alla pubblicazione, in rapida successione, di edizioni tradotte in Francia, Italia e Olanda⁸⁴. Il volgere del secolo vede un sempre crescente interesse per l'arte düreriana, con collezionisti di tutta Europa che tentano di accaparrarsi le sue opere. Norimberga compie un iniziale sforzo di riacquisizione dei dipinti del suo illustre cittadino, ma nel corso del tempo si trova a cederli nuovamente di fronte all'aggressività di collezionisti quali Thomas Howard, quattordicesimo di Duca di Arundel ed estimatore di stampe con un occhio di riguardo per dipinti e disegni del maestro di Norimberga. Nasce così quella che viene ricordata come *Dürerrenaissance*, momento in cui l'opera düreriana è oggetto di un rinnovato interesse⁸⁵, soprattutto su spinta dell'Imperatore Rodolfo II, a Praga, che lo considera il suo artista preferito, e del Principe Elettore Massimiliano I di Baviera, a Monaco. Nel corso del “rinascimento düreriano”, i due regnanti concorrono al fine di accaparrarsi le opere del maestro e degli artisti della sua epoca, in particolar modo di provenienza tedesca e olandese, conquistati dalla fascinazione per la loro arte e dal desiderio di collezionarla⁸⁶. Le operazioni di Rodolfo II toccano anche l'Italia, nel momento in cui, nel 1606, l'imperatore riesce ad appropriarsi della pala della *Festa del Rosario* a Venezia del maestro di Norimberga, facendola sostituire con una copia di Hans Rottenhammer e trasportare a spalla da Venezia a Praga da un gruppo di uomini vigorosi. Due pitture düreriane assai note riescono a oltrepassare i Pirenei, prendendo la via iberica non per lo stesso cammino: l'*Adamo ed Eva* vi giunge quale dono di Cristina di Svezia a Filippo IV di Spagna, mentre l'autoritratto del 1498, dal 1827 conservato al Prado, giunge alla corte spagnola dopo essere passato di mano più volte. Il ritratto, donato dal consiglio cittadino di Norimberga a Carlo I d'Inghilterra nell'anno 1636, viene acquistato, in seguito alla

Dürer e la mostra”, in HEF, pp. 16-21, qui 18.

84 Cfr Andrews, K., “Dürer's Posthumous Fame”, in DOD, pp. 82-103, qui 87.

85 Nello stesso periodo, Navarrete rileva una grande influenza delle stampe del maestro di Norimberga sui pittori spagnoli, tra i quali Velázquez, Pacheco, Alonso Caño e Zurbaran. Cfr Herrmann Fiore, K., “Alcune considerazioni su Dürer e la mostra”, in HEF, pp. 16-21, qui 18, con rimandi al capitolo sull'arte spagnola del Seicento e Dürer in Navarrete Prieto, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo, 1998.

86 Cfr Diemer, P. (hrsg. v.), *Inventarium der gemalten und andern Stuckhen, auch vornemmen sachen, so auf der Cammer Galeria zuefinden seind. Das Inventar der Kammergalerie Kurfürst Maximilians I, von Bayern aus den Jahren 1627-30*. Heidelberg, FONTES 63, 2011, p. 3 [16.11.2011]. URL: <<http://archiv.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1631>>

destituzione e decapitazione del sovrano, nel 1651, dall'ambasciatore spagnolo Alonso de Cárdenas per Don Luis de Haro, che lo dona a sua volta nel 1654 a Filippo IV⁸⁷. Un altro passaggio di opere avvenuto in questo periodo, e che costituisce oggi un importante nucleo del Museo Albertina di Vienna, è dato dalla serie di disegni ottenuti dal Duca austriaco Alberto di Sassonia-Teschen per mezzo della famiglia Imhoff, discendente diretta di Willibald Pirckheimer⁸⁸. Dopo un secolo in cui l'Italia guardava solamente al Dürer incisore, tanto maggiore era la circolazione delle sue stampe rispetto ai dipinti, i tempi sono maturi, nel corso del XVII secolo, perché si cominci, anche a sud delle Alpi, a considerare il Dürer pittore, ponendolo alla guida della scuola degli Oltramontani⁸⁹. Secondo quanto affermato da Giovan Battista Agucchi nel *Trattato della Pittura* del 1646:

Possonsi dunque costituire quattro spetie di Pitture in Italia, la Romana, la Vinitiana, la Lombarda, e la Toscana. Fuori d'Italia Alberto Duro formò la Scuola sua, ed è meritevole della lode, che al mondo è nota: e la Germania e la Fiandra, e la Francia hanno havuti molti altri valorosi artefici, c'hanno avuto fama, e nominanza.⁹⁰

La nuova veste che viene conferita a Dürer nel corso del secolo, accompagnata dalla sua già indubbia fama, ha come risultato che a lui si riconducano molte delle opere di mano nordica che non si sanno a chi attribuire, e sotto il suo cappello finiscono per confluire produzioni tra loro molto diverse: è così che Scannelli arriva a definire “l'albero di questo Alberto”⁹¹ assai frondoso. Nello stesso periodo, un contributo rilevante alla diffusione della biografia e

87 Cfr Silva Maroto, P., “Self-portrait”, in *El retrato del Renacimiento*. Madrid, Museo Nacional del Prado y Ediciones El Viso, 2008, p. 486.

88 Cfr Andrews, K., “Dürer's Posthumous Fame”, in DOD, pp. 82-103, qui 87-88.

89 Cfr Fara, G.M., “Il collezionismo delle opere di Albrecht Dürer in Italia fra Rinascimento e Barocco”, in HEF, 2007, pp. 89-90. Relativamente ai concetti di scuola pittorica che appaiono nella letteratura artistica settecentesca, cfr Barocchi, P., “Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi”, in *Storia dell'arte italiana*. Torino, Einaudi, parte prima, vol. 2, 1979, pp. 35-42; Ginzburg, S., “Introduzione”, in Gigli, G. C., *La Pittura trionfante*. Porretta Terme, I quaderni del battello ebbro, 1996, pp. 10-14.

90 Agucchi, G. B., *Trattato della Pittura (1646)*, in Di Stefano, E., *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*. Palermo, Aesthetica, 79, aprile 2007, pp. 61-78, qui 66.

91 Scannelli, F., *Il microcosmo della pittura*. Cesena, Neri, 1657, p. 52.

dell'opera düreriana in Italia è data da Filippo Baldinucci⁹², che inserisce nel proprio lavoro anche una sezione esaustiva relativa alla produzione pittorica dell'artista di Norimberga⁹³. Di poco precedente è la *Teutsche Akademie* (1675) di Sandrart, contenente un primo organico moto di apprezzamento nei confronti dell'artista di Norimberga, in cui si scorgono i primi segni di un avvio al culto di Dürer, dove l'attenzione non è posta solamente alle opere del maestro, bensì anche alla sua immagine. Verso la fine della propria vita, Sandrart sposa una giovane norimberghese e sceglie deliberatamente di stabilirsi nella città francone; qui si adopera per far restaurare la tomba dimenticata dell'artista, facendovi anche apporre una nuova iscrizione commemorativa⁹⁴ che va ad aggiungersi alla nota targa dedicatoria di Pirckheimer, che recita “Quicquid Alberti Dureri mortale fuit, sub hoc conditur tumulo”⁹⁵. La critica pittorica d'oltremarica non sembra però in linea con i meno severi giudizi di area continentale nei confronti di Dürer che vanno formulandosi nel corso del tempo. William Hogarth, nell'*Analisi della Bellezza* del 1753, gli rimprovera infatti di disegnare in un modo matematico che non può raggiungere la grazia⁹⁶, mentre Sir Joshua Reynolds, nei suoi *Discorsi* del 1774, rileva nelle sue opere la presenza di una ricca massa di materiali genuini che dovrebbero essere lavorati finemente per poter raggiungere un'eleganza⁹⁷; John Ruskin, infine, è ancora più ingeneroso, sostenendo, nei suoi numerosi scritti⁹⁸, che il maestro di Norimberga fosse inquinato e paralizzato dallo studio dell'anatomia, non in grado di disegnare nemmeno una singola bella figura femminile, né tantomeno un viso, e che

92 Cfr Baldinucci, F., *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*. Firenze, Piero Matini, 1686.

93 Cfr Fara, G. M., “Il collezionismo delle opere di Albrecht Dürer in Italia fra Rinascimento e Barocco”, in HEF, pp. 89-95, qui 90.

94 Cfr Campbell Hutchinson, J., “‘Ehrlich gehalten nah und feren’: Five Centuries of Dürer Reception Albrecht Dürer (1471–1528) in German History”, in Id., *Albrecht Dürer. A guide to research*. New York & London, Garland, 2000, pp. 1-20, qui 6-8.

95 “Tutto ciò che di mortale ci fu di Albrecht Dürer riposa sotto questo tumulo”.

96 Cfr Hogarth, A., *Analysis of Beauty*. Oxford, Burke, 1955, p. 9.

97 Cfr Reynolds (Sir), J., *Discourses*. London, Roger Fry, 1905, p. 165.

98 Cfr Andrews, K., “Dürer's Posthumous Fame”, in DOD, pp. 82-103, qui 91.

impiegasse, per disegnare l'orecchio di un cane, un intero giorno, e una settimana per un'erbaccia⁹⁹. Al contempo, in Germania, l'interesse e la stima nei confronti di Dürer cominciano ad assumere contorni ancora più marcati. Nell'aprile 1728 ha luogo la prima delle celebrazioni commemorative a lui dedicate, e, in tale occasione, viene prodotto un primo tentativo di monografia sull'artista, ad opera del vicario Heinrich Conrad Arend, che vede nel proprio lavoro un obbligo morale nei confronti della patria, il cui intento di celebrare tanto l'artista quanto l'uomo è subito chiaro fin dal frontespizio:

Das gedechtniß der ehren eines derer vollkommnesten künstler seiner und aller nachfolgenden zeiten, Albrecht Dürers / üm eben die zeit, als er vor 200. jahren die welt verlaßen, aus besonderer verehrung vor deßen verdinste ans licht gestellt von Henrich Conrad Arend [...] Diser teutscher Mann, Albrecht Dürer, hat in vielen stücken seine übertreffer oder seines gleichen nimals, in diser welt, soviel man gelesen und gehöret, gehabt, sondern wie er gewesen, also bleibt er wol hirin der unvergleichligste.¹⁰⁰

A dispetto della apparente scarsa rilevanza del contributo monografico di Arend, è certamente un fatto degno di nota che tale opera costituisca un primo germoglio rispetto a quanto verrà in seguito. Più nello specifico, è possibile che Wackenroder abbia avuto, in qualche momento, tra le mani l'opera di Arend, o che perlomeno ne sia stato a conoscenza, in quanto un rimando alla *Ehrengedächtnis* del 1728 è presente già nella prima edizione del *Compendium der Deutschen Literatur-Geschichte* di Koch, che il professore usa quale testo di studio per le proprie lezioni, e al cui rimaneggiamento lavora lo stesso studente. Nonostante la monografia di Arend non sia formalmente presa in considerazione quale fonte per la *Ehrengedächtnis* di Wackenroder, compaiono nei testi dei due autori alcuni elementi che sembrano suggerire l'avvenuto contatto, a partire dal tono semplice e bonario dello stile antico-francone che li accomuna, rilevato da August Wilhelm Schlegel¹⁰¹ nella recensione alle *Herzensergießungen* apparsa sull'*Allgemeine Literatur-Zeitung* del 10 febbraio 1797:

99 Cfr Ruskin, J., *The Works*. London, Cook & Wedderburn, 1903-1912, XXII, p. 122 e XXI, p. 184.

100Arend, H. C., *Das Gedächtnis des ehren ... Albrecht Dürers*. Goßlar, König, 1728.

101Cfr Kemper, D., *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*. Stuttgart/Weimar, Metzler, 1993, pp. 244-245, 255-256.

Von deutschen Künstlern ist nur dem alten Albrecht Dürer ein verdientes Ehrendenkmal gesetzt: die von ihm gegebene Schilderung ist so ganz in dem ehrenfesten Tone und nach den graden Sitten seines Zeitalters abgefasst, dass sie den Leser täuschend dahin versetzt. Ueberhaupt bekommt die Schreibart des Vfs. Durch eine gewisse altväterliche Einfalt bey ihrem bildlichen Reichthum etwas eigenthümliches.¹⁰²

Riprendendo il noto giudizio di Vasari sull'artista tedesco e sulla manchevolezza che la sua provenienza genera, Arend aggiunge che il sole splende tanto in Italia quanto in Germania, rivendicando in modo implicito un rapporto paritetico tra le due culture¹⁰³. L'affermazione del predicatore sembra riecheggiare nelle parole di Wackenroder quando afferma “Liegt Rom und Deutschland nicht auf *einer* Erde?”¹⁰⁴, o anche nella più complessa immagine del sole quale *trait d'union* tra culture differenti:

Auf Wunderbare Weise führt Er seine Sonne um den Erdball in gemessenen Kreisen herum, daß ihre Strahlen in tausend Richtungen zur Erde kommen, und unter jedem Himmelsstriche das Mark der Erde zu verschiedenartigen Schöpfungen auskochen und hervortreiben.¹⁰⁵

Nella strada che porta Dürer a divenire icona nazionale, ancor prima delle opere della *Frühromantik*, un vero punto di svolta si ha con l'interessamento manifesto per l'artista da parte di Goethe, che, in un solo colpo, con *Von deutscher Baukunst* del 1773, risveglia l'interesse tanto per il maestro di Norimberga quanto per lo spirito dell'età medievale, e

102Schlegel, A. W., [Rezension Herzensergießungen] Allgemeine Literatur-Zeitung. 1797, 10. Februar, Nr. 46, S.361-365, in WAC, I, pp. 418-423, qui 421-422.

103“Gerade als wenn die Sonne die in Italien scheint, nicht auch in Teutschland schiene”. Arend, H. C., *Das Gedächtnis des ehren ... Albrecht Dürers*. Goßlar, König, 1728, par. 16.

104Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC, I), pp. 90-96, qui 90.

105Ivi, p. 86.

nondimeno per l'architettura gotica. La figura di Dürer, fatta diventare da Goethe emblema e personificazione del vigore virile dello spirito germanico, riappare cinque anni dopo in una quartina del suo componimento poetico *Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung*¹⁰⁶:

Sondern die Welt soll vor dir stehn,
Wie Albrecht Dürer sie hat gesehn,
Ihr festes Leben und Männlichkeit
Ihre innre Kraft und Ständigkeit.¹⁰⁷

Un sempre maggiore interesse da parte di Goethe per le stampe düreriane si deve anche al rapporto con due amici che, a loro volta, si occupano, in modi diversi, dell'artista di Norimberga. Il primo, Johann Heinrich Merck, nel 1780 produce un saggio su Dürer contenuto nel *Teutscher Merkur* di Christoph Martin Wieland, dal titolo *Einige Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunstliteratur*¹⁰⁸. L'autore può essere considerato un primo vero conoscitore dell'opera grafica dell'artista, che cerca di catalogare secondo vari criteri: attraverso una differenziazione tra originali e copie, seguendo crismi cronologici, nonché distinguendo tra ciò che appartiene allo stile personale di Dürer e quello che è tipico del suo tempo. Nella sua analisi, Merck sottolinea l'esistenza di scuole locali e tradizioni diverse tra loro, che non dovrebbero essere giudicate qualitativamente, in quanto, in virtù della loro differenza, sarebbe inopportuno stabilire una gerarchia tra di esse¹⁰⁹. Il secondo amico di Goethe è invece Johann Kaspar Lavater, che compie il tentativo di mettere insieme una raccolta esaustiva delle stampe düreriane¹¹⁰, ma che ha anche il merito di produrre un'associazione tra Dürer e Raffaello, che nomina più di una volta insieme nel

106Cfr Andrews, K., "Dürer's Posthumous Fame", in DOD, pp. 82-103, qui 93.

107Goethe, J.W., *Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung*, in Ivi, p. 102.

108Cfr Merck, J. H., *Einige Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunstliteratur*, in Wieland, C.M., *Der Teutsche Merkur*. Weimar, Verlag der Gesellschaft, 3, 1780, pp. 3-36.

109Cfr Campbell Hutchinson, J., *Albrecht Dürer. A guide to research*. New York & London, Garland, 2000, pp. 9-10.

110Cfr Andrews, K., "Dürer's Posthumous Fame", in DOD, pp. 82-103, qui 93.

corso dei suoi *Physiognomischen Fragmente*. Sebbene venga dato atto che dall'artista tedesco si possa apprendere come tracciare lineamenti bassi, strani, popolari e servili, e dall'Urbinate la semplicità e l'elevazione della quieta grandezza, i due vengono comunque posti sullo stesso livello per quel che concerne l'abilità nel disegno. Quale autore di studi sulle proporzioni, Dürer è presentato, nello spirito della fine del XVIII secolo, come un artista che basa il proprio lavoro sulla misurazione e sull'esatta imitazione della natura, mentre Raffaello quale artista dell'ideale che permea la propria opera di sentimento¹¹¹:

Albrecht Dürer maß; Raphael maß und fühlte den Menschen. Jener zeichnete Wahrheit, wissenschaftlich; dieser gemessen, idealisierte – und doch nicht weniger wahre Natur. Der bloß wissenschaftliche Physiognomist mißt wie Dürer; das physiognomische Genie mißt und fühlt wie Raffael.¹¹²

Intorno allo stesso periodo si conserva testimonianza di ulteriori attestati di stima e manifesto interesse per Dürer tanto in letteratura quanto in scritti privati di alcune figure prominenti dell'epoca. Nell'*Ardinghello* di Wilhelm Heine, ad esempio, il protagonista loda l'artista di Norimberga in modo assai eloquente, sostenendo, al contempo, la bellezza che risiede in ogni popolo e clima¹¹³. In altri casi, registrati privatamente da Herder, Lavater e Goethe, e relativi ad esperienze diverse tra loro, viene rilevata, nel caso dei primi due, l'entusiastica ammirazione provata al cospetto dei dipinti düreriani¹¹⁴, mentre il grande weimariano riporta, nel diario relativo al proprio primo viaggio in Italia, avvenuto tra il

111Cfr Hübner, C., “Katalog 30. Johann Caspar Lavater. Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe”, in Id., Thimann, M., *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*. Petersberg, Imhof, 2015, p. 202.

112Lavater, J. C., *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Leipzig/Winterthur, Weidemann und Reich/Steiner, Bd. 1, 1775, p. 55.

113Cfr Heine, W., *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787), in Heine, W., *Sämtliche Werke* (in 13 Bänden; hrsg von Schüddekopf, C.). Leipzig, Insel, Bd. IV, 1902, p. 40.

114Cfr Lüdecke, H., Heiland, S., *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*. Berlin, Rütten & Loening, 1955, pp. 332 (Herder), 131-134 (Lavater).

1786 e il 1788, una certa vicinanza al maestro di Norimberga¹¹⁵, sentitosi tanto stimato Oltralpe quanto non sufficientemente tenuto in considerazione a casa propria¹¹⁶. Il Dürer “gotico” di Goethe diverrà una delle figure principali del movimento di riscoperta del mitico passato tedesco, operato anche da Herder, che volge lo sguardo alle spalle di sé e del proprio popolo, recuperando leggende e forme poetiche di età medievale. Non è un caso che i *Meistersinger von Nürnberg* di Wagner, composti fra il 1862 e il 1867 e in cui riecheggiano le stesse atmosfere idilliache medievali, siano ambientati proprio nella città di Norimberga del tempo del maestro Dürer¹¹⁷. Oltrepassando la stagione della *Frühromantik*, su cui non è qui ovviamente necessario soffermarsi nel dettaglio, la quale ha saputo, pur nella sua brevità, produrre riverberi ben oltre il perimetro dei propri confini, si giunge rapidamente all'età dei Nazareni, i giovani pittori che a inizio XIX secolo si trasferiscono a Roma nel culto di Raffaello, ma con un occhio di riguardo anche per il maestro di Norimberga, che costituisce, insieme all'Urbinate, una diarchia artistica divina a cui guardare con profonda venerazione. Franz Pforr, tra i fondatori del movimento, raffigura in un disegno, oggi perduto, ma di cui abbiamo traccia in un'acquaforte, i due artisti al cospetto del trono dell'arte, in un quadro compositivo ereditato dal modello italiano della Sacra Conversazione. Il pittore nazareno, sulla scia di Wackenroder e facendo ricorso alle opere dell'artista, in uno scritto di gioventù identifica in Dürer la rievocazione di un padre, il cui spirito, permeato di semplicità divina, è da lui ritenuto fondamentale per poter divenire un grande artista¹¹⁸. Un altro esponente dei Nazareni, Peter Cornelius, rivestirà un ruolo rilevante nel tenere vivo il ricordo di Dürer. In seguito al Congresso di Vienna, con la restaurazione dell'*Ancien Régime*, quei liberali che vedono sfumare la possibilità di assistere alla nascita di un governo autonomo in Germania vengono spinti, per reazione, a commemorare gli anniversari di nascita e di morte degli eroi della patria. In tale contesto viene dato impulso anche ad una celebrazione a ricordo del maestro di Norimberga, il più antico tra le figure storiche a godere di tale privilegio; sono proprio i Nazareni ad avviare la consuetudine nell'anno 1815, il 20 maggio, nel Convento di Sant'Isidoro a Roma, loro quartier generale,

115Cfr Ivi, p. 344.

116Cfr Campbell Hutchinson, J., *Albrecht Dürer. A guide to research*. New York & London, Garland, 2000, p. 10.

117Cfr Andrews, K., “Dürer's Posthumous Fame”, in DOD, pp. 82-103, qui 94-95.

118Cfr Ivi, p. 96.

nella stanza di Cornelius¹¹⁹. Le celebrazioni düreriane prendono sempre più piede, instradandosi verso la consuetudine, ed un festeggiamento di ampio respiro, con commemorazioni, musica, stendardi e pubblicazioni, ha luogo nell'aprile 1828 sulla tomba di Dürer, con lo stesso Cornelius quale cerimoniere, ed alcuni tra i maggiori artisti del tempo quali partecipanti. Effetto collaterale del crescente culto düreriano è la nuova veste che viene conferita a Norimberga, ormai identificata come la città di Dürer, con la dimora dell'artista a fungere da magnete e da punto d'attrazione per uno stuolo di nuovi pellegrini¹²⁰. Il culto romantico di Dürer arriva a toccare anche altre regioni d'Europa, con la *Melencolia I* che diviene oggetto di attenzioni soprattutto in Francia e in Inghilterra¹²¹, fungendo da fonte d'ispirazione anche per Victor Hugo, William Blake e Alexander Pope, tra gli altri¹²². In Germania è invece *Ritter, Tod und Teufel* a godere di maggior fortuna, trovando spazio anche fra le pagine della *Geburt der Tragödie* di Nietzsche, in cui è Schopenhauer a vestire l'armatura del cavaliere düreriano:

Da möchte sich ein trostlos Vereinsamter kein besseres Symbol wählen können, als den Ritter mit Tod und Teufel, wie ihn uns Dürer gezeichnet hat, den geharnischten Ritter mit dem erzenen, harten Blicke, der seinen Schreckensweg, unbeirrt durch sein grausen Gefährten, und doch hoffnungslos, allein mit Ross und Hund zu nehmen weiss. Ein solcher Dürerscher Ritter war unser Schopenhauer: ihm fehlte jede Hoffnung, aber er wollte die Wahrheit. Es giebt nicht Seinesgleichen.¹²³

119Cfr Campbell Hutchinson, J., *Albrecht Dürer. A guide to research*. New York & London, Garland, 2000, p. 11.

120Cfr Andrews, K., *Dürer's Posthumous Fame*, in DOD, pp. 82-106, qui 98-99.

121Per uno studio sulla Melencolia I e la sua valenza, cfr Böhme, H., *Melencolia I im Labyrinth der Deutung*. Frankfurt, Fischer, 1989.

122Per approfondimenti sulla ricezione dell'artista in Francia e Inghilterra nel secolo XIX, cfr Finke, U., *Französische und englische Dürer-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Nürnberg, Gröschner, 1976.

123Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), in Id., *Die Geburt der Tragödie und Unzeitgemäße Betrachtungen* [Nachdruck des Originals von 1899]. TP Verone [ohne Ort], 2017, pp. 143-144.

Inserendosi nel solco inizialmente tracciato da Nietzsche, altri letterati dell'epoca, quali Ernst Bertram, Hans F.K. Gunther e Willibald Hentschel, arrivano a servirsi del *Cavaliere, la morte e il diavolo*, trasformando la figura centrale all'opera nella quintessenza dell'eroe popolare¹²⁴. Entrando nel Novecento, l'artista espressionista tedesco Ernst Ludwig Kirchner, nel periodo in cui è membro del gruppo *Die Brücke*, che usa la stampa quale *medium* privilegiato, dimostra un certo interesse per Dürer, testimoniato dalla visita al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga per ammirarne le opere grafiche e le lastre di stampa originali. Vent'anni dopo, nel 1926, dichiara, nel proprio diario, di riuscire a percepire un mondo naturale che lo accomuna agli antichi maestri, tra cui Dürer, in un modo che mai ha potuto provare nei confronti degli artisti moderni¹²⁵. Negli anni del Nazionalsocialismo, mentre l'arte di Kirchner viene considerata degenerata e distrutta, a quella del maestro francone viene concesso sempre maggiore spazio nei musei. Albrecht Dürer, a dispetto delle sue origini ungheresi, diviene l'emblema dell'arianesimo, dopo essere apparso, con il suo ritratto del 1493, sulla copertina della rivista *Volk und Rasse* del febbraio 1942. La stampa del *Cavaliere, la morte e il diavolo*, che nell'anno 1933 era stata regalata ad Adolf Hitler dalla Città di Norimberga¹²⁶, conosce una diffusione ancora più ampia che in passato, e lo stesso *Führer* veste i panni e il portamento dell'indomito cavaliere düreriano nell'enorme dipinto di Hubert Lanzinger, *Der Bannerträger*. Norimberga, considerata da Hitler la più tedesca delle città, proprio in virtù del suo ruolo viene largamente distrutta dai bombardamenti inglesi del 1944 e 1945, che mirando volutamente al centro medievale, vogliono colpire il cuore dello spirito tedesco. Gli attacchi lasciano soltanto macerie sia della casa di gioventù dell'artista che della bottega del maestro Wolgemut, scompare il municipio, e con lui gli affreschi realizzati da Dürer al suo interno. La casa del maestro presso Tiergartner Tor subisce danni strutturali, mentre intoccate restano la statua eretta in sua memoria e la sua tomba. Parzialmente corrotta, non dalle bombe, bensì dall'eccessiva

124Cfr Campbell Hutchinson, J., *Albrecht Dürer. A guide to research*. New York & London, Garland, 2000, p. 20; Schwerte, H., *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*. Stuttgart, Klett, 1962, pp. 243-278.

125Cfr Springer, P., "Kirchner as a Follower of Dürer", in *Hand and Head. Ernst Ludwig Kirchner's Self-Portrait as Soldier*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2002, pp. 111-114, qui 111.

126Cfr Petzel, J., "Ritter und Bürger oder einige Gedanken zur Dürer-Rezeption von Fouqué und E.T.A. Hoffmann", in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*. Berlin, Schmidt, 9, 2001, pp. 81-90, qui 81.

ammirazione da parte dello stato nazista, risulta invece la reputazione artistica di quello che era considerato dallo stesso Hitler il più tedesco tra gli artisti tedeschi, una volta caduto il regime. Nel 1937, le istituzioni naziste si erano servite delle opere dell'artista, insieme a quelle di Lukas Cranach e Albrecht Altdörfer, per riempire il vuoto causato dalla distruzione delle opere di arte considerata degenerata. Aggiungendo una nota di colore, che però fa ben comprendere le reali dimensioni della cosa, nel corso dello stesso anno, in una lista pubblicata dalla rivista femminile nazista *N.S. Frauenwarte* che raccoglie un insieme di centoventidue opere di cinquantatré artisti diversi approvate per la decorazione domestica, Dürer ha l'onere e l'onore di apparire, con i propri lavori, una volta ogni quattro. Nonostante l'intervento della mano nazista, la fama e l'ammirazione per l'artista di Norimberga non sono venute meno, e non sono riuscite soltanto a persistere, ma hanno altresì trovato nuova linfa oltre i confini culturali nazionali. In occasione del cinquecentenario dalla nascita, nel 1971, la città di Dürer ha celebrato con eventi e mostre, tra cui una a cui hanno partecipato, su invito, grandi artisti internazionali con opere create appositamente per onorare il maestro francone; tra questi Pablo Picasso, Fernando Botero, Salvador Dalí, Marino Marini e Otto Dix¹²⁷. Anche *post mortem*, Dürer ha continuato ad essere l'artista dei primati: è il primo artista ad avere un monumento eretto in proprio onore, commissionato nel 1828 a Christian Daniel Rauch per la piazza di Norimberga rinominata Albrecht-Dürer-Platz; sua la prima mostra monografica d'importanza internazionale tenutasi in un museo tedesco, nel 1928 al *Germanisches Nationalmuseum*; sempre lui ad avere, primo tra gli artisti nordici, casa e tomba restaurate a fini conservativi¹²⁸, e solo per citarne alcuni¹²⁹. Nel suo saggio del 1928 dedicato dall'artista¹³⁰, Thomas Mann dichiara di non poter pensare al nome di Dürer senza

127Cfr Campbell Hutchinson, J., *Albrecht Dürer. A guide to research*. New York & London, Garland, 2000, pp. 14-15.

128Cfr Ivi, p. 13.

129Dürer è inoltre indicato come l'artista con il maggior numero di gruppi e associazioni dedicati. Pur ritenendo tale affermazione degna di approfondimento al fine di verificarne l'attualità, si rimanda comunque a Campbell Hutchinson, J., *Albrecht Dürer. A guide to research*. New York & London, Garland, 2000, p. 13; Kratzsch, G., *Kunstwart und Dürerbund*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969; nonché alle pubblicazioni della Dürer Society di Londra.

130Per uno studio su Albrecht Dürer in Thomas Mann, cfr Finke, U., "Dürer and Thomas Mann", in DOD, pp. 121-146.

che ciò gli richiami alla mente quello di Nietzsche, nel cui ricordo si incrociano storia e futuro, speranza e rimembranza. Mann tesse tra i due un filo invisibile, e, proseguendo, porta alla luce il legame esistente tra i grandi animi per mezzo dei quali si è formato lo spirito tedesco: oltre a Dürer e Nietzsche, Goethe, Wagner, e Schopenhauer. Emblematiche sono le parole spese da Mann per il maestro di Norimberga, che, nello spazio di poche righe, coprono idealmente secoli di storia, lasciando intuire il percorso che porta Dürer a raggiungere lo *status* di mito, mantenendo, al contempo, quello di uomo:

An Dürer denken heißt Lieben, Lächeln und Sicherinnern. Es heißt: Besinnung auf Tiefstes und Überpersönlichstes, das außer- und unterhalb liegt der fleischlichen Grenzen unseres Ichs, es aber doch bestimmt und ernährt. Es ist Geschichte als Mythos, die immer Fleisch ist und Gegenwart.¹³¹

1.2 *Primi contatti tra Dürer e Raffaello nella letteratura del Settecento tedesco: Georg Wolfgang Knorr e Georg Ernst Waldau*

Il fatto che Georg Wolfgang Knorr, incisore e mercante d'arte che opera a Norimberga nella prima metà del Settecento, appaia nel resoconto del 23 giugno 1793 di Wackenroder è la dimostrazione della sua conoscenza da parte dell'autore romantico. Knorr, oltre a produrre numerose incisioni, soprattutto rappresentazioni legate al mondo delle scienze naturali, pubblica anche un'opera letteraria che raccoglie le vite e le opere di grandi artisti, *l'Allgemeine Künstler Historie, oder berühmter Künstler Leben, Wercke und Verrichtungen mit vielen Nachrichten von raren, alten und neuen Kupferstichen beschrieben*¹³², in cui appare un corposo saggio su Albrecht Dürer. È lecito pensare che Wackenroder, da studente appassionato di storia di letteratura e storia dell'arte quale è, sia potuto entrare in contatto con l'opera nel corso dei suoi studi. Ma a destare maggior sorpresa è un'altra opera di Knorr, seppur minore: *l'Historische Künstler=Belustigung oder Gespräche in dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt=bekannten Künstlern Albrecht Dürer und RAPHAEL*

131Mann, T., *Dürer (1928)*, in Id., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt a.M., Fischer, 1960, X, pp. 232-233.

132Nürnberg, zu finden bey dem Author [gedrückt: Bieling], 1759.

*DE URBINO*¹³³. L'opera è un tentativo, da parte di Knorr, di trasporre il *Totengespräch*¹³⁴, popolare genere letterario del Settecento di ambito illuminista, nel campo della storia dell'arte¹³⁵. La pubblicazione, che sarebbe dovuta essere la prima di una lunga serie¹³⁶, rimane invece un *unicuum*, probabilmente a causa di una limitata diffusione di questo primo sforzo letterario¹³⁷. Nonostante la mancanza di prove a riguardo, la vicinanza del *topos* presente nel libretto di Knorr a quello dell'incontro notturno tra i due artisti defunti rende lecito pensare che Wackenroder e Tieck, studenti avidi di conoscenza di arte figurativa e letteratura, siano potuti entrare in contatto con questo *Totengespräch*. Altra possibile fonte d'ispirazione per l'associazione tra Raffaello e Dürer da prendere in considerazione è rappresentata da un breve scritto di Georg Ernst Waldau, presente nel secondo volume della sua opera *Neue Beytraege zur Geschichte der Stadt Nuernberg*. Il brano, dal titolo *Auffallende Aehnlichkeit zwischen zwey beruehmten Mahlern, Rapahael von Urbino und Albr. Duerer*, propone un accostamento tra i due artisti che presenta alcune sostanziali differenze con il testo precedentemente trattato. Su stessa indicazione dell'autore, il brano è una riscrittura del confronto tra Dürer e Raffaello operato dall'abate Angelo Comolli all'interno della *Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustrata con note da Angelo Comolli*,

133Knorr, G. W., *Historische Künstler=Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt=bekannten Künstlern Albrecht Dürer und RAPHAEL DE URBINO* (Nürnberg 1738) [hrsg. v. Hönes, H. C.], in *FONTES*. Heidelberg, pp. 16-35 [1. Oktober 2014] URL: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2752>>

134Per il *Totengespräch*, cfr Krapinger, G., “*Totengespräche*”, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. X [hrsg. v. Ueding, G.]. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011, pp. 1308-1316.

135Hönes, H., “Einleitung”, in Knorr, G. W., *Historische Künstler=Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt=bekannten Künstlern Albrecht Dürer und RAPHAEL DE URBINO* (Nürnberg 1738) [hrsg. v. Hönes, H. C.], in *FONTES*. Heidelberg, pp. 1-15, qui 3 [1. Oktober 2014] URL: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2752>>

136Quello di Knorr rappresenta un chiaro tentativo, seppur non avente l'esito sperato, di popolarizzazione della storia dell'arte. Cfr *Ibidem*. Per approfondimenti sul tema della popolarizzazione della conoscenza nel sec. XVIII in Francia, cfr Gipper, A., *Wunderbare Wissenschaft Literarische Strategien naturwissenschaftlicher Vulgarisierung in Frankreich*. München, Fink, 2002.

137Reichardt, G., “Dürer und Raffael als Künstler-Vorbilder im 19. Jahrhundert”, in *Horizonte*. 1, 2016, pp. 1-31, qui 4-6. URL: <https://horizonte-zeitschrift.de/?media_dl=1301>

comparsa a Roma nel 1790¹³⁸. La pubblicazione di Comolli ha buona fortuna anche in Germania, dove circola nel corso dell'Ottocento: una traduzione tedesca viene pubblicata a Monaco, nel 1817, dall'editore Hübschmann, prodotta dallo storico e archivista Maximilian Prokop Freiherr von Fretberg, che però non traduce le note, formulando il proposito, senza seguito, di farlo in un secondo momento¹³⁹. L'accostamento tra Dürer e Raffaello, che Comolli vuol far apparire come un'idea originale, è in realtà ripresa da fonti preesistenti, tra le quali Sandrart, Vasari e Dolce, con l'aggiunta di un'ampia nota, aggiunta a margine dell'incontro tra i due artisti riportato dal Vasari, in cui Comolli descrive un lungo e idealizzato confronto tra i due artisti¹⁴⁰. Una versione ridotta del brano è presente anche in Waldau, ma, considerato l'anno di pubblicazione della sua *Neue Beytraege zur Geschichte der Stadt Nuernberg*, è deducibile che il predicatore di Norimberga abbia diretto accesso all'opera di Comolli nella sua versione italiana, uscita solo un anno prima. Sebbene sia Knorr che Waldau forniscano cenni biografici sui due artisti, ciò che li differenzia fortemente è la scelta di tipologia testuale: mentre il primo si orienta per il dialogo, come già chiaro dal titolo, il secondo adotta la forma del saggio breve. Altro fattore di differenziazione è il modo in cui le vite di Dürer e Raffaello vengono illustrate, in quanto Knorr le fa raccontare in prima persona ai due artisti, senza però ricercare connessioni tra di esse. Di tutt'altro carattere è il saggio breve di Waldau, che annuncia già dal titolo l'intento che lo anima nella scrittura, ovvero quello di ricercare somiglianze e punti di contatto tra l'Urbinate e il Norimberghese, andando a identificarne e sottolinearne le connessioni, anche biografiche. In ultima istanza, nel *Totengespräch*, venuto alla luce nel 1738, è evidente lo stampo illuminista, sia per stile che per contenuti, attraverso l'utilizzo di un linguaggio ricercato che al contempo presenti un carattere didattico e di stampo divulgativo. Per contro, nel testo di Waldau, che contiene una serie di parallelismi tra Dürer e Raffaello, ci si

138L'opera, fatta passare dall'abate per un manoscritto antico, redatto poco dopo la morte di Raffaello e da lui recentemente ritrovato, fu poi riconosciuto nel XIX secolo come un falso. Cfr Onofri, S., *L'abate Angelo Comolli (1760-1794) e il confronto Raffaello-Dürer*, in *INTRECCI d'arte*. Bologna, Dipartimento delle Arti visive, performative e mediali, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, n.1, vol. 1, aprile 2012, pp. 65-80, qui 67-71; Comolli, A., *Vita inedita di Raffaello da Urbino*. Roma, Salvioni, 1790.

139Cfr Onofri, S., *L'abate Angelo Comolli (1760-1794) e il confronto Raffaello-Dürer*, in *INTRECCI d'arte*. Bologna, Dipartimento delle Arti visive, performative e mediali, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, n.1, vol.1, aprile 2012, pp. 65-80, qui 71-72.

140Per approfondimenti, cfr Ivi, pp. 74-80.

premura di presentare solo ed esclusivamente ciò che accomuna i due grandi artisti, nel tentativo di raggiungere l'obiettivo annunciato dal titolo. Anche questo testo, del 1791, è di carattere divulgativo, ma in esso è da notare uno stile lineare, con un uso di termini di facile comprensione e una struttura chiara e concisa. È opportuno ricordare che Waldau, oltre ad essere scrittore, è pastore, e la matrice religiosa salta immediatamente all'occhio nell'*Auffallende Aehnlichkeit*. Nell'esordio del brano è immediatamente presente un riferimento alle date di nascita di Raffaello e di Dürer, che cadono entrambe durante la ricorrenza del Venerdì Santo:

Gleichzeitig wurden beide Künstler in ebendem Jahrhunderte (Dürer 1471, Raphael 1483) gebohren, welches ihres grossen Genies bedurfte, um die Finsternisse und die Barbaren zu zerstreuen, worein die schönen Künste verhüllt lagen; und beide an einem Charfreytage; Raphael, erzeugt von einem armen Vater, der nur ein mittelmäßiger Mahler war: Dürer deßgleichen. Raphael wird bey seiner Armuth vom Vater herrlich erzogen, eben so Dürer.¹⁴¹

Altro elemento presente nella parte introduttiva è la guida fornita dalla figura del padre, che, pur modesto e povero, porta egregiamente a compimento il compito di crescere e formare il proprio figlio. Tale presenza richiama tanto la paternità celeste quanto la remissione e la morigeratezza da tenere in vita per seguire i dettami religiosi, nonostante la forza dirompente che il genio reca in sé. La figura maschile è qui predominante, contrapponendosi a quella femminile, causa della morte di entrambi gli artisti. La rilevanza che si vuole dare all'elemento spirituale, dato dalla particolare nascita che avviene sotto il segno del divino, ha il compito di sostenere il genio nell'opera di portare luce nell'oscurità, sconfiggendo la barbarie. Il discorso delineato si discosta dall'idea di un'abilità tecnica appresa attraverso l'esercizio, conferendo invece centralità all'espressione del divino tramite la genialità, aspetto che avvicina il brano alla poetica wackenroderiana, che attribuisce all'artista l'elemento di espressione del divino. Da rilevare è il fatto che, durante una delle sue visite a Norimberga, Wackenroder ha l'opportunità di incontrare personalmente Waldau, come riportato nel *Resoconto di viaggio* relativo al soggiorno nella città francone in data 22

141Waldau, G. E. (hrsg. v.), *Auffallende Aehnlichkeit zwischen zwey berühmten Mahlern, Raphael von Urbino und Alb. Dürer*, in Id., *Neue Beyträge zur Geschichte der Stadt Nürnberg*. Nürnberg, Zweiter Band, 1791, 112-115, qui 112.

giugno 1793:

H. Prediger Waldau, bey dem ich nach ihm war, sagte mir die unangenehme Neuigkeit, daß der Herzog v. Württemberg den Prof. Malblanc wirkl. Nach Tübingen berufen hätte, schon auf Michaelis; u daß er jeden, der in seinem Lande ein Stipendium genossen, dahin mit Gewalt zurückziehen zu können glaubte ; doch wäre es sehr mögl. daß dies zum wenigsten noch bis Ostern verschoben bliebe; übrigens lebe M. Auch in Erl. nicht recht zufrieden; er sey ein eingezogenes Lebem gewohnt, u etwas hypochondrisch zuweilen.¹⁴²

Queste le parole spese da Wackenroder sull'incontro con Waldau, suo precursore nel trovare affinità tra il pittore di Urbino e l'incisore di Norimberga. Non è dato se sapere se, ma è possibile supporre che, i due abbiano affrontato anche altre conversazioni, toccando anche ambiti d'interesse artistico. Risulta infatti quantomeno curioso rilevare che entrambi abbiano, a pochi anni di distanza, sviluppato uno stesso immaginario: la questione è dunque se l'idea espressa da Waldau sia nota a Wackenroder nel momento in cui scrive e se essa l'abbia quindi in qualche modo influenzato. Pur non potendo fornire una risposta alla domanda con dati certi, si può comunque supporre che la coincidenza non sia data dal caso. L'autore romantico deve essere a conoscenza, in modo diretto o indiretto, di quanto scritto da Waldau, nonostante, quando nomina la visita nei resoconti indirizzati ai genitori, non si soffermi troppo sull'incontro. Come affermato già nell'Ottocento da Rudolf Köpke e ripreso più di recente dalla critica¹⁴³, Wackenroder ha la necessità di giustificare al padre, concreto giurista di fede illuminista che acconsente a far trascorrere al figlio un semestre ad Erlangen per mere ragioni pratiche, la scelta del proprio soggiorno di studio. Illuminante è il poscritto della lettera a Erduin Julius Koch da Gottinga del 16 febbraio 1794, in cui Wackenroder chiede al proprio maestro di non fare parola alcuna con i genitori a tal riguardo¹⁴⁴:

Ich bitte Sie, meinen Eltern nichts davon zu sagen, daß ich hier

142Wackenroder, W. H., 22.-25. Juni 1793. *Reise vom 22.-24. Juni 1793 nach Nürnberg*, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 179-194, qui 182.

143Cfr Littlejohns, R., “*Die Reiseberichte* [Erläuterung]”, in WAC II, pp. 548-612, qui 550-553.

144Cfr Pikulik, L., *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München, Beck, 1992, pp. 19-20.

manches zur deutschen Literatur aus der Bibliothek lese, oder Ihnen etwas schicke; denn sie denken gleich, ich wende allzuviel Zeit darauf.¹⁴⁵

L'Università di Erlangen, quando Wackenroder vi si iscrive, fa da poco parte del territorio prussiano, da quando, nel 1791, Federico Guglielmo II acquisisce il Margraviato di Ansbach-Bayreuth. In questo modo Wilhelm Heinrich, che il padre immagina futuro funzionario statale, avrà l'occasione di conoscere il territorio del regno, la sua realtà commerciale, e potrà anche scoprire se la Libera Città Imperiale di Norimberga costituisca una possibile minaccia per l'attività manifatturiera prussiana¹⁴⁶. L'intento primario del figlio, che non nutre un particolare interesse per ciò che il padre considera rilevante, è però quello di muovere verso sud alla ricerca di una maggiore libertà, lontano dalle aspettative e dalla pressione paterna. I viaggi, nelle intenzioni genitoriali, devono servire a formare il giovane Wackenroder e a creargli una posizione, ed egli non deve dunque far sospettare al padre quali siano i suoi reali interessi. Tenendo a mente questo fatto, è encomiabile come Wackenroder figlio riesca a portare avanti tale illusione nella lettera che invia ai genitori, ritagliata certamente su ciò che essi da lui si aspettano, e a non palesare il proprio interesse artistico¹⁴⁷, come dimostra la prima descrizione che fa della città di Norimberga, che appare tetra, cupa e, in apparenza, non degna di alcun particolare apprezzamento:

Die Stadt hat wegen der vielen, schwarzen, mit Gothischem Prunk an Bildern u Zierrathen reich überladenen Kirchen, wegen der alten, ganz v. Quadern gebauten, festen Häuser, die häufig mit Figuren v. Menschen u Thieren bemahlt, u auch mit sehr alten Basreliefs in Stein geziert sind, ein antikes, abentheuerliches Ansehen. Aber sowohl aus- als inwendig, scheinen mir doch fast alle Häuser keine Spur v. Modernem Geschmack zu haben. Keine einzige neumodische Façade. Die Hausthür ist oft klein und schwarz, u fast immer verschlossen; man klingelt, sie springt auf; man geht durch

145Wackenroder, W. H., An Erduin Julius Koch: Göttingen, 16. Februar 1794, in *Der Briefwechsel* (WAC II) 140-145, qui 145.

146Cfr Paulin, R., *Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie*. München, Verlag C.H. Beck, 1988, p. 35.

147Cfr Cercignani, F., "Wilhelm Heinrich Wackenroder. Arte e vita tra finzione e realtà", in Id. (a cura di), *Studia theodisca*, Milano, Università degli Studi, vol. II, 1995, pp. 177-231, qui 188.

dunkle Winkel eine schlechte Treppe hinauf, u findet selbst Männer wie H. v. Murr u H. Schaffer Panzer, in Zimmern, die nur durch eine Bibliothek angenehm werden, an Fenstern mit kleinen runden Scheiben, nach dem Hofe oder einem Gäßchen zu, sitzen.¹⁴⁸

Ciò che è scritto nei resoconti è filtrato per arrivare all'occhio illuminista del padre e non destare sospetti sull'utilità del periodo di studio nel sud della Germania¹⁴⁹, ed è perciò molto probabile che le parole usate e i fatti narrati non corrispondano in realtà al sentire più profondo di Wackenroder, sentimenti che confluiranno in seguito nelle *Herzensergießungen* e nelle *Phantasien*¹⁵⁰. Oltre alla ricerca del compiacimento paterno, il giovane autore romantico sembra essere influenzato, nello stile, dalle descrizioni di viaggio prodotte nel corso del secolo¹⁵¹. Wackenroder fa riferimenti espliciti a Nicolai¹⁵² e, insieme a Tieck, dà l'idea di scegliere di visitare alcuni luoghi e persone con l'intenzione di calcare le orme dell'illuminista berlinese, nonché di riproporne alcuni giudizi.

148Wackenroder, W. H., *22.-25. Juni 1793. Reise vom 22.-24. Juni 1793 nach Nürnberg*, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 179-194, qui 182.

149Cfr Littlejohns, R., “*Die Reiseberichte* [Erläuterung]”, in WAC II, 548-612, qui 550; Höhn, H., “Einführung zu den *Reisebriefen*”, in Id. (hrsg. v.), Wackenroder, W. H., *Reisebriefe*. Berlin, Schneider, 1938, pp. 7-20, qui 12-13; Cfr La Manna, F., “I resoconti di viaggio di Wackenroder e Tieck”, in AGA, pp. 901-921, soprattutto 905-910, qui 906.

150 Non in ogni momento dei suoi resoconti di viaggio Wackenroder si rifugia nel fattuale per meglio apparire agli occhi dei genitori, e, in particolar modo, del padre. Vi sono, all'interno degli scritti, passaggi in cui Wilhelm Heinrich si lascia andare a commenti più inclini a quella che si mostrerà essere la sua tendenza successiva, come quando, ad esempio, descrive ciò che prova di fronte alle rovine del castello di Streitberg, che inserisce in quadro più ampio, e che gli permette di scorgere, nella percezione dell'infinito, un'idea di trascendenza. Cfr Paulin, R., *Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie*. München, Verlag C.H. Beck, 1988, p. 37.

151Cfr Littlejohns, R., “*Die Reiseberichte* [Erläuterung]”, in WAC II, 548-612, qui 551-552.

152Cfr La Manna, F., “I resoconti di viaggio di Wackenroder e Tieck”, in AGA, 2014 pp. 901-921, soprattutto 905-910. I riferimenti sono invece presenti in Wackenroder, W. H., *22.-25. Juni 1793. Reise vom 22.-24. Juni 1793 nach Nürnberg*, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 179-194 (riferimenti: 181, 183) e *23. Juli 1793. Reise vom 12.-17./18. Juli 1793 nach Bamberg*, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 194-220 (riferimenti: 203, 214).

1.3 Le lettere da Venezia e il Diario di viaggio nei Paesi Bassi come fonti

Molti aspetti caratteriali düreriani risultano ben visibili alla lettura degli scritti personali dell'artista, pubblicati da Murr a fine Settecento nel *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*. Il fatto che Wackenroder debba essere venuto a conoscenza del *Journal zur Kunstgeschichte* di Murr durante il suo periodo di studio presso Fiorillo, o, che, se a lui già noto, la curiosità nei confronti della pubblicazione sia nuovamente stimolata dalle sue lezioni, è rimarcato in modo particolare da un momento presente nel testo del professore, nel quale si afferma che le lettere di Dürer dall'Italia siano determinanti per comprendere il carattere dell'artista. Fiorillo traccia un percorso di corrispondenza, che Wackenroder segue, tra la lettura dei suoi scritti privati e l'analisi della personalità dell'artista:

Dürers Briefe aus Italien sind unschätzbare Beiträge zur Schilderung seines biedern Characters und offenen, treuherzigen Wesens, das sich mit dem Treiben der schlaunen Venezianer nicht vereinigen konnte. Doch ließ er ihnen sein Uebergewicht zur gehörigen Zeit fühlen.¹⁵³

Quel che Fiorillo afferma in funzione del carteggio è estendibile ad ogni scritto privato dell'artista, dimostrabile nel fatto che entrambi gli autori si servono di quanto da lui narrato al fine di delinearne il profilo. Di particolare rilievo il fatto che, come sarà illustrato nel corso del presente lavoro, il Dürer della *Frühromantik* è una figura frutto di una trasfigurazione, che, sotto molti aspetti, si discosta alquanto dalla sua forma reale e storica; per tale ragione è opportuno provare a comprendere se, e in quale misura, la lettura degli scritti privati düreriani abbia effettivamente influito sul delineamento di un profilo dell'artista da parte di Wackenroder. Come noto, nel settimo volume del *Journal zur Kunstgeschichte* di Murr, pubblicato nel 1779, è incluso il *Reisejournal Albrecht Dürers von seiner niederländischen Reise*¹⁵⁴, mentre nel decimo, uscito due anni più tardi, *8 Briefe A.*

153GZKD II, p. 343.

154Cfr Murr (von), C. G., *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*. Nürnberg, Zeh, Bd VII,

*Dürers an W. Pirckheimer aus Venedig*¹⁵⁵. Come già rilevato, entrambi sono presi in prestito a Gottinga da Wackenroder, e poiché ciò che viene studiato da uno dei due giovani studenti è oggetto di lunghe e proficue conversazioni con l'altro, si possono dare per conosciuti i due scritti düreriani anche da parte di Tieck¹⁵⁶. Partendo dall'indicazione fornita dal brano di Fiorillo, che invita a ricercare il carattere di Dürer facendo ricorso ai suoi scritti, è opportuno osservare quanto di essi sia confluito nell'opera dello stesso Fiorillo, oltre che nei primi sforzi letterari della *Frühromantik*. Quale base di partenza si prenda l'introduzione di Adalgisa Lugli all'edizione italiana del diario di viaggio nei Paesi Bassi di Dürer¹⁵⁷, in quanto in essa sono indicati, ed appaiono ben delineati, alcuni tratti dell'artista di Norimberga che passano invece sotto traccia negli scritti della *Frühromantik*. Ma innanzitutto è opportuno rilevare alcuni aspetti generali sottolineati dalla stessa Lugli, ovverosia che il costante e sistematico impegno di scrittura privata di Dürer costituisce quasi

1779, p. 53 segg (d'ora in avanti il *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur* sarà indicato con la sigla MUR).

155Cfr MUR X, p. 3 segg. Per un approfondimento sulle lettere inviate da Venezia da Dürer a Pirckheimer, cfr RUP, I, pp. 39-60. L'opera di Rupprich, che raccoglie tutti i lasciti scritti di Dürer pervenutici, costituisce ancora oggi un contributo fondamentale alla ricerca. La presenza di un lascito scritto dell'artista è citato, tra i contemporanei, da Joachim Camerarius, traduttore delle opere di Dürer in latino, nella prefazione della versione latina dei *Vier Bücher von Menschlicher Proportion*. Cfr RUP, I, p. 8.

156Il rapporto tra i due costituisce una simbiosi da cui scaturisce un atto creativo in cui non è definibile in modo netto cosa sia generato completamente da uno e cosa dall'altro. Per stessa ammissione di Tieck, alcuni passi dello *Sternbald*, alla cui stesura Wackenroder non partecipa in quanto ormai mortalmente malato, risentono del comune apprezzamento dei due amici per l'arte e dei discorsi che ne scaturiscono: "Dieses Buch sollte erst unter dem Nahmen des Verfassers der Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders erscheinen: daher muß sich der Leser den Ton in manchen Stellen dieses Theiles erklären. Die meisten Gespräche, die ich seit mehreren Jahren mit meinem nun verstorbenen Freunde Wackenroder führte, betrafen die Kunst, wir waren in unsern Empfindungen einig, und wurden nicht müde, unsre Gedanken darüber gegenseitig zu wiederholen. Er war besonders gegen die zergliedernde Kritik, die den verehrenden Enthusiasmus entgegen steht, und aus unsern Gesprächen über die Ansicht der Kunst und der Künstler entstanden die *Herzenergiessungen des Klosterbruders*, die 1797 heraus kamen." TIE, p. 191.

157Dürer, A., *Viaggio nei Paesi Bassi* (a cura di Lugli, A.) Torino, Utet, 1995, p. 7-53 (d'ora in avanti sarà indicato con la sigla LUG). Per approfondimenti sul lascito scritto di Dürer e su come sono state tramandate le fonti in seguito alla sua morte, cfr pp. 49-52. Per un approfondimento sul *Diario di viaggio nei Paesi Bassi*, cfr RUP, I, pp. 146-202.

un *unicuum* nel suo tempo¹⁵⁸, soprattutto considerando la sua provenienza, data l'inconsueta tendenza dei nordici dell'epoca a registrare per iscritto le proprie vicende¹⁵⁹. Poiché tra le lettere veneziane e il diario olandese intercorrono circa vent'anni, le due raccolte descrivono momenti della vita dell'artista assai differenti. Nelle prime, Dürer è un artista in parabola ascendente che sta ancora cercando il proprio posto nel mondo; il secondo lo trova invece ormai maturo e affermato, senza alcun bisogno di dimostrare il proprio valore. Oltre a ciò, le lettere, prevedendo un destinatario, sono, per loro stessa natura, scritte per non rimanere completamente private, mentre il diario è invece frutto di una stesura nata per conservare la propria totale intimità. Nelle lettere di Dürer a Pirckheimer l'intimità è espressa tramite lo scambio di consigli ed esperienze, senza alcun filtro apparente, e con un linguaggio a tratti conviviale e cameratesco. Un aspetto relativo alla natura del rapporto tra i due può essere tratto dalla lettera del 18 agosto 1506 che Dürer invia all'amico, in cui scrive, in un tono tra l'ironico e il goliardico:

Grandissimo primo homo de mundo woster serfitor ell schiauo
 Alberto Dürer disi (dice) salus sun (a suo) mangnifico Miser
 (Messer) Willibaldo Pircamer my fede el aldy Wolentiri cum grandio
 pisir (piacere) woster sanita e grandio honor el my maraweio come
 ell possibile star vno homo cusy (così) wu (voi) contra thanto
 sapientissimo Tirasibuly milytes non altro modo nysy vna gracia de
 Dio quando my leser woster Litera de questi strania sysa de catza
 my habe thanto pawra et para my vno grandio kosa, aber ich halt daz
 dy schottischen ewch awch gefurcht hand, man Ir secht (seyd) awch
 wild und sunderlich im Heilten wen Ir den schritt hypferle gand
 (gehet).¹⁶⁰

158Come lui solo Leonardo da Vinci, tra i grandi artisti del suo tempo, è atto alla scrittura privata quale occupazione abituale.

159LUG, p. 9.

160MUR X, p.21 [trad. “Grandissimo primo homo de mundo. Woster serfitor, ell schiavo Alberto Dürer disi salus suum magnifico miser Wilibaldo Pircamer. My fede el aldy wolentire cum grandio pisir woster sanita e grandio hanor. El my maraweio, como ell possibile star vno homo cusy we contra thanto sapientissimo Tiraybuly milytes; non altro modo nysy vna gracia de dio. Quando my leser woster litera de questi strania fysa de cacza my habe thanto pawra el para my vno grandio kosa. Ma penso che gli uomini di Schott abbiano anche avuto paura di voi. Perché anche voi sembrate feroce, e particolarmente alla festa delle

Con queste parole, Dürer si prende gioco di Pirckheimer¹⁶¹, facendo un diffuso uso d'ironia. Nel tono utilizzato non si rinviene alcunché del carattere modesto e umile descritto da Wackenroder, e, anzi, Dürer fa sfoggio del dialetto veneto con l'amico¹⁶², al fine di dare mostra della propria conoscenza. Nel passaggio successivo della lettera, è invece possibile scorgere un barlume della posizione della *Frühromantik* rispetto al carattere dell'artista, o di quello che Wackenroder vede in lui:

Aber es reimt sich gar ubell daz sych sollich lantz knecht mit tzipeta
(Bisam Zibetto) schmiren. Ir wolt awch erchter seiden schwantz
werden, und meint wen Ir nur den Hurn woll gefalt, so sey es
awsgericht, wen Ir doch als ein lieblich Mensch werd, (wäret) as
(wie) ich, so that es mir nit tzorn. Ir hand (habt) as (so) vill
pulschaft, und wen Ir ein Itliche nur ein moll tzolt, prawten Ir
vermochtez in ein Monett und lenger nit tzu verspringen.¹⁶³

Qui Dürer si pone come moralizzatore, ammonendo Pirckheimer e richiamandolo sulla retta via. Contestualmente, l'artista si autodefinisce “affabile” e “mite”, e, dalle sue parole, si evince che egli considera il proprio *modus vivendi* più appropriato rispetto a quello

insegne imperiali, quando ballate la danza campestre.” Traduzione a cura di Fara, G. M. in FAR, p. 47]

161Al fine di afferrare il significato del discorso canzonatorio di Dürer, è utile sapere che Norimberga al tempo affronta una disputa con il barone Kunz Schott vom Rothenberg, con cui Pirckheimer si trova ad avere a che fare, confrontandolo in una missione diplomatica. Inoltre, il nome Kunz deriva da Kuonrat o da Konrad, che ha il significato di “uomo saggio e valoroso” e può dunque essere associato al nome classico di Trasibulo, come già riportato da Panofsky; lo stesso nome Tiraybuly, come affermato da Murr, potrebbe rappresentare il tiranno di Siracusa del 446 a.C. di nome Trasibulo. Cfr FAR, p. 69.

162Pirckheimer è studente nella città di Padova tra l'anno 1488 e l'anno 1491 e nel tempo conserva un rapporto con quell'area geografica, come dimostrato dal suo carteggio, fatto di lettere ricevute in volgare veneto in cui sono inseriti calchi latini. Cfr FAR, p. 66.

163MUR X, pp. 21-22 [trad. “Non è comunque naturale che certi lanzichenecchi si profumino con essenza di gatto siamese. Anche voi state prendendo una brutta strada, e pensate, se c'è qualcosa che vi piace, sia tutto disposto a vostro gradimento. Se soltanto foste affabile come me, non mi accadrebbe di arrabbiarmi. Avete così tante amanti, che, se ne prendeste una in moglie, il matrimonio finirebbe male dopo un mese o poco più.” Traduzione a cura di Fara, G. M., in FAR, p. 47]

dell'amico, invitandolo a seguirne l'esempio. Dürer torna però poi ad espressioni colorite, e si rivolge nuovamente a Pirckheimer con un tono che, anche se da considerarsi scherzoso, non lascia trasparire alcuna mitezza né affabilità, servendosi di un linguaggio che non si esime dal ricorso a lievi scurrilità:

Ich danck uch, daz Ir mit meinem Weib mein Sach also zun pesten gerett hand man ich erkenn vill Weisheit in ewch beschlossen, wen Ir nun als senffmuetig wert, als ich, so hett Ir all dugent. awch danck ich ewch als daz Ir mir zw gut thuet wen Ir mich allein ungeheit list mit den Ringen. Gefallens ewch nit, so precht in den kopf ab, und werfts ins scheishaws, als der Peter Weisbeber spricht.¹⁶⁴

Lo stesso discorso ritorna nell'ultima lettera di Dürer a Pirckheimer da Venezia, datata 13 ottobre 1506 circa, in cui l'artista, con un linguaggio assai colorito e con un tono ludico, contrappone la propria moralità alle abitudini, definite volgari, di Pirckheimer. Il fatto che tale discorso sia riproposto in più di un'occasione dimostra che non è incidentale, ma che costituisce invece una dinamica ben consolidata tra i due, in cui Dürer, seppur scherzosamente, riveste il ruolo del virtuoso e Pirckheimer quello del libertino:

Ich vermerck ewch woll, do Ir den negsten pryff hant geschriben, daz Ir gantz voll Hurn frewd seit gewesen. IR solt ewch nun allinig schemen des halb, daz Ir alt seit, und meint Ir seit als huepchs, wan das pulen stett ewch an wy des gros tzottechten Hunts schimpff (Spielen) mit dem jungen ketzle, wen Ir also fein senft wert, wy ich, so hett ich glawben doran, aber so ich purgermeister wirt, will ich ewch schelhen, wy Ir den frumen tzanesser und mir mit dem Lug ins lant thut. Ich will ewch einmoll einschlissen und zw ewch ton dy rech, dy ros. dy gart. und dy esthntz, und. poer. und noch vyll der ich nit sagen will, kuertz halben, dy muessen ewch ferschnenden, aber man frog mer noch mir weder noch ewch, als Ir den selbs

164Ivi, p. 22 [trad. “Non posso che ringraziarvi per aver parlato con mia moglie e averla messa bene al corrente della mia situazione: riconosco in voi una grande saggezza. Ma se foste solo un po' più mite, come lo sono io, avreste tutte le virtù. Vi ringrazio se mi farete il piacere di lasciarmi un po' in pace, alla larga dei vostri anelli. Se non vi piacciono, spezzategli la testa e buttateli nel cesso, come dice Peter Weisbeber.” Traduzione a cura di Fara, G. M., in FAR, p. 47]

schreibt, wy Huren und frum Frawen noch mir frogn, ist ein
tzeichen meyner Dugent [...]¹⁶⁵

Se il quadro di Dürer qui delineato non collima con il profilo presentato da Wackenroder, ancora più palesi sono le discrepanze relative ad altri suoi aspetti caratteriali. La sempre nuova dimostrazione d'interesse per il genere femminile da parte di un uomo sposato, ad esempio, non dà l'idea dell'umile e pio uomo di famiglia presentato da Wackenroder. Oltre a ciò, il fatto di autoproclamarsi virtuoso, quand'anche in modo ironico, lascia trasparire una certa dose di presunzione, o perlomeno non richiama l'idea di umiltà e mitezza dell'artista timorato di Dio. Nella lettera del 13 ottobre 1506 Dürer dichiara di essere diventato un gentiluomo nella città lagunare, tramite la ben nota affermazione “o wy wirt mich noch der sunen friren hy bin ich ein Her, doheim ein schmarotzer”¹⁶⁶. La ricerca di uno *status* sociale superiore che corrisponda alle proprie elevate aspettative è da considerarsi un tema ricorrente e preponderante per l'artista di Norimberga:

Was meint Ir, daz mir an eim sollichen tregweg lig, ich pynn ein
(gentiluomo) zw Fenedich worden, awch hab ich woll vernumen,
daz Ir woll reimen kuent, Ir wert gut zw unserm geygern hy, dy
machens so liblich, dasz sy selbs weynen. Wolt Gott daz unser
rechenmeisterin solt hoern, sy weinet mit. Auch noch ewern Befelch
will ich meinen Zorn noch lassen, und mich tapfer halten wyder
mein gewonheit ist.¹⁶⁷

165Ivi, pp. 30-31 [trad. “Né mi sfugge il fatto che, quando avete scritto la vostra ultima lettera, siate stato preso del tutto dalle gioie dei bordelli. Vi dovrete per questo vergognare: un uomo della vostra età che pretende di essere così grazioso; l'amoreggiare, infatti, vi si addice come il giocare con un piccolo gattino a un grande cane osceno. Se foste aggraziato e lieve come lo sono io, lo potrei comprendere. Ma quando diventerò borgomastro, vi farò provare vergogna, come voi avete fatto con me e l'onesto Czamesser, facendovi condannare alla Luginsland. Una volta vi ci voglio rinchiudere con la Rechenmeister, la Rosentaler, la Gartner, la Schutz e la Prost, e tutte le altre di cui per brevità tralascio il nome. E vi dovranno castrare. Ma queste si interessano più a me che a voi: voi stesso mi scrivete quante puttane e donne oneste chiedono di me. È un segno della mia virtù.” Traduzione a cura di Fara, G. M. in FAR, p. 63]

166Ivi, p. 33 [trad. “Quanto desidererò il sole nel freddo. Qui sono un signore, a casa un parassita!” Traduzione a cura di Fara, G. M. in FAR, p. 64]

167Ivi, p. 22 [trad. “Cosa pensate che mi interessino simili schifezze? A Venezia sono diventato un gentiluomo. Sono venuto anche a sapere che voi potete comporre bene in rima. Stareste proprio bene

L'artista dimostra qui una chiara autoconsapevolezza della posizione raggiunta, che apprezza, e di cui lamenta la sicura perdita una volta che tornerà in Germania. Allo stesso tempo, dichiara che il registro usato fino a quel momento è avulso dalle proprie abitudini, in quanto afferma di voler tornare ai suoi soliti toni ossequiosi nei confronti di Pirckheimer. Prendendo in esame le lettere a Pirckheimer, è possibile notare che l'artista nutre una marcata ammirazione nei confronti dell'amico, pur non condividendone i costumi. Dürer anela a uno *status* sociale superiore, non volendo essere considerato semplice artigiano, bensì artista ed erudito, e Pirckheimer, con le sue conoscenze in campo umanistico e la propria estrazione sociale, rappresenta per lui, oltre che un compagno con cui confrontarsi, un appiglio per le proprie aspirazioni, garantendogli accesso ad un mondo di conoscenze che gli erano, fino ad allora, rimaste precluse. Anche la differenza di *status* è affrontata dall'artista di Norimberga con tono lieve, consapevole dell'apprezzamento che Pirckheimer nutre per lui, e così lo canzona:

[...] so mir aber Gott heim hylfft, weis ich nit, wy ich mit ewch leben soll ewrer grossen weisheit halben, aber fro pin ich ewrer Dugent und gutigkeit halben, und ewer hunt werdens gut haben, daz Irs nymer lam schlacht. Aber so Ir so gros geacht doheim seit, wert Ir nymer auf der gassen mit eim armen moler Duerer reden, es wer ewch ein grosse schand cun pultron de pentor u.¹⁶⁸

Questo dimostra che Dürer, anche di fronte ad un disagio reale, dato dal sentimento di insoddisfazione rispetto al mancato riconoscimento del proprio livello sociale in patria, risponde comunque con ironia, senza cadere nella disperazione. L'artista lascia sortire il proprio sentire con leggerezza e mostra, tra il serio e il faceto, un sentimento di riverenza

insieme ai vostri violisti, che a volte sono così dolci da non trattenere essi stessi le lacrime. Volesse il cielo che anche la nostra Rechenmeister ascoltasse: piangerebbe anche lei. Voglio ancora assecondare i vostri desideri, e abbandonare questa mia polemica, ed esservi di nuovo ossequioso, come è mia abitudine.” Traduzione a cura di Fara, G. M. in FAR, p. 47]

168Ivi, p. 31 [trad. “Comunque, quando Dio mi aiuterà a tornare a casa, io non so come vivrò con voi, vista la vostra grande saggezza. Ma sono felice della vostra virtù e bontà. E i vostri cani saranno contenti, che non li fiaccate di botte. Siete tenuto in così alta considerazione in patria, che non oserete giammai parlare per la strada con un povero pittore, sarebbe per voi un grande oltraggio [essere visto] cum pultron de pentor [con un poltrone di pittore] etc.” Traduzione a cura di Fara, G. M. in FAR, p. 63]

nei confronti di Pirckheimer, interrogandosi su come potrà essere la loro vita insieme una volta tornato a Norimberga. Ciò che appare in modo palese è il discorso economico, poiché, a Venezia, Dürer è alla costante ricerca di oggetti, specialmente anelli e gemme, da inviare, come da accordi, a Pirckheimer, come sottolineato dalla lettera da Venezia datata 6 gennaio 1506:

Item als Ir mir verzeichett hand etlich perlen und sthein zw kawffen,
send [seyd, oder solle]. Ir wissen daz Ich nir guts oder seines gelts
wert kan bekumen [...] und der Puecher halben, dy Ich ewch
bestellen solt, das haben ewch dy Im Hoff awsgericht, aber beduerft
Ir kunst ettwas das last mich wissen das will Ich ewch mit ganzen
fleis ausrichten [...] ¹⁶⁹

Il legame economico appare in modo evidente nel momento in cui Dürer fa riferimento al proprio debito pecuniario nei confronti di Pirckheimer, che intende ripianare una volta tornato a casa. Tale debito dimostra che la relazione tra i due, almeno relativamente alla dipendenza materiale, non è paritaria, e, nonostante questo disequilibrio non pregiudichi l'amicizia, è comunque un fattore che va ad inserirsi nella natura del loro rapporto. Per meglio dire, il fatto che Dürer sia così servizievole nei confronti dell'amico non può essere visto esclusivamente come una sua caratteristica caratteriale, ma deve essere filtrato con la consapevolezza del fatto che l'artista si possa sentire in dovere di mettersi a totale disposizione dell'amico a fronte del debito con lui contratto:

[...] und wolt Got dasz Ich ewch grossen Dinst kunt, dan das wolt
Ich mit frewden awsrichten wan Ich erken daz Ir mir vill thut und
Ich pit ewch habtt mitleiden mit meiner schuld Ich gedenk oefter
doran den Ir. Als pald mir Got heim hift so will Ich euch erberlich
tzalen mit grossem Danck [...] ¹⁷⁰

169Ivi, p. 4 [trad. “Alla vostra richiesta di comprare molte perle e pietre [preziose] qui a Venezia, purtroppo devo rispondere che non ho trovato niente di buono e a buon mercato. [...] Riguardo ai libri che avete ordinato, ho affidato agli Im Hoff il compito di recapitarveli. Ma nel caso doveste aver bisogno ancora di qualcosa, fatemelo sapere e io provvederò con la massima diligenza.” Traduzione a cura di Fara, G. M. in FAR, p. 31]

170Ibidem [trad. “Dio volesse che potessi esservi davvero utile: lo farei con tanto piacere perché so che voi fate molto per me. E vi prego ancora di avere pazienza con me, a causa dei miei debiti, ai quali penso certo

La preponderanza del discorso economico non è tuttavia un fatto incidentale nella narrazione di Dürer e circoscritto alle lettere da Venezia, bensì rappresenta un tema ricorrente, che ritorna diffusamente anche nel diario di viaggio nei Paesi Bassi. Nel diario, arte ed economia sono legate a doppio filo, e molto spesso è registrato il valore dato alla propria arte:

Darnach sind wir den Nehsten am Freitag gen Forchheim kommen, und gab do umb geleith 22 Pf. Von dann fur ich geng Bamberg, und schenckte dem Bischoff ein gamhlt Marien Bild, unser Frauen leben, ein Apocalypsin, und für ein gulden Kupfferstück [...]¹⁷¹

Il diario di viaggio nei Paesi Bassi presenta, in molte parti, la registrazione minuziosa di spese e guadagni, andando ad apparire come il prodotto di un pignolo contabile piuttosto che di un artista geniale:

Ich hab gelöst aus zwei Adam und Eva, ein Meerwunder, 1 Hieronymus, 1 Reuter, 1 Nemesin, 1 Eustachium, 1 ganz Stuck, mehr 17 geätzter Stuck, 8 Viertelbögen, 19 Stuck Holzwerk, 7 Stuck des schlechten Holzwerks, 2 Bücher und 10 klein Holzpassion, Alles um 8 fl. Item habe 3 grosse Bücher um 1 Unz Schonloth geben.¹⁷²

Rimane dunque qui aperta la questione rispetto al fatto di come Wackenroder possa aver

più di voi. Ma non appena sarò tornato a casa saprò saldare il mio debito e mostrarvi la mia gratitudine.”
Traduzione a cura di Fara, G. M. in FAR, p. 31]

171MUR VII, p. 55-56 [trad. “Quindi il giorno seguente, venerdì, sono giunto a Forchheim, dove ho pagato 22 pfennig per la scorta. Di là mi sono recato a Bamberg, e ho donato al vescovo un dipinto con la Madonna, la vita della Vergine, un'Apocalisse e incisioni su rame per il valore di un fiorino.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, p. 57]

172Lange, K., Fuhse, F., (hg von), *Dürers Schriftlicher Nachlass*. Halle a. S., Niemeyer, 1893, p. 140 [trad. “Ho venduto due Adamo ed Eva, un Mostro marino, 1 Gerolamo, 1 Cavaliere, 1 Nemesi, 1 Eustachio, 1 foglio intero, più 17 acqueforti, 8 quarti di foglio, 19 incisioni su legno, 7 incisioni su legno meno riuscite, 2 libri e 10 Piccole Passioni su legno: tutto per 8 fiorini. Item dati 3 grandi libri per un'oncia di biacca.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, pp. 95-96]

filtrato le parole di Dürer, fino a giungere a crearsi un'impressione dell'artista che appare così tanto distante dal reale. La ragione è forse da individuarsi nel fatto che il diario di viaggio non è riportato da Murr in forma completa. Il brano soprariportato non è infatti presente nel *Journal zur Kunstgeschichte*, poiché, poco prima del luogo in cui esso dovrebbe apparire, viene annunciato l'inizio di un brano riassuntivo delle pagine successive con la frase “Der Leser wird nun hinlängliche Probe von Albrecht Dürers Reisejournal haben.”¹⁷³. Lo stesso destino non ha invece, ad esempio, la supplica a Lutero, che, anche se posta tra i brani riassunti, è comunque riportata estensivamente nella sua interezza. Il rimaneggiamento del testo di Dürer ad opera di Murr diviene evidente confrontando un brano originale relativo al sesto soggiorno ad Anversa e il modo in cui esso ritorna nel *Journal* di Murr:

Ich hab Art Braun und sein Weib mit der schwarzen Kreuden conterfet. Ich hab dem Goldschmied, der mir die Ring schätzt, für 1 fl. Kunst geschenkt. Die drei Ring, die ich gestochen hab um Kunst, die zwei geringern sind angeschlagen um 15 Kronen, aber der Saphir ist angeschlagen um 25 Kronen, das macht 54 fl. 8 Stüber. Und unter andern, das der Franzos oben genummen hat, ist gewest 36 grösser Bücher, thut 9 fl. Ich hab 2 Stüber für ein geschraufte Messer geben. Item der mit dem 3 Ringen hat mich ums Halbtheil übersetzt. Ich habs nit verstanden. Ich hab 18 Stüber geben mein Dodten um ein rothes Birett. Item hab 12 Stüber verspielt. Hab 2 Stüber vertrunken. Item ich hab die 3 klein schön Rubinlein gekauft um eilf Goldgulden und 12 Stüber. Ich hab 1 fl. zu Zehrung gewechselt. Ich hab aber bei den Augustingern gessen. Aber hab ich 2mal bei Tomasin gessen. Ich hab 6 Stüber geben für 13 wild Meerschweinbörster. Hab aber vor 6 Börster 3 Stüber geben, Item hab den grossen Anthoni Haunolt auf ein Regalbogen fleissig mit der schwarzen Kreuden conterfet.¹⁷⁴

173Cfr MUR VII, p. 79.

174Lange, K., Fuhse, F., (hg von), *Dürers Schriftlicher Nachlass*. Halle a. S., Niemeyer, 1893, pp. 171-172 [trad.“Ho fatto un ritratto con gesso nero ad Art Braun e a sua moglie. Ho donato arte per il valore di 1 fiorino all'orafo che mi stimò i 3 anelli. I tre anelli che ho inciso sono stimati 54 fiorini e 8 stüber; i due meno importanti sono stimati 15 corone, ma lo zaffiro è stimato 25 corone. Il francese ha preso tra l'altro anche 36 grandi libri, per un valore di 9 fiorini. Ho speso 2 stüber per un raschietto con manico a vite. Item

L'originale, denso di dettagli, è riportato da Murr in forma ridotta: “Hab Aert Braun und sein Weib mit der schwarzen Kreiden conterfet, auf zween Realpögen, auch den großen Anthoni Haunolt”¹⁷⁵. L'insistenza sulle registrazioni monetarie e sulle gioie materiali è praticamente assente, mentre risulta preservata la narrazione degli episodi che mostrano la fama di Dürer. E, in effetti, per l'artista di Norimberga, l'arte appare come un mezzo atto a elevare il proprio grado sociale, nonché ad essere fonte di sostentamento economico. Vero è però che, nonostante gli sforzi, l'artista non si dimostra essere un buon commerciante in ogni occasione, forse proprio a causa della sua indole mite e accondiscendente:

Ich hab mit Jobsten gerechnet und bin ihm schuldig worden 31 fl.
Die hab ich ihm bezahlt, daran verrechnet abgerechnet die 2
conterfetten Angesicht mit Ölfarben gemacht, daran hat er mit
herausgegeben 5 u, [item 3 Stüber] Boras niederländisch Gewicht.
Ich hab in allen meinen Machen, Zehrungen, Verkaufen und andrer
Handlung Nachtheil gehabt im Niederland, in all mein Sachen,
gegen grossen und niedern Ständen, und sonderlich hat mir Frau
Margareth für das ich ihr geschenkt und gemacht hab, nichts geben.
Und dieser Beschluss mit Jobsten ist geschehen an S. Peter und
Paulitag.¹⁷⁶

quello dei 3 anelli mi ha imbrogliato della metà; non l'ho capito. Ho speso 18 stüber per comprare un berretto rosso al mio figlioccio. Item ho perso al gioco 12 stüber. Ho speso 2 stüber per bere. Item ho comprato i 3 piccoli bei rubini per 11 fiorini d'oro e 12 stüber. Ho cambiato 1 fiorino per le spese. Ho mangiato ancora dagli Agostiniani. Ho mangiato di nuovo 2 volte da Tomasin. Ho speso 6 stüber per 13 pennelli di setole di cinghiale. Ho speso ancora 3 stüber per 6 pennelli. Item ho fatto un ritratto al grande Anthon Haunolt col gesso nero su foglio reale.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, pp.127, 129]

175MUR VII, p. 93 [trad. “Ho fatto un ritratto ad Art Braun e a sua moglie col gesso nero su due fogli reali, e anche al grande Anthon Haunolt”]

176Lange, K., Fuhse, F., (hg von), *Dürers Schriftlicher Nachlass*. Halle a. S., Niemeyer, 1893, p.174 “Ho fatto i conti con Jobst e gli sono debitore di 31 fiorini. L'ho pagato deducendo i due ritratti a olio che ho fatto; in più egli mi ha dato ancora 5 libbre di borace, peso neerlandese. In tutti i miei lavori, spese, vendite e altri affari nei Paesi Bassi ci ho rimesso, in tutte le mie faccende, sia nei confronti dei ceti elevati che di quelli inferiori; e in particolare Madonna Margherita non mi ha mai dato nulla per ciò che le ho donato e ho fatto per lei. E con Jobst siamo giunti a questa conclusione il giorno di San Pietro e Paolo.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, 1995, p.131]

È comunque evidente che, nonostante Dürer aneli alla gloria e all'approvazione dei potenti, non lesini critiche a chi, tra loro, non sa ricambiare i suoi favori in modo adeguato, come testimoniato dalle parole indirizzate a Margherita d'Austria, unica figlia di Massimiliano, per cui sembra spendersi in maniera particolare:

Item hab der Frau Margareth, des Kaisters Schwester¹⁷⁷, geschenkt ein ganzen Druck all meines Dings und hab ihr zwei Materi auf Pergament gerissen, mit ganzen Fliess und grosser Mühe, das schlag ich an auf 30 fl. Und ich hab ihrem Arzt, dem Docter, müssen ein Haus aufreissen, darnach er eines bauen hat wollen. Davon zu machen wollt ich auch unter 10 fl. nit gern nehmen.¹⁷⁸

Un elemento che sostiene la percezione di Wackenroder del Dürer artista-artigiano è l'abitudine dell'artista di parlare della propria arte in modo frugale, dando l'idea che sia inserita nella sua vita di tutti i giorni in modo organico, passando quasi inosservata nella narrazione, come se rappresentasse uno dei tanti elementi che ne costituiscono il quotidiano. Illuminante è anche la presenza di Luca da Leida negli scritti privati dell'artista di Norimberga, oggi considerato un grande maestro, che, nell'incontro con Dürer appare come un piccolo ometto, che sembra passare quasi inosservato. L'incontro, inserito in una semplice quotidianità, è presente anche in Murr, seppur in forma ridotta¹⁷⁹, e deve apparire, agli occhi di Wackenroder, come la dimostrazione che, nell'antichità, i grandi artisti

177Errore di Dürer, in quanto Margherita D'Austria è figlia di Massimiliano I nonché zia di Carlo V. Cfr Lange, K., Fuhse, F., (hg von), *Dürers Schriftlicher Nachlass*. Halle a. S., Niemeyer, 1893, p.130.

178*Ibidem* [trad. "Ho fatto dono a Madonna Margherita, la sorella dell'Imperatore, di una serie completa delle mie incisioni e, con gran fatica e zelo, ho fatto per lei due disegni su pergamena. Li valuto intorno ai 30 fiorini. Per il suo medico, il dottore, ho dovuto fare il progetto di una casa che egli vuole seguire per farsene costruire una. Dovessi rifarlo non accetterei meno di 10 fiorini." Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, p.84]

179"Mich hat zu Gast geladen Maister Lucas, der in Kupfer sticht, ist ein klein Männlein und bürtig von Leyden aus Holland, der war zu Antorff. Den Bernhart Stecher und sein Weib conterfet, und Maister Lucas von Leyden mit dem stefft." Cfr MUR VII, p. 93 [trad. "Il maestro Lucas, incisore, mi ha invitato. È un uomo piccolo, nativo di Leida, ed era al momento ad Anversa. Ho fatto un ritratto a Bernhart Stecher e a sua moglie, e uno al maestro Luca da Leida con la punta d'argento."]

vivessero eventi straordinari umilmente, ovvero senza nemmeno percepirne la grandezza:

Mich hat zu Gast geladen Meister Lucas, der in Kupfer sticht, ist ein kleins Männlein und bürtig von Leyden aus Holland, der war zu Antorff. Ich habe mit Meister Bernhart Stecher gessen. Ich hab anderthalben Stüber dem Boten geben. Ich hab 4 fl. 1 Ort aus Kunst gelöst. Ich hab Meister Lucas von Leyden mit dem Steft conterfet. Ich hab 1 fl. Verlor. Item hab dem Doktor 6 Stüber gegeben, item aber 6 Stüber.¹⁸⁰

Un'immagine che esemplifica il modo düreriano di percepire l'arte quale fattore integrante della propria esistenza, identificandola quale necessità, è data dalla maniera in cui l'artista enumera i vari elementi che costituiscono per lui una forma di nutrimento. Uno di seguito all'altro, sono presenti tanto i suoi mezzi di sostentamento destinati alla cura del corpo fisico, quanto quelli per curare il proprio bisogno espressivo, individuabili negli strumenti atti alla produzione artistica: “1 Stüber um Birn und Brod. jj Stüber den Bader. Mehr hab ich 14 Stüber für 3 Täfelein geben. Mehr 4 Stüber zu weissen, darvon zu bereiten.”¹⁸¹ Il discorso economico si intreccia anche con la questione dell'onorabilità, divenendo un fattore relativo ai rapporti sociali che Dürer intraprende:

Auch hab ich zu Mens verzehret xvjj Weiss [*simbolo del fiorino*].
Item Peter Goldtschmidt, ihr Wardein, hat mir zwo Flaschen Wein geschenkt. So hat mich Veith Farnpühler geladen, aber sein Wirt wollt kein Zahlung von ihm nehmen, sondern selbst mein Wirt sein.
Und sie beweisten mir viel Ehr.¹⁸²

180Lange, K., Fuhse, F., (hg von), *Dürers Schriftlicher Nachlass*. Halle a. S., Niemeyer, 1893, p.170 [trad. “Sono stato invitato dal maestro Lukas, incisore su rame, che soggiornava ad Anversa; è un uomo molto piccolo, nativo di Leida in Olanda. Ho mangiato con Bernard Stecher. Ho dato al messaggero 1 stüber e mezzo. Ho venduto arte per 4 fiorini e $\frac{1}{4}$. Ho fatto un ritratto alla punta d'argento al maestro Lucas di Leida. Ho perso 1 fiorino [al gioco]. Item ho dato 6 stüber al dottore. Item ancora 6 stüber.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, p. 127]

181Ivi, p. 114 [trad. “Uno stüber per pere e pane, 2 stüber al barbiere. Ho speso ancora 14 stüber per 3 tavolette di legno. Più 4 stüber per il bianco che serve per la loro preparazione.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, pp. 69-70]

182Ivi, pp. 107-108 [trad. “A Magonza ho speso inoltre 17 fiorini d'argento. Item Peter l'orafo, il loro

Rispetto alle lettere da Venezia, il diario dei Paesi Bassi presenta un Dürer che, attraverso la modificazione del proprio *status*, cambia, ed estende, anche le proprie ambizioni e relazioni socio-economiche. La motivazione che porta Dürer a intraprendere il viaggio nei Paesi Bassi è in linea con tutto ciò, nella sua intenzione di essere ricevuto da Carlo V, incoronato di lì a poco in seguito al periodo di reggenza di Margherita d'Austria, con la speranza che gli sia riconfermata la pensione ricevuta dal predecessore¹⁸³, Massimiliano I¹⁸⁴. Le frequentazioni di Dürer, che si ritrova a passare il proprio tempo anche in compagnia di regnanti¹⁸⁵, sono una chiara dimostrazione del nuovo livello sociale raggiunto:

Item am Sonntag vor Margaretha hielt der König von Dennemarck ein gross Bankett dem Kaister, Frau Margretten und Künigin von Spanien und lud mich, und ich ass auch darauf.¹⁸⁶

Durante il viaggio, Dürer partecipa a molte di quelle occasioni che Wackenroder rifugge, e per cui l'artista non dimostra invece alcun tipo di fastidio, lasciando invece trapelare un certo piacere nell'essere inserito in un contesto costituito da persone di rango elevato. Quella

saggiatore della moneta, mi ha fatto dono di due bottiglie di vino. Veit Varnbüler mi ha invitato, ma l'oste non ha accettato da lui alcun pagamento, volendo egli stesso essere il mio ospite. Mi hanno reso grandi onori.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, p. 60]

183L'artista ritrae alcuni tra i funzionari di corte di Margherita, reggente dei Paesi Bassi, nella speranza che gli venga riconfermata la pensione annuale imperiale che Massimiliano I gli aveva accordato. Cfr Chipps Smith, J., “La scoperta dell'individuo”, in AIK, pp. 244-249, qui 247.

184Cfr LUG, pp. 8-9.

185Mentre si trova ad Anversa e si sta preparando per tornare a Norimberga, a Dürer viene chiesto dal re di Danimarca Cristiano II, in esilio, di fargli un ritratto. L'abbozzo che fa l'artista soddisfa il sovrano, che gli chiede di accompagnarlo a Bruxelles, ed è in questa città che Dürer realizza rapidamente un ritratto di Cristiano II, per cui riceve trenta fiorini e un invito ad un banchetto al quale partecipano anche Margherita d'Austria e Carlo V. Il dipinto è oggi disperso, mentre il disegno è conservato a Londra, al British Museum. Cfr Chipps Smith, J., “La scoperta dell'individuo”, in AIK, 2018, pp. 244-249, qui 248 -249.

186Lange, K., Fuhse, F., (hg von), *Dürers Schriftlicher Nachlass*. Halle a. S., Niemeyer, 1893, p. 177 [trad. “Item il giorno prima di Santa Margherita il re di Danimarca ha offerto un gran banchetto all'imperatore, a Madonna Margherita, alla regina di Spagna e ha invitato anche me. Vi ho preso parte.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, p. 133]

dell'artista non appare come una semplice consapevolezza del fatto che ambienti elevati possano essergli d'aiuto per portare avanti il proprio mestiere, bensì come un genuino piacere nel partecipare a eventi socialmente rilevanti, apprezzando gli onori che gli vengono tributati grazie alla propria arte:

Und do ich gen Prüg kam, do nahm mich Jan Prevost in sein Haus zu Herberg und richtte dieselbe Nacht ein köstlich Mahl zu und lud mir viel Leut zu Lieb. Am andern Tag lud mich Marx, Goldschmied, und gab mir ein köstlich Mahl zu und lud mir viel Leut zu Lieb. Darnach führten sie mich ins Kaisers Haus, das ist gross und köstlich. [...] Darnach richtten sie mir ein Bankett zu. Und von dannen ging ich mit ihnen auf die Stuben, do hätten sich viel ehrlicher Leut zusammenthan, von Goldschmieden, Malern und Kaufleut, musst mit ihnen zu Nacht essen, schenkten mir und machten Kundschaft und thäten mir gross Ehr. Und die zwei Brüder Jacob und Peter Mostaert, die Ratsherren, schenkten mir 12 Kannen Wein, und beleitten mich die ganz Gesellschaft, mehr dann 60 Personen, mit viel Windlichtern heim.¹⁸⁷

Dürer è mosso da un desiderio di scoperta e sembra dimostrare un rapporto con la creazione artistica che non teme il rapporto con un ambiente mondano, in quanto anche in esso riesce a trovare fertile ispirazione. Come si evince nel diario di viaggio nei Paesi Bassi, il maestro di Norimberga non si esime dall'eseguire ritratti¹⁸⁸ a personaggi incontrati in occasioni

187Ivi, p. 156 [trad. "Quando giunsi a Bruges, Jan Provost mi ospitò in casa sua e la sera stessa organizzò per me una magnifica cena e per farmi cosa gradita invitò molta gente. Il giorno seguente fui invitato da Marc, l'orafo, che offrì per me un magnifico pranzo e per farmi cosa gradita invitò molta gente. Successivamente mi condussero alla grande e sontuosa residenza dell'imperatore. [...] Successivamente organizzarono un banchetto in mio onore. E di lì andai con loro nella loro sede. Vi erano riunite persone di rango, orafi, pittori e mercanti; dovetti cenare con loro, mi offrirono doni, vollero avere notizie su di me, e mi resero grandi onori. E i due fratelli Jacob e Peter Mostaert, membri del consiglio, mi fecero dono di 12 boccali di vino, e l'intera compagnia, più di 60 persone, mi accompagnò a casa con molte lanterne." Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, pp. 116-117]

188In alcune occasioni, Dürer realizza ritratti per amicizia o per donarli ai propri ospiti, altre volte per ricevere in cambio forniture, come, ad esempio, legno di sandalo, o nella speranza di ottenere un vantaggio futuro. Al di fuori di questi casi, tende ad applicare una tariffa fissa di un fiorino renano ("*Rheinischer Gulden*"), equivalente, al tempo, alla paga settimanale di un mastro artigiano. Cfr Chipps Smith, J., "La scoperta

conviviali:

Item an der Herren Fasnacht frühe haben mich die Goldschmiede mitsamt meinem Weib zu Tisch geladen. In ihrer Versammlung viel tapfer Leut, hätten ein überköstlichs Mahl zugerichtt und thäten mir übermässig grosse Ehr. Da kamen viel seltsamer Mummer hin. Ich hab Flores, der Frau Margareth Organist, mit dem Kohn conterfet.¹⁸⁹

Impensabile sarebbe un tale rapporto con l'arte nella visione di Wackenroder, per cui la creazione artistica autentica è parte di un relazione intima, che risulterebbe distorta se inserita nel chiacchiericcio della società. Contestualmente, il legame con la materia è in Dürer molto presente e visibile. In un passo relativo alla visione di oggetti giunti dal Nuovo Continente, l'artista si mostra entusiasta, dichiarando che il suo cuore non si è mai rallegrato a tal punto al cospetto di qualcosa:

Auch hab ich gesehen die Ding, die man dem König aus dem neuen gulden Land hat gebracht, ein ganz guldene Sonnen, einer ganzen Klafter breit, desgleichen zwo Kammern voll derselbigen Rüstung, desgleichen von allerlei ihrer Waffen, Harnisch, Geschutz, wunderbarlich Wahr, seltsamer Kleidung, Bettgewand und allerlei wunderbarer Ding zu manniglichem Brauch, das do viel schöner anzusehen ist dann Wunderding. Diese Ding sind alle köstlich gewesen, dass man sie beschätzt um hunderttausend Gulden wert. Und ich hab aber all mein Lebtage nichts gesehen, das mein Herz also erfreuet hat als diese Ding.¹⁹⁰

dell'individuo”, in AIK, pp. 244-249, qui 247-248; Unverfehrt, G., *Da sah ich viel köstliche Dinge. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, p. 226.

189Lange, K., Fuhse, F., (hg von), *Dürers Schriftlicher Nachlass*. Halle a. S., Niemeyer, 1893, p. 149 [trad. “La domenica di carnevale, di buon mattino, gli orafi mi hanno invitato a pranzo con mia moglie. In loro compagnia c'erano molti personaggi di rango, avevano preparato un pranzo oltremodo sontuoso e mi trattarono come un gran signore. E la sera mi invitò il vecchio funzionario cittadino, il quale diede un pranzo eccellente e mi fece un grande onore. Qui giunsero molte maschere singolari. Ho ritratto a carboncino Flores, l'organista di Madama Margherita.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, p. 108]

190Ivi, p. 123 [trad. “Ho visto anche gli oggetti portati al re della nuova terra dell'oro: un sole d'oro zecchino,

Nella descrizione, nonostante traspaia una genuina meraviglia, l'artista lega il proprio stupore al discorso materiale, a cui segue però, a stretto giro, un'affermazione su ciò che sente nel cuore. Ed essendo proprio il cuore così preponderante in Wackenroder, al punto di diventare parte del titolo della propria opera, si potrebbe affermare che ciò che genera le effusioni dal cuore del monaco delle *Herzensergießungen* non sembri in alcun modo riconducibile alle cause profondamente materiali che fanno vibrare il petto di Dürer. Così sarebbe se non fosse presente un'ulteriore affermazione dell'artista, che identifica infine il motivo del proprio stupore nel constatare l'ingegno di popoli lontani¹⁹¹. Poiché il modo in cui Dürer lo apprezza senza alcuna forma di pregiudizio ricorda il discorso sulla tolleranza di Wackenroder nelle *Herzensergießungen*, il punto di vista dell'artista di Norimberga, riportato in forma completa anche da Murr¹⁹², può essere considerato uno dei semi posatisi nella fertile immaginazione del giovane autore romantico che contribuiscono alla creazione di un proprio discorso. Prendendo in esame le parole che aprono l'ottava lettera presentata da Murr nel volume decimo del *Journal zur Kunstgeschichte*, che Wackenroder prende in prestito il 4 agosto 1794 dalla Biblioteca di Gottinga, è possibile ritrovare tratti che ricorrono anche nel Dürer di Wackenroder:

Vm daz ich wies, daz Ir wist mein willig Dinst, thut mir not, ewch dorfon zw schreiben; aber Inbelich nötter, ewch zw ertzelen dy grosse freud, so ich hab in der grossn er (Ehre) und rum, dy Ir durch ewer manlich weisheit gelerter kunst erlangt, testmer (desto mehr) sich zu verwundern so sellten In jungem körpell oder gar nymer

largo un'intera tesa, e ancora una luna tutta d'argento della stessa grandezza; inoltre due stanze piene di armature usate dalla gente di quel paese, oltre ad armi, corazze, armi da tiro, scudi meravigliosi delle più varie fogge, vesti assai singolari, stoffe preziose da letto e ogni sorta di oggetti di uso quotidiano, più belli a vedersi di qualunque altra meraviglia. Tutte queste cose sono così preziose da essere valutate intorno ai centomila fiorini. In tutta la mia vita non ho mai visto nulla che abbia rallegrato di più il mio cuore.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, pp. 77-78]

191“Dann ich hab darin gesehen wunderliche künstliche Ding und hab mich verwundert der subtilen Ingenia der Menschen in fremden Landen.” *Ibidem* [trad. “Là ho visto inoltre oggetti d'arte straordinari e mi sono assai meravigliato del sottile ingegno degli uomini di quei paesi lontani.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, p. 78]

192Cfr MUR VII, p. 70.

desgleichen erfunden würt; aber es kumt von sundrer gnod Gottes, eben wy mir. Wy ist vns peden so woll, so wir vns gut geduncken, ich mit meyner thafell vnd Ir cum woster (con vostra) weisheit, so man vns glorifitziert, so recken wir dy Hels uber sich, vnd glawbens, so stett ettwan ein pöser Lecker dorhinder, der spott vnser. Dorum glawbt nit, wan man ewch lobt, wan Ir seit als gantz vnd gar vnertig, daz Irs nit glawbt.¹⁹³

Nel brano estratto dalla lettera a Pirckheimer appaiono alcuni aspetti del carattere dell'artista così come presentato anche da Wackenroder. Dürer dà il merito di ogni talento e virtù, tanto i propri quanto quelli dell'amico, a Dio, sostenendo inoltre che qualsiasi forma egoica generata da un sentimento di orgoglio sia in realtà da ritenersi inopportuna. Tale affermazione, piena di umiltà, è rinforzata anche dal modo in cui l'artista si rivolge a Pirckheimer, mostrando, nei suoi confronti, una marcata ammirazione reverenziale. Nelle parole di Dürer è possibile ritrovare caratteri che ricorrono nella descrizione dell'artista delineata da Wackenroder nelle ultime pagine della *Schilderung*:

In seinen Gemählden, Kupferblättern und Holzstichen, welche zum großen Theil geistliche Vorstellungen enthalten, zeigt unser Dürer eine treue, handwerksmäßige Ämsigkeit. Das Gemüth, welches ihm das Streben nach dieser in feinen Linien ausgeführten Vollendung, das man so offen und unverstellt in seinen Werken erblickt, einflößte, und welches ihn trieb, den besten und richtigsten Proportionen des menschlichen Körpers sorgfältig nachzuspüren, und sie in einem Buche aufzubewahren, welches nachher in allen Sprachen übersetzt, allen zeichnenden Völkern zum Canon diene: dies war eben dasselbe Gemüth, welches ihn auch im Leben und

193MUR X, p. 29 [trad. "Poiché so che voi conoscete la mia devozione, non mi è necessario scrivervi su questo. Mi è invece più necessario raccontarvi della grande gioia che ho provato venendo a sapere l'onore e la gloria che voi avete acquisito grazie alla vostra conoscenza dell'umanità, tanto più ammirabile poiché la si trova raramente, e non mai simile, in un corpo così giovane. Ma questa proviene da una grazia particolare di Dio, come accade anche a me. Come ci sentiamo bravi tutti e due, io con le mie tavole, e voi *cum voster* sapere. Quando ci sentiamo lodati gonfiamo il petto e ci crediamo. Ma dietro a noi potrebbe esserci un beffeggiatore crudele, che ci deride. Perciò non credete quando vi si loda, che non sospettate nemmeno fino a che punto siete screanzato." Traduzione a cura di Giovanni Maria Fara in FAR, p. 63]

Dalla prima parte della descrizione si evince che l'artista è dotato di un'attenzione devota da artigiano che lo porta a seguire un sentimento di giustizia, accompagnato da una spinta divina, mostrata in questo caso dalla scelta indirizzata verso soggetti artistici perlopiù di carattere sacro. Nella descrizione si parte dall'ambito spirituale per poi scendere nel materiale, soffermandosi sull'abilità tecnica dell'artista di Norimberga, che rimane però strettamente legata alla sua disposizione d'animo. Nonostante si tenda a pensare alla teorizzazione e alla manualistica come abitudini proprie di un Secolo dei lumi non esattamente congeniale alla *Frühromantik*, anche nel momento in cui si presenta il Dürer trattatista, lo si fa apparire come foriero di un nuovo slancio di universalità, piuttosto che come perpetratore di un insieme di norme e teorie atte a delimitare a ingabbiare la realtà. In tale operazione non è presente affettazione alcuna, in quanto tutto, in principio, sgorga dall'animo: le linee e le proporzioni nascono, in modo quanto più naturale, da un'armonia che è percepita senza essere ricercata, che dev'essere semplicemente custodita, fino a formare un canone universale. Nel procedere del discorso è possibile osservare un continuo passaggio dalla sfera dello spirito a quella del terreno, nel continuo spostamento tra alto e basso, che inizia con l'altezza dell'animo, scende nella concretezza delle linee e delle proporzioni conservate nel trattato, per poi elevarsi nuovamente sulle vette del canone universale, in un ulteriore movimento circolare che ritorna al *Gemüth* iniziale. La fama terrena di Dürer¹⁹⁵, qui già accennata facendo riferimento alla larga diffusione dei suoi scritti teorici¹⁹⁶, diviene ancora più evidente nella parte successiva della descrizione, con la sua eco

194Wackenroder, W. H., 2.-3. *Juni 1793. Reise vom 17.-28. Mai 1793 in die Fränkische Schweiz, in den Frankenwald und ins Fichtelgebirge*, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 156-179, qui 159-160.

195Secondo quanto riportato da Rupprich, sono in particolar modo le opere teorico-letterarie che integrano l'opera pittorica ad essere lodate e percepite dai contemporanei come qualcosa di particolarmente straordinario. Cfr Rupprich, H., "Das literarische Bild Dürers im Schrifttum des 16. Jahrhunderts", in *Festschrift für Dietrich Kralik: Dargebracht von Freunden, Kollegen und Schülern*. Horn (NÖ), Berger, 1954, pp. 225 segg.

196Gli scritti teorici di Dürer presentano un'influenza diretta su altre opere composte da due allievi, o comunque prossimi, di Dürer: Hans Sebald Beham (1500-1550) negli scritti *Mass oder proporcion der Ross* (Nürnberg bei Friedrich Peypus, 1528) e *Kunst- vnd Ler-Büchlein* (Frankfurt a. M., 1546); Erhard Schön (nato non prima del 1492, morto nel 1542) con *Unterweisung der Proportion vnnnd stellung der bossen* (Nürnberg bei Christoph Zell, 1538). Cfr RUP, I, p. 8.

che risuona in gran parte d'Europa. Ciononostante, l'artista di Norimberga rimane con i piedi per terra, non lasciandosi andare ad una facile presunzione, discorso che richiama le sue stesse parole nella lettera a Pirckheimer, nella consapevolezza che ogni onore sia di provenienza divina e che sia dunque inopportuno e alquanto ingannevole lasciare che esso prenda il sopravvento:

Ogleich aber die Posaune der Fama in den besten Ländern Europas, (nämlich außer dem deutschen Reiche in Italien, Frankreich, Spanien, Holland und England, weit und breit seinen Namen ausrief und verherrlichte, so daß er sowohl den berühmtesten Mahlern damaliger Zeit, als von Kaysern und Königen, der größten Ehren genoß, welches seinem Vater, dem ehrlichen Goldschmidt, keinesweges begegnet war; so wich der theure Mann doch in der Art zu leben gar nicht von diesem ab, sondern setzte den Pilgerstab seiner irdischen Wanderschaft eben so Schritt vor Schritt, still und bedächtig fort, und war ein *künstlicher* und *reiner* Mann.¹⁹⁷

Infine, nella supplica a Lutero di Dürer compaiono in modo quantomai evidente tratti caratteriali coerenti con l'indole dell'artista presentata dalla *Frühromantik*. Nello scritto, Dürer appare come un uomo timorato di Dio, che anela a servirlo in modo sereno e a seguirne i precetti più profondi. In queste poche frasi è racchiusa l'essenza del Dürer di Wackenroder, che costituisce una parte integrante e umile del disegno divino, che ricerca l'azione attraverso l'ispirazione di cui il cuore si fa tramite:

O höchster himmlischer Vater, geuss in unser Herz durch deinen Sohn Jesum Christum ein solch Licht, dabei wir erkennen, zu welchen Geboten wir zu halten gebunden sind, auf dass wir die andern Beschwermiss mit gutem Gewissen fahren lassen und dir, ewiger himmlischer Vater, mit freiem fröhlichem Herzen dienen mögen.¹⁹⁸

197Wackenroder, W. H., *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten*, in *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (WAC I), pp. 153-160, qui 160.

198Lange, K., Fuhse, F., (hg von), *Dürers Schriftlicher Nachlass*. Halle a. S., Niemeyer, 1893, p. 163 [trad. "O

Già nella *Ehrengedächtnis* si fa menzione dell'importanza di Lutero per l'artista di Norimberga, citando in modo implicito la difesa che ne fa nel diario di viaggio¹⁹⁹. Nel brano, Dürer dà voce al proprio credo, profondendosi in una strenua difesa delle semplici verità proclamate dal monaco di Wittenberg. La messa a confronto tra il brano sulla tolleranza di Wackenroder e la supplica mostra che, in entrambi i casi, si fa riferimento al ruolo del divino rispetto alle diverse espressioni dell'umanità. Il pittore e lo scrittore sono però pervasi dallo spirito di due epoche assai diverse, e l'assunto di ognuno poggia su basi specifiche che fanno riferimento al proprio contesto. Per quanto concerne la supplica, Dürer presenta un'umanità che va riunita sotto il segno delle Scritture e integrata attraverso una sorta di omogeneizzazione nel segno della vera fede cristiana, contrapposta sia alla Chiesa di Roma che alle altre religioni:

Ach Gott vom Himmel, erbarm dich unser, o Herr Jesu Christe, bitt für dein Volk, erlös uns zur rechten Zeit, erhalt in uns den rechten wahren christlichen Glauben, versammele deine weite zertrennte Schaf durch dein Stimm, in der Schrift dein göttlich Wort genannt, hilf uns, dass wir dieselb dein Stimm kennen und keinem andern Schwigeln, der Menschen Wahn, nachfolgen, auf dass wir, Herr Jesu Christe, nit von dir weichen Ruf den Schafen deiner Weide, derer noch ein Theils in der römischen Kirchen erfunden werden, mitsamt den Indianern, Moscabitern, Reussen, Krichen, wieder zusammen, die durch Beschwerung und Geiz der Päbst, durch heiligen falschen Schein zertrennet sind worden.²⁰⁰

sommo Padre celeste, infondi nel nostro cuore per mezzo del figlio tuo Gesù Cristo la luce che ci permetta di discernere i comandamenti che siamo tenuti a osservare, trascurando gli altri obblighi con animo sereno, e di servirti con gioia, eterno Dio e padre celeste.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, pp. 120, 123]

199Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 92.

200Lange, K., Fuhse, F., (hg von), *Dürers Schriftlicher Nachlass*. Halle a. S., Niemeyer, 1893, pp. 162-163 [trad. “O Dio del Cielo, abbi pietà di noi! O signore Gesù Cristo, prega per il tuo popolo! Liberaci in tempo, mantienici nella vera fede cristiana, raduna il gregge sparso delle tue pecore con la tua voce, con la tua parola annunciata nelle Scritture! Aiutaci a riconoscere la tua voce e a non seguirne alcun'altra, a non ripetere l'errore degli uomini, affinché, Signore Gesù Cristo, non ci allontaniamo da te. Raduna le pecore

Il monaco di Wackenroder presenta una visione dell'atto di unione dell'umanità diametralmente opposta, in quanto la riunificazione non deve avvenire attraverso un ritorno comune alla cristianità, bensì è già in atto nella differenza di espressioni specifiche dell'animo, create e apprezzate parimenti dal Divino:

Der Schöpfer, welcher unsre Erde und alles was darauf ist gemacht hat, hat das ganze Erdenrund mit seinem Blick umfaßt, und den Strohm seines Segens über den ganzen Erdkreis ausgegossen. Aber aus seiner geheimnißvollen Werkstatt hat Er tausenderley unendlich-mannigfaltige Früchte tragen, und zu Seiner Ehre zu dem größten, buntesten Garten hervorschießen. Auf wunderbare Weise führt Er seine Sonne um den Erdball in gemessenen Kreisen herum, daß ihre Strahlen in tausend Richtungen zur Erde kommen, und unter jedem Himmelsstriche das Mark der Erde zu verschiedenartigen Schöpfungen auskochen und hervortreiben.²⁰¹

Nel brano di Wackenroder, al Divino non viene chiesto di fare nient'altro rispetto a ciò che già sta mettendo in atto attraverso il governo e la comprensione del creato, ed è piuttosto all'uomo che si fa appello, in quanto è l'umano a non saper cogliere l'*harmonia mundi* posta in essere per mano divina:

Und wenn ich nun von Ihm, dem Unendlichen, durch die unermesslichen Räume des Himmels, wieder zur Erde gelange, und mich unter meinen Mitbrüdern umsehe, - ach! so muß ich laute Klagen erheben, daß sie ihrem ewigen großen Vorbilde im Himmel so wenig ähnlich zu werden sich bestreben.²⁰²

dei tuoi pascoli, che in parte si trovano ancora nella Chiesa di Roma, riunisci nuovamente anche gli Indiani, i Moscoviti, i Russi, i Greci, i quali sono stati divisi dall'oppressione e dall'avidità del Papa con le apparenze di una falsa santità.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, p. 120]

201Wackenroder, W. H., *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 86-89, qui 86.

202Ivi, p. 87.

Dürer torna a invocare, in un passo successivo della supplica, l'intervento divino, in modo da sopperire al vuoto generato dalla perdita di Lutero attraverso la venuta di un nuovo pastore. In questo frangente l'artista fa riferimento anche all'azione umana, che, per mezzo delle opere pie, può contribuire alla costituzione di un armonico tutto:

Und so wir diesen Mann verlieren, der do klärer geschrieben hat dann nie keiner in 140 Jahr gelebt, den du ein solchen evangelischen Geist geben hast, bitten wir dich, o himmlischer Vater, dass du deinen hiligen Geist wiederum gebest einem andern, der do dein hilige christliche Kirch allenthalben wieder versammel, auf dass wir all rein und christlich wieder leben werden, dass aus unsern guten Werken alle Unglaubliche, als Türken, Heiden, Calacuten, zu uns selbst begehren und christlichen Glauben annehmen.²⁰³

Il riferimento ad altri popoli e gruppi, e in particolare agli indiani, costituisce un tema ricorrente, non solo in Dürer, ma, come noto, anche in Wackenroder, che li prende ad esemplificazione del proprio pensiero, affermando “Warum verdammt ihr den Indianer nicht, dass er indianisch, und nicht unsre Sprache redet?”²⁰⁴. La menzione degli indiani è in realtà già presente in Winckelmann, che li cita in tono critico a causa delle loro lingue, che considera composte da parole vuote, e che paragona alla pittura dei moderni²⁰⁵:

Die Sprachen der wilden Indianer, die einen großen Mangel an dergleichen Begriffen haben, und die kein Wort enthalten, welches Erkenntlichkeit, Raum, Dauer, usw. bezeichnen könnte, sind nicht

203Lange, K., Fuhse, F., (hg von), *Dürers Schriftlicher Nachlass*. Halle a. S., Niemeyer, 1893, p.163 [trad. “E dunque dobbiamo perdere quest'uomo che Tu hai dotato di un tale spirito evangelico e che ha scritto meglio di chiunque altro negli ultimi 140 anni. Noi ti preghiamo, o Padre celeste, di infondere lo Spirito Santo in un altro eletto che raduni nuovamente la tua Santa Chiesa cristiana, affinché noi tutti possiamo vivere insieme cristianamente, affinché per mezzo delle nostre buone opere tutti gli infedeli, Turchi, pagani, Indiani, desiderino unirsi a noi, abbracciando la fede cristiana.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, p. 123]

204Wackenroder, W. H., *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 86-89, qui 87.

205 Cfr Benedetti, A., La Manna, F., “Note alle *Effusioni di cuore*”, in AGA, pp. 288-328, qui 303.

leerer von solchen Zeichen, als es die Malerei zu unseren Zeiten
ist.²⁰⁶

È curioso il fatto che Wackenroder riproponga un'immagine già utilizzata da Dürer, capovolgendo un'idea che pare ispirata dal discorso di Winckelmann. Sia come sia, Dürer, seppur dotato di un incommensurabile spirito di modernità, presenta, rispetto all'universalità umana, una visione che alberga pienamente nel proprio tempo, non riuscendo a compiere lo scatto di comprensione e tolleranza che lo scritto di Wackenroder rende, invece, profondamente proprio.

206 Winckelmann, J.J., *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Dresden u. Leipzig, Waltherische Handlung, 1756, p. 40.

CAPITOLO 2

LA FRÜHROMANTIK E LA RISCOPERTA DEL MEDIOEVO TEDESCO

2.1 Amicizia, formazione e ricerca d'identità: Wackenroder e Tieck negli anni berlinesi

Per comprendere il modo in cui Wackenroder e Tieck giungono a riscoprire il Medioevo tedesco è utile guardare ai maestri che ne accompagnano i passi negli anni della formazione e nelle prime esperienze esterne alla casa di provenienza. Essi rivestono infatti, per i due studenti, un ruolo determinante nella messa in dubbio dell'ordine costituito, sentimento che spingerà Tieck e Wackenroder alla ricerca di un mondo alternativo a quello di cui sono parte, quale reazione alla crisi scaturita dagli eventi storici coevi, primo fra tutti lo scoppio della Rivoluzione Francese e l'infruttuoso propagarsi della sua eco anche in Germania. Tra i quattro maestri che conducono Wackenroder e Tieck sulla via delle arti, si sceglie qui di non soffermarsi sul predicatore Koch né sul professor Fiorillo²⁰⁷, che trovano già ampio spazio altrove nel presente lavoro, focalizzando invece l'attenzione su due figure che entrano nella vita di Tieck e Wackenroder tramite i vincoli di amicizia, così importanti per la loro formazione. È grazie all'incontro con Hensler sui banchi di scuola che a Tieck viene dato accesso alla casa di Johann Friedrich Reichardt²⁰⁸, patrigno dell'amico e già maestro di cappella alla corte di Federico il Grande²⁰⁹. La casa di Reichardt è frequentata anche da

207Per un approfondimento riguardo all'influenza dei due professori su Wackenroder, si rimanda a Gillies, A., "Wackenroder's Apprenticeship to Literature: His Teachers and Their Influence", in *German Studies: Presented to Professor H. G. Fiedler*. Oxford, Clarendon, 1938, pp. 187-216.

208Cfr Paulin, R., *Ludwig Tieck*. Stuttgart, Metzler, 1987, p. 14.

209Cfr Gebhardt, A., *Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des "Königs der Romantik"*. Marburg, Tectum, 1997, p. 10.

Wackenroder²¹⁰ e anche per lui, come per Tieck, diviene una sorta di scuola di arti²¹¹ negli anni berlinesi. Ne divengono ospiti abituali fino al 1792/1793, quando Tieck, prima, e Wackenroder, poi, lasciano la città per iscriversi all'università²¹². Grazie a tale frequentazione, Tieck trova approvazione per il proprio talento rispetto a ciò che gli è più congeniale, ovvero poesia e recitazione²¹³. Nonostante la scoperta di nuovi ambienti, Berlino rimane una città che mal si confà al crescente interesse di Wackenroder e Tieck per la produzione artistica²¹⁴. La Berlino di fine Settecento, in cui riescono a trovare stimoli quasi soltanto in ambito musicale, non è infatti particolarmente vivace dal punto di vista dell'arte figurativa²¹⁵, e questa carenza è percepita dolorosamente dai due amici. Nella ricerca di una dimensione forgiata dalle proprie inclinazioni, Tieck e Wackenroder si ritrovano di fronte ad una distesa arida, vivificata soltanto dall'incontro con un altro dei loro maestri, il professore

210Cfr *Ibidem*; Littlejohns, R., "Wilhelm Heinrich Wackenroder: Lebenschronik", in WAC, II, pp. 648-656, qui 648.

211Avendo accesso ai circoli di quelli che diverranno i loro maestri, Tieck e Wackenroder vengono esposti a stimoli che risulteranno fondamentali per lo sviluppo della propria poetica. Reichardt, in particolar modo, sarà fondamentale per dare avvio e forma a quanto prodotto dai due giovani studenti. È infatti lui, oltre a pubblicare la *Ehrengedächtnis*, a trovare un titolo per la loro prima opera comune. Cfr Köpke, R., *Ludwig Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*. Leipzig, Brockhaus, Erster Theil, 1855, p. 221-222 (d'ora in avanti indicato con la sigla KÖP).

212Littlejohns, R., "Wilhelm Heinrich Wackenroder: Lebenschronik", in WAC II, pp. 648-656, qui 649, 651.

213Per approfondimenti, cfr Salmen, W., "Tieck und die Familie Reichardt. Zur Wirkung »romantischer Dichtung«", in *«lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn!»: Symposium zum 150. Todestages Ludwig Tiecks (1773-1853)* (hrsg. von Institut für deutsche Literatur der Humboldt Universität zu Berlin unter Mitarbeit von Markert, H). Bern, Lang, 2004, pp. 297-310.

214La Berlino di fine Settecento, pur essendo il centro culturale, industriale e amministrativo del Regno di Prussia, con i suoi circa 110.000 abitanti, non può essere considerata una grande città in senso moderno. Cfr Paulin, R., *Ludwig Tieck*. Stuttgart, Metzler, 1987, p. 11.

215Cfr KÖP, pp. 87-88.

di storia dell'arte Karl Philipp Moritz²¹⁶, avvenuto nel 1789 per mezzo di Reichardt²¹⁷. Grazie alla conoscenza di Moritz, Tieck e Wackenroder, avendo accesso alle sue lezioni di storia dell'arte e dell'antichità presso l'accademia, hanno la possibilità di estendere le proprie competenze in campo artistico²¹⁸. A ulteriore dimostrazione dell'importanza rivestita da Reichardt quale fulcro dei contatti sviluppati da Wackenroder e Tieck negli anni della formazione, è opportuno volgere lo sguardo anche alla Storia, e dunque alla connessione tra il maestro di cappella e i grandi eventi del proprio tempo. In seguito al suo viaggio in Francia insieme al figlioccio Hensler, Reichardt simpatizza per gli ideali propugnati dalla Rivoluzione Francese²¹⁹, nonostante ritenga che non siano presenti i presupposti per cui essa

216Negli anni in cui Wackenroder e Tieck sono studenti a Berlino, Moritz non appartiene al dominante ambiente illuminista berlinese, in cui sono invece prominenti le figure di Friedrich Nicolai e Karl Wilhelm Ramler. Per motivi economici, lo stesso Tieck, come noto, prende parte, fra l'altro, ad un'iniziativa editoriale di Nicolai, la collana *Straußfedern*, di cui è responsabile, limitatamente ai cinque volumi apparsi tra il 1795 e il 1798. I testi della collana escono in forma anonima, e Tieck dichiara la paternità dei sedici racconti scritti di suo pugno solo molti anni dopo, nelle *Schriften* pubblicate tra il 1828 e il 1854. Ciononostante, nello stesso periodo in cui lavora alle *Straußfedern*, Tieck pubblica propri scritti in cui si prende gioco dell'Illuminismo berlinese, tra cui *Der Gestiefelte Kater*, pubblicato nel 1797 nei *Volksmärchen*, con lo pseudonimo di Peter Leberecht. Cfr Paulin, R., *Ludwig Tieck*. Stuttgart, Metzler, 1987, p. 12; Zelle, C., "Empirische Psychologie und ästhetischer Überschuss in Tiecks frühen Straußfedern-Erzählungen (*Der Psycholog* u.a.)", in Bachmann, C. A. (hrsg v.on), *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft*. Tübingen, Niemeyer, 2009, pp. 161-176, qui 161-162; Antoine, A., *Literarische Unternehmungen der Spätaufklärung. Der Verleger Friederich Nicolai, die Straußfedern und ihre Autoren*. Würzburg, Königshaus & Neumann, Bd 1, 2001, soprattutto 86-91, 187-191. Per le *Straußfedern* quale motivo di conflitto interiore per Tieck a fronte della stesura delle *Herzensergießungen*, cfr Bevilacqua, G., *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*. Milano, Sansoni, 2000, pp. 72-73.

217Per approfondimenti sull'influenza e il rapporto di Moritz con la nascente *Frühromantik*, si rimanda alla monografia sull'argomento, cfr Hubert, U., *Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik*. Frankfurt/Main, Athenäum, 1971.

218Cfr KÖP, pp. 88-90.

219I molti viaggi di Reichardt in Francia, avvenuti tra il 1785 e il 1788, fanno accrescere i sospetti nei suoi confronti di essere simpatizzante repubblicano. Dal 1792 appaiono, in forma anonima, le sue lettere dalla Francia, pubblicate da Unger. Le sue frequentazioni e le affermazioni contro la monarchia che gli vengono attribuite hanno come risultato il suo licenziamento come maestro di cappella di corte, senza preavviso, il 28 ottobre 1794. Solo nel 1797 riuscirà ad essere riammesso a corte, riprendendo un incarico in ambito musicale, attraverso la riabilitazione ad opera del successore di Federico Guglielmo II, ovvero Federico Guglielmo III, che lo nomina maestro di canto e di musica della Regina Luisa. Cfr Alcione, S.,

si propaghi anche in Germania, né tantomeno auspichi che ciò avvenga, per l'instabilità che porterebbe con sé²²⁰. Il maestro si profonde in un forte impegno pubblicistico, e, oltre alla rivista *Frankreich*, che fonda ad Amburgo nel 1795 grazie a conoscenze nella comunità tedesca parigina, una volta rientrato a Giebichenstein presso Halle, dà inizio anche ad una nuova avventura letteraria, costituita dalla rivista *Deutschland*, che, nelle sue intenzioni, dovrebbe fare da contrappunto alla prima²²¹. Ed è proprio in *Deutschland* che trova spazio il primo scritto di Wackenroder, la *Ehrengedächtnis* in onore di Dürer, nel 1796²²². Negli anni di formazione, la frequentazione con gli ambienti di Reichardt fa sì che ciò che fino ad allora era dovuto rimanere celato e rinchiuso nell'intimità più recondita possa trovare sfogo ed espressione. Nella casa di Reichardt, Tieck trova un ambiente alternativo a quello della famiglia d'origine²²³ costruita su valori piccolo borghesi: il padre di Tieck, maestro cordaio, incarna una visione illuminista²²⁴, anche se ciò non gli impedisce di trovare comprensione anche per visioni di diverso respiro²²⁵. Pur poggiando le fondamenta del proprio essere su

Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel Primo Romanticismo tedesco. Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 79.

220Reichardt ritiene che per ottenere un miglioramento della situazione tedesca risulterebbero sufficienti una forma di opposizione locale (quale esempio cita i contadini del Palatinato) accompagnata da politiche riformiste da parte dei principi tedeschi. Cfr Ivi, p. 87; Reichardt, J. F., *Vertraute Briefe über Frankreich. Auf einer Reise im Jahr 1792 geschrieben*. Berlin, Unger, Theil 1, 1792, pp. 44-49.

221Cfr Alcione, S., *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel Primo Romanticismo tedesco*. Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 86-88.

222Cfr Bollacher, M., *Wackenroder und die Kunstauffassung der Frühen Romantik*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, pp. 20-21.

223Cfr Gebhardt, A., *Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des "Königs der Romantik"*. Marburg, Tectum, 1997, p. 10.

224Johann Ludwig Tieck, quale capo corporazione e rappresentante della gilda, gode comunque di una certa rispettabilità. Appartenente ad un cetto che ha la possibilità di ambire ad un'ascesa sociale grazie alle riforme economiche di Federico II, rende possibile al figlio la frequentazione di una scuola, il *Friedrichwerersches Gymnasium*, frequentato soprattutto dall'alta borghesia (alla quale appartiene Wackenroder) e dall'aristocrazia (come Burgsdorff). Cfr Paulin, R., *Ludwig Tieck*. Stuttgart, Metzler, 1987, p. 11.

225Mentre la casa genitoriale è per Wackenroder un luogo oppressivo, in cui non gli è possibile lasciare uscire

solide basi materiali, è un artigiano di ampie vedute, non privo di interessi verso la letteratura, che, con gran semplicità, comprende il valore dell'opera di Goethe fin dalle sue prime fatiche letterarie²²⁶. Nonostante la sua apertura mentale, i punti fermi del padre emergono nel momento in cui la moglie, madre di Ludwig, intona canti religiosi. Nel canto “Nun ruhen alle Wälder”, il verso in cui si afferma che tutto il mondo è addormentato risulta intollerabile alle orecchie del marito, che vede nell'America un luogo in cui le persone si stanno risvegliando e prendendo consapevolezza delle proprie possibilità²²⁷. Il padre apprezza la stessa America che, molti anni più tardi, il figlio Ludwig prenderà a modello dello spirito borghese fondato sul progresso nel *Phantásus*²²⁸, a sua detta invece assai discutibile, giudizio che matura nel corso del viaggio in Franconia del 1793²²⁹. Nella casa di Tieck regnano dunque due tendenze che lasciano un segno sul futuro autore, con la madre

le proprie passioni senza remore, quella di Tieck è semplicemente caratterizzata da un contesto troppo ristretto, che non può contenere tutto ciò che il suo animo e la sua vivida fantasia intendono sprigionare. Il padre Johann Ludwig, uomo curioso che non disdegna la conoscenza di persone distanti dal proprio vissuto, guarda agli attori con cui entra in contatto attraverso le lenti dei valori borghesi, non arrivando ad apprezzarne il modo di porsi e giudicandoli inaffidabili. Diversa è la sua opinione degli eruditi, e, anche grazie a tale giudizio, è possibile per Ludwig frequentare ambienti che altrimenti, per estrazione, gli resterebbero preclusi. Cfr KÖP, pp. 8, 14.

226Cfr Zeydel, E. H., *Ludwig Tieck, The German Romanticist*. Hildesheim/New York, Olms, 1971, pp. 1-2.

227“Am meisten ärgerte er sich an den Liedern, in welchen Christus als Bräutigam der Seele dargestellt wird, besonders wenn sie etwa von Frauen gedichtet waren. Oder mit platter Verständigkeit bemerkte er in Paul Gerhard's Liebe „Nun ruhen alle Wälder“ gegen den Vers: „Es schläft die ganze Welt“: „Wie kann man dergleichen abgeschmacktes Zeug behaupten! Die ganze Welt schläft nicht! In Amerika scheint die Sonne, da wachen die Leute.” KÖP, p. 6; Zeydel, E. H., *Ludwig Tieck, The German Romanticist*. Hildesheim/New York, Olms, 1971, p. 3.

228“Dieses Nord-Amerika von Fürth konnte mir freilich neben dem altbürgerlichen, germanischen, kunstvollen Nürnberg nicht gefallen, und wie sehnsüchtig eilte ich dann nach der geliebten Stadt zurück, in der der theure Dürer gearbeitet hatte, wo die Kirchen, das herrliche Rathaus, so manche Sammlungen, Spuren seiner Thätigkeit, und der Johannis-Kirchhof seinen Leichnam selber bewahrte; wie gern schweifte ich durch die krummen Gassen, über die Brücken und Plätze, wo künstliche Brunnen, Gebilde aller Art, mich an eine schöne Periode Deutschlands erinnerten, ja! damals noch die Häuser von außen mit Gemälden von Riesen und altdeutschen Helden geschmückt waren.” Cfr Tieck, L., *Phantásus [Erster Theil] (1812)*, in Tieck, L., *Schriften*. Berlin, Reimer, Bd. IV, 1828, p. 9.

229Cfr Collini, P., *Wanderung: il viaggio dei romantici*. Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 38-43, soprattutto 42-43.

che porta avanti una semplice religiosità espressa anche attraverso canti che impressionano e affasciano il piccolo Ludwig, da un lato, e con la moralità, non solo religiosa e fondamentalmente concreta, del padre, dall'altro²³⁰. Il centro di gravità di Johann Ludwig Tieck, il cui fondamento poggia sull'importanza dell'azione, fornisce un richiamo al suo essere lavoratore manuale: pur nei suoi ideali piccolo borghesi, egli è in tutto e per tutto un artigiano e, almeno in questo, ha una certa vicinanza con il maestro di Norimberga della *Frühromantik*. La descrizione che ne fa Stadelmann richiama da vicino l'idea di pazienza di un uomo, in pace con se stesso e facente parte del mondo che lo circonda, che vede la possibilità di progresso per sé e la propria prole senza sentire il bisogno di operare una rottura al fine di raggiungere tale scopo²³¹. Lo stesso non si può affermare del padre di Wackenroder²³², che in niente può essere accostato a Dürer. Figura prominente dell'amministrazione prussiana quale responsabile della giustizia, è un uomo ligio al dovere ed essenziale, permeato dallo spirito borghese e dai valori ad esso annessi, che cerca di trasmettere al figlio attraverso educazione e istruzione²³³. Nonostante gli ideali e i costumi borghesi siano proprio quello da cui, intimamente e senza renderlo troppo evidente o esplicito, il figlio Wilhelm Heinrich mira a discostarsi, sentendoli vuoti, leziosi e oltremodo

230Le conoscenze letterarie fondanti di Tieck padre sono ascritte al sapere illuminista, al quale appartengono la Bibbia, i settimanali morali e le rappresentazioni storiche. Cfr Paulin, R., *Ludwig Tieck*. Stuttgart, Metzler, 1987, p. 11.

231“Der Seilermeister Tieck ist das Vorbild eines mit sich selbst und der Welt, wie sie nun einmal ist, ausgesöhnten tatkräftigen Mannes, der an den Zuständen des Staates, der Zunftm des persönlichen Lebens wohl einiges zu bessern, aber nicht eigentlich umzustürzen wünscht, der mit Genugtuung auf das blicken kann, was er zuwege gebracht hat, und Geduld und Selbstbewußtsein genug hat, um zu warten, daß sein Sohn einmal höher steigen werde” cfr Stadelmann, R., “Johann Ludwig Tieck aus Berlin. Der Aufgeklärte”, in Id., Fischer, W., *Die Bildungswelt des deutschen Handwerkers um 1800. Studien zur Soziologie des Kleinbürgers im Zeitalter Goethes*. Berlin, Duncker & Humblot, 1955, pp. 139-143, qui 143.

232Un primo profilo di Christoph Benjamin Wackenroder è tracciato nella sua biografia, dal titolo *Erinnerungen an Christoph Benj. Wackenroder, Königl. Preuß. Geh. Krieges-Rath und erstem Justiz-Bürgermeister zu Berlin* (Berlin, Dietrich, 1809), realizzata un anno dopo la sua morte, avvenuta nel 1808, dieci anni dopo quella del figlio.

233La scuola frequentata da Tieck e Wackenroder, il *Friedrichswerderschen Gymnasium* è diretta dal tardo illuminista Friedrich Gedike. Cfr Stockinger, C., Scherer, S., (hrsg v.) *Ludwig Tieck: Leben – Werke – Wirkung*. Berlin/Boston, De Gruyter, 2011, p. 688.

costrittivi, l'influenza derivante dalla rigida educazione del padre sortisce un effetto nell'indole di Wilhelm Herinrich²³⁴. La differenza è da tenere in considerazione nel momento in cui si considera quale sia il significato del distacco dal mondo familiare per l'uno e per l'altro: mentre Wackenroder è continuamente instradato e costretto verso un percorso che non sente suo, la famiglia di Tieck gli concede una certa libertà e margine di decisione, nella speranza che, attraverso l'istruzione, sia in grado di migliorare e accrescere la propria condizione²³⁵. Il padre è ben consapevole del fatto che la limitatezza percepita nella casa d'origine possa essere superata per mezzo dello studio, e Tieck sarà in grado di trovare ciò che cerca grazie alla frequentazione del ginnasio, dei maestri e delle esperienze accademiche. L'ambiente da cui proviene, e da cui si allontana, somiglia, in molti aspetti, a quel mondo di Dürer che compare, in modo particolare, nelle *Herzensergießungen*, nelle *Phantasien*, e, anche, nello *Sternbald*. Il Dürer della *Frühromantik* è, *in primis*, soprattutto frutto dell'opera di Wackenroder, che, per primo, ne delinea i tratti fondamentali nella *Ehrengedächtnis*, per poi ritornarvi nella *Schilderung*. Nei due scritti, la figura dell'artista è centrale, e nella narrazione non è presente un moto di separazione, come invece è nello *Sternbald*, quasi a voler richiamare il medesimo allontanamento di Tieck dal proprio mondo di origine. Nel romanzo tieckiano, il distacco dal mondo “artigianale” del padre prenderà forma come separazione dell'eroe dalla dimensione “artigianale” dell'arte di Dürer, ascrivendo al proprio interno anche il conflitto genitori-figli, a rappresentare la volontà di cesura di quest'ultimi con l'ordine sociale rappresentato dai padri. Nelle due diverse sensibilità rispetto alla figura di Dürer è presente una indubbia evoluzione, che vede, nelle *Herzensergießungen* e nelle *Phantasien*, proporre la raffigurazione dell'artista tedesco quale tentativo di reazione alle questioni sollevate dall'epoca, per poi ritrovare, nello *Sternbald*, il maestro di Norimberga che svanisce lentamente sullo sfondo, nell'impossibilità di dare risposte ad un mondo che non trova in lui più alcuna corrispondenza.

234Cfr KÖP, pp. 70-71.

235Cfr Zeydel, E. H., *Ludwig Tieck, The German Romanticist*. Hildesheim/New York, Olms, 1971, p. 9.

2.2 *Gli studi filologici e la riscoperta dell'età medievale*

Diverse sono le influenze che accompagnano il giovane Wackenroder nei suoi studi umanistici che, ancora prima di arrivare a Gottinga e a Fiorillo, lo porteranno a sviluppare un interesse per l'arte, la letteratura e l'arte tedesche antiche, e a modificare il proprio punto di vista anche rispetto all'artista di Norimberga. Già gli anni della formazione scolastica costituiscono, in maniera indiretta, una base di partenza volta a porre le fondamenta, nell'animo di Wackenroder, di un rinnovato interesse per il mondo germanico. Nelle scuole prussiane, che molti tra gli esponenti romantici frequentano, il tedesco assume il carattere di lingua con una propria identità e autonomia, degna di essere studiata²³⁶. Attraverso lo studio della storia della letteratura tedesca si cominciano a veder nascere i germi di un sentimento di appartenenza al mondo germanico²³⁷, che arriverà a piena fioritura nel corso del successivo secolo. Oltre al *Friedrichswerdersche Gymnasium* diretto da Friedrich Gedike, tra le influenze su Wilhelm Heinrich si possono annoverare l'architetto e amico Friedrich Gilly, tra i primi ad esprimersi in favore del gotico²³⁸, Rambach, Bernhardi, Moritz, Reichardt e Koch²³⁹. Per mezzo di tali conoscenze, Wackenroder sviluppa una sensibilità storica che lo porta a mettere in discussione la diffusione della rappresentazione distorta dell'età medievale, che lo stesso Tieck aveva già proposto in *Adalbert und Emma* e in *Das Märchen vom Roßtrapp*²⁴⁰. In particolar modo è Erduin Julius Koch ad esercitare l'influenza

236Cfr Paulin, R., *Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie*. München, Verlag C.H. Beck, 1988, p. 14.

237Rispetto alla nuova attenzione per l'arte gotica quale espressione del genio germanico è ovviamente opportuno ricordare che nel 1773 Goethe pubblica *Von Deutscher Baukunst* (contenuta in *Von Deutscher Art und Kunst*, in cui Herder assembla testi propri, di Goethe, Justus Möser e Paolo Frisi accomunati dal *focus* sulle espressioni artistiche dei popoli germanici e nordici), in cui si esprime favorevolmente rispetto a tale espressione artistica, vedendola come il modo in cui l'arte più autentica si manifesta, in quanto non facente ricorso a motivi già esistenti, con riferimento alla riproposizione in atto dell'arte classica o all'imitazione della natura. Per approfondimenti sul significato e sulla ricezione dell'opera, cfr Korte, H., "Nachwort", in Herder, J. G. (et al), *Von Deutscher Art und Kunst*. Stuttgart, Reclam, 2014, pp. 191-206.

238Cfr Paulin, R., *Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie*. München, Verlag C.H. Beck, 1988, p. 34.

239Cfr Gillies, A., "Introduction", in Wackenroder, W. H., *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (pp. IX – XLIII). Oxford, Basil Blackwell, 1948, p. XIV.

più rilevante sulla riscoperta di Wackenroder dell'età medievale²⁴¹. Nonostante il padre di Wackenroder decida di non mandare il figlio all'università subito dopo la fine del *Gymnasium*, in quanto non ancora abbastanza maturo, e di farlo istruire in casa per un anno per poi avviarlo allo studio giurisprudenziale presso l'Università di Erlangen, è proprio qui che Wilhelm Heinrich ha la possibilità di approfondire i propri interessi in ambito umanistico grazie al supporto di Koch, che risulta essere fondamentale per la sua successiva produzione letteraria²⁴². Nel corso delle ricerche che compie per il professore, Wackenroder entra in contatto con eruditi e con documenti antichi. Il filologo berlinese riporta il suo ricordo a pagina III della premessa al *Grundriss einer Geschichte der Sprache und Literatur*:

Herr Kammergerichtsreferendar Wackenroder, Verfasser der vortrefflichen Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders, (Berl. 797. 8.) welcher im Januar 1798 seiner verehrungswürdigen Familie, der Deutschen Literatur und der schönen Kunst durch einen frühen Tod entrissen wurde, hat bey seinem Besuchen der vorzüglichsten Bibliotheken Deutschlands zu meinen Collegienheften über die Deutsche Sprach- und Literaturgeschichte sehr viele Nachträge und Berichtungen gesammelt, deren Benutzung bey der Arbeitung des gegenwärtigen Bandes mir äusserst wichtig seyn musste.²⁴³

È Koch che, per primo, fornisce a Wackenroder la possibilità di sviluppare un interesse per il Medioevo e la letteratura tedesca del passato, ed è immaginabile che Wackenroder abbia tra le mani il *Compendium der Deutschen Literatur-Geschichte* di Koch già dal suo anno di pubblicazione, il 1790²⁴⁴. Trascorso l'anno di studio, il padre di Wackenroder ritiene di poter

240Cfr Paulin, R., *Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie*. München, Verlag C.H. Beck, 1988, p. 34.

241Cfr Walzel, O., *Deutsche Romantik. Eine Skizze*. Leipzig, Teubner, 1908, p. 88.

242Cfr KÖP, pp. 124-125.

243Koch, E. J., *Grundriss einer Geschichte der Sprache und Literatur*. Berlin, Königl. Realschul-Buchhandlung, 1798, vol. II, p. III.

244Cfr Nowack, M., *Krumme Gassen und alte Folianten: Formen der Mittelalterrezeption in der Frühromantik*. University of Toronto (Tesi di dottorato), 1989, p. 5; Agazzi, E., "La breve stagione della

permettere al figlio di frequentare l'università, scegliendo per lui la facoltà di legge dell'università di Erlangen, appena passata alla Prussia, nell'anno 1792²⁴⁵. Un altro elemento utile a determinare la cronologia dei suoi studi filologici²⁴⁶, al fine di tracciare un percorso relativo all'interessamento da parte di Wackenroder per il passato letterario tedesco, è il carteggio che questi scambia con l'amico Tieck. Particolarmente rilevante è la lettera scritta da Wackenroder a Tieck l'11 dicembre 1792, per mezzo di cui il giovane autore comunica all'amico le nuove scoperte fatte, rese possibili dalla frequentazione delle lezioni di storia della lingua di Koch:

Ich höre beym Prediger Koch, der in der That ein äußerst gelehrter, kenntnißreicher u eifrigthätiger Mann ist, ein Kolleg. über die allgm. Litteratur-Geschichte, vornehmml. über die schönen Wiss. unter den Deutschen. Da hab' ich denn manche sehr interessante Bekanntschaft mit altdeutschen Dichtern gemacht, u gesehn, daß dieses Studium, mit einigem Geist betrieben, sehr viel anziehendes hat.²⁴⁷

L'interesse dimostrato da Wackenroder è, in questo frangente, ancora legato all'ambito di ricerca filologica e scientifica più pura, poiché, nella lettera, palesa il desiderio di apportare un proprio contributo, quantunque limitato, in tale campo:

Ich habe mir auch einige Stücke abgeschrieben; u schmeichle mir jetzt öfters mit der (wenn auch kindischen, doch ergötzenden) Hoffnung, einmal in dem Winkel mancher Bibliothek, Entdeckungen in diesem Fach zu machen, oder wenigstens es durch klein Aufklärungen zu erweitern. Schon Sprache, Etymologie, u Wortverwandtschaften, (besonders auch das Wohlklingende der alten Ostfränk. Sprache) machen das Lesen jener alten/ Ueberbleibsel interessant. Aber auch davon abstrahirt, findet man

Frühromantik”, in AGA, pp. 7-37, qui 12-18.

245Cfr KÖP, p. 155.

246Per approfondimenti, cfr Littlejohns, R., “*Philologische Arbeiten* [Erläuterung]”, in WAC II, pp. 622-634.

247Wackenroder, W. H., An Tieck: [Berlin, 11. Dezember 1792], in *Der Briefwechsel* (WAC II), pp. 96-102,

viel Genie u poet. Geist darin.²⁴⁸

Oltre a un interesse per le questioni linguistiche, Wackenroder riscontra nei testi studiati anche una certa presenza di *Genie* e di *Geist*, che rappresentano una prima scintilla di connessione tra quello che è e quello che sarà, ovvero tra il suo interessamento per il campo filologico e la poetica che, a partire da ciò, si svilupperà in seguito. Il giovane studente è consapevole del fatto che questa sua posizione non sarà compresa da Tieck, e, anticipando le obiezioni che l'amico potrebbe indirizzargli, offre una giustificazione al proprio interesse per mezzo di una timida e preventiva autodifesa:

Du wunderst Dich vielleicht, wie ich auf diese Sachen falle; allein
Beschäftigung ist jetzt das beste für mich; u zu gelehrt werd' ich
wahrlich nicht werden.²⁴⁹

Il timore di Wackenroder appare fondato, dato che l'ammonimento dell'amico non tarda ad arrivare. Nella lettera di risposta del 28 dicembre 1792, Tieck gli consiglia infatti, con fare deciso, di non approfondire troppo lo studio della poesia medievale, in quanto, a suo dire, non è quello il luogo in cui risiede la vera bellezza:

Vertiefe Dich übrigens ja nicht zu sehr in die *Poesie* des
Mittelalters, es ist so ein erstaunliches Feld von Schönheit vor uns,
ganz Europa und Asien *und* vorzüglich das *alte Griechenland* und
das *neue England*, daß ich fast verzweifle, mich je an diese
Nachklänge der Provençalen zu wagen. Vergiß ja über das
angenehme das *wahre schöne* nicht.²⁵⁰

Le parole di Tieck sottolineano il fatto che non è da lui, bensì da Wackenroder, che nasce, in

qui 96-97.

248Ivi, p. 97.

249Ibidem.

250Tieck, L., Tieck an Wackenroder: Göttingen, [zwischen dem 20.] Dezember 1792 [und dem 7. Januar 1793], in *Der Briefwechsel* (WAC II), pp.102-116, qui 107.

prima istanza, l'attenzione per il Medioevo germanico²⁵¹. Tieck si dimostra molto più incline all'interesse per altre realtà, e, tra gli antichi, predilige i greci, in linea con il gusto del tempo. Ma il suo giudizio non si arresta qui, poiché continua a mostrare una spiccata affinità con il gusto estetico che lo circonda, finendo per ritenere inappropriato lo spirito poetico dell'epoca che studia Wackenroder, in quanto monodimensionale²⁵²:

So viel ich die Minnesänger kenne, herrscht auch eine erstaunliche Einförmigkeit in allen ihren Ideen, es ist überhaupt schon gar keine Empfehlung für den poetischen Geist dieses Zeitalters, daß es nur diese eine Art von Gedichten gab, nur diesen Zirkel von Empfindungen, in denen sich jeder wieder mit mehr oder weniger Glück herumdrehte. Dreht man sich mit vielen lange herum, so ist der Schwindel, der Wüstheit des Kopfes nach sich zieht, gewiß eine unausbleibliche Folge, wenigstens haben sie noch keinen Dichter gebildet, - und auch das ist schon grosser Beweiß gegen sie.²⁵³

La visione espressa da Tieck circa cinque anni prima che le *Herzensergießungen* vedano la luce appare diametralmente opposta rispetto alla poetica che sarà possibile ritrovare nell'opera. Mentre qui Tieck sembra non voler prendere in considerazione il proprio contesto territoriale, né pare riuscire a considerare l'unità di intenti della creazione di stampo medievale in termini positivi, nelle *Herzensergießungen* saranno proprio questi ad essere introdotti quale elemento di rottura, con una riscoperta dell'ambito culturale germanico e di ciò che esso rappresenta. Questi fattori possono invece essere scorti già nelle ricerche e negli studi filologici che portano Wackenroder ad interessarsi al poeta e drammaturgo Hans Sachs,

251È opportuno ricordare che Tieck è tutt'altro che solo un cantore del Medioevo, dato che in tutte le sue opere appare soprattutto come uno sperimentatore irriverente e beffardo, insofferente di ogni ordine costituito. Mentre compone le opere a quattro mani insieme a Wackenroder, infuse di sacralità e in cui arte, musica e poesia si intersecano con la religione, Tieck lavora, al soldo di Nicolai, alla collana delle *Straußfedern*. Il conflitto tra le due dimensioni finisce per costituire per lui una sorta di trauma, che, andando a colpire la sua sensibilità letteraria, finirà per influenzarne le produzioni immediatamente successive. Cfr Bevilacqua, G., *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*. Milano, Sansoni, 2000, pp. 72-73.

252Cfr Zeydel, E. H., *Ludwig Tieck, The German Romanticist*. Hildesheim/New York, Olms, 1971, p. 11.

253Tieck, L., Tieck an Wackenroder: Göttingen, [zwischen dem 20.] Dezember 1792 [und dem 7. Januar 1793], in *Der Briefwechsel* (WAC II), pp.102-116, qui 107.

contemporaneo e concittadino di Albrecht Dürer, che diviene l'oggetto del suo scritto *Schilderung der dramatischen Arbeiten des Meistersängers Hans Sachs*. Ciò che sembra accomunare Sachs e Dürer, fatta eccezione per la provenienza geografica, è la descrizione che riserva loro Wackenroder. Come riportato da Agazzi²⁵⁴, Sachs è uomo del popolo e artigiano, ciabattino per la precisione, che guarda tanto verso il basso, alle persone semplici e senza istruzione, quanto verso l'alto, cercando di mettere in connessione il sacro con l'espressione culturale profana. Anche Dürer è considerato, dai contemporanei del proprio ambiente culturale di provenienza, un semplice artigiano. Nonostante senta stretta la propria condizione sociale ed ambisca ad essere trattato da artista al pari dei veneziani, non è ancora giunta, nella Germania del tempo, la figura dell'artista così com'è intesa a sud delle Alpi, ovvero slegata dal contesto artigianale e, inserita in circoli intellettuali, degna di particolare ammirazione. La difficoltà ad essere percepito, nella propria terra, quale artista nel senso più alto del termine, come già in Italia, rappresenta una grande fonte di rammarico per il maestro di Norimberga. Tale sentimento lo porta a cercare di sollevare il proprio *status* dando impulso, una volta tornato in patria, ad una teorizzazione in campo artistico²⁵⁵, già fiorente in Italia, ma inedita in terra tedesca. Dürer tollera malvolentieri il fatto che il suo rientro in patria debba forzatamente coincidere con un contestuale ritorno alla condizione artigiana²⁵⁶, come testimonia l'affermazione presente nella lettera all'amico Pirckheimer dell'ottobre 1506, "O, wie wird mich nach der Sonne frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer."²⁵⁷ Albrecht Dürer si prodiga, tanto per indole quanto per volontà, per portare innovazioni in campo artistico nella propria patria e, per estensione, in ogni

254Cfr Agazzi, E., "La breve stagione della Frühromantik", in AGA, pp. 7-37, qui 14-15.

255Per approfondimenti su Dürer quale teorico dell'arte, cfr PAN, pp. 314-368; Castelnovo, E., "Dürer scrittore e scienziato", in HEF, pp. 97-102.

256Il suo essere visto come un artigiano, oltre che provocare in Dürer una certa insoddisfazione personale, è per lui anche motivo di incomprensione con la moglie Agnes Frey, che si sente trascurata e non comprende il motivo per cui il marito non dedichi tutto il suo tempo al lavoro artigiano, che gli può garantire un sicuro guadagno, e riponga invece molte delle proprie energie nello studio e nella scrittura. Cfr Brandl, R., "Art or Craft? : Art and the Artist in Medieval Nuremberg", in Montebello (de), P., Bott, G., Kahsnitz, R., Wixom, W. D. (a cura di), *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300-1550*. New York/Munich, The Metropolitan Museum of Art/Prestel, 1986, pp. 51-60, qui 51; PAN, p. 12; Strieder, P., "Schri. kunst. schri. vnd. klag. dich. ser. Kunst und Künstler an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance", in *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. Berlin/ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1983, pp. 19-26, qui 19-20.

ambiente europeo in cui se ne diffonda l'opera. Altrettanto innovatore, in campo letterario, è Hans Sachs, che tenta una riforma linguistica attraverso la rielaborazione di generi antichi e la sperimentazione di generi poetici inediti²⁵⁸. L'artista e il letterato presentano profili affini, in quanto uomini di estrazione popolare ed esponenti del vivace mondo artigiano norimberghese che non si esauriscono in esso, in quanto vanno a ricercare soluzioni che ne travalichino i confini. Prendendo in considerazione il modo in cui Wackenroder mostra le due figure all'interno dei suoi scritti è possibile comprendere i punti di contatto e di distanza tra le due rappresentazioni e se siano esse interconnesse nell'attenzione che l'autore romantico riserva loro. Il brano incentrato su Hans Sachs, *Schilderung der dramatischen Arbeiten des Meistersängers Hans Sachs*, è un frammento ascritto alle *Philologische Arbeiten*, e costituisce la parte più consistente dei suoi lavori filologici pervenutici. Il brano è pubblicato in forma ridotta e rielaborato da Friedrich Heinrich von der Hagen sul primo numero della rivista *Germania* del 1836, quasi trent'anni dopo la morte dell'autore, accompagnato dalle parole di Tieck, che, accanto al titolo, ne fornisce la datazione: “Eine Reliquie meines theuern Freundes Wackenroder. L. T. Der Aufsatz ist 1793 geschrieben”²⁵⁹. Trattandosi di un lavoro di carattere analitico, nel testo appaiono numerose e ampie descrizioni delle opere di Hans Sachs; è questo però un aspetto che non interessa in modo particolare la presente investigazione, che si propone invece di concentrarsi sull'immagine fornita da Wackenroder su Dürer e Sachs in quanto uomini e artisti, relativamente più all'indole che alle capacità tecniche. L'opera di Sachs è ampiamente citata da Wackenroder, mentre lo stesso non accade con gli scritti di Dürer rispetto alla *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder*. Tale informazione deve però essere pesata e calibrata tenendo conto della diversa natura che possiedono i due testi: filologico il brano su Sachs, narrativo quello su Dürer. Sia la *Schilderung* di Sachs che la *Ehrengedächtnis* si aprono con un omaggio non alle due figure prominenti della cultura tedesca, bensì alla città di Norimberga nella sua versione medievale. È infatti in quel luogo e in quel momento che l'arte tocca il suo punto più alto, come affermato in apertura del brano relativo a Sachs:

257Dürer, A., *Albrecht Dürer. 1471- 1528. Das gesamte graphische Werk*. Munich: Rogner & Bernard, 1971.
[trad. “O, come rabbrividerò e rimpiangerò il sole! Qui sono un signore, a casa un parassita”].

258Cfr Agazzi, E., “La breve stagione della Frühromantik”, in AGA, pp. 7-37, qui 15.

259Cfr Littlejohns, R., “*Philologische Arbeiten* [Erläuterung]”, in WAC II, pp. 622-634, qui 628.

Wenn je die deutsche Poesie in irgend einer Periode, *Volkspoesie* war, so war sie es im 16ten Jahrhundert, dem Haupt-Zeitpunkte der Meistersänger. Handwerke und Künste blühten; der Bürger lebte im Wohlstande; - es war das goldne Alter des deutschen Kunstfleißes. Vornehmlich passen diese Züge auf einige damals weltberühmte Städte, unter denen Nürnberg den ersten Rang behauptete.²⁶⁰

Il valore della poesia del XVI secolo risiede nell'essere una forma d'arte di carattere popolare, in un tempo in cui arti ed artigianato sono floridi, e i cittadini vivono in uno stato di relativo benessere. Da questa breve descrizione è possibile evincere la condizione di unità artistica e sociale che Wackenroder scorge nell'epoca, personificata nella Norimberga medievale. Non le sole visite alla città, avvenute nell'estate del 1793, nutrono l'immaginario del giovane autore romantico²⁶¹, bensì anche la narrazione che di essa fa Murr, tanto nei suoi scritti²⁶² quanto presumibilmente a viva voce, essendo egli la prima persona a cui Wackenroder fa visita nel corso del suo primo viaggio a Norimberga, il 22 giugno 1793. Per quanto riguarda i testi di Murr, il giovane autore romantico si serve della *Beschreibung des vornehmsten Merkwürdigkeiten in des H. R. Reichs freyen Stadt Nürnberg und auf der hohen Schule zu Altdorf*²⁶³, nonché del *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*, contenente una serie di contributi sulla storia delle arti di Norimberga e su Dürer, con cui si tiene impegnato al volgere dell'agosto 1794, come riportato dai registri della

260Wackenroder, W. H., *Schilderung der dramatischen Arbeiten des Meistersängers Hans Sachs*, in *Philologische Arbeiten* (WAC II), pp. 285-289, qui 285.

261Per approfondimenti, cfr Nowack, *Krumme Gassen und alte Folianten: Formen der Mittelalterrezeption in der Frühromantik*. University of Toronto, copyright by Matthias Nowack [PhD], 1989, pp.70-79; WAC II, p. 629.

262Nel 1778 Murr pubblica una descrizione estensiva di Norimberga e dei suoi luoghi d'interesse, in cui è presente anche una sezione relativa alle invenzioni tedesche, soprattutto norimberghesi, diffuse poi in Europa, tra cui l'arte libraria a stampa. Cfr Murr (von), C. G., *Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in des H. R. Reichs freyen Stadt Nürnberg und auf der hohen Schule zu Altdorf*. Nürnberg, Zeh, 1778.

263Wackenroder ne fa menzione in occasione di una visita al municipio di Norimberga, rilevando l'assenza, nell'opera di Murr, dei dipinti di Johann Kupetzky (1667-1740) osservati. Cfr Wackenroder, W. H., *4. Oktober 1793. Reise vom 25.-27. September 1793 über Nürnberg nach Ansbach*, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 229-236, qui 235.

biblioteca di Gottinga²⁶⁴. Volendo dare un orizzonte temporale del percorso che porta Wackenroder ad accrescere il proprio interesse per il passato di Norimberga e i suoi abitanti, è opportuno considerare l'estate 1793 come avvio, con l'inizio dei viaggi a Norimberga e la stesura del frammento filologico su Sachs. L'anno 1794 costituisce un momento di continuato interesse, con lo studio del *Journal zur Kunstgeschichte* e, presumibilmente, l'inizio della stesura di quella che sarà la produzione embrionale delle *Herzensergießungen*, ovvero la *Ehrengedächtnis*²⁶⁵, fino ad arrivare al 1796, anno di pubblicazione del brano su Dürer nella rivista *Germania*. La descrizione di Sachs e l'omaggio a Dürer, pur presentando un nucleo centrale di venerazione per la Norimberga che fu, svelano un diverso approccio espressivo, dovuto al seppur breve trascorso e al conseguente mutamento di sensibilità estetica di Wackenroder, ma anche e soprattutto al diverso mezzo di trasmissione scelto. Il brano su Sachs è legato ad una lingua concreta, con i piedi saldamente piantati sul terreno del filologo, mentre l'omaggio a Dürer ad un linguaggio chiaramente pervaso di *Schwärmerei*, con la testa di chi scrive volta verso l'alto:

Nürnberg! Du vormals weltberühmte Stadt! wie gerne durchwanderte ich deine krummen Gassen! mit welcher kindlichen Liebe betrachtete ich deine altväterischen Häuser und Kirchen, denen die feste Spur von unsrer alten vaterländischen Kunst eingedrückt ist! Wie innig lieb' ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sprache führen! Wie ziehen sie mich zurück in jenes graue Jahrhundert, da Du, Nürnberg, die lebendig wimmelnde Schule der vaterländischen Kunst warst, und ein recht fruchtbarer, überfließender Kunstgeist in deinen Mauern lebt' und webte; da Meister Hans Sachs, und Adam Kraft, der Bildhauer, und vor allen *Albrecht Dürer* mit seinem Freunde Wilibaldus Pirckheimer, und so viel andre hochbelobte Ehrenmänner

264Cfr AGA, pp. 306 [Benedetti, A., La Manna, F., “Note alle *Effusioni di cuore*”, pp.288-328], 559 [La Manna, F., “Note alle *Fantasia sull'arte*”, pp. 558-578], 907 [La Manna, F., “I resoconti di viaggio di Wackenroder e Tieck”, pp.901-921], 975; Vietta, S., “*Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder* [Kommentar]”, in WAC I, pp. 270-281, qui 270, 275-276.

265Cfr Vietta, S., “*Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder* [Kommentar]”, in WAC I, pp. 270-281, qui 270.

noch lebten! Wie oft hab' ich in jene Zeit zurückgewünscht!²⁶⁶

Wackenroder non scrive di Norimberga, ma a Norimberga, evocandola direttamente, quasi come fosse una madre che ha ospitato nel suo grembo coloro che hanno contribuito alla produzione artistica e letteraria in Germania. Le mura di Norimberga paiono proteggere il pullulare di una vita che si sta formando grazie all'impegno dei suoi cittadini, creando un movimento che potrà dare impulso, nel tempo, alla costruzione di una identità tedesca. Il peculiare interesse di Wackenroder deve risiedere proprio in questo, nel vedere la città di Dürer e di Sachs quale culla di quella che è la cultura tedesca. La personificazione di Norimberga è sottolineata dall'insistente uso vocativo della seconda persona singolare, che Wackenroder utilizza come in preda ad uno stato di ebbrezza travolgente, incapace di contenere la propria ammirazione e il proprio trasporto, che lascia sgorgare, con la vivida immagine dell'oggetto bramato di fronte a sé. Nella *Ehrengedächtnis*, oltre a Dürer, è presente, tra gli altri, anche lo stesso Sachs, ed entrambi hanno una posizione di rilievo nel testo: lo scrittore è citato per primo, mentre il nome dell'artista ha una diversa stilizzazione rispetto a tutti gli altri, a sottolineare il fatto che è lui ad essere il soggetto principale del brano in questione. La presenza di Sachs nel brano su Dürer dimostra la rilevanza che gli studi filologici hanno sull'autore, che non vanno intesi come qualcosa di estinto, ascritto ai primi momenti di attività di Wackenroder e poi dimenticato, bensì quale nucleo iniziale della sua produzione, poi inglobato in un discorso diverso, di carattere romantico. Gli studi filologici che Wackenroder compie insieme a Koch lo fanno arrivare all'uso della parola *vaterländisch*, facente riferimento all'arte dell'ambito culturale di provenienza²⁶⁷. Sachs e Dürer trovano una comunanza in Wackenroder, perché costituiscono passaggi diversi di uno stesso percorso che lo porta a una rivalutazione dell'arte tedesca, nell'ottica di un discorso più ampio di universalità dell'arte nelle differenze. Nei due brani vi è la presenza di un'età apicale accompagnata da una lingua sostanziale, che trova rappresentazione nella

266Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in WAC I, pp. 43-50, qui 43.

267Nonostante l'intenzione di Wackenroder sia di elevare l'arte tedesca, ma soltanto nell'ottica di un suo apprezzamento quale una delle tante componenti dell'arte universale, e pertanto avente dignità pari a ogni altra, nelle sue parole è possibile scorgere il germe di quello che, in seguito, arriverà a svilupparsi nel nazionalismo, con l'idea di patria accostata alla spinta romantica, basata sull'irrazionalità del sentimento, che non può, né deve, essere imbrigliato. Cfr Walzel, O., *Deutsche Romantik. Eine Skizze*. Leipzig, Teubner, 1908, p. 88.

Volkspoesie, nel brano su Sachs, e, nell'omaggio a Dürer, nelle immagini prodotte al tempo, che rivelano quella che a Wackenroder sembra essere una lingua essenziale, forte e vera. Nonostante l'indole di Sachs non venga delineata in modo specifico e approfondito, la si può comunque evincere attraverso la presentazione delle sue azioni e delle scelte operate nei suoi lavori:

Was die Moral in H. Sachsens Werken betrifft, so sieht man deutlich, daß diese sein allgemeinsten Zweck war. Fast kein einziges seiner Tausende von Gedichten, läßt es aus seiner Hand, ohne einen „Beschluß“, wie er es nennt, anzuhängen, worin eine oder mehrere Lehren aus dem Gedichte gezogen, und meistens mit höchst ge/dehnter Weitschweifigkeit auseinandergesetzt, und dem Leser ans Herz gelegt werden.²⁶⁸

Sachs è guidato dalla morale, e non porta niente a compimento che non abbia un significato o un intento educativo. Anche Dürer, a suo modo, viene descritto come qualcuno le cui pitture presentano figure che non hanno bisogno di cercare ragion d'essere, perché questa è già intrinsecamente presente al loro interno. In modo analogo alle opere di Sachs, anche i dipinti di Dürer hanno infatti una chiara ragione d'esistere, che presentano con forza all'osservatore:

Ist es nicht, als wenn die Figuren in diesen deinen Bildern wirkliche Menschen wären, welche zusammen redeten? Ein jeglicher ist so eigenthümlich gestempelt, daß man ihn aus einem großen Haufen herauskennen würde; ein jeglicher so aus der Mitte der Natur genommen, daß er ganz und gar seinen Zweck erfüllt. [...] Kein Arm bewegt sich unnütz, oder bloß zum Augenspiel und zur Füllung des Raums; alle Glieder, alles spricht uns gleichsam mit Macht an, daß wir den Sinn und die Seele des Ganzen recht fest im Gemüthe fassen.²⁶⁹

268Wackenroder, W. H., *Schilderung der dramatischen Arbeiten des Meistersängers Hans Sachs*, in *Philologische Arbeiten*, in WAC II, pp. 285-289, qui 285.

269Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in WAC I, pp. 43-50, qui 43.

Ciò che accomuna il modo in cui i due si avvicinano alla produzione artistica o letteraria è l'essenzialità del proprio operare, modo che provoca in Wackenroder un moto di ammirazione per gli artisti del tempo, nel fatto che ogni parte del tutto trovi una sua collocazione e un suo senso in un'ottica universale e univoca, in quanto non figlia di un vezzo, bensì di un moto d'essenza che non si potrebbe esprimere altrimenti. Un ulteriore punto di contatto tra le due concezioni è rappresentato dal tramite che l'artista o scrittore ha con il divino. Wackenroder vede nell'arte di Dürer una delle tante espressioni del divino; per quanto riguarda Sachs, invece, si afferma nel brano a lui dedicato che si è prodigato per mettere in comunicazione la religione, e più propriamente le Sacre Scritture, con il popolo:

Um religiöse Gesinnungen, u zugleich die in dem heiligen Buche der Christen enthaltenen interessanten u lehrreichen Geschichten unter seinen Mitbürgern gemein zu machen, brachte er, stückweise, und in verschiedenen Arten der Behandlung, fast die ganze Bibel in Versen: eine Arbeit, der durchaus alles poetische Verdienst mangelt, die aber in jenen Zeiten, da die Bibel ein neu aufgegrabener, und noch von wenigen genutzter Schatz war, sehr nützlich seyn konnte.²⁷⁰

Anche nella *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben* ritorna il tema della semplicità dell'artista di Norimberga, percepito come un uomo comune nonostante sia dotato di uno spirito straordinario. Questa affermazione viene qui ampliata, facendola diventare vera per l'artista medievale in genere, e può, per estensione, considerarsi applicabile anche a Sachs:

Besonders rührend, erquickend und lehrreich wird mir nun diese Betrachtung, wenn ein solcher Künstler, obwohl er einen außerordentlichen Geist und selten Geschicklichkeit besaß, dennoch sein Leben, als ein ganz schlichter und einfältiger Mann, auf diejenige Art durchführte, die in den vorigen Jahrhunderten bey unsern deutschen Vorfahren allgemein üblich war, und die ich hier, weil sie meinem Herzen so inniglich wohlgefällt, mit Wenigem

270Wackenroder, W. H., *Schilderung der dramatischen Arbeiten des Meistersängers Hans Sachs*, in *Philologische Arbeiten*, in WAC II, pp. 285-289, qui 285.

schildern will.²⁷¹

Pur non essendo, il poeta, nominato esplicitamente nel testo, si può facilmente leggere quanto l'originario interesse per Sachs abbia dato avvio alle considerazioni che portano Wackenroder a considerare l'artista medievale un artigiano di Dio che, seppur di natura superiore, continua a mescolarsi agli altri esseri umani, conducendo una vita comune al servizio del divino e umilmente vicina al popolo.

2.3 *L'incontro con il cattolicesimo del sud della Germania*

Il discorso religioso è particolarmente rilevante non solo per quanto riguarda i punti di contatto tra l'immagine di Sachs e di Dürer, ma anche per la rivalutazione di Dürer stesso e per il suo accostamento a Raffaello. Tra i passi delle *Herzensergießungen* e delle *Phantasien* in cui i due artisti appaiono uno vicino all'altro vi è, fra gli altri, *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg*. Nonostante l'attribuzione²⁷² del

271 Wackenroder, W. H., *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten*, in *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (WAC I), pp. 153-160, qui 153-154.

272 Nelle *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder*, riedizione delle *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* e delle *Herzensergießungen* pubblicata nel 1814 con l'intenzione di raccogliere in un solo volume tutti gli scritti dell'amico defunto, Tieck torna sulla paternità degli scritti contenuti nelle opere composte a quattro mani con Wackenroder, dando una nuova versione dei fatti che confligge con le proprie affermazioni precedenti. Tra gli scritti di Wackenroder, Tieck decide infatti di includere anche *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg* e *Die Bildnisse der Mahler*, che aveva prima attribuito a se stesso. Nella postfazione del 1798, posta a conclusione della prima parte dello *Sternbald* e, in linea di massima, considerata più attendibile dalla critica, Tieck affermava invece di essere l'autore di un numero consistente di scritti contenuti nelle *Herzensergießungen*, ovvero di *An den Leser dieser Blätter*, *Sehnsucht nach Italien*, *Ein Brief des jungen florentinischen Mahlers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom*, *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg* e *Die Bildnisse der Mahler*. Nello stesso anno in cui viene pubblicato lo *Sternbald*, Friederich Schlegel, che conosce Tieck dopo essere arrivato, nel luglio 1797, a Berlino, scrive al fratello August Wilhelm, il 13 aprile 1798, mostrando un certo scetticismo riguardo al fatto che Ludwig abbia contribuito alle *Herzensergießungen* nella misura in cui egli stesso afferma. Il dubbio di Friederich Schlegel sorge a causa della forte musicalità e semplicità dell'opera, elementi che, a

brano sia incerta e sia, anzi, tendenzialmente indicato Tieck come autore²⁷³, come riportato anche da Benedetti e La Manna²⁷⁴, se si mettono a confronto il brano relativo alla descrizione della messa nel Duomo di Bamberg presente nei *Resoconti di viaggio* di Wackenroder e il sopracitato scritto presente nelle *Herzensergießungen*, è abbastanza chiaro che il primo abbia influenzato la stesura del secondo²⁷⁵. Nel *Brief*, oltre ad essere presenti i due artisti, è infatti inserita anche la narrazione, da parte dell'autore della lettera, della partecipazione ad una funzione religiosa cattolica²⁷⁶ che ricorda molto da vicino la messa a cui assiste Wackenroder a Bamberg. Per comprendere meglio la relazione tra il resoconto e il brano narrativo di sua possibile derivazione, è opportuno operare un confronto puntuale tra i due. L'incontro del giovane autore romantico con il cattolicesimo del sud della Germania, da cui è fortemente impressionato e per cui arriva a sviluppare una forte

suo dire, non sarebbero affatto nelle corde di Tieck. Cfr TIE, pp. 191-192; Vietta, S., “*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [Kommentar]”, in WAC I, pp. 282-367, qui 283, 286, 342-345; Schlegel, F., (hg. von Immerwahr, R. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 24. Dritte Abteilung: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel. Die Periode des Athenäums (25. Juli 1797 – Ende August 1799)*. Paderborn/München/Wien, Schöningh, 1985, p. 121; Alcione, S., *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*. Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 9.

273Vietta, S., “*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [Kommentar]”, in WAC I, pp. 282-367, qui 342-345.

274Cfr Benedetti, A., La Manna, F., “Note ai Resoconti 1”, in AGA, pp. 1184-1213, qui 1200.

275Nell'introduzione alla riedizione del 1814 degli scritti di Wackenroder, *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder*, Tieck dichiara che il suo proprio contributo alle prime opere della *Frühromantik* è soltanto marginale, e limitato a due soli scritti. Tra questi, *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg*, che, a dispetto di essere prodotto totalmente per mano di Tieck e di costituire il nucleo fondativo dello *Sternbald*, quanto a contenuti risente palesemente dell'influsso wackenroderiano. Tieck, anche rispetto agli scritti che identifica come propri, dichiara la propria estraneità dalle idee fondanti in essi espresse, ascrivendone la paternità ideale, e più profonda, a Wackenroder. Cfr Tieck, L., *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder*. Berlin, Realschulbuchhandlung, 1814, p. I; Anger, A., “Dokumente und zeitgenössische Urteile”, in TIE, pp. 488-489 [nota 2].

276Non deve rappresentare motivo di stupore il fatto che Dürer, artista vicino a Lutero e alla Riforma, sia inserito nel *Brief eines jungen deutschen Mahlers*, brano in cui la narrazione di un rito cattolico risulta così preponderante, in quanto quello della *Frühromantik* è un cattolicesimo estetico, ai sensi della *Kunstreligion*.

ammirazione, pur non generando in lui una conversione religiosa, riveste una certa importanza per la formazione di una propria visione estetica della religione²⁷⁷. Come traspare dalla visita alla Cattedrale di Bamberg, avvenuta tra il 12 e il 18 luglio 1793 e di cui redige un resoconto alcuni giorni dopo, la messa cattolica ha, per l'autore, il carattere di una cerimonia misteriosa, poiché non tutto ciò che accade gli appare comprensibile²⁷⁸. Questo genera in lui una forte fascinazione, “Das Hochamt selbst bestand in einer Menge v. Cäremoenien, alle aufs Haar bestimmt, für mich aber meistentheils unverständlich”²⁷⁹. Tra i numerosi rituali che colpiscono l'attenzione di Wackenroder, anche il momento di esposizione dell'ostensorio:

Am feierlichsten aber war's, als ein anderer Geistlicher, das auf dem Altar stehende Ostensorium, (ein blinckendes, wie kristallenes Gehäuse, worin die Hostie ist,) dem Volke vorzeigte: dabey ward geklingelt, die Soldaten präsentierten das Gewehr, nahmen ihre Mützen ab, u fielen aufs Knie. Die ganze Gemeine fiel nieder u bekreuzte sich, u schmetternde Trompetten erschallten, u verlohren sich in langgezogene Hörnertöne. Ich fiel mit aufs Knie, denn ich hätte mich gewiß dem Unwillen der Leute ohendies ausgesetzt; auch würde es mir in der That Mühe gekostet haben, so isolirt stehen zu bleiben, da eine ganze Welt um mich herum niedersank, und mich alles zur höchsten Andacht stimmten; mir würde hier gewesen seyn, als gehörte ich nicht zu den Menschen.²⁸⁰

Nel passo ritornano i temi dell'universalità e dell'unione dell'umanità in Dio, che richiamano

277Cfr Agazzi, E., “L'intreccio di Classicismo ed esperienza tardo-illuminista nella riflessione sull'arte di Wilhelm Heinrich Wackenroder e di Ludwig Tieck”, in Costazza, A. (a cura di), *Il romantico nel Classicismo, il classico nel Romanticismo*. Milano, LED, 2017, pp. 105-118, qui 106.

278Il confronto tra la descrizione di Wackenroder e quella di Nicolai di fronte all'esperienza del rito religioso cattolico nella Germania meridionale risulta utile a comprenderne la differenza di visione. Per un approfondimento a riguardo, cfr Collini, P., *Wanderung. Il viaggio dei romantici*. Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 38-43.

279Wackenroder, W. H., *23. Juli 1793. Reise vom 12.-17./18. Juli 1793 nach Bamberg*, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 194-220, qui 204.

280Ibidem.

la stessa unitarietà che l'artista medievale presenta nei confronti del divino. Wackenroder rinviene tali sentimento e visione nella funzione cattolica a cui ha l'occasione di assistere, che, provocandogli un senso di forte turbamento interiore, arriva a riflettersi anche nella propria materia. Pure nel *Brief eines jungen deutschen Mahlers* giunge il momento dell'ostensorio, nel momento in cui la musica, che inebria talmente tanto l'autore della lettera da fargli percepire la vivificazione della chiesa, si arresta:

In dem Moment hörte sie auf, ein Pater trat vor den Hochaltar, erhob mit einer begeisterten Gebährde die Hostie, und zeigte sie selbst nicht was für allmächtige Töne, schmetterten und dröhnten eine erhabene Andacht durch alles Gebein. Alles, dicht um mich herum, sank nieder, und eine geheime wunderbar Macht zog auch mich unwiderstehlich zu Boden, und ich hätte mich mit aller Gewalt nicht aufrecht erhalten können.²⁸¹

In entrambi i brani la musica ha un ruolo dominante e pervasivo, in quanto sembra accompagnare e potenziare le parti salienti della funzione. Ma, soprattutto, è presente nella scena iniziale che dà avvio al tutto: nel resoconto lo è per mezzo dello scampanello che accompagna l'arrivo del prete con l'ostensorio, mentre nella *Brief* è l'arresto della musica a decretare l'avvio della scena. Nelle parole e nelle immagini che ricorrono nei due brani, è proprio l'esposizione dell'ostensorio che salta, per prima, all'occhio, ed è presente tanto nella scena vissuta da Wackenroder quanto in quella del giovane pittore tedesco. *Töne* è l'altra parola che compare anche nel frammento delle *Herzensergießungen*, termine anch'esso presumibilmente recepito dal resoconto di viaggio. Altra affinità è data dalla presenza dello *schmettern*, associata, nel primo brano, al suono delle trombe, è invece universalizzata nel secondo, facente riferimento a tutti i suoni in quel momento presenti. La conclusione, in entrambi i casi, è data dal *niedersinken*, generato da una forza esterna, nonché dal movimento comune verso il basso di tutte le persone che circondano l'osservatore, e alla cui potenza non sembra possibile opporre resistenza. I due brani, per il carattere che li contraddistingue, presentano certamente una discrepanza nel modo di presentare i fatti: il primo è un resoconto di viaggio semi-privato; il secondo è parte di un'opera letteraria destinata alla pubblicazione. Il fatto che parole e immagini tornino in maniera così

281Wackenroder, W. H., *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 113-117, qui 116.

considerevole è spia del fatto che l'esperienza di Wackenroder è qui entrata in modo puntuale nella stesura del brano delle *Herzensergießungen*, come anche suggerito da Vietta nell'edizione storico-critica dell'opera dell'autore romantico²⁸². Tale discorso è vero in ogni caso, sia che lo scritto sia attribuito a Wackenroder in prima persona, sia che sia giunto alle stampe per opera di mediazione di Tieck: come mostra questa breve analisi, è infatti il vissuto di Wackenroder ad influenzare il testo, sia che questo avvenga in modo diretto o indiretto. Su tali basi, è opportuno cercare di comprendere il ruolo di Dürer nel brano in questione. L'artista viene inserito in un contesto non proprio, che non gli garantisce la possibilità di avere, in definitiva, la pari dignità nei confronti di Raffaello che gli è invece riservata altrove negli scritti di Wackenroder e Tieck. Sembra qui riproporsi un vecchio schema, secondo cui l'arte dell'Urbinate sarebbe considerata superiore a quella del norimberghese. Una chiara esemplificazione di ciò sono le parole che il pittore e autore della lettera spende nei confronti di Dürer e dell'amico Sebastian, sostenendo che, qualora i due si trovassero improvvisamente presso di lui a Roma, sarebbero come due morti che non sappiano ancora muoversi tra le regioni celesti²⁸³, presumibilmente riferendosi, in modo implicito, alle regioni abitate da Raffaello e dall'arte italiana. Dopo aver presentato, in precedenza nelle *Herzensergießungen*, un rilevante omaggio all'artista tedesco nella *Ehrengedächtnis*, è curioso che qui l'allievo di Dürer lo paragoni ad un defunto, con l'accezione che, di fronte all'arte italiana, si troverebbe a dover imparare un nuovo linguaggio, di natura celeste e superiore levatura. Una risposta, seppur parziale, alla questione è fornita in un passaggio successivo del *Brief*, in quello che sembra esserne uno dei momenti centrali, in cui si presenta un esplicito confronto tra l'arte di Dürer e quella di Raffaello:

[...] denn bey unserm großen Dürer findet man doch noch das Irdische heraus, man begreift es doch, wie ein künstlicher und wohlgeübter Mann auf diese Gesichter und Erfindungen verfallen konnte; - wenn wir recht mit den Augen in das Gemählde einwurzeln, so können wir fast die gefärbten Figuren wieder vertreiben, und das leere, einfache Bret darunter entdecken: - aber

282Vietta, S., "*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [Kommentar]", in WAC I, pp. 282-367, qui 344-345.

283Cfr Wackenroder, W. H., *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 113-117, qui 113.

bey *diesem* Meister, mein Theurer, ist alles so wunderbar eingerichtet, daß Du ganz vergissest, daß es Farben und eine Mahlerkunst giebt, und Dich nur innerlich vor den himmlischen, und doch so herzmenschlichen Gestalten mit der wärmsten Liebe demüthigst, und ihnen Dein Herz und Deine Seele zueignest..²⁸⁴

Qui risulta visibile quella che è la differenza principale tra i due artisti: mentre uno alberga nelle più alte regioni del cielo, l'altro risiede in quelle più prossime alla terra. Ciò che altrove è presentato come di pari valore e significato, nell'incomparabile equivalenza data dalla differenza, appare qui di diversa valenza, conferendo a Raffaello quel ruolo di maggior rilievo che rivestiva in origine. È probabile che sia proprio la centralità data al cattolicesimo e all'ambientazione romana a riportare in massima auge l'Urbinate a discapito di Dürer e della prossimità al mondo terreno che possiede.

2.4 *L'influenza di Fiorillo sulla Frühromantik*

Tra le principali fonti di cui si servono Wackenroder e Tieck per delineare il profilo degli artisti di cui trattano sono certamente da annoverare, e in posizione di massimo rilievo, le lezioni di storia dell'arte tenute a Gottinga da Johann Dominicus Fiorillo²⁸⁵. Lo stesso Tieck, nella prefazione alle *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder*, il volume del 1814 in cui sono raccolti tutti gli scritti wackenroderiani, richiama il periodo di studio a Gottinga attraverso la narrazione del vissuto di Wackenroder, sottolineando l'importanza e la gioia che gli insegnamenti e la conoscenza di Fiorillo sono stati in grado di trasmettere all'amico fraterno²⁸⁶:

²⁸⁴Ivi, p. 114.

²⁸⁵Per Fiorillo, cfr Middeldorf Kosegarten, A. (hrsg. v.), *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Göttingen, Wallstein, 1997; Hölter, A., "D. Fiorillos 'Geschichte der zeichnenden Künste' und ihr Bild der Renaissance", in Littlejohns, R., *Romantik und Renaissance*. Stuttgart, Metzler, 1994, pp. 95-115.

²⁸⁶Tra Wackenroder e Tieck, è in realtà quest'ultimo a fare la conoscenza di Fiorillo per primo, come testimoniato dalla lettera che invia da Gottinga all'amico intorno al 1 marzo 1793, nella quale afferma di

Im Jahre 1793 studierte der Verfasser in Erlangen, wo er seine freye Zeit dazu benutzte, Bamberg, die benachbarten fränkischen Gegenden, vorzüglich aber Nürnberg genau kennen zu lernen. Im folgenden Jahre befand er sich in Göttingen, und erfreute sich vorzüglich des Umgangs und der Belehrung des Herrn Prof. Fiorillo, er sah Kassel einige Mahl, und die vortreffliche Gallerie, so wie die Bildersammlung in Salzthalen, früher hatte er die in Pommersfelden im Bambergischen öfter besucht.²⁸⁷

Come affermato da Schmidt²⁸⁸, si può dare per noto il contenuto della *Geschichte der Zeichnenden Künste* di Fiorillo da parte dei due autori romantici, nonostante la data di pubblicazione del primo volume dell'opera, avvenuta nel 1798²⁸⁹, sia successiva di un anno a quella delle *Herzensergießungen*. Tieck e Wackenroder, durante il periodo di studi nella città facente parte del territorio sottoposto all'Elettorado di Hannover nell'anno accademico 1793-1794, da assidui partecipanti alle lezioni di storia dell'arte a Gottinga tenute dal professor Fiorillo hanno la possibilità di entrare in contatto con quanto delle lezioni confluirà, in seguito, nell'*opus magnum* dello storico dell'arte. Un indizio rispetto al fatto che i due studenti romantici abbiano potuto disporre degli elaborati di cui Fiorillo si serve per la stesura della propria opera è presente nelle *Herzensergießungen*, in cui viene riportata una lunga traduzione priva di errori di un testo vasariano su Michelangelo estratto dalle *Vite*. Il brano è presumibilmente tratto dalle lezioni del professore, che, essendo di origini italiane, parla italiano correntemente e riporta, nei propri scritti, frequenti citazioni del testo

avere conosciuto un pittore chiamato Fiorillo, che dice essere una persona assai piacevole. Cfr Tieck, L., Tieck an Wackenroder: [Göttingen, um den 1. März 1793], in *Der Briefwechsel* (WAC II), pp. 132-133.

287Tieck, L., *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder*. Berlin, Realschulbuchhandlung, 1814, p. III.

288Cfr Schmidt, T. E., *Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans*. Tübingen, Niemeyer, 1989, p. 44.

289I nove volumi dell'opera, il cui titolo esteso è *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederaufstehung bis auf die neuesten Zeiten*, appaiono tra il 1798 e il 1820. Cfr Collini, P., "Deutsche Romantik und Italienische Renaissance. Wackenroder, Vasari, Fiorillo", in *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2016* [hrsg. im Auftrag des Vorstands der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft von C.

vasariano tradotte in tedesco²⁹⁰. Alcuni di questi scritti, insieme alle altre innumerevoli pagine di appunti che Wackenroder prende durante le lezioni del professor Fiorillo²⁹¹, finiscono per porre le fondamenta per quanto verrà prodotto in seguito. Lo stesso Fiorillo, nella sua *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, con le seguenti parole ricorda i due studenti, che, insieme a Wilhelm Heinrich Theoder von Burgsdorff²⁹², assistevano al *privatissimum* da lui tenuto:

Ich erlaube mir hier eines Umstandes zu gedenken, der kurz vorher eintrat. Der Herr Baron von B., ein liebenswürdiger und geistvoller junger Mann, bezog mit seinen Freunden Ludwig Tieck, und Wackenröder aus Berlin, die hiesige Universität, und ich hatte das mir unvergeßliche Vergnügen, diesen drey jungen Männern ein Privatissimum über Kunstgeschichte, Theorie der Malerey u.s.w.

Moser und L. Simonis]. Bielefeld, Aisthesis, 2017, pp. 131-139, qui 132-133.

290Poiché al tempo di Wackenroder non esiste ancora una versione tedesca delle *Vite*, è possibile anche che il brano in questione sia una delle tante versioni parziali in lingua tedesca prodotte per realizzare la traduzione completa, ottocentesca, dell'opera di Vasari, curata da Ludwig Schorn per l'editore Cotta negli anni Trenta del XIX secolo. Cfr Vietta, S., “*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [Kommentar]”, in WAC I, pp. 282-367, qui 292-294. Per approfondimenti sulle versioni tedesche dell'*opus magnum* vasariano, cfr Isermeyer, C. A., “Le traduzioni tedesche delle *Vite*”, in AA.VV., *Il Vasari storiografo e artista*. Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, pp. 805-813.

291Cfr Vietta, S., “*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [Kommentar]”, in WAC I, pp. 282-367, qui 292-294.

292Wilhelm von Burgsdorff (1772-1882) nasce a Ziebingen, non lontano da Frankfur am Oder, da una famiglia di estrazione aristocratica. A Berlino frequenta il *Friedrichwerersches Gymnasium* con Tieck e Wackenroder, con i quali sviluppa un rapporto di amicizia. Dopo essersi iscritto all'università di Halle nel 1791, nell'inverno del 1792 si trasferisce a Gottinga, dove trascorre, nel 1793, il semestre invernale insieme a Tieck e Wackenroder. Nel 1793 parte alla volta della Francia mosso da una spinta rivoluzionaria, ma, scambiato per una spia prussiana, è catturato dall'esercito francese. Dopo essere stato liberato, fa ritorno a Erlangen, dove si trattiene per il periodo estivo. Cfr Cohn, A. F., “Wilhelm von Burgsdorff”, in *Euphorion*. Leipzig und Wien, Fromme, 14, 1907, pp. 533-565; Agazzi, E., “Il carteggio tra Wackenroder e Tieck [note al testo]”, in AGA, p. 880, 1205. Per approfondimenti sui contatti di carattere culturale intrattenuti con personalità dell'epoca, tra cui lo stesso Tieck, cfr Burgsdorff (von), W., *Briefe an Brinkmann, Henriette von Finckenstein, Wilhelm v. Humboldt, Rahel, Friedrich Tieck, Ludwig Tieck und Wiesel* (hrsg von Cohn, A. F.). Berlin, Behr's Verlag, 1907.

Vorzutragen. [...] Wackenröder verließ die Universität etwas früher als seine Freunde. Nicht lange nach seinem Abgange erschien die Schrift von ihm, von welcher eben die Rede gewesen ist, nämlich die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“.²⁹³

Fiorillo delinea un percorso che porta dal periodo di studio dei due autori, fino ad arrivare al momento della pubblicazione delle *Herzensergießungen*, risultato del crescente interesse per la storia dell'arte sviluppatosi nel corso delle sue lezioni. Il professore è consapevole che quanto da lui insegnato rappresenti una fonte di interesse e d'ispirazione per Wackenroder e Tieck, pur non essendo a conoscenza del fatto che Tieck abbia redatto oltre 350 pagine di appunti basate sulle sue lezioni di storia e teoria dell'arte²⁹⁴. Il professore, dimostrando di non inquadrare il profilo del proprio studente in modo adeguato, lo descrive come una persona che afferra ogni cosa al volo ma che riporta poco su carta di ciò che ascolta. Quello di cui invece Fiorillo dimostra di avere nozione è l'avidità di conoscenza di Wackenroder, in particolar modo relativamente alla storia dell'arte, come ben dimostrato dalle parole che sceglie per descriverlo:

Tieck hatte einen scharfen, durchdringenden Blick, der auf der Stelle alles faßte; er zeichnete sich nur wenig auf. Wackenröder²⁹⁵ hingegen konnte nicht genug auf Papier bringen, und kam auch außer den Stunden in mein Haus, um die Kupferstiche, Bücher und andere kostbare Werke zu besehen, und sich noch manches zu notiren.* [*Ich erinnere mich, daß er unter anderen sehr viel aus Matthes Quad von Kinkelbachs excerpirte.]²⁹⁶

Fiorillo, oltre a costituire una fonte di conoscenza diretta, soprattutto per Wackenroder, ne rappresenta anche una indiretta, facendolo entrare in contatto con grandi opere letterarie a tema artistico che il giovane studente decide di esaminare in prima persona, come testimoniato dal registro dei prestiti della biblioteca di Gottinga. Secondo quanto riportato,

293GZKD IV, p. 83.

294Cfr Paulin, R., *Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie*. München, Beck, 1988, p. 40.

295Il nome dell'autore romantico è scritto in questo modo nel testo di Fiorillo.

296GZKD IV, p. 83.

Wackenroder non ha infatti l'opportunità di analizzare opere quali la *Teutscher Nation Herrligkeit* di Matthias Quad²⁹⁷ nella sola dimora di Fiorillo, bensì anche grazie ai prestiti della biblioteca universitaria²⁹⁸. Considerato il fatto che nell'opera di Quad è presente Dürer quale grande artista di area germanica²⁹⁹, e visto il grande interesse manifestato da Wackenroder, secondo quanto testimoniato sia dalle parole di Fiorillo che dall'avvenuto prestito bibliotecario, si ritiene che l'opera di Quad possa rappresentare una delle fonti di cui si serve Wackenroder per approfondire quel che concerne l'artista di Norimberga. Oltre a Quad, il registro dei prestiti di Gottinga mostra che Wackenroder, a partire dall'inizio dell'estate 1794, dimostra uno spiccato interesse per opere che trattano di storia dell'arte³⁰⁰; in questo frangente è importante prestare un'attenzione ancora più particolare al periodo che intercorre tra il 28 luglio, in cui Wackenroder prende in prestito il già citato volume di Quad, e il 9 agosto 1794, data in cui è registrato il prestito degli ultimi tre volumi del *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur* di Murr. Tale importanza è rivestita dal fatto che, al loro interno, le due opere menzionano entrambe Dürer, e non dev'essere dunque affatto casuale che siano oggetto d'interesse di Wackenroder a così pochi giorni di distanza. L'interessamento di Wackenroder per l'arte non si esaurisce però con Murr, in quanto, successivamente al 9 agosto, prende in prestito altri testi a tema artistico, ultimo dei quali è la *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, curato da Nicolai, in cui è contenuto anche il *Versuch über das Genie* di Sulzer. Quest'ultimo prestito, del 9 settembre, ha luogo poco prima della dipartita definitiva di Wackenroder da Gottinga, avvenuta nella prima metà dello stesso mese³⁰¹. Tra le date delle due registrazioni di prestito citate, fra cui intercorre esattamente un mese, ne è posta una ulteriore: il 19 di agosto, in cui Wackenroder prende le *Nachrichten von Künstlern und*

297Per approfondimenti su Matthias Quad, cfr Waetzoldt, W., *Deutsche Kunsthistoriker*. Seemann, Leipzig, 1921, vol. I, p. 20 segg.

298Nello specifico della *Teutscher Nation*, il 28 luglio 1794. Cfr Littlejohns, R., "Wilhelm Heinrich Wackenroder: Lebenschronik", in WAC II, pp. 648-656, qui 654.

299Cfr Paulin, R., *Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie*. München, Beck, 1988, p. 40.

300Cfr Vietta, S., "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders [Kommentar]", in WAC I, pp. 282-367, qui 292.

301Nello specifico della *Teutscher Nation*, il 28 luglio 1794. Cfr Littlejohns, R., "Wilhelm Heinrich Wackenroder: Lebenschronik", in WAC II, pp. 648-656, qui 654-655.

Kunstsachen di Heineken. Anche in esso ricorre la figura di Dürer, anche se in maniera discontinua, e non in modo sistematico o programmatico, quale figura rappresentativa di un grande artista germanico. Il modo in cui il maestro di Norimberga è presentato nella *Geschichte der Zeichnenden Künste* e ciò che, di esso, ritorna nelle *Herzensergießungen*, nello *Sternbald* e nelle *Phantasien*, risulta utile a comprendere l'influenza di Fiorillo sulla visione artistica in essi presente. In un passo della *Ehrengedächtnis unseres ehrwürdigen Anherrn Albrecht Dürers* scrive Wackenroder:

Ehrfurchtsvoll ging ich zwischen ihnen durch; - und siehe! Da standen, abgesondert von allen, *Raphael* und *Albrecht Dürer* Hand in Hand leibhaftig vor meinen Augen, und sahen in freundlicher Ruhe schweigend ihre beysammenhängenden Gemähld an. Den göttliche Raphäl anzureden hatte ich nicht den Muth; eine heimliche ehrerbietige Furcht verschloß mir die Lippen. Aber meinen Albrecht wollte ich so eben begrüßen, und meine Liebe vor ihm ausschütten³⁰²

Confrontando le parole di Wackenroder con la descrizione di Dürer che fornisce Fiorillo appare evidente che la visione artistica del giovane studente deve molto a quella del suo maestro di Gottinga, non solo perché entrambi, diversamente da Winckelmann, pongono sul medesimo piano Raffaello e Dürer, ma anche perché non danno un giudizio negativo sull'artista a causa del suo ambito culturale e geografico di provenienza, come già Vasari e Winckelmann. Al contrario, Fiorillo e Wackenroder giudicano positivamente l'artista proprio in virtù della sua nascita, oltre che per il valore culturale ad essa collegato. In tale ottica, afferma Wackenroder, nella *Ehrengedächtnis*, "So ruhen die vergessenen Gebeine unsers alten Albrecht Dürers, um dessentwillen es mir lieb ist, daß ich ein Deutscher bin."³⁰³ Qui Dürer non è solo destinatario di ammirazione, bensì fonte e motivo di orgoglio in quanto parte dello stesso ambito culturale a cui appartiene l'autore, fatto che provoca e rafforza un sentimento di comunione con lo stesso. Un'analoga associazione compare anche nel *Franz Sternbalds Wanderungen* di Tieck; Franz, in un atto che richiama il volgersi verso il passato

302Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder* (WAC I), pp. 43-50, qui 49.

303Ivi, p. 44.

degli stessi autori della *Frühromantik*, guarda indietro verso la terra in cui sorge l'ormai lontana Norimberga, e il pensiero corre al proprio maestro. Le domande che sorgono in lui lo portano a chiedersi, in modo vagamente retorico, se debba provare meno amore per Sebastian, suo amico fraterno, e, implicitamente, per tutto ciò che egli rappresenta, ovvero l'attaccamento alla realtà norimberghese e alla guida del loro maestro. Tale messa in discussione evoca il giudizio della società settecentesca sull'arte e sulla vita al tempo di Dürer, a cui Tieck, con le proprie affermazioni, vuole dare risposta. Come già in Wackenroder, il senso di vicinanza all'artista norimberghese dà adito a un correlato sentimento di appartenenza culturale e profonda gioia:

Er kehrte in die kleine Schenke des Dorfes ein, begehrte ein Abendessen und eine Ruhestelle. Als er allein war und schon die Lampe ausgelöst hatte, stellte er sich ans Fenster und sah nach der Gegend hin, wo Nürnberg lag. „Dich sollt' ich vergessen?“ rief er aus, „dich sollt' ich weniger lieben? O mein liebster Sebastian, was wäre dann aus meinem Herzen geworden? Wie glücklich fühle ich mich darin, dass ich ein Deutscher, dass ich dein und Albrechts Freund bin; ach! wenn ihr mich nur nicht verstoßt, weil ich eures unwürdig bin.“³⁰⁴

La correlazione binaria tra la prossimità spirituale all'artista e un sentimento di appartenenza nazionale ritorna anche in Fiorillo, in cui Dürer è causa di onore per chi appartenga al gruppo che egli rappresenta, sia esso il più ampio ambito di cultura germanica o, come qui, il ristretto circolo della scuola pittorica di Norimberga:

In jener glücklichen Zeit, da Italien sich rühmen konnte, einen Raphäl und Michel Angelo zu besitzen, blühte in der Mitte Deutschlands Albrecht Dürer, der seine Geistesgröße in unterblichen Werken dargestellt hat, welche die Bewunderung aller Jahrhunderte verdienen und die Grundlage des Besten und Edelsten geworden sind, worauf die Nürnbergische Mahlerschule stolz seyn kann.³⁰⁵

304TIE, pp. 26-27.

305GZKD II, p. 339 [L'intero brano relativo ad Albrecht Dürer si trova a pp. 339-362 del volume].

In queste parole diventa palese quanto già affermato, ovvero che anche Fiorillo, come Wackenroder, mette sullo stesso livello Raffaello, ma in questo caso anche Michelangelo, e Dürer, che, poggiando ognuno sul proprio campo di appartenenza, acquisiscono fama e grandezza. Lo sviluppo degli artisti avviene in parallelo, senza seguire alcuna logica gerarchica, come riscontrabile nel seguente brano, in cui si aggiunge anche la figura di Leonardo:

Die Universalität seines Geistes muss in der That die grösste Bewunderung erregen. [...] Albrecht gehört zu den seltenen Menschen, deren Talente kraftvoll und zu allem aufgeweckt zu einer entschiedenen Grösse und Vielseitigkeit entwickelt wurden; man könnte ihn dem Leonardo da Vinci zur Seite stellen, und wenn er, wie Raphäl in Italien, Vorgänger in der Malerei hatte, so war er es doch, der sie in Deutschland zur höchsten Stufe der Vollkommenheit emporhob, und durch seine Werke und theoretischen Schriften seinen Styl in viele Europäische Länder verbreitete.³⁰⁶

Il brano, oltre che conferire pari dignità all'artista tedesco e all'italiano Leonardo da Vinci, traccia un parallelismo relativo al contributo determinante che sia Dürer che Raffaello, ognuno non solo nell'ambito della propria cultura, ma anche in una più estesa ottica europea, danno alla pittura. Fiorillo elogia anche i multiformi talenti dell'artista di Norimberga, delineando il profilo di un artista il cui spirito, pur rappresentando i propri confini culturali, non vi rimane imprigionato. Come traspare dal brano citato, in Fiorillo è presente un elemento largamente affrontato da Wackenroder, ovvero il discorso sull'universalità e sull'apprezzamento delle diverse espressioni culturali. La *Ehrengedächtnis* porta avanti la questione in un'ottica più generale rispetto a quanto avvenga in *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*, che, nelle *Herzensergießungen*, la precede, generando una naturale transizione in cui si espone la teoria sull'universalità dell'arte, prima in senso generale e poi particolare, nel momento in cui l'attenzione viene puntata sul caso specifico dell'artista norimberghese. Nelle parole di Wackenroder è

306GZKD II, 1817, p. 340.

possibile scorgere quella che appare come un'analisi critica antropologica³⁰⁷ *ante litteram*, che già comprende e sostiene la necessità di un relativismo culturale, anticipando la visione moderna che prevede la formulazione del giudizio attraverso la lente del soggettivismo. Attraverso di essa si esorta l'osservatore ad ammirare ogni espressione artistica particolare quale figlia del proprio tempo e della propria derivazione, trovando declinazione particolare del discorso in Dürer:

Denn auch um deßwillen wollen die heutigen Lehrer ihn, so wie manchen andern guten Mahler seines Jahrhunderts, nicht schön und edel nennen, weil sie die Geschichte aller Völker, und wohl selbst die geistlichen Historien unserer Religion in die Tracht ihrer Zeiten kleiden. Allein ich denke dabey, wie doch ein jeder Künstler, der die Wesen vergangener Jahrhunderte durch seine Brust gehen läßt, sie mit dem Geist und Athem *seines* Alters beleben muß; und wie es doch billig und natürlich ist, daß sie die Schöpfungskraft des Menschen alles Fremde und Entfernte, und also auch selbst die himmlischen Wesen, sich liebend nahe bingt, und in die wohlbekanntten und geliebten Formen *seiner* Welt und *seines* Gesichtskreises hüllt.³⁰⁸

Le questioni prese in esame, quali il giudizio positivo su Dürer che sfocia in un senso di appartenenza culturale, e l'affermazione di universalità del suo spirito, mostrano alcuni punti di contatto fra la visione di Wackenroder, Tieck e Fiorillo. Come si può osservare prendendo in analisi quanto scritto da Wackenroder in modo più attento, le sue posizioni nei confronti del maestro di Norimberga non sono sempre granitiche ed immutabili. Nonostante la sua strenua difesa di Dürer e dell'arte tedesca miri ad una conformità di giudizio nei confronti

307Per un approfondimento sul discorso antropologico del tempo e sull'idea di “*ganzer Mensch*”, cfr Agazzi, E., “Alcune riflessioni sul concetto di «ganzer Mensch» nel tardo Illuminismo tedesco”, in *Cultura tedesca: Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e «Frühromantik»* (a cura di E. Agazzi, R. Calzoni). Napoli, Suor Orsola University Press, 50 (giugno 2016), pp. 75-99; Košenina, A., “Der ganze Mensch: Anthropologie als Schlüsseldisziplin”, in *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*. Berlin, Akademie, 2008, pp. 7-22.

308Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 93.

delle diverse arti, in altri momenti della scrittura di Wackenroder, specialmente in resoconti di viaggio e carteggi privati precedenti alla stesura degli scritti pubblici, appaiono talora giudizi di natura totalmente opposta. Per comprendere questo suo iniziale giudizio, più conforme al proprio tempo, va tenuto in considerazione il fatto che Wackenroder, oltre che dallo *Zeitgeist*, è influenzato anche dalla propria educazione. L'opinione del giovane Wilhelm Heinrich, cresciuto in uno dei più importanti centri dell'Illuminismo tedesco e figlio di un convinto e abituale frequentatore dei circoli illuministi berlinesi, muta, in modo più netto, proprio durante il suo periodo di studi nel sud della Germania, e non solo grazie a Fiorillo. Il tempo trascorso prima a Erlangen e poi a Gottinga gli dà infatti la possibilità di esplorare il territorio circostante e di spingersi, insieme a Tieck, fino a Norimberga, luogo che lo impressiona grandemente, finendo per esercitare su di lui una profonda influenza che si ripercuoterà, in seguito, nel proprio cambiamento di *Weltanschauung*, con Dürer, la città francone e la società medievale nel suo complesso eletti a rappresentare un mondo in cui arte, religione e vita non siano estranei l'una alle altre. Nelle prime due delle tre occasioni in cui si trova al cospetto di opere düreriane³⁰⁹, Wackenroder appare incuriosito, senza però dimostrare alcun particolare entusiasmo rispetto a quanto osservato. Il punto di svolta può essere individuato nel resoconto sul viaggio a Norimberga di metà agosto 1793:

Zwey Apostelfiguren, von A. Dürer, gehören zu den schönsten Gemälden die ich kenne, und haben mich belehrt, welchen gegründeten Anspruch er auf den Titel eines Genies, und auf den Namen eines deutschen Raphael, die man ihm giebt, Anspruch

309Un primo momento in cui Wackenroder fa cenno ai lavori düreriani è in occasione della visita al mercante Frauenholz, a Norimberga, presso cui vede una collezione di incisioni con il caratteristico monogramma dell'artista. Registrando un certo apprezzamento per quanto osservato, Wackenroder riporta anche la nota idea vasariana secondo cui Dürer avrebbe potuto superare Raffaello, se solo fosse stato in Italia e avesse studiato la nobiltà e la bellezza di forme delle opere antiche. Un secondo momento in cui Wackenroder cita un'opera dell'artista di Norimberga si ha quando il giovane studente rende visita al predicatore Strobel, che possiede un gran numero di raffigurazioni di Melanchthon, tra le quali un suo ritratto realizzato da Dürer, che Wackenroder dichiara essere il migliore di tutti. Entrambi i momenti sono relativi al resoconto di viaggio composto a fine giugno del 1793, che illustra i viaggi avvenuti nello stesso periodo (viaggio del 22-24/6/1793; resoconto scritto tra il 22 e il 25 giugno dello stesso anno). Cfr WAC II Wackenroder, W. H., 22.-25. Juni 1793. Reise vom 22.-24. Juni 1793 nach Nürnberg, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 179-194, qui 185-186, 189; La Manna, F., "I resoconti di viaggio di Wackenroder e Tieck", in AGA, pp. 901-921, qui 908-909.

hat.³¹⁰

Con le parole scelte, Wackenroder vuole dare un giudizio positivo su Dürer senza però riuscire ancora ad assumersi la responsabilità delle proprie dichiarazioni; l'autore utilizza il costrutto di forma impersonale *die man ihm gibt*, allontanando da sé l'affermazione, come se provenisse da un non precisato agente esterno. Le svariate visite di Wackenroder a Norimberga e Pommersfelden³¹¹ sono immediatamente precedenti al suo periodo di studio a Gottinga e alla frequentazione del corso di storia dell'arte di Fiorillo, ed è perciò assolutamente lecito pensare che la combinazione di tali esperienze produca una influenza tale da produrre una profonda modificazione nel punto di vista di Wackenroder, fino ad una piena rivalutazione del maestro norimberghese. Il saggio con cui Vietta³¹² si propone di rilevare i punti di contatto e di discriminare tra la visione artistica dei due autori costituisce un importante contributo riguardo alla relazione che intercorre tra il modo in cui Fiorillo e Wackenroder guardano a Dürer. È utile sottolineare che Vietta decide di assumere Wackenroder quale esemplificatore della *Frühromantik*³¹³, in quanto è lui, più dell'amico Tieck, a delineare una direzione nel campo della creazione e della fruizione artistiche³¹⁴. Pur

310Wackenroder, W. H., *24. August 1793, Reisen vom 12.-13. August 1793 nach Nürnberg und Fürth und vom 14.-21. August 1793 in die Fränkische Schweiz und nach Bamberg*, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 220-229, qui 222-223.

311Il castello di Weißenstein a Pommersfelden ospitava, già al tempo di Wackenroder, una delle principali pinacoteche in terra tedesca. In *Die Mahlerchronik* delle *Herzensergießungen*, appare un riferimento ai tre giorni trascorsi nella galleria da Wackenroder. Cfr Benedetti, A., La Manna, F., “Note ai Resoconti I”, in AGA, pp. 1184-1213, qui 1210. Per il passo della *Mahlerchronik* a cui si fa riferimento, cfr Wackenroder, W. H., *Die Mahlerchronik*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, (WAC I), pp. 121-129, qui 121.

312Cfr VFW, pp. 180-193.

313Va considerato il fatto che gli scritti centrali delle *Herzensergießungen* e delle *Phantasien* sono opera di Wackenroder, e soprattutto che le sei vite di artisti presenti nel primo dei due lavori appartengono a lui. Collini, P., “Deutsche Romantik und Italienische Renaissance. Wackenroder, Vasari, Fiorillo”, in *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2016* [hrsg. im Auftrag des Vorstands der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft von C. Moser und L. Simonis]. Bielefeld, Aisthesis, 2017, pp. 131-139, qui 134.

314Cfr VFW, pp. 186-187.

prendendo questo come presupposto, si ritiene opportuno non precludersi la possibilità di operare una ricerca sull'opera di Tieck, da cui non è possibile prescindere, visto e considerato il contributo apportato dalla sua produzione nel delineare la figura di Dürer con lo *Sternbald*. In prima istanza, come rilevato da Vietta, il programma didattico di Fiorillo profilato nel suo *Ueber die Grotteske*³¹⁵ si concentra più sull'aspetto storico e pratico dell'arte, lasciando in secondo piano quello teorico e filosofico. Per Fiorillo, attraverso lo studio della teoria pittorica si deve arrivare a comprendere la filosofia dell'arte, con il fine ultimo di formarsi nella pratica e nel campo della conoscenza della critica artistica³¹⁶. Secondo quanto riportato nell'introduzione al primo volume della *Geschichte der Zeichnenden Künste*, Fiorillo vuole legare a doppio filo la storia dell'arte con quella politica e religiosa, in quanto ne considera le arti fortemente condizionate:

Außer den mancherley physischen Ursachen, die auf sie einwirken können, hing ihr Wachsthum und ihr Verfall immer von zwey mächtigen Treibrädern aller Bewegung in der moralischen Welt, der Religion und der Staatsverfassung, ab. Bald entschied jene, bald diese mehr über das Schicksal der Künste; aber im Ganzen ist der Einfluß beyder Ursachen seit dem Ursprunge derselben bis auf unsre Zeiten so ununterbrochen fortgegangen, daß die Geschichte der Künste sich von der Geschichte der religiösen Meynungen und der politischen Revolutionen nicht wohl trennen läßt.³¹⁷

Fiorillo, analogamente a Vasari, le cui *Vite* rappresentano una delle principali fonti della *Geschichte der Zeichnenden Künste*, sceglie la forma della biografia artistica³¹⁸. Un ulteriore elemento che ne contraddistingue il lavoro è la presenza di un numero rilevante di categorie atte all'analisi delle opere, tra cui le più importanti sono invenzione, composizione, forza

315Fiorillo, J. D., *Ueber die Grotteske. Einladungsblätter zu Vorlesungen über die Geschichte und Theorie der Bildenden Künste*. Göttingen, 1791.

316Cfr VFW, pp. 183-184.

317Fiorillo, J. D., *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*. Göttingen, Rosenbusch, Bd. I, 1798, p. 1 (d'ora in poi indicato con la sigla GZKW).

318Cfr VFW, p. 185.

espressiva, disegno, colorito, proporzioni, anatomia, prospettiva, raggruppamento³¹⁹. È opportuno tenere a mente questi elementi presenti negli insegnamenti di Fiorillo, in quanto, nonostante si discostino in modo deciso dalle scelte compiute da Wackenroder e Tieck nella stesura delle loro opere, rappresentano comunque aspetti a cui sono esposti e che, nondimeno, rappresentano un'influenza nella loro formazione di osservazione artistica, pur non essendo, in ultima istanza, formalmente presenti nella loro produzione letteraria. Prendendo in analisi, a titolo esemplificativo, la *Ehrengedächtnis* di Wackenroder, è facilmente rilevabile su quali basi poggi le proprie fondamenta: in essa ricorre insistentemente la parola *Seele*, sia quale strumento per afferrare il significato delle opere d'arte che come elemento presente tanto nelle opere quanto nei personaggi rappresentati, e, nondimeno, quale fattore fondante dell'arte stessa. I tre aspetti che, secondo quanto affermato da Vietta, differenziano la visione artistica di Wackenroder da quella di Fiorillo sono rappresentati, *in primis*, dal riferimento ai destinatari testuali, in secondo luogo da ciò che concerne la consapevolezza dell'epoca, e, infine, dai punti focali d'interesse della loro teoria artistica³²⁰. Relativamente ai destinatari testuali, Fiorillo si rivolge ai *Liebhaber*, gli amanti dell'arte, con l'intenzione di fornire loro gli strumenti per formulare un proprio giudizio sulle opere. In Wackenroder e Tieck, destinatari sono invece giovani artisti, o giovani in generale, che desiderino dedicarsi all'arte, come rilevabile nella premessa alle *Herzensergießungen*, dal titolo *An den Leser dieser Blätter*, idea che segue l'esempio più di Reichardt che di Fiorillo³²¹:

Diese Blätter, die ich anfangs gar nicht für den Druck bestimmt, widme ich überhaupt nur jungen angehenden Künstlern, oder Knaben, die sich der Kunst zu widmen gedenken, und noch die heilige Ehrfurcht vor der verflossenen Zeit in einem stillen, unaufgeblähten Herzen tragen.³²²

319Cfr Ivi, p. 186.

320Cfr Ivi, p. 187.

321Cfr *Ibidem*.

322Wackenroder, W. H., *An den Leser dieser Blätter*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 53-54, qui 53.

Per fare ciò, si servono anche di una forma linguistica da loro ritenuta adeguata al messaggio che desiderano trasmettere, basato sulla necessità di comprendere l'arte per mezzo di una marcata sensibilità e del solo sentire. Tale ricerca li conduce, ancora una volta, non tanto in direzione di Fiorillo, quanto verso Moritz³²³. Per quanto riguarda il secondo punto analizzato da Vietta, la consapevolezza dell'epoca, viene rilevato che Fiorillo, come Vasari, vede in Cimabue il precursore della nuova pittura³²⁴, dandole così credito; Wackenroder guarda invece con nostalgia e desiderio ai tempi passati, vedendo nell'oggi nient'altro che corruzione e penuria artistica³²⁵. Inoltre in Wackenroder il Rinascimento assurge a età dell'oro dell'arte molto più di quanto ciò non avvenga in Fiorillo³²⁶, che presenta una sorta di continuità tra epoche, iniziando, molto di sfuggita, con quella romana³²⁷, per poi soffermarsi su Raffaello³²⁸, il primo artista descritto nel testo in modo dettagliato e a cui è dedicato un approfondimento personale. Relativamente alla visione artistica, tanto Fiorillo quanto Wackenroder apprezzano la semplicità che Raffaello riesce ad esprimere nella propria arte³²⁹. Ciononostante, in un'ottica più generale, i due presentano, anche in quest'ambito, una rilevante discrepanza. Wackenroder, a differenza del maestro, è interessato all'atto della creazione dell'opera d'arte e, contestualmente, all'effetto che essa esercita tanto su chi la produca quanto su chi la osservi. L'arte in Wackenroder agisce sull'uomo nella sua interezza, e, quale manifestazione ed espressione del divino, è posta al di sopra dell'umano. L'ermeneutica artistica della *Frühromantik* ha come elemento fondante il ricorso all'*Empfinden*, con una compartecipazione che non preveda né distacco né tantomeno tentativi di osservazione oggettiva o biografica³³⁰. Tale intento è diverso da quello di Fiorillo, che non si confronta con questioni morali o filosofiche, concentrandosi

323Cfr VFW, p. 188.

324Cfr Ivi, p.189.

325Cfr Ivi, pp.189-190.

326Cfr Ivi, p.190.

327Cfr GZKW I, pp. 73–85.

328Cfr Ivi, pp. 86-122.

329Cfr VFW, p.191.

330Cfr Ivi, pp. 191-193.

invece sulla storia dell'arte in senso più tradizionale. Un confronto testuale tra le opere prodotte dai due autori può essere utile per comprendere ancor più nel profondo le differenze, nonché i punti di contatto, tra le due visioni, con una dovuta premessa: tra la pubblicazione della *Ehrengedächtnis* e quella del volume della *Geschichte der zeichnenden Künste* in cui appare il brano su Dürer intercorrono circa vent'anni³³¹. Wackenroder, nel brano del 1796, vede in Dürer un grande spirito dimenticato, mentre Fiorillo, nella pubblicazione del 1817, ne declama la fama. Tali differenze non sono soltanto il frutto di una scelta soggettiva degli autori, bensì il risultato di un mutamento reale di giudizio avvenuto nell'epoca in cui essi operano. Dürer, che è stato effettivamente oggetto di una parziale rimozione dalla memoria storica³³², comincia ad essere riammesso nel ricordo in modo rilevante proprio a partire dalle opere della *Frühromantik*, fino ad assurgere al ruolo di massimo esponente dello spirito e dell'arte tedeschi da celebrare per mezzo di commemorazioni pubbliche³³³. Quale punto di partenza per l'investigazione, si ritiene opportuno raffrontare il corposo brano che Fiorillo dedica a Dürer all'interno del secondo volume della *Geschichte der zeichnenden Künste* e il testo che dà avvio al manifesto interesse per lo stesso artista nella *Frühromantik*, la *Ehrengedächtnis*. Un primo, rilevante contatto è identificabile grazie ad una indicazione dello stesso Fiorillo, che, a nota di un brano che presenta una forte sovrapposizione con quanto scritto da Wackenroder, riporta in modo esplicito “Vergl. Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Anherrn Albrecht Dürers, in der

331Tra la *Ehrengedächtnis* di Wackenroder e la storia dell'arte nordica di Fiorillo si assiste ad un totale cambio di scenario: in seguito alla pubblicazione delle prime opere della *Frühromantik*, si diffonde un culto di Raffaello, ma anche di Dürer. Il periodo è segnato dalla nascita del gruppo dei Nazareni, giovani pittori che vanno a vivere a Roma venerando l'Urbinato, al quale fa da contraltare, in ambito germanico, il Norimberghese. Franz Pfors, esponente di rilievo dei Nazareni, raffigura i due artisti al cospetto del trono dell'arte, ai due lati della composizione, conferendo loro pari dignità. Il 20 maggio 1815 i Nazareni commemorano Dürer per la prima volta nella stanza di Peter Cornelius, altro esponente di spicco, nel Convento di Sant'Isidoro, dove risiedono, nella prima delle sue sempre più diffuse celebrazioni a suo ricordo. Cfr Andrews, K., “Dürer's Posthumous Fame”, in DOD, p. 96; Campbell Hutchinson, J., *Albrecht Dürer. A guide to research*. New York & London, Garland, 2000, p. 11-12; Andrews, K., *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*. Oxford, Clarendon Press, 1964, pp. 13, 15, 25, 31.

332Rilevata dallo stesso Wackenroder nel momento in cui scrive del cimitero di Norimberga, in cui riposano le spoglie dimenticate dell'artista. Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Anherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 91.

333Cfr Andrews, K., “Dürer's Posthumous Fame”, in DOD, pp. 98-99.

Zeitschrift Deutschland St. VII. Nr. V. S. 59-73". Così Fiorillo a pagina 275 del secondo volume della *Geschichte der zeichnenden Künste*³³⁴:

In der Zeit, da Deutschland eine eigene, vaterländische Kunst zu haben sich rühmen konnte, da war der Deutsche auf dem Völkerpauschale unseres Welttheils noch ein eigenthümlicher und ausgezeichneter Character von festem Bestand; und seinen Bildern ist nicht nur in Gesichtsbildung und im ganzen Aeußern, sondern auch im innern Gesite, dieses ernsthafte, gerade und kräftige Wesen des deutschen Characters treu und redlich eingepägt. In spätern Zeiten ist dieser festbestimmte deutsche Character und eben so die deutsche Kunst verloren gegangen.³³⁵

Fiorillo riporta le parole di Wackenroder in modo quasi puntuale, con alcune rilevanti eccezioni, citando in nota lo scritto del proprio allievo contenuto nella rivista di Reichardt, ma non l'opera in cui esso confluisce³³⁶. Pur facendo un generico riferimento alla *Ehrengedächtnis* contenuta in *Deutschland*, il professore non sottolinea però la quasi sovrapposizione tra il proprio discorso e il brano a cui attinge, che, nello specifico, è il seguente:

Als Albrecht den Pinsel führte, da war der Deutsche auf dem Völkerschauplatz unsers Welttheils noch ein eigenthümlicher und ausgezeichneter Charakter von festem Bestand; und *seinen* Bildern ist nicht nur in Gesichtsbildung und im ganzen Außeren, sondern auch im inneren Geiste, dieses ernsthafte, grade und kräftige Wesen des deutschen Charakters treu und deutlich eingepägt. In unsern Zeiten ist dieser festbestimmte deutsche Charakter, und eben so die deutsche Kunst, verloren gegangen.³³⁷

334Le parti che nei due testi differiscono sono state qui sottolineate al fine di rendere possibile al lettore di rilevarle con maggiore facilità e in modo quanto più immediato.

335GZKD II, pp. 274-275.

336Cfr Meyer, S. A., *La storia delle arti del disegno (1798-1820) di Johann Dominicus Fiorillo: con un'antologia di scritti*. San Giorgio di Piano (BO), Minerva, 2001, p. 152.

337Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem*

Fatta eccezione per la sottile discrepanza tra la scelta lessicale che vede Fiorillo propendere per *redlich* e Wackenroder per *deutlich*, i due testi risultano nella più parte identici. La forte prossimità tra l'uno e l'altro testo rende visibile il fatto che la ricezione dei testi non è da intendersi a senso unico, ovvero che non è il solo Wackenroder a recepire quanto appreso da Fiorillo, bensì è anche quest'ultimo, in seguito alla pubblicazione dell'opera di Wackenroder, a lasciarsi parzialmente influenzare da essa, attingendovi durante la stesura della *Geschichte*. Prendendo in analisi i testi qui sopra proposti e partendo, in primo luogo, dai due avverbi *redlich* e *deutlich*, è quantomeno curioso che sia Fiorillo a optare per quello, che, tra i due, presenta un carico di valenza morale maggiore, nonostante sia egli a voler conferire al proprio testo un maggiore intento di carattere scientifico. Sia come sia, oltre alla scelta dei due termini, che sostanzialmente mirano ad esprimere un concetto assai prossimo, Fiorillo e Wackenroder si discostano in modo più marcato per quel che concerne la scelta dei marcatori temporali, che, seppur occupando uno spazio minoritario nel testo, sono dotati di un peso specifico rilevante per la funzione svolta. Nonostante il lungo marcatore temporale che apre il testo di Fiorillo sembri avere la funzione di mantenere il discorso su un piano di analisi storiografica, le parole utilizzate tendono a mascherare il reale intento del testo di conferire prossimità e rilevanza all'arte tedesca, che viene qualificata come *eigen* e *vaterländisch*. Tutto ciò è assente in Wackenroder, in cui invece ricorre solamente il richiamo al tempo in cui Dürer, qui nominato intimamente con il solo nome di battesimo, teneva in mano il pennello: nessun accenno alla Germania, né alla fama. L'elemento intimo e personale è volutamente sottratto da Fiorillo nell'operazione di parziale riscrittura del brano di Wackenroder, in quanto poco funzionale alla *Geschichte*, a maggior ragione considerato il fatto che il capitolo in cui viene riportato è relativo al carattere della scuola tedesca nel suo insieme, e non a Dürer nello specifico. Curiosamente, Fiorillo riprende il discorso di Wackenroder sull'arte tedesca ai tempi di Dürer e lo traspone, adattandolo in modo tale da servire la propria analisi storiografica relativa all'arte tedesca antica nel suo complesso, senza però alcun accenno allo stesso maestro norimberghese. La già citata differenza di prossimità tra il tempo di cui si narra e il momento in cui avviene la narrazione in Fiorillo e Wackenroder è resa nuovamente attraverso il marcatore successivo. Nello scritto del primo, *in spätern Zeiten* vuole mantenere una certa neutralità e distanza rispetto a quanto dichiarato, mentre *in unsern Zeiten* del secondo richiama, attraverso l'uso della

kunstliebenden Klosterbruder, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 93-94.

prima persona, un senso di vicinanza e di coinvolgimento relativamente alle proprie affermazioni. Entrambi gli autori sono accomunati dal fatto di iniziare sulla difensiva, fornendo un'implicita giustificazione rispetto al proprio interesse per l'arte germanica; quale presupposto vi è, in ambo i testi, una menzione per l'arte italiana, anche se più marcatamente presente in Wackenroder. Con piglio quasi aggressivo, con una sorta di attacco che cela un intento di difesa e che ben conferma ciò che Vietta afferma sulla forma linguistica adottata, l'autore romantico presenta evidenti richiami all'ardore della sensibilità:

Ihr wundert euch wieder, und sehet mich an, ihr Engherzigen und Kleingläubigen! O ich kenne sie ja, die Myrthenwälder Italiens, – ich kenne sie ja, die himmlische Gluth in den begeisterten Männern des beglückten Südens: - was ruft ihr mich hin, wo immer Gedanken meiner Seele wohnen, wo die Heimath der schönsten Stunden meines Lebens ist!³³⁸

L'arringa preventiva, che appare quasi in apertura del testo, è successiva alla sola descrizione di Norimberga, che, in poche righe, delinea già un immaginario ben definito. Palesando non solo la conoscenza, ma anche la propria vicinanza all'ambito culturale a sud delle Alpi, si fuga, fin da subito, ogni dubbio rispetto alle possibili rimostranze che potrebbero essere avanzate. Pur essendo bene a conoscenza di ciò che le terre italiche hanno prodotto, si decide di tracciare un discorso su quel che di valore ha espresso l'area germanica. Analogamente, ma in modo più sottile e implicito, Fiorillo offre la medesima introduzione³³⁹, ponendo l'arte italiana quale premessa al successivo elogio düreriano, anche se in altri termini. Pur profondendosi in parole che evidenziano la chiara ed evidente stima che nutre per l'artista di Norimberga, quali *unsterblichen*, *Bewunderung*, *Besten* ed *Edelsten*, Fiorillo ricorre a un linguaggio privo di ogni connotazione o spinta emotiva, differenza rimarcata anche dalla prospettiva adottata da ognuno dei due autori. Wackenroder fa infatti

338Wackenroder, W. H., *Ehrendächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 90.

339“In jener glücklichen Zeit, da Italien sich rühmen konnte, einen Raphael und Michel Angelo zu besitzen, blühte in der Mitte Deutschlands Albrecht Dürer, der seine Geistesgröße in unsterblichen Werken dargestellt hat, welche die Bewunderung aller Jahrhunderte verdienen und die Grundlage des Besten und Edelsten geworden sind, worauf die Nürnbergsche Mahlerschule stolz sein kann.” GZKD II, p. 339.

usare al suo monaco una prima persona che lo pone in una posizione nettamente soggettiva e, attraverso l'uso dialogante della seconda persona, fa in modo che si rivolga direttamente ai suoi possibili detrattori senza alcuna mediazione o interferenza; Fiorillo si serve invece di una impersonale personificazione dell'Italia quale filtro iniziale per il proprio discorso. In Wackenroder, accanto all'elemento linguistico, ne è presente uno tematico a rafforzare il punto di vista del soggetto: il monaco, per la difesa delle proprie affermazioni, ricorre a esperienze personali, che conferiscono al discorso un ulteriore senso di prossimità e intimità. Ma se questo non dovesse essere sufficiente, è presente una stratificazione anche a livello di immaginario evocato, che contribuisce a corroborare la funzione linguistica e tematica di soggettivizzazione e coinvolgimento emotivo. Nel testo ricorrono infatti immagini legate all'ambito culturale italiano che presentano rimandi all'amore e allo slancio passionale, nelle veneree foreste di mirto e nell'ardore celeste dell'entusiasmo umano. I termini *Myrthenwälder* e *Gluth* forniscono un niente affatto velato rimando al quieto e alto *Myrte* e al *glühn* delle arance dorate presenti nel canto di Mignon³⁴⁰, nucleo centrale e fondativo di una visione che contempi un determinante intervento di emotività e passione nell'arte e nella vita³⁴¹. Nel modo in cui presenta Dürer, Fiorillo, spende parole non solo d'indubbia lode, ma cita anche le sue opere *immortali*, che lo rendono degno di ammirazione, quale orgoglio della scuola di Norimberga. Dürer è definito *meritevole* di essere commemorato, e i suoi lavori *possono* essere fonte d'orgoglio per la scuola artistica della sua città d'origine: le scelte lessicali di Fiorillo non permettono però di avere la certezza se tale fama sia effettivamente in essere o solo in potenza. Sia come sia, la memoria

340Per il “Canto di Mignon”, cfr Goethe, J. W. (von), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) [hrsg. v. Bahr, E.]. Stuttgart, Reclam, 1982, p. 148.

341Il mirto del canto di Mignon si staglia alto come i girasoli del camposanto in cui riposa Dürer nel testo di Wackenroder. Tra le due piante è possibile individuare una connessione, in quanto il mirto presenta un richiamo classico quale pianta di Venere, dea del femminile, che fa da contraltare all'alloro di Apollo, da cui viene accompagnata nel *Lied*. Parimenti, il girasole, può costituire un richiamo al mondo classico, essendo presente nel IV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui la ninfa Clizia viene trasformata in girasole dal dio Apollo dopo essere stata da lui rifiutata ed essersi lasciata andare, disperata. Da girasole, la ninfa può continuare a seguire colui che ama, volgendosi continuamente verso il sole. La presenza del girasole nel camposanto diventato giardino può dunque rappresentare l'umano che, una volta arrivato a termine della propria vita terrena, continua a volgere lo sguardo verso il divino, con riferimento all'idea di Wackenroder che vede nell'armonia universale, anche tra umano e divino, la condizione ideale a cui aspirare.

concessa a Dürer da Fiorillo, seppur presunta, è di tutt'altro respiro rispetto a ciò che rileva Wackenroder:

Aber jetzt wandelt mein traurender Geist auf der geweihten Stätte vor deinen Mauern, Nürnberg; auf dem Gottesacker, wo die Gebeine Albrecht Dürers ruhen, der einst die Zierde von Deutschland, ja von Europa war. Sie ruhen, von wenigen besucht, unter zahllosen Grabsteinen, deren jeder mit einem ehernen Bildwerk, als dem Gepräge der alten Kunst, bezeichnet ist, und zwischen denen sich hohe Sonnenblumen in Menge erheben, welche den Gottesacker zu einem lieblichen Garten machen. So ruhen die vergessenen Gebeine unsers alten Albrecht Dürers, um dessentwillen es mir lieb ist, daß ich ein Deutscher bin!³⁴²

L'autore romantico adotta, anche in questo caso, uno stile ed un tono che richiamano un immaginario familiare ed intimo. La menzione delle umane spoglie dell'artista di Norimberga che riposano, dimenticate, nel cimitero della sua città natale viene accompagnata dal personale ricordo del monaco. Tale ricordo non rimane fine a se stesso, provocando un moto intimo di orgoglio e di senso di appartenenza che stabilisce un legame tra il religioso e l'artista, ma anche, e soprattutto, tra due esseri che sono legati dalla comune appartenenza al genere umano. Dürer è infatti uomo in mezzo agli uomini, defunto tra i defunti, in un cimitero che livella ogni diversa condizione sociale e umana, e, obliato dalla posterità, seguita a vivere solamente attraverso il ricordo che il monaco nutre di lui nel proprio intimo. In Fiorillo, Dürer, al pari di Raffaello e Michelangelo, si erge sopra alla massa comune e rappresenta una fonte di orgoglio per il luogo da cui proviene, attraverso la fama che la sua arte è riuscita a conquistarsi ben oltre i confini delle proprie mura cittadine, trascendendo i giudizi e lo scorrere del tempo. In Wackenroder, l'ammirazione per Dürer è invece personale e soggettiva, e non produce un senso di riconoscimento universale nel resto della società coeva, mentre la sua considerazione pubblica è solamente un fatto del passato. Questo sembra rimarcare i segni del decadimento che il monaco scorge nella propria epoca, che, oltre a non saper produrre opere degne di nota, non riesce neppure a riconoscere quali siano gli spiriti artistici meritevoli di non essere consegnati all'oblio.

342Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 91.

Fiorillo, oltre a concedere a Dürer l'ammirazione di tutti i secoli e ad affiancare l'artista a Raffaello e a Michelangelo nell'intento di porre le arti dei due ambiti culturali sullo stesso piano, ne cita, dopo una breve introduzione strettamente biografica, l'universalità dello spirito:

Die Universalität seines Geistes muß in der That die größte Bewunderung erregen, denn er verband mit der Malerei, die sein Hauptfach war, die Kupferstecherei und Holzschnidekunst, die Architectur, die Bildhauerei, das Studium der Perspective, die Steinschnidekunst, überhaupt alle Zweige der zeichnenden Künste, und war in der Mathematik so erfahren, daß er mehrere schätzbare Schriften über diese Wissenschaft herausgeben konnte.³⁴³

Fiorillo pone in primo piano l'universalità dello spirito di Dürer, identificandolo come uno degli aspetti che permettono all'artista di suscitare grande ammirazione nell'osservatore. Tale spirito universale è indicato come un talento caratterizzato da una spiccata duttilità: sebbene, nel testo, il suo mestiere principale sia quello di pittore, Dürer è indicato, in secondo luogo, anche come incisore, architetto, scultore, e teorico dell'arte. Il respiro che viene dato all'artista ha una matrice di carattere più artistico-tecnico che geografico-culturale, relativo, dunque, non tanto alla propria influenza transnazionale, quanto alle proprie possibilità espressive, a dispetto dell'equivoco che la parola "universalità" potrebbe generare:

Albrecht gehört zu den seltenen Menschen, deren Talente kraftvoll und zu allem aufgeweckt zu einer entschiedenen Größe und Vielseitigkeit entwickelt wurden; man könnte ihn dem Leonardo da Vinci zur Seite stellen, und wenn er wie Raphael in Italien, Vorgänger in der Malerei hatte, so war er es doch, der sie in Deutschland zur höchsten Stufe der Vollkommenheit emporhob, und durch seine Werke und theoretischen Schriften seinen Styl in viele Europäische Länder verbreitete.³⁴⁴

343GZKD II, p. 340.

344Ibidem.

Attraverso la grandezza delle opere e degli scritti teorici prodotti, Dürer ha la possibilità di oltrepassare le barriere culturali della terra natia e di estendere la propria influenza a molti altri territori europei, arrivando ad essere paragonato a Leonardo, quanto a poliedricità, e a Raffaello, relativamente al grado di perfezione artistica raggiunto. Mentre Fiorillo afferma la fama di Dürer ricorrendo ad un discorso legato alla multiformità del suo talento, Wackenroder sceglie una strada ben diversa, al fine di perseguire un differente intento. Fiorillo, come già menzionato, segue un'impostazione biografica in senso tradizionale, e il suo obiettivo è presentare la vita e le opere di un artista con lo scopo di delinearne un profilo e di circoscriverne l'influenza. Wackenroder, al contrario, scrive, da un lato, per un bisogno intrinseco, e, dall'altro, con l'obiettivo quasi programmatico di delineare un percorso che sceveri il passato degno di memoria di Dürer da un presente che è invece senza qualità. Contestualmente a tale separazione, è posta in essere una storia passata da apprezzare nella sua interezza, in cui sia conferita all'arte tedesca pari dignità rispetto alla propria controparte italiana, quali espressioni di una stessa arte che scaturisce dall'umano, tanto multiforme quanto universale:

Ihr, ihr die ihr überall Gränzen sehet, wo keine sind! Liegt Rom und Deutschland nicht auf *einer* Erde? Hat der himmlische Vater nicht *Wege* von Norden nach Süden, wie von Westen nach Osten über den Erdkreis geführt? Ist ein Menschenleben zu kurz? Sind die Alpen unübersteiglich? – Nun so muß auch mehr als *eine* Liebe in der Brust des Menschen wohnen können.³⁴⁵

Poste di seguito al lungo paragrafo introduttivo della *Ehrengedächtnis* in cui sono descritti i tratti principali della città di Norimberga, ed immediatamente precedenti al passaggio sulla caduta nell'oblio dell'autore della *Melencolia*, le parole del monaco di Wackenroder denotano una prossimità di intenti con l'associazione tra Dürer, Raffaello e Leonardo operata da Fiorillo. Mentre lo storico dell'arte riesce ad abbattere i muri culturali e ad accostare l'artista tedesco ai suoi omologhi italiani richiamando la grandezza della sua maestria, il ragionamento di Wackenroder è aprioristico: pur essendo il brano a lui dedicato, come immediatamente visibile dal titolo, Dürer, nella descrizione di Norimberga, è

345Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 90.

nominato una sola volta, a fianco di altre personalità coeve sue concittadine. Il moto non è dunque di elevazione, né la sua figura viene usata per affermarne una grandezza tale da fargli travalicare i propri confini civici e nazionali nel tentativo di posizionarsi al pari di altri grandi artisti europei. Il discorso è di tutt'altro respiro: il fatto che Roma e la Germania facciano parte della medesima terra e tra di esse non sia frapposta alcuna barriera, se non quella fisica, e non insormontabile, delle Alpi, così come la presenza di vie che mettono in comunicazione le varie parti del mondo, dimostra la volontà divina di unire le genti, e non di dividerle. Il senso di universalità che Fiorillo richiama attraverso l'esempio e la figura dell'artista di Norimberga è qui assunto quale principio universale fondante, di cui Dürer è parte, ma non per forza espressione. Relativamente al discorso artistico, mentre il professore di Gottinga, pur indicandone la pittura quale arte principale, enumera gli svariati campi in cui Dürer ha saputo distinguersi, Wackenroder si effonde nella sola descrizione delle sue fatiche pittoriche, rendendo manifesta la connessione emotiva che i dipinti del Norimberghese provocano nel monaco:

Wenigen muß es gegeben seyn, die Seele in deinen Bildern so zu verstehen, und das Eigene und Besondere darin mit solcher Innigkeit zu genießen, als der Himmel es mir vor vielen andern vergönnt zu haben scheint; denn ich sehe mich um, und finde wenige, die mit so herzlicher Liebe, mit solcher Verehrung vor dir verweilten, als ich.³⁴⁶

Fiorillo propone un discorso analogo, ma, come altrove nel testo, amplia il giudizio di Wackenroder su Dürer a tutta l'arte tedesca antica, che può essere compresa solo da chi ne afferri l'essenza intrinseca. Di particolare interesse è la scelta delle parole da parte dei due autori, poiché entrambi usano i termini *Eigene* e *Besondere* per delineare le opere degli artisti di cui trattano: Dürer nel caso di Wackenroder, gli artisti tedeschi antichi in Fiorillo. I due indicano inoltre una dicotomia tra l'esterno e il profondo, a cui è necessario accedere al fine di giungere alla comprensione:

Denjenigen aber nur, die von wahren religiösen Gefühlen durchdrungen sind, ist es gegeben, die Seele, das Eigene und

346Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 91.

Besondere in den Werken altdeutscher Mahler zu verstehen.³⁴⁷

La scelta di soffermarsi esclusivamente sull'arte pittorica è inoltre dovuta al fatto che essa risulta altamente congeniale a fornire una esemplificazione visiva ed immediata al tentativo di tracciare un paragone tra gli artisti del passato, rappresentati da Dürer, e le contropartite del tempo di Wackenroder e Tieck. La composizione e la rappresentazione delle figure umane nelle opere düreriane ripropongono un'umanità che sa tenere entrambi i piedi poggiati nell'atto di esistere, con la consapevolezza che il singolo nutre per il proprio ruolo e per il posto assegnatogli. Tale insieme di individui ha la capacità di formare una totalità armonica e collettiva, a differenza di ciò che avviene nelle opere degli artisti contemporanei:

Ein jeglicher ist so eigenthümlich gestempelt, daß man ihn aus einem großen Haufen herauskennen würde; ein jeglicher so aus der Mitte der Natur genommen, daß er ganz und gar seinen Zweck erfüllt. Keiner ist mit halber Seele da, wie man es öfters bey sehr zierlichen Bildern neuerer Meister sagen möchte; jeder ist im vollen Leben ergriffen, und so auf die Tafel hingestellt. Wer klagen soll, klagt; wer zürnen soll, zürnt; und wer beten soll, betet. Alle Figuren reden, und reden laut und vernehmlich.³⁴⁸

Gli artisti del passato si fanno tramiti dell'esistenza e del divino, riportandoli nella propria arte. Ciò che il monaco invece rimprovera ai moderni è di fare l'opposto, ovvero di piegare la realtà al proprio capriccio, seguendo artifici estetici con il solo fine di avere una resa gradevole, anche a discapito del reale:

Aber die Neueren scheinen gar nicht zu wollen, daß man ernsthaft an dem, was sie uns vorstellen, Theil nehmen solle; sie arbeiten für vornehme Herren, welche von der Kunst nicht gerührt und veredelt, sondern aufs höchste geblendet und gekitzelt seyn wollen; sie bestreben sich, ihr Gemählde zu einem Probestück von recht vielen lieblichen und täuschenden Farben zu machen; sie prüfen ihren

347GZKD II, p. 274.

348Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 91.

Witz in Ausstreuung des Lichtes und Schattens; - aber die Menschenfiguren scheinen öfters bloß um der Farben und um des Lichtes willen, wahrlich ich möchte sagen, als ein nothwendiges Übel im Bilde zu stehen.³⁴⁹

Un'altra grande differenza tra gli artisti del passato e i moderni è che le opere di questi ultimi, a differenza di quelle degli antichi, non richiedono un coinvolgimento emotivo, poiché create per incuriosire la fantasia dei nobili, e non per ricercare una connessione con l'intimo di chi guarda. L'osservatore rimane così puramente tale, in quanto, non essendogli richiesto di costituirsi parte attiva o integrante con l'opera, né di entrare in dialogo con ciò che osserva, non diviene un tutt'uno con essa. Anche nell'atto di osservazione, le opere del passato riescono a ricreare un senso di interezza dell'universo, evidenziando le connessioni presenti, a qualsiasi livello, tra ogni singola parte della creazione. Un immaginario assai diverso sorge leggendo Fiorillo: quanto le affermazioni di Wackenroder rimandano ad un senso di unitarietà, tanto quelle del maestro di Gottinga richiamano un sentimento di frammentazione, fornendo talvolta descrizioni delle opere che vanno a dissezionare l'umano come se non fosse nemmeno parte di un tutto organico. Il suo approccio si direbbe più prossimo a quello dei teorici che Wackenroder convintamente disprezza:

Es fehlte ihm nicht an Grazie, wie mehrere seiner Madonnen beweisen, die uns durch ihre freundlichen Mienen und naive Unbefangenheit an sich ziehen, und in dem großen Blatte, Adam und Eva vorstellend, haben die Formen der Eva vorzüglich ihre rechte Lende mit dem Bein so überaus schöne Züge, daß sie in einem glücklichen Augenblicke einer Venus abgelauscht zu seyn scheinen.³⁵⁰

Inoltre, il sentimento del monaco di Wackenroder, che nelle composizioni di Dürer trova un senso di semplicità armonica, è di tutt'altro respiro in Fiorillo, che le considera dominate dall'indefinitezza del caos. L'osservatore, che, per Wackenroder, arriva a sentirsi parte della creazione di fronte alle opere del maestro di Norimberga, qui appare invece allontanarsene, in quanto, guardando i suoi quadri, non ha la possibilità di fissarne il *focus*. L'essenziale

349Ivi, pp. 91-92.

350GZKD II, p. 356.

finisce così per andare perduto, soffocato dal contesto:

In seinen großen Compositionen ist Dürer oft verworren und zu geräuschvoll, so daß die Episoden, die zuweilen sehr trivial sind, den Blick des Beschauers von dem Hauptgegenstand ablenken.³⁵¹

La critica avanzata da Fiorillo alle grandi composizioni di Dürer richiama una certa loro artificiosità; stessa critica, che, seppure in altri termini, Wackenroder muove ai contemporanei, redarguendoli rispetto al fatto di badare troppo alla forma e poco alla sostanza. Dove Fiorillo vede il caos, Wackenroder rinviene invece compostezza e ordine naturale:

Auch wird dir das, mein geliebter Dürer, als ein grober Verstoß angerechnet, daß du deine Menschenfiguren nur so bequem neben einander hinstellst, ohne sie künstlich durch einander zu verschränken, daß sie ein methodisches Gruppo bilden. Ich liebe dich in dieser deiner unbefangenen Einfalt, und hefte mein Auge unwillkürlich zuerst auf die *Seele* und tiefe *Bedeutung* deiner Menschen, ohne daß mir dergleichen Tadelsucht nur in dem Sinn kommt.³⁵²

Al fine di avvalorare la propria tesi, viene chiamato in causa Martin Lutero, che appare anche nel testo di Fiorillo. Il religioso delle *Herzensergießungen* tiene infatti in altissima considerazione le affermazioni del monaco cinquecentesco, nel momento in cui dichiara che la musica è la più alta tra le arti e le scienze, e coglie l'occasione per corroborare la propria affermazione secondo cui, se la grandezza dell'arte è generata dall'essenza, è a quella che bisogna prestare attenzione:

Wenn nun die Kunst, (ich meyne, ihr Haupt- und wesentlicher Theil,) wirklich von solcher Wichtigkeit ist; so ist es sehr unwürdig

³⁵¹*Ibidem.*

³⁵²Wackenroder, W. H., *Ehrendächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 93.

und leichtsinnig, sich von den sprechenden und lehrreichen Menschenfiguren unsers alten Albrecht Dürers hinwegzuwenden, weil sie nicht mit der gleißenden äußeren Schönheit, welche die heutige Welt für das Einzige und Höchste in der Kunst hält, ausgestattet sind.³⁵³

Wackenroder, nella sua descrizione, si serve più di una volta del termine *Menschenfiguren*, figure umane che definisce colme d'insegnamenti e dotate di parola, e poste l'una di fianco all'altra in armonia. Il *Mensch* di Wackenroder non è incentrato sulla materia frammentata del corpo, le cui membra si uniscono a formare un tutto, bensì da una predominanza dello spirito. Un punto di cesura nella visione artistica di Fiorillo e Wackenroder è da trovarsi proprio nel rapporto tra spirito e materia. Mentre l'ideale del primo presenta una rilevante componente materiale e corporea, come osservabile dalle descrizioni delle membra e delle opere spesso estremamente legate alla sfera del tangibile, quello del secondo si fonda su tutto ciò che non si può toccare, ovvero sul sentire e sulla percezione. Pur non essendo dominante, l'aspetto spirituale è però parzialmente presente anche in Fiorillo:

Den Inhalt ihrer Mahlereien schöpften sie aus der Bibel, den Legenden und Martyrologien, und wenn sie ihre sprechenden und lehrreichen Figuren mit bunten Farben auf Goldgrund neben einander stellten, ohne sie künstlich zu verschränken, daß sie eine Gruppe bilden, so muß uns dennoch das redliche, fromme und die unbefangene Einfalt der Physiognomien mächtig anziehen. Denjenigen aber nur, die von wahren religiösen Gefühlen durchdrungen sind, ist es gegeben, die Seele, das Eigene und Besondere in den Werken altdeutscher Mahler zu verstehen.³⁵⁴

I tre passi riportati qui sopra, di cui i primi due di Wackenroder e il terzo di Fiorillo, presentano nuovamente numerosi punti di contatto sul piano delle scelte lessicali. Nonostante Wackenroder deliniva anche qui il profilo di Dürer, e Fiorillo quello dell'arte antica tedesca in generale, le parole usate dai due si sovrappongono sia sul livello della narrazione relativa alla tecnica artistica che su quello concernente il significato intrinseco

353Ivi, p. 92.

354GZKD II, p. 274.

delle opere. Procedendo con ordine e in modo sistematico, si osserva che la prima connessione risiede nelle parole che descrivono le scelte compositive. Il modo in cui Dürer rappresenta l'insieme delle figure umane, come descritto da Wackenroder in “deine Menschenfiguren nur so bequem neben einander hinstellst, ohne sie künstlich durch einander zu verschränken, daß sie ein methodisches Gruppo bilden”, ritorna nella pittura antica tedesca narrata da Fiorillo con “ihre sprechenden und lehrreichen Figuren mit bunten Farben auf Goldgrund neben einander stellten, ohne sie künstlich zu verschränken, daß sie eine Gruppe bilden”. In questi due passi si ripropone, con alcune variazioni, lo stesso concetto di un insieme di figure umane che si uniscono a formare un insieme organico. Il secondo brano di Wackenroder citato, in cui si fa riferimento alle *sprechenden und lehrreichen Menschenfiguren* dell'artista di Norimberga, aggiunge un altro elemento già presente in Fiorillo. A completare il quadro, in entrambi gli autori ricorrono *unbefangenen Einfalt* e *die Seele*. Poiché non è dato sapere con certezza chi, tra i due, abbia attinto dal lavoro altrui, si ritiene di procedere formulando alcune supposizioni a riguardo. Il fatto che Fiorillo abbia già citato in altri momenti l'opera di Wackenroder potrebbe indurre a pensare che lo faccia nuovamente anche in questo frangente. Tuttavia, perché estendere a tutta la pittura tedesca antica quanto affermato da Wackenroder sul solo Dürer? E per quale motivo dovrebbe il professor Fiorillo fare uso delle affermazioni di un suo allievo trattando argomenti che concernono la propria materia di riferimento? Già queste prime motivazioni fanno propendere l'ago della bilancia verso l'ipotesi che sia qui stato Wackenroder ad appropriarsi del giudizio e delle parole del maestro, modellandoli secondo le proprie necessità, con la sparizione dello sfondo dorato a cui fa riferimento Fiorillo, in quanto non congeniale alla tesi wackenroderiana. Inoltre, quanto dichiarato dal professore di storia dell'arte è parte di un ragionamento profilato in modo estensivo e fondato su riferimenti estrinseci, con accenni alla fisiognomica e a testi quali la Bibbia, nonché a leggende e a martirologi. Oltre a ciò, l'uso di aggettivi quali *sprechenden* e *lehrreichen* manifestano un intento didattico difficilmente ascrivibile al pensiero wackenroderiano. Un indizio che farebbe invece propendere per attribuire la paternità a Wackenroder è costituito dal nucleo centrale e più ristretto del discorso, nonché dalla terminologia utilizzata per esprimerlo. Le parole scelte, tra cui *Seele* e *unbefangene Einfalt*, presentano infatti una connotazione di ricerca interna e risiedono nel dominio dell'intangibile e del sepolto. Contestualmente, la questione tecnico-compositiva di singole figure che creano un gruppo organico appare come la trasposizione pratica del pensiero espresso in *Einige Worte* e nella *Schilderung* da Wackenroder. Interessante è anche il *Gruppe* di Fiorillo che è espresso come *methodisches*

Gruppo in Wackenroder, sia per la scelta di quest'ultimo di definire il gruppo “metodico” che di usare il termine all'italiana. Sono questioni tuttavia, queste, su cui non si è in grado di dare una risposta convincente nell'immediato, ma che si ritiene comunque opportuno porre all'attenzione. In definitiva, pur non riuscendo a definire con sicurezza quale, in questo caso, sia il testo recepito e quale la fonte, l'aver individuato incontestabili punti di contatto tra i due scritti ne certifica una sicura connessione, che si può supporre essere un'interconnessione. Tale interdipendenza può avere avuto origine da un iniziale uso di parole estrapolate e rielaborate da Wackenroder tratte da quanto annotato durante il *privitassimum*, poi a sua volta riprese da Fiorillo, che avrebbe a sua volta interpolato concetti nuovi rinvenuti nel testo dell'allievo. L'aspetto dell'inafferrabilità dello spirito artistico, che, come osservabile, Fiorillo scorge in Dürer già dalla più tenera età, può costituire un parziale punto di cerniera tra la visione del professore di Gottinga e il suo studente di storia dell'arte:

Das Characteristische von Dürers Werken und den von ihm erlangten Grad der Meisterschaft haben mehrere Gelehrte und Künstler darzustellen gesucht. Mit den größten Geistesgaben ausgestattet scheint er bereits in den zartesten Jugend seine Hand im Zeichnen geübt zu haben, wodurch er jene außerordentliche Leichtigkeit gewann, die wir in seinen Federzeichnungen bewundern.³⁵⁵

Per trovare un passaggio in cui i testi di Fiorillo e Wackenroder arrivano quasi a toccarsi ancor più da vicino bisogna ricercare il momento in cui viene affrontata la questione, introdotta da Vasari³⁵⁶, se Dürer sarebbe diventato il più grande artista italiano se fosse nato

355GZKD II, p. 354.

356Cfr VAS V, 1984, p. 5 [edizione giuntina, “Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe”, pp. 3-25]: “E nel vero, se quest'uomo sì raro, sì diligente e sì universale avesse avuto per patria la Toscana, come egli ebbe la Fiandra, et avesse potuto studiare le cose di Roma, come abbiam fatto noi, sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri, sì come fu il più raro e più celebrato che abbiano mai avuto i Fiaminghi.” Tale giudizio fu ripreso da Winckelmann nella *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden, Waltherische Buchhandlung, Erster Theil, 1764, p. 29), “Denn Holbein und Albrecht Dürer, die Väter der Kunst in Deutschland, haben ein erstaunendes Talent in derselben gezeigt, und wenn sie, wie Raphael, Correggio und Titian, aus den Werken der Alten hätten lernen können, würden sie eben so groß, wie diese, geworden sein, ja diese vielleicht übertroffen haben“. Un altro punto in cui Vasari cita Dürer facendo

in Toscana e avesse avuto l'opportunità di operare a Roma. Mettendo a confronto il modo in cui i due autori trattano l'argomento, diviene immediatamente evidente che, tra i cammini che hanno portato alla stesura dei due brani, vi sia stato un fruttuoso momento d'intersezione. Com'è possibile notare qui di seguito, interpolando il testo di Fiorillo con quello di Wackenroder si arriva ad ottenere un chiaro effetto dialogico, palesando una sorta di interdipendenza tra i due testi, resa possibile dal fatto che ognuno dei due, in un certo qual modo, è stato creato a partire dall'altro. Se la *Ehrengedächtnis* ha, tra le sue fonti, gli insegnamenti orali di Fiorillo, è altrettanto vero che l'opera di quest'ultimo, nella sua forma scritta, è posteriore alla pubblicazione di Wackenroder di oltre vent'anni. Iniziando da Fiorillo:

Hätte, nach Vasari's Meinung, dieser außerordentliche Künstler Toscana zum Vaterlande gehabt und eine Zeitlang in Rom gelebt, und die ächte Schönheit und das Idealische kennen gelernt, so wäre er der größte Mahler Italiens geworden, so wie er unter den deutschen Meistern an der Spitze steht.³⁵⁷

Lo storico dell'arte italo-tedesco tratta l'argomento in modo assai blando, basandosi sulle parole di Vasari al fine di intavolare una discussione che in realtà rimane soltanto accennata. Wackenroder non si esime invece dal battersi a sostegno del maestro di Norimberga, chiarendo subito la propria posizione, ancora prima di presentare la questione:

Und eben stimme ich keinesweges in die Redensarten derer mit ein, welche sprechen: „Hätte Albrecht Dürer nur in Rom eine zeitlang gehauset, und die ächte Schönheit und das Idealische vom Raphael abgelernt, so wäre er ein großer Mahler geworden; man muß ihn bedauern, und sich nur wundern, wie er es in seiner Lage noch so

riferimento allo stesso *topos* è quando, parlando della maniera degli artisti dell'Europa settentrionale, afferma, “[E]t altri molti, i quali, perché mai non uscirono dal loro paese, tennero sempre la maniera fiamminga. E se bene venne già in Italia Alberto Durero, del quale si è parlato lungamente, egli tenne nondimeno sempre la sua medesima maniera, se bene fu nelle teste massimamente pronto e vivace, come è notissimo a tutto Europa” (VAS, VI, 1987, p. 224 [edizione giuntina, “Di diversi artefici italiani e fiamminghi”, pp. 220-229]).

357GZKD II, p. 355.

weit gebracht hat.³⁵⁸

Le parole di Fiorillo riprendono da vicino le argomentazioni di Vasari, citando la Toscana come patria e riportando il fatto che l'artista tedesco sarebbe potuto, in altre circostanze, diventare il miglior pittore d'Italia. Wackenroder non cita invece alcuna *Vaterland* e diminuisce il grado dell'aggettivo da *größter* a *großer*, palesando inoltre il proprio totale disaccordo sul fatto che Dürer “sarebbe potuto” divenire grande attraverso un soggiorno di studio a Roma, implicando invece che l'artista è già ciò a cui lo si vorrebbe far aspirare. Wackenroder riporta le parole di Vasari, cercando però di far perdere loro di forza, e dimostra, scegliendo quali parole dell'Aretino salvare e quali consegnare all'oblio, una personale e netta presa di posizione a riguardo, con, a sigillo del proprio pensiero, un'ultima frase, non presente in Vasari né in Fiorillo, che si spinge oltre, riempiendo lo spazio di una posizione che ritiene assolutamente assurda: “man muß ihn bedauern, und sich nur wundern, wie er es in seiner Lage noch so weit gebracht hat.” Un evidente punto di contatto tra i due brani è dato dalla ripetizione, che non ricorre in Vasari, delle parole *die ächte Schönheit und das Idealische*. Le parole sono presenti in modo assolutamente invariato in entrambi i testi, ma mentre Wackenroder le associa a Raffaello, Fiorillo lascia che sostituiscano ciò che Vasari chiama genericamente “le cose di Roma”. In Wackenroder tale associazione rimarca ciò che è presente nell'intera costruzione del suo brano dedicato a Dürer, in cui la relazione con l'Italia dell'artista tedesco si risolve nel suo rapporto, reale o immaginato, con l'Urbinate. Fiorillo, nel proprio sforzo di neutralità, prosegue, anticipando, o richiamando, le parole di Wackenroder, ovvero interpretando la sua intenzione di celebrare il fatto che il destino abbia concesso alla terra tedesca un artista che la possa realmente rappresentare:

Diejenigen, deren Vorliebe für die ältesten Meister zu groß ist, werden freilich Vasari's Meinung nicht annehmen, und sich eher freuen, daß das Schicksal dem deutschen Boden an diesem Manne einen ächt vaterländischen Künstler gegönnt hat.³⁵⁹

358Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 94.

359GZKD II, p. 355.

Quanto affermato ritorna in modo quasi invariato nelle parole dell'uno e dell'altro, con la sola eccezione del carico di giudizio: neutrale in Fiorillo, marcatamente a difesa di Dürer quale artista nazionale in Wackenroder:

Ich finde hier nichts zu bedauern, sondern freue mich, daß das Schicksal dem deutschen Boden an diesem Manne einen ächt-vaterländischen Mahler gegönnt hat. Er würde nicht er selber geblieben seyn; sein Blut war kein italienisches Blut.³⁶⁰

In entrambi i testi ricorre la stessa frase, “daß das Schicksal dem deutschen Boden an diesem Manne einen ächt vaterländischen Künstler/ Mahler gegönnt hat”, con la sola eccezione del termine scelto per qualificare Dürer, che Fiorillo definisce artista, e Wackenroder pittore. Tale differenza rimarca nuovamente il punto focale che ognuno dei due intende conferire al proprio testo: Fiorillo ha l'intenzione di produrre un trattato biografico dell'artista *in toto*, Wackenroder crea la figura di un maestro pittore che ricopra il ruolo di artista nazionale a fare da contraltare a Raffaello. La riproposizione della stessa frase, che rappresenta un ulteriore grado d'intersezione tra i due scritti, è incastonata nel testo in un modo tale da lasciarne ipotizzare la genesi. Le vibrazioni ricolme di *pathos* che riecheggiano nei toni wackenroderiani, e che fungono da cornice alla frase, sono poste in forte antitesi con le parole analoghe del testo di Fiorillo. Questa discrepanza permette, in uno sforzo immaginativo, di ricreare un possibile punto di discussione nella stanza di Gottinga in cui si tiene il *privatissimum*. Fiorillo, che ricorre all'impersonalità garantita dalla terza persona plurale del generico *diejenigen*, sembra qui richiamare proprio il punto di vista dei romantici, e il richiamo potrebbe anche corrispondere al vero, prendendo in considerazione la già citata posteriorità del testo di Fiorillo rispetto alla *Ehrengedächtnis*. Un ulteriore riferimento è dato dalla scelta del verbo che precede la frase, *freuen*, il cui soggetto è dato da *diejenigen* in Fiorillo, e che è invece coniugato in una personale e soggettiva prima persona singolare in Wackenroder, il quale si assume così la responsabilità per quanto afferma, ponendo in risalto anche la discrepanza temporale tra i due scritti. La pubblicazione del testo di Wackenroder anticipa l'assunzione di centralità del discorso su Dürer, che a cavallo del secolo diviene fonte e argomento di discussione, soprattutto in

360Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 94.

ambito romantico; Fiorillo certifica invece la presa di posizione *ex post*, di fatto legittimandone l'esistenza. In tale ottica, diviene ovvio che la scelta di una cornice maggiormente soggettiva in Wackenroder e di carattere più neutro in Fiorillo è data dalla necessità degli obiettivi preposti. Wackenroder attinge anche al campo dell'immaginato, inscritto in una cornice narrativa, Fiorillo afferisce invece quanto più alla solida trattatistica artistica. Fiorillo e Wackenroder s'incontrano nell'apprezzamento della rappresentazione dell'umano da parte di Dürer, giungendoci però da due direzioni opposte. Il primo ritiene che l'artista di Norimberga sia molto abile nel riuscire a rappresentare l'umano così com'è veramente, mentre il secondo dichiara che le persone da lui ritratte siano dotate di un senso espressivo talmente particolare da sembrare quasi vive³⁶¹; i due giudizi appaiono assai affini, se non quasi totalmente sovrapponibili:

Doch ohne uns in einen Streit darüber einzulassen, wird Jeder gestehen müssen, daß ihm das Idealische und die erhabene Hoheit der Antike verschloßen geblieben, daß er aber daran seine Lust hatte, uns die Menschen zu zeigen, wie sie um ihn herum wirklich waren, was ihm auch gar treflich gelungen ist, und daß, wenn er auch ein für jene Zeiten schätzbare Buch über die Verhältnisse des menschlichen Körpers geschrieben, er dessenungeachtet der Natur stets treu blieb und sich zu keiner höhern Ansicht emporschwingen konnte.³⁶²

361Lo stesso Dürer affronta la questione nella prima stesura dell'introduzione agli incompiuti *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, affermando che quanto più precisamente si imita la natura, tanto più artistico e bello è ritenuto un dipinto. Al contempo, come testimoniato dalle parole che accompagnano l'incisione düreriana del 1526 in cui è ritratto Filippo Melantone, l'artista ritiene di essere sì stato capace di ritrarlo come se fosse vivo, ma di non averne potuto rappresentare l'anima, palesando dunque l'impossibilità di cogliere e trasporre la parte più intima dell'umano. Cfr Chippis Smith, J., "La scoperta dell'individuo", in AIK, pp. 244-249, qui 245; Ashcroft, J., *Albrecht Dürer: Documentary Biography. Dürer's Personal and Aesthetic Writings, Words on Pictures, Family, Legal and Business Documents, the Artist in the Writings of Contemporaries*. New Haven / London, Yale University Press, vol. 1., 2017, p. 252; Mende, M., "Philipp Melanchthon", in Schoch, R., Mende, M., Scherbaum, A., *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk*, München, London, New York, Prestel Verlag, 2001, vol. I, pp. 241-242. Per approfondimenti sul significato e sulla natura del rapporto tra Dürer e Melanchthon, cfr Kuspit, D. B., "Melanchthon and Dürer: the search for the simple style", in *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*. Durham, Duke University Press, 3, 1974. pp. 177-202.

362GZKD II, p. 355.

Entrambi trovano che, a fronte della grande maestria nella rappresentazione dell'autenticità umana, Dürer sia però sprovvisto di un'altra possibilità rappresentativa, che Fiorillo identifica nella sua preclusione alla bellezza ideale e Wackenroder nella bellezza estetica, che i suoi contemporanei apprezzano e che l'artista di Norimberga non possiede. Anche in questo caso le parole scelte da Fiorillo rispecchiano quelle wackenroderiane:

Er war für das Idealische und die erhabene Hoheit eines Raphaels nicht geboren; er hatte *daran* seine Lust, uns die Menschen zu zeigen, wie sie um ihn herum wirklich waren, und es ist ihm gar trefflich gelungen.³⁶³

Entrambi gli autori convengono sul fatto che Dürer non sia ascrivibile alla sfera dell'ideale e dell'ineffabile elevazione, in quanto ciò che lo contraddistingue è l'indubbia abilità di saper rappresentare le persone così come sono. Tuttavia, anche tali affermazioni differiscono lievemente, a partire dal modo in cui sono introdotte: se Wackenroder non frappone, tra sé e ciò che sostiene, alcun tipo di filtro, Fiorillo prende nell'immediato le distanze da ciò che andrà ad enunciare, con le parole *Doch ohne uns in einen Streit darüber einzulassen, wird Jeder gestehen müssen*. Tale dichiarazione permette una neutralità che vada altresì a ricercare un quanto più ampio consenso per le proprie affermazioni, con l'intento di eludere qualsiasi discussione a riguardo. In secondo luogo, *das Idealische und die erhabene Hoheit* sono, in Fiorillo, genericamente riferite agli antichi, mentre divengono proprie di Raffaello in Wackenroder, che intende rimarcare un dualismo in cui i due artisti, tedesco e italiano, siano posti sullo stesso piano, e non uno inferiore all'altro. Un'ulteriore differenza ricorre anche nell'uso del verbo scelto dai due autori per connotare *das Idealische und die erhabene Hoheit*, ovvero *verschloßen geblieben* nel testo di Fiorillo, *geboren* in Wackenroder. Il fatto che qualcosa, in questo caso l'ideale, gli rimanga precluso, indica una forma di carenza a cui è sottoposto Dürer. La cosa non sussiste in Wackenroder, il quale afferma che l'artista di Norimberga non sia nato per l'ideale, sottolineando il noto *topos* della differenza tra diversi stili e artisti, e assicurandosi del fatto che questa non sia vista come una carenza, bensì come una naturale diversità che lo caratterizza. Vi è una quasi totale coincidenza tra le

363 Wackenroder, W. H., *Ehrendächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 94.

parole successive, che determinano l'appartenenza di Dürer al campo del reale, nel momento in cui viene lodata la sua capacità di rappresentare il vero, e in particolar modo l'umano. Wackenroder si limita a rilevare il fatto, dopodiché giunge a conclusione del discorso; nel trattare la questione, le argomentazioni di Wackenroder sono scarse, spogliate da ogni possibile distrazione o fraintendimento, e nella loro essenzialità si presentano in modo alquanto incisivo. Fiorillo prosegue invece nella conclamata presa di distanza iniziale facendo ricorso ad un ragionamento maggiormente articolato, ma non per questo più cristallino. Fiorillo, in conclusione del brano, profila un'ulteriore precisazione che lascia trasparire il proprio giudizio su Dürer, a dispetto della premessa dichiarazione di voluta neutralità. Lo storico dell'arte sottolinea in modo puntuale che l'artista di Norimberga, nonostante la trattatistica prodotta sulla figura umana, che considera notevole, non sia stato in grado di innalzarsi ad una visione più elevata per la sua volontà di rimanere fedele alla natura. Nelle parole di Fiorillo è facile scorgere un intento sottrattivo, evidente nella scelta di usare il verbo *konnte* con valenza negativa. L'impossibilità di raggiungere una visione superiore, rimanendo invece ancorato all'umano, non è immaginabile in Wackenroder, per cui la suddetta incapacità sarebbe piuttosto annoverata tra le caratteristiche umane e stilistiche peculiari dell'artista. Sempre all'interno del medesimo discorso, ovvero di come Dürer sia in grado di rappresentare il reale senza operare distorsioni, è presente un punto di contatto tra Fiorillo e Wackenroder, quantomeno relativamente alle scelte lessicali compiute. Come in precedenza, il dotto di Gottinga si serve della frase che Wackenroder dedica all'artista di Norimberga per descrivere la scuola tedesca antica nella sua interezza:

Ohne zierliche Umschweife schilderten sie wirkliche Menschen,
aus der Mitte der Natur genommen, die uns mit Kraft ansprechen,
daß wir den Sinn und die Seele des Ganzen recht fest im Gemüthe
fassen können.³⁶⁴

In entrambi i testi ricorre la stessa frase, che recita *daß wir den Sinn und die Seele des Ganzen recht fest im Gemüthe fassen*, riferita al modo in cui Dürer, in un caso, e gli artisti tedeschi antichi, nell'altro, sono in grado di riprodurre fedelmente la natura umana. Come è possibile notare, la frase, invariata in Fiorillo, ricorre anche nel testo di Wackenroder:

Kein Arm bewegt sich unnütz, oder bloß zum Augenspiel und zur

364GZKD II, p. 274.

Füllung der Raums; alle Glieder, alles spricht uns gleichsam mit Macht an, daß wir den Sinn und die Seele des Ganzen recht fest im Gemüthe fassen.³⁶⁵

L'attribuzione rispetto a chi, per primo, tra Fiorillo e Wackenroder, abbia utilizzato la comune affermazione risulta assai difficoltosa, in quanto lo storico dell'arte, all'atto di pubblicazione, non pone in nota alcuna indicazione a riguardo, come invece aveva fatto altrove nel testo. Avendo come unico appiglio le parole presenti nel testo, nonché il tipo di messaggio che si vuole veicolare, appare più probabile che sia qui Fiorillo ad attingere a Wackenroder e non viceversa. *In primis*, è da non sottovalutare il fatto che il professore abbia citato, già in un altro passo dello stesso testo, una parte della *Ehrengedächtnis*. È possibile che abbia deciso di non farvi nuovamente riferimento a causa dell'assai limitata entità della citazione, molto inferiore rispetto al paragrafo riportato nell'altro caso. In secondo luogo, il modo in cui viene posta la questione, ovvero che guardando un'opera si possa raggiungere, per mezzo del proprio animo, una comprensione generale del senso e dell'anima dell'opera nella sua totalità, è forte indizio che a generare tale pensiero sia stato Wackenroder e non Fiorillo, poiché aderisce molto più profondamente alla visione di fruizione artistica propria della *Frühromantik*³⁶⁶. Procedendo a ritroso, si nota una parziale convergenza anche per quanto riguarda la frase centrale, costituita da *die uns mit Kraft ansprechen* in Fiorillo, riferita a *Menschen*, e da *alles spricht uns gleichsam mit Macht an*, con riferimento a *alle Glieder, alles*. Le due affermazioni sono costruite intorno ad uno stesso concetto, in cui l'umano delineato nelle opere di Dürer e degli artisti tedeschi antichi rimanda ad un concetto di forza tale da riuscire ad entrare in dialogo con l'osservatore. Curiosamente, è qui Fiorillo a rappresentare il soggetto nella sua interezza, con una visione olistica dell'umano, mentre i rimandi di Wackenroder alle membra richiamano maggiormente la sfera del tangibile e della materia. Continuando il percorso in senso contrario, è nella parte iniziale del brano che i due autori si discostano maggiormente l'uno

365Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 91.

366In questo frangente è possibile scorgere in Wackenroder qualche barlume dello spirito illuminista che una parte della critica ha voluto vedere nei suoi scritti. Per approfondimenti, cfr Kemper, D., *Sprache der Dichtung*. Stuttgart, Metzler, 1993; Littlejohns, R., "Early Romanticism", in Mahoney, D. F., Hardin, J. N. (hg. von), *The Literature of German Romanticism*. Rochester, Boydell and Brewer, 2004, pp. 61-77, qui 74.

dall'altro, in cui è possibile vedere che Fiorillo si pone in un'ottica protoromantica, mettendo il *focus* sull'entità della rappresentazione nell'arte tedesca antica, che, profusa da uno spirito ricavato dalla natura, permette ai soggetti di discendere direttamente dal reale. Il discorso di Wackenroder è incentrato nuovamente sul tangibile, facendo riferimento agli arti e al riempimento degli spazi, e richiamando il ruolo dell'osservatore attraverso la funzione dello *Augenspiel*; il fulcro del discorso dell'autore berlinese pare essere qui focalizzato sull'opera per come sarà fruita e non quale atto di creazione, come invece nel brano del professore, che appare come il chiaro frutto di un rimaneggiamento dell'analogo scritto del proprio allievo. Il fatto che la poetica del brano qui presentato riveli una prossimità rilevante a quella wackenroderiana permette di fugare ogni dubbio rispetto alla questione se Fiorillo debba avere o meno tra le mani gli scritti di Wackenroder nel momento in cui lavora alla sua stesura. La decisione di Fiorillo di non riportare il discorso di Wackenroder in modo invariato potrebbe dipendere dalla sua volontà di non essere associato troppo da vicino ad una visione che poco ha di storiografico e che rischierebbe di attirargli giudizi poco graditi. Fiorillo e Wackenroder appaiono su diverse sponde non solo per il tipo di attenzione che pongono all'arte di Dürer, ma anche e soprattutto per quel che concerne il giudizio sulle scelte tecniche da lui operate. La differenza di visione sulle scelte e abilità tecniche di Dürer rispetto ai due autori è visibile, nello specifico, attraverso l'osservazione del brano in cui Fiorillo si occupa di commentare lo stile düreriano, qui relativamente all'uso del panneggio:

Allgemein tadelt man die geraden oder scharf gebrochenen Falten seiner Gewänder, die sich wie nasses Papier brechen sollen; dessenungeachtet scheinen sie mir in einem großen Styl entworfen zu seyn, indem unter ihrer Hülle die Formen des Nackten durchschimmern[...]³⁶⁷

Per andare a ritrovare un giudizio più meramente e materialmente tecnico bisogna discostarsi dalle opere letterarie di Wackenroder e avvicinarsi invece ai *Reiseberichte*, gli appunti personali prodotti in occasione delle sue esplorazioni. In questo caso viene nuovamente in soccorso il resoconto di viaggio relativo ad uno dei viaggi a Norimberga, in cui l'autore entra in contatto con alcune opere di Dürer, esaminandone brevemente anche lo stile. Così Wackenroder nel resoconto del 24 agosto 1793, che registra un viaggio di poco precedente:

367GZKD II, p. 356.

So viel mein ungeübtes Auge sehen konnte, sah ich hier wirklich herrlich gezeichnete Köpfe voll Ausdruck, u Gewänder mit geschmackvollen großen Falten, alles ganz nach dem Vorbild der Italiän. Schule[...]³⁶⁸

In questo estratto, che affronta questioni trattate anche nella *Geschichte*, è possibile notare il modo in cui il giudizio di Fiorillo e quello di Wackenroder si discostano l'uno dall'altro: prendendo in esame l'uso del panneggio, si nota immediatamente come i due affrontino l'argomento sotto punti di vista discrepanti. Fiorillo riprende l'idea, comune al tempo, secondo cui le opere düreriane siano dure e rigide; tale giudizio, evocato anche da Wackenroder durante la già nota visita a Pommersfelden³⁶⁹, è qui differente, in quanto il giovane autore si trova ad ammirare la grandezza ed il garbo delle pieghe dei panneggi, rilevandone l'influenza della scuola italiana. Fiorillo cita altresì lo stile maestoso delle sue pieghe, rilevando il biasimo a cui sono sottoposte, senza però farlo proprio. Diversamente da Wackenroder, lo storico dell'arte identifica un moto d'influenza contrario, citando l'ispirazione che le grandi pieghe nei panneggi dell'artista di Norimberga suscitano in molti artisti italiani, che le ripropongono nei loro quadri:

[...] und daher mehrere Italiener, indem sie die vielen kleinen Falten vermieden, die Drapperie im Ganzen zum Muster nahmen und in ihren Gemälden geschickt anzubringen wussten.³⁷⁰

Sempre relativamente alla resa tecnica delle opere di Dürer, si rileva una difformità tra quanto rilevato da Fiorillo e Wackenroder a proposito dell'uso del colore. Il primo tratta il tema dell'uso del colore, per lui una delle categorie utili ai fini dell'analisi e dell'apprezzamento delle opere d'arte, riscontrando nelle pitture del maestro norimberghese

368Wackenroder, W. H., *24. August 1793, Reisen vom 12.-13. August 1793 nach Nürnberg und Fürth und vom 14.-21. August 1793 in die Fränkische Schweiz und nach Bamberg*, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 220-229, qui 223.

369Pfothner, H., "Ludwig Tieck e l'arte figurativa", in *Pinacoteche di parole* [a cura di Lucia Borghese e Patrizio Collini]. Pisa, ETS, 2011, pp. 97-116, qui 110.

370GZKD II, p. 356.

un ricorso a colori brillanti, i quali, privi di chiaroscuro, non si fondono in modo armonico:

Dürer's Colorit ist brilliant; er liebte glänzende und freudige Farben, ohne sie harmonisch zu verschmelzen, oder in Zauberlicht des Hell und Dunkel erscheinen zu lassen.³⁷¹

Wackenroder, invece, osservando i dipinti che ritraggono i quattro evangelisti, rileva “eine Entfernung aller blendenden Farben, die der Charakter Raphaels ist”³⁷², identificando una conformità tra l'uso del colore del maestro italiano e quello del suo omologo tedesco. Nel commento registrato da Wackenroder sul proprio taccuino personale è facile riscontrare che, almeno relativamente alla formulazione di tale giudizio, il professor Fiorillo non ha alcuna influenza sull'allievo. Contestualmente al discorso sul colore, nei testi di entrambi gli autori è presente un'ulteriore rilevazione rispetto all'esecuzione tecnica dell'artista di Norimberga. Nella sua opera, Fiorillo sottolinea la dovizia di particolari e l'attenzione minuta al dettaglio che Dürer ripone nella propria produzione artistica:

In der technischen Ausführung kann die hohe Vollendung und Zierlichkeit nicht genug bewundert werden, wenn auch andere große Meister jener Zeit darnach streben. Die Ausführung selbst der kleinsten Theile, eines jeden Härchen u.s.w. grenzt fast das wunderbare.³⁷³

Nel suo resoconto di viaggio, Wackenroder afferma che i lavori düreriani sono caratterizzati da “eine Einfachheit im Ganzen”³⁷⁴, ponendo l'attenzione non tanto al dettaglio, quanto invece alla visione e alla resa d'insieme. Le parole di cui si serve presentano un richiamo al

371 *Ibidem*.

372 Wackenroder, W. H., *24. August 1793, Reisen vom 12.-13. August 1793 nach Nürnberg und Fürth und vom 14.-21. August 1793 in die Fränkische Schweiz und nach Bamberg*, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 220-229, qui 223.

373 GZKD II, pp. 356-357.

374 Wackenroder, W. H., *24. August 1793, Reisen vom 12.-13. August 1793 nach Nürnberg und Fürth und vom 14.-21. August 1793 in die Fränkische Schweiz und nach Bamberg*, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 220-229, qui 223.

concetto di *edle Einfalt und stille Größe* di Winckelmann, di forte impatto sulla visione artistica del tempo, a cui lo stesso Wackenroder certamente non può sottrarsi. Altro tema che ricorre tanto nella *Ehrengedächtnis* di Wackenroder quanto nella *Geschichte* di Fiorillo è la figura di Lutero, che entrambi affrontano, anche se sotto punti di vista diversi. In Wackenroder, Lutero compare una sola volta, relativamente ai suoi scritti. Nel citare ciò che ha trovato negli scritti del religioso, il monaco di Wackenroder rileva la prossimità tra l'iniziatore della Riforma e l'artista di Norimberga, ma solo a margine. Nella *Ehrengedächtnis*, infatti, ciò che di Lutero viene maggiormente sottolineato non è tanto la sua vicinanza a Dürer, bensì la prossimità allo stesso monaco scrivente:

In den Schriften des von unserm Albrecht sehr hochgeschätzten und vertheidigten *Martin Luthers*, worin ich, wie ich nicht ungern gestehe, einiges aus Wißbegier wohl gelesen habe, und in welchen viel Gutes verborgen seyn mag, habe ich über die Wichtigkeit der Kunst eine merkwürdige Stelle gefunden, die mir jetzt lebhaft ins Gemüth kommt. Denn es behauptet dieser Mann irgendwo ganz dreist und ausdrücklich: daß nächst der Theologie, unter allen Wissenschaften und Künsten des menschlichen Geistes, die Musik den ersten Platz einnehme.³⁷⁵

È attraverso tali considerazioni su Lutero che il narratore vi si avvicina. Nutrendo un sentimento di comprensione nei suoi confronti in quanto estimatore dell'arte musicale, il monaco di Wackenroder scorge nella sua anima una particolare capacità di comprensione, fatto che lo accomuna, al contempo, al sentire di quanti siano parte della *Frühromantik*:

Und ich muß offenherzig bekennen, daß dieser kühne Ausspruch meine Blicke sehr auf den ausgezeichneten Mann hingerichtet hat. Denn die Seele, aus welcher ein solcher Ausspruch kommen konnte, mußte für die Kunst grade diejenige tiefe Verehrung empfinden, welche, ich weiß nicht woher, in so wenigen Gemüthern wohnt, und welche, nach meinem Bedünken, doch so sehr natürlich und so

375 Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 92.

bedeutend ist.³⁷⁶

Wackenroder si serve qui nuovamente del *medium* “anima” per arrivare alla comprensione e generare una connessione. Non è il Lutero storico ad avere rilevanza nel testo, non ciò che ha compiuto o generato, né tantomeno i suoi rapporti con Dürer. Ogni prospettiva storico-cronologica è qui trascesa, in quanto il punto principale è rappresentato dalla prossimità di spirito e di pari sentire. Di tutt'altro respiro è il modo in cui Fiorillo affronta la figura di Lutero, che nel brano a tema Dürer ricorre più di una volta nel testo. Nella prima ricorrenza si cita la fama terrena dell'artista, nominando l'ammirazione che nutrono nei suoi riguardi alcuni uomini straordinari della sua epoca, quali il già noto Pirckheimer, Erasmo da Rotterdam, Sebastian Franck e Filippo Melantone, colmi d'orgoglio per il solo fatto di essergli amici:

Dürer verdiente aber auch sowohl als Mensch wie als Künstler die ehrenvollste Auszeichnung. Mit einer schönen Bildung verband er Adel und Würde; sein glückliches Naturell, die Größe seines Talents, die Anmuth und Lieblichkeit desselben, bezauberten jeden, der ihn kennen lernte, und die vortrefflichsten Männer jener Zeit, Pirckheimer, Erasmus, Sebastian Frank, Martin Luther, Melancthon und andre mehr, waren stolz auf seine Freundschaft und priesen ihn in ihren Schriften.³⁷⁷

Già in questo primo caso è possibile notare che Lutero, nell'opera di Fiorillo, risiede nella sfera del tangibile, del concreto, che niente ha a che vedere con la connessione spirituale operata da Wackenroder. Lutero appare in un secondo momento, in cui si sottolinea il discostamento di alcuni lavori di Dürer da quel sentimento di sacralità e venerazione per il divino proprio delle opere di molti suoi predecessori. Il motivo per cui ciò avviene è identificato nel suo pensiero religioso, alquanto prossimo a quello del monaco di Wittenberg:

In einigen seiner Arbeiten kann man eine gewisse Entfernung von dem ältesten, strengen Styl der deutschen Mahler und einen leisen

³⁷⁶*Ibidem.*

³⁷⁷GZKD II, p. 346.

Uebergang zu einer dreisteren Behandlung wahrnehmen, auch soll in andern nicht das tiefe religiöse Gefühl und die Andacht herrschen, welche die Werke seiner Vorgänger so heilig macht, was vielleicht die Folge seiner religiösen Grundsätze war, die, wie wir unten sehen werden, sich sehr der neuen durch Luther verbreiteten Lehre annährten.³⁷⁸

Lutero è nuovamente menzionato rispetto a quanto dei suoi insegnamenti si ritrova nell'arte di Dürer prima ancora che questi vi entri a contatto. Fiorillo delinea una sorta di affinità elettiva tra i due, basata non tanto sull'animo, quanto su una comunanza d'idee e d'intelletto:

Ogleich Dürer einen tiefen religiösen Sinn hatte, und beinahe vierzig Jahre vor der Reformation auf die Welt kam, so scheinen ihm doch früh manche Unmaßungen des geistlichen Despotismus mißfallen zu haben, wie einige seiner satyrischen Holzschnitte beweisen. Als die Reformation ausbrach, so gefiel ihm die heroische Wahrheitsliebe Martin Luthers so sehr, daß er diesen ausgezeichneten Mann lieb gewann, ihn vertheidigte, und über die falsche Nachricht, daß er in Gefangenschaft gerathen sey, in die bittersten Klagen ausbrach.³⁷⁹

In una quadratura del cerchio, l'intesa intellettuale in potenza diviene mutua comprensione e stima reciproca in essere, con Dürer che apprezza Lutero per il suo eroico amore per la verità, affine al profondo interesse dello stesso artista per la rappresentazione del reale e del quotidiano fin nei suoi più minuti dettagli. Un ulteriore aspetto di prossimità tra il monaco delle novantacinque tesi e l'artista dell'*Apocalisse* è dato dal loro essere tesi verso la modernità, pur non essendone ancora parte³⁸⁰. I due, pur recando in sé alcuni tratti e velleità

378Ivi, p. 357.

379Ivi, p. 362.

380“Lutero e Dürer si incontrano dunque, fino a un certo punto, nella loro lotta contro la mitologia della grande congiunzione. In essi vi è già la polemica per l'emancipazione interna, intellettuale e religiosa, dell'uomo moderno, certo soltanto agli inizi: infatti come Lutero teme ancora i *monstra* cosmici (e le antiche Lamie per giunta), così nemmeno la “Melencolia” è ancora del tutto esente dalla paura degli antichi demoni.” Warburg, A., “Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero” (1920), in Warburg, A., *La rinascita del paganesimo antico*. Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 309-365, qui 360.

dell'uomo moderno, conservano ancora i timori afferenti alla sfera del mistico e dell'universale propri del mondo medievale. La tensione che li accomuna, identificata da Warburg, non è tuttavia presa in considerazione né dal dotto di Gottinga né tantomeno dall'autore delle *Herzensergießungen*, i quali si servono invece di un altro momento, di diretta derivazione storica, per stabilire una connessione tangibile tra i due uomini del passato: l'episodio, infondato, che narra della cattura di Lutero, ripreso sia da Fiorillo che, fugacemente, da Wackenroder, la cui fonte è da identificarsi nel diario di viaggio nei Paesi Bassi di Dürer, scritto tra gli anni 1520 e 1521. Mentre è ad Anversa, al maestro di Norimberga giunge la notizia dell'arresto di Lutero, presumibilmente per mezzo di una lettera ricevuta da Pirckheimer³⁸¹:

Item am Freytag nach Pfingsten im 1521 Jahr kam mir Mähr gen Antorff [Antwerpen], daß man Martin Luther so verrätherlich gefangen hätt: denn da ihm des Kaisers Karols Herold mit dem Kaiserlichen Geleit war zugeben, dem war er vertrauet, aber so bald ihn der Herold bracht bei Eisenach in ein unfreundlicher Ort, sagt er dörfte sein nit mehr, und ritt von ihm. Alsbald waren zehnn Pferd da, die führten verrätherlich den verkauften frommen, mit dem heiligen Geist erleuchteten Mann hinweg, der da war ein Nachfogler des wahren christlichen Glaubens, und lebt er noch oder haben sie ihn gemördert, das ich nit weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen, und um daß er gestraft hat das unchristliche Papstthum.³⁸²

Il diario di viaggio nei Paesi Bassi dell'artista di Norimberga è presente nel settimo volume del *Journal zur Kunstgeschichte* di Murr, e il fatto che lo stesso episodio sia riportato,

381Cfr LUG, p. 120.

382MUR VII, p. 88 [“Item il venerdì prima di Pentecoste dell'anno 1521 appresi ad Anversa che Martin Lutero era stato arrestato a tradimento. Poiché gli era stato assegnato come scorta l'araldo dell'Imperatore Carlo, munito di salvacondotto imperiale, egli si era fidato. Ma l'araldo, non appena l'ebbe condotto in un luogo appartato presso Eisenach, disse che la sua presenza non si rendeva più necessaria e si allontanò a cavallo. Tosto giunsero 10 cavalieri e a tradimento portarono via quell'uomo pio, illuminato dallo Spirito Santo, che in tal modo era stato venduto. Era questi un vero discepolo di Cristo di autentica fede cristiana. Se egli ancora viva o se sia stato assassinato, questo lo ignoro; tuttavia egli avrà sofferto ciò per amore della verità cristiana e per aver castigato un papato non più cristiano.” Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, p. 120]

seppur in maniera diversa, negli scritti di entrambi gli autori, rappresenta un forte indizio rispetto all'interconnessione tra i due rimandi testuali. Wackenroder, contestualmente alla frequentazione del *privatissimum* di Fiorillo, si mostra molto interessato al *Journal zur Kunstgeschichte* di Murr, prendendone in prestito dalla biblioteca dell'Università di Gottinga uno svariato numero di volumi, tra cui il settimo, il primo agosto 1794, in cui è contenuto il *Reisejournal Albrecht Dürers von seiner niederländischen Reise*³⁸³. Fiorillo esplicita invece la connessione con Murr nel momento in cui trae una conclusione proprio a partire dai suoi testi, facendovi riferimento a pagina 52 del nono volume. All'interno del brano *Beweis, daß Albrecht Dürer selbst in Holz geschnitten habe*, il professore di Gottinga rimarca quanto appreso dalla pubblicazione dell'erudito norimberghese:

Die Holzschneidekunst trieb er übrigens ganz gewiß – was auch Unger dagegen einwenden mag – wie man aus einem seiner , von Murr herausgegeben Originalbriefe sieht.³⁸⁴

Nel brano di Fiorillo, Murr ricorre più di una volta, tra cui nell'enumerazione degli eruditi che si sono occupati di studiare le opere incisive di Dürer. Oltre al già citato autore del *Journal zur Kunstgeschichte*, appare anche un altro autore correlato a Wackenroder, ovvero Heinecken:

Eben so wenig können wir bei Albrecht Dürers kupferstichen und Holzschnitten verweilen, indem so viele wackere Männer, Arend, Schöber, Knorr, Meermann, v. Heinecken, v. Murr, Hüsgen, Hubert, Zani, u.s.w. über diesen Gegenstand schätzbare Untersuchungen angestellt und bewiesen haben, daß die Zahl der Blätter Dürers 1254 Stücke beträgt.³⁸⁵

Come riscontrabile servendosi nuovamente del registro dei prestiti di Gottinga, immediatamente dopo il *Journal zur Kunstgeschichte* di Murr, di cui gli ultimi tre volumi sono richiesti da Wackenroder il 9 agosto 1794, è rilevato un nuovo prestito del giovane

383Cfr MUR VII, p. 53 segg.

384GZKD II, p. 358 [nota "e"].

385GZKD II, p. 357.

autore romantico, che, il 19 agosto dello stesso anno, decide di portarsi a casa i due volumi di Heinecken dal titolo *Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*³⁸⁶, pubblicati rispettivamente nel 1768 e 1769. Nonostante tratti in prevalenza di arte italiana come in uso al tempo, all'interno dell'opera ricorre più volte il nome Dürer: in otto occorrenze nel primo tomo, e in due nel secondo, come rilevabile dal *Personenregister*. Heinecken è inoltre presente, in due momenti, nel brano relativo a Dürer composto da Fiorillo, nel primo dei quali, a pagina 355, si ritrova a dividere il piè di pagina con Vasari. Nella nota è riportato il passo in cui si esprime un notevole apprezzamento per alcuni lavori del maestro di Norimberga:

In einigen Gemälden von ihm herrscht viel Würde, in andern, wie z.B. In der Darstellung des heil. Abendmahls (v. J. 1523) eine sehr einfache Anordnung von großer Schönheit. Nicht nur von Seiten der Composition, sondern auch der Wirkung des Hell und Dunkel ist seine Messe (1511) ein wahres Meisterstück.³⁸⁷

Nonostante le parole di Heinecken evocate da Fiorillo non ricorrano in Wackenroder in modo puntuale, risulta interessante notare che la *sehr einfache Anordnung von großer Schönheit* richiami alcuni concetti espressi da Wackenroder relativamente all'arte di Dürer, quali la "Einfachheit im Ganzen"³⁸⁸ riportata ai genitori nella lettera datata 24 agosto 1793, in cui narra il viaggio a Norimberga del 12-13 agosto. Altri momenti, questa volta inseriti nella *Ehrengedächtnis*, che rappresentano un punto di contatto, seppur lieve, tra le parole di Heinecken in Fiorillo e Wackenroder, sono costituiti dalla dichiarazione enunciata dal monaco "Ich liebe dich in deiner unbefangenen Einfalt"³⁸⁹, e nel corso della narrazione sullo stesso Dürer e Raffaello, "Bey beyden gefiel es mir so sehr, daß sie so einfach und grade,

386Cfr Littlejohns, R., "Wilhelm Heinrich Wackenroder: Lebenschronik", in WAC II, pp. 648-656, qui 654.

387GZKD II, p. 355.

388Wackenroder, W. H., *24. August 1793, Reisen vom 12.-13. August 1793 nach Nürnberg und Fürth und vom 14.-21. August 1793 in die Fränkische Schweiz und nach Bamberg*, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 220-229, qui 223.

389Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 93.

ohne die zierlichen Umschweife anderer Mahler, uns die Menschheit in voller Seele, so klar und deutlich vor Augen stellen”³⁹⁰, con un continuo richiamo alla bellezza nella semplicità. Si riporta infine, a titolo puramente conoscitivo, un ulteriore brano in cui ricorre Heineken in Fiorillo, che concerne il Dürer trattatista:

Bei Dürers literarischen Arbeiten brauchen wir uns nicht aufzuhalten, indem mehrere Gelehrte ein Verzeichniß sowohl der verschiedenen Ausgaben als der Uebersetzungen derselben geliefert haben. Ich führe daher nur die wichtigsten an, und verweise auf das Verzeichnis in v. Heinecken's Neuen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen.³⁹¹

390Ivi, p. 95.

391GZKD II, pp. 359-360.

CAPITOLO 3
DÜRER E LA *FRÜHROMANTIK*:
APPROPRIAZIONE E TRASFIGURAZIONE

3.1 *Dürer, la Frühromantik, il Settecento e il Medioevo*

Nonostante intrattengano relazioni sociali con alcune delle più grandi menti di fine Settecento e siano ben radicati nel proprio secolo in quanto studiosi e conoscitori di ampio respiro, Wackenroder e Tieck evocano con convinzione il *modus vivendi* dei tempi che furono³⁹². Un primo accenno al mondo medievale si può trovare nella lunga lettera che Tieck scrive alla sorella Sophie, in cui le racconta del viaggio che intraprende da Berlino a Erlangen nell'aprile 1793. Al suo interno, Tieck cita per la prima volta una città che conserva tratti tedeschi antichi, Erlangen, dominata da campanili in stile gotico³⁹³, con una descrizione di un'architettura di epoca medievale che ritorna, alcuni anni più tardi, nella Norimberga dello *Sternbald* :

Sebastian blieb noch bei dem wohlverdienten Albrecht Dürer, dessen Name im ganzen Lande ausgebreitet war. Die Sonne ging nun in aller Majestät hervor, und Sebastian und Franz sahen abwechselnd nach den Türmen von Nürnberg zurück, deren Kuppeln und Fenster blendend im Schein der Sonne glänzten.³⁹⁴

I due amici guardano a quel Medioevo che non hanno la possibilità di vivere in prima

392Per la *Frühromantik* in relazione a età medievale e rinascimentale, cfr Bollacher, M., *Wackenroder und die Kunstauffassung der Frühen Romantik*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, pp. 90-97.

393Cfr Klee, G., "Tiecks Reise von Berlin nach Erlangen 1793 von ihm selbst berichtet", in *Forschungen zur deutschen Philologie, Festgabe für Rudolf Hildebrandt*. Leipzig, 1894, pp. 180-190; Paulin, R., *Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie*. München, Verlag C.H. Beck, 1988, p. 35-36.

394TIE, p. 13.

persona, e a cui anelano per ricercare una nuova integrazione dell'umano nell'universale intessuti insieme³⁹⁵ in un'unica, armonica tela³⁹⁶. Nel passaggio tra i secoli XVIII e XIX si assiste ad un cambio di paradigma che non è solo politico: la disgregazione degli ordini costituiti, la messa in discussione dei valori tradizionali e l'accumulazione e diversificazione dei saperi contribuiscono ad una crescente complessità del mondo che presenta, come conseguenza, una frammentazione e specializzazione del lavoro³⁹⁷. Inoltre, chi, in Germania, guarda con interesse alla disgregazione dello stato centrale in Francia e alla conseguente creazione di un nuovo ordine costituito si trova a vivere in contemporanea due fasi storiche totalmente contrastanti. Negli stessi anni in cui il regime assolutista francese entra in crisi, per poi essere violentemente fatto a brandelli sotto i colpi della ghigliottina, in Germania, con la Prussia degli Hohenzollern³⁹⁸ si assiste all'entrata in quella fase di governo monarchico assolutista che, centralizzando l'amministrazione, secolarizzando la cultura e dando una spinta unificatrice nazionale, anticipa la costituzione dello stato democratico in senso moderno³⁹⁹. Con i successivi accadimenti si assiste, in terra francese, alla degenerazione degli ideali rivoluzionari, nel momento in cui la Rivoluzione sfocia nel periodo del Terrore, e, in Prussia, al venir meno dello sforzo riformatore di Federico il

395“In vorigen Zeiten war es nämlich Sitte, das Leben als ein schönes Handwerk oder Gewerbe zu betrachten, zu welchem sich Menschen bekennen. Gott ward für den Werkmeister angesehen, die Taufe für den Lehrbrief, unser Wallen und Erden für die Wanderschaft. Die *Religion* aber war den Menschen das schöne Erklärungsbuch, wodurch sie das Leben erst recht verstehen, und einsehen lernten, wozu es da sey, und nach welchen Gesetzen und Regeln sie die Arbeit des Lebens am leichtesten und sichersten vorführen könnten. Ohne Religion schien das Leben ihnen nur ein wildes, wüstes Spiel, - ein Hin - und Herschießen mit Weberspuhlen, woraus kein Gewebe wird.” Wackenroder, W. H., *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer; nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten*, in *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (WAC I), pp. 153-160, qui 154.

396Curiosamente, anche nel brano di Berglinger delle *Herzensergießungen* compare l'immagine della tela come parte di una creazione funzionale associata alla figura di Dürer. L'artista sembra così divenire il punto di discriminazione rispetto alla creazione disfunzionale che porta il musicista Berglinger alla morte. Cfr Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 130-145. (WAC I), p. 144.

397Cfr Pikulik, L., *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München, Beck, 1992, p. 21.

398In particolare sotto l'impulso di Federico II di Prussia.

399Cfr Bevilacqua, G., *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*. Milano, Sansoni, 2000, pp. 14-15.

Grande, con il succedersi di tre sovrani poco illuminati, primo dei quali Federico Guglielmo II⁴⁰⁰. Tali sviluppi appongono un definitivo sigillo alla possibilità che gli ideali rivoluzionari si propaghino anche in terra germanica, legittimando inappellabilmente la spinta conservatrice di Federico Guglielmo II quale ulteriore forma di tutela dell'*ancien régime*⁴⁰¹. Il periodo di mutamento in atto è l'*humus* culturale e sociale in cui va ad inserirsi la *Frühromantik*, e in cui, contestualmente, risiedono i germogli che presuppongono alla produzione letteraria dei due giovani autori, nata in un anelito di quell'unità che non riescono a scorgere intorno a sé. Nel Romanticismo risiede un tentativo interno di fusione tra forze irrazionali e razionali, nonché l'utopia di un ritorno all'interezza e all'unità del mondo esteriore⁴⁰², quale reazione alla crisi interna che accompagna i profondi rivolgimenti vissuti. Il movimento di ricerca di Wackenroder e Tieck condiziona la formazione dei due giovani, e nella loro intenzione sembra essere presente quell'intento, dichiarato da Novalis⁴⁰³, di costituire un'organicità attraverso la storia particolare del singolo e del quotidiano:

Was bildet den Menschen, als seine *Lebensgeschichte*? Und so bildet den großartigen Menschen nichts, als die *Weltgeschichte*. Manche Menschen leben besser mit der vergangenen Zeit und der zukünftigen, als mit der gegenwärtigen. Auch ist die Gegenwart gar

400Sotto il suo regno sono emanati gli atti censori che vanno sotto il nome di *Religionsedikt* e il *Zensuredikt*, entrambi del 1788.

401Cfr Bevilacqua, G., *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*. Milano, Sansoni, 2000, pp. 18-19.

402Cfr Pikulik, L., *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München, Beck, 1992, p. 25.

403In Novalis è tuttavia presente l'idea secondo la quale gli uomini e il mondo sono parti integranti di due metà di un intero, attraverso la cui unione è possibile raggiungere un'interezza ed arrivare alla comprensione delle cose, "Wir werden die Welt verstehn, wenn wir uns selbst verstehn, weil wir und sie integrante *Hälften* sind. Gotteskinder, göttliche Keime sind wir. Einst werden wir sein, was unser Vater ist." (Novalis, *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*, in *Schriften* (hrsg. v. Kluckhohn, P., Samuel, R.). Stuttgart, Kohlhammer, 1965, vol. II, pp. 505-647, qui 548). All'interno di ognuno è inoltre presente ogni tempo, passato e futuro, nonché l'eternità e tutti i mondi in essa contenuti, "Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft." (Novalis, *Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub*, in *Schriften* (hrsg. v. Kluckhohn, P., Samuel, R.). Stuttgart, Kohlhammer, vol. II, 1965, pp. 412-470, qui 419). Per approfondimenti cfr Pikulik, L., *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München, Beck, 1992, p. 28.

nicht verständlich, ohne die *Vergangenheit*, und ohne ein hohes Maaß von Bildung – eine Sättigung mit den höchsten Produkten, mit dem gediegensten Geist des Zeitalters und der Vorzeit, und eine Verdauung, woraus der menschlich profetische Blick entsteht.⁴⁰⁴

Nella premessa allo *Sternbald*, Tieck pone una questione affine, scorgendo l'unitarietà nella *Zeitlosigkeit* della storia passata, presente e futura, e l'*ewige Jugend* rappresenta il luogo in cui tale unità è resa possibile. In questo modo il passato può essere presente, e il futuro già posto in essere:

Gibt es denn nun, geliebter Leser, nicht eine ewige Jugend? Indem du dich der Vergangenheit erinnerst, ist sie nicht vergangen: deine Ahndung des künftigen macht die Zukunft zur Gegenwart, die Verwandlung der Natur außer dir ist nur scheinbar: wie fliegende Wolken umhüllt die Wirklichkeit die innere Sonne. Sonnenblicke wechseln mit Schatten; in ewiger Erneuerung gibt es kein Alter. Darum fahre ich in meiner Geschichte fort. Laß die vorige Zeit in dein Gemüth zurück kommen, und glaube, daß die Geister der großen Künstler, die damahls lebten, dich umgeben und kennen, wie ich es glaube. Dann wirst du an jenen Gestalten Ergetzen finden, die ich dir vorüber führe.⁴⁰⁵

La necessità di ricerca è già resa esplicita da Tieck nella lettera a Wackenroder scritta tra il 20 dicembre e il 7 gennaio 1793 da Gottinga. Nonostante non palesi un desiderio di investigazione posto sulla linea del tempo, ovvero operato attingendo da un passato mitico o da un futuro immaginato, Tieck esprime il bisogno di ricavarci un proprio mondo ideale, senza però fornire ulteriori precisazioni o dettagli a riguardo. Il desiderio gli appare congeniale alla sopravvivenza, in una realtà che si presenta invece come fredda e inospitale:

Ich will nicht traurig sein, dass kann ich Dir versichern, da ich so überhaupt immer mehr Herr über meine Launen werde, da es für mich immer wahrer wird, daß der bessere Mensch / unmöglich in

404Novalis, *Fragments und Studien 1799-1800*, in *Schriften* (hrsg. v. Kluckhohn, P., Samuel, R.). Stuttgart, Kohlhammer, vol. III, 1968, pp. 525-693, qui 586.

405TIE, p. 198.

dieser trocken, dürrer, erbärmlichen Welt leben kann, er muß sich eine Ideenwelt erschaffen, die ihn beglückt und dann kann er mit kaltem Auge auf alles sogenannte Glück der kleinen, sich selbst lebenden Menschen herabsehn, (Du wirst Dich noch der philosophischen Briefe erinnern) eine Seeligkeit, für die jene Egoisten keinen Sinn haben, die sie nicht ahnden, - o ich habe nie so viele Kraft, so vielen Muth in mir gefühlt, als izt, - aber was soll das mir dies alles in Deutschland?⁴⁰⁶

La lettera che Tieck invia a Wackenroder da Gottinga il 28 dicembre 1792 fornisce un punto di partenza importante per comprendere su quali presupposti si formi la poetica della *Frühromantik*. In primo luogo, è immediatamente rilevabile il tipo di critica che viene avanzato al mondo di cui sono parte i due autori, descritto in definitiva come arido. Nonostante, in un altro passo della lettera⁴⁰⁷, esprima parole che lo avvicinano al proprio *Zeitgeist*, è qui evidente che Tieck non si sente a proprio agio nello scambio con il mondo circostante, in quanto avanza l'ipotesi che l'uomo migliore debba crearsi una propria realtà ideale slegata da quella da cui è circondato⁴⁰⁸. In quest'ottica si palesa la necessità di volgere altrove lo sguardo, alla ricerca di qualcosa di diverso rispetto a una società costituita da individui miseri e autoreferenziali. Questo bisogno resta però generico, sospeso in un mondo delle idee, e non si risolve ancora, perlomeno in Tieck, in una *Sehnsucht* per la Germania medievale. Al contrario, quando la terra natia viene menzionata è con un moto di disapprovazione, espresso con riferimento all'immobilismo germanico a fronte dei moti rivoluzionari avvenuti in Francia⁴⁰⁹. Al fine di comprendere in che modo il sentimento

406Tieck, L., Tieck an Wackenroder: Göttingen, [zwischen dem 20.] Dezember 1792 [und dem 7. Januar 1793], in *Der Briefwechsel* (WAC II), pp. 102-116, qui 103.

407Cfr Ivi, qui 107.

408Cfr Schmidt, T. E., *Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans*. Tübingen, Niemeyer, 1989, p. 67 segg.

409Tieck, oltre a fare cenno alla fratellanza universale e agli accadimenti rivoluzionari in Francia nelle opere teatrali composte intorno al 1790 *Der letzte Betrug ist ärger als der erste* e *Der Gefangene*, nel tardo 1792 palesa a Wackenroder il proprio rammarico per essere nato in una monarchia che ha combattuto contro la libertà, e di vivere tra uomini ancora così barbari da detestare i francesi. Cfr Zeydel, E. H., *Ludwig Tieck, The German Romanticist*. Hildesheim/New York, Olms, 1971, p. 12; Bevilacqua, G., *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*. Milano, Sansoni, 2000, pp. 69-70.

espresso da Tieck finisca per subire un ribaltamento, una chiave di lettura può essere rinvenuta nel suo *Phantasmus* (1812). Seppur venuto alla luce quasi quindici anni dopo rispetto all'opera composta a quattro mani dai due autori romantici, affronta anch'esso la predilezione per il Medioevo tedesco, che risulta assai più gradito rispetto alla società coeva, pregna di spirito borghese e capitalista, e, per questo, definita “nordamericana”:

Dieses Nord-Amerika von Fürth konnte mir freilich neben dem altbürgerlichen, germanischen, kunstvollen Nürnberg nicht gefallen, und wie sehnsüchtig eilte ich dann nach der geliebten Stadt zurück, in der der theure Dürer gearbeitet hatte, wo die Kirchen, das herrliche Rathaus, so manche Sammlungen, Spuren seiner Thätigkeit, und der Johannis-Kirchhof seinen Leichnam selber bewahrte; wie gern schweifte ich durch die krummen Gassen, über die Brücken und Plätze, wo künstliche Brunnen, Gebilde aller Art, mich an eine schöne Periode Deutschlands erinnerten, ja! damals noch die Häuser von außen mit Gemälden von Riesen und altdeutschen Helden geschmückt waren.⁴¹⁰

Come riportato da Nowack⁴¹¹, la cui approfondita analisi costituisce un'ottima base di partenza per investigare il tema, nel brano qui proposto è presente un forte richiamo ai tempi andati, a cui si accompagna il ricordo dei viaggi compiuti da Tieck insieme all'amico. Il fatto che l'io narrante non risulti essere direttamente l'autore, bensì Ernst, protagonista dell'opera, non deve indurre in inganno, poiché l'ambientazione che funge da cornice ai racconti del *Phantasmus*, sia per ammissione del biografo Köpke⁴¹² che per quanto lasciato intendere dallo stesso autore nella dedica ad August Wilhelm Schlegel inclusa nel quinto volume, del 1828, delle sue opere, in cui è contenuta la seconda parte del *Phantasmus*⁴¹³, risente non solo del

410Tieck, L., *Phantasmus [Erster Theil]* (1812), in Tieck, L., *Schriften*. Berlin, Reimer, Bd. IV, 1828, p. 9.

411Cfr Nowack, M., *Krumme Gassen und alte Folianten: Formen der Mittelalterrezeption in der Frühromantik*. Toronto, University of Toronto (copyright by M. Nowack), 1989, pp. 74-76.

412KÖP, p 350.

413“Du und Dein Bruder Friedrich, – Schelling mit uns, wir alle jung und aufstrebend, Novalis-Hardenberg, der oft zu uns herüber kam: diese Geister und ihre vielfältigen Plane, unsre Aussichten in das Leben, Poesie und Philosophie bildeten gleichsam ununterbrochen ein Fest von Witz, Laune und Philosophie.” Tieck, L.,

proprio passato a Erlangen e a Jena, ma anche del tempo trascorso a Ziebingen, con personaggi e temi a rappresentare una parziale sintesi, o, per meglio dire, una *miscellanea* delle proprie esperienze⁴¹⁴. Lo spazio del ricordo è rilevabile anche nel momento in cui Theodor rimembra il viaggio a Fürth con Ernst⁴¹⁵, in cui le circostanze ricordano da molto vicino quanto vissuto da Tieck insieme a Wackenroder, fino quasi a sovrapporvisi:

Freilich, fiel Theodor lachend ein, erschienst du damals mit deiner Bekehrungssucht als ein höchst wunderlicher Kauz, und ich erinnere mich noch mit Freuden des Tages, als wir uns vor vielen Jahren zuerst in Nürnberg trafen, und wie einer deiner ehemaligen Lehrer, der dich dort wieder aufgesucht hatte, und für alles Nützliche, Neue, Fabrikartige fast fantastisch begeistert war, dich aus den dunkeln Mauern nach Fürth führte, wo er in den Spiegelschleifereien, Knopf-Manufakturen und allen klappernden und rumorenden Gewerben wahrschaft schwelgte, und deine Gleichgültigkeit ebenfalls nicht verstand und dich fast für schlechten Herzens erklärt hätte, da er dich nicht stumpfsinnig nennen wollte: endlich, bei den Goldschlägern, lebstest du zu seiner Freude wieder auf, es geschah aber nur, weil du hier die Gelegenheit hattest, die die Pergamenblätter zeigen zu lassen, die zur Arbeit gebraucht werden; du bedauertest zu seinem Verdruß sogar die zerschnittenen Meßbücher, und wühltest herum, um vielleicht ein Stück eines altdeutschen Gedichtes zu entdecken, wofür der aufgeklärte Lehrer kein Blättchen Goldschaum

Phantasmus [Zweiter Theil] (1812), in Tieck, L., *Schriften*. Berlin, Reimer, Bd. V, 1828, p.V. Per approfondimenti sullo Jenaer Kreis e la sua importanza per la *Frühromantik*, cfr Stockinger, C., “Der Jenaer Kreis und die frühromantische Theorie”, in *Ludwig Tieck: Leben – Werke – Wirkung* (hrsg von Id., Scherer, S.). Berlin/Boston, De Gruyter, 2011, pp. 50-68.

414Cfr Gebhardt, A., *Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des „Königs der Romantik“*. Marburg, Tectum, 1997, pp. 156-157. Per approfondimenti sulla componente autobiografica del *Phantasmus*, cfr Meißner, T., *Erinnerte Romantik – Ludwig Tiecks „Phantasmus“*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, pp. 210-218.

415Il personaggio di Ernst si delinea incontrovertibilmente quale *Doppelgänger* di Wackenroder. Cfr Littlejohns, R., “*Die Reiseberichte [Erläuterungsteil]*”, in WAC II, pp. 548-612, qui 594-595.

Come riportato in uno dei *Reiseberichte* di Wackenroder, la città di Fürth è effettivamente oggetto di visita da parte dei due giovani romantici, nella quale, insieme all'amico Burgsdorff, hanno l'occasione di fermarsi, sulla via di Norimberga, il 13 agosto 1793. Nel resoconto che fa Wackenroder della visita vengono riproposti molti degli eventi e delle immagini riportate da Tieck nel *Phantasmus*. Wackenroder si sofferma però sulle realtà produttive osservate da vicino, descrivendole nei dettagli, con tutta probabilità a vantaggio dell'interesse dei genitori, destinatari del racconto, ai quali non è opportuno dare ad intendere il reale motivo della visita alla città, in quanto, secondo i loro crismi, non propriamente pratica e funzionale alla sua formazione:

Der Weg von N. nach *Fürth*, das nur ½ Meile entfernt liegt, ist sehr sandig, u öde. Fürth ist / eine von Handwerkern u Juden wimmelnde Stadt. Alles ist thätig u hat ein Gewerbe. [...] Wir besuchten die SpiegelschleifMühle, u sahen wie die Spiegel, (die aus Böhmen roh kommen,) geschliffen, polirt und, (was besonders interessant ist,) mit Quecksilber versehen werden. Auch die PolirMaschine ist sehr sinnvoll. In Technolog. Werken wird das alles genau beschrieben seyn, nur Schade daß ich dergleichen *hier* nicht haben kann! Doch habe ich ziemlich deutliche *Ideen* bekommen, u alles mit Aufmerksamkeit u Vergnügen besehen. In der Bleystiftfabrik sahen wir die *ganze* Fabrikation des Bleystifts.⁴¹⁷

Proseguendo la descrizione, sono presenti i vari passaggi del racconto del *Phantasmus*, fino a giungere alle antichità che risvegliano l'interesse di Wackenroder, qui non rimarcate in modo particolare, sempre in virtù del pubblico destinatario del resoconto:

Auch sahen wir eine Fabrik von metallenen Knöpfen (von Zinn u Glockenguß) und eine Goldschlägerey. In dieser fand ich eine Menge alter pergamentener französischer Urkunde u Choralbücher, die Man aus Frankreich gekauft hatte; denn die Goldplättchen

416Tieck, L., *Phantasmus [Erster Theil]* (1812), in Tieck, L., *Schriften*. Berlin, Reimer, Bd. IV, 1828, pp. 11-12.

417Wackenroder, W. H., *24. August 1793, Reisen vom 12.-13. August 1793 nach Nürnberg und Fürth und vom 14.-21. August 1793 in die Fränkische Schweiz und nach Bamberg*, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 220-229, qui 226.

werden zwischen / Pergament geschlagen. Man überließ mir einige Blätter zur Kuriosität.⁴¹⁸

Nella visita a Fürth è palese l'interesse degli osservatori per l'antico, rispetto al mondo moderno fatto di fabbriche rumorose e strepitanti, verso cui non riescono a provare alcuna forma di attrazione, creando così una dicotomia che contrappone il presente della modernità industriale di Fürth all'anelito di un Medioevo sognato che trova espressione in Norimberga⁴¹⁹. Confrontando le parole di Tieck nel *Phantasmus* sulla città francone con quelle dell'incipit della *Ehrengedächtniß* di Wackenroder diviene palese l'influenza che la visita alla città esercita su entrambi i testi, nonché la correlazione tra di essi. È infatti assai probabile che le parole scelte per il *Phantasmus* discendano direttamente dall'omaggio a Dürer, a testimoniare l'influenza della poetica wackenroderiana sull'amico Tieck e l'interconnessione tra i due autori:

Nürnberg! Du vormals weltberühmte Stadt! wie gerne durchwanderte ich deine krummen Gassen! mit welcher kindlichen Liebe betrachtete ich deine altväterischen Häuser und Kirchen, denen die feste Spur von unsrer alten vaterländischen Kunst eingedrückt ist! Wie innig lieb' ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sprache führen! Wie ziehen sie mich zurück in jenes graue Jahrhundert, da Du, Nürnberg, die lebendig wimmelnde Schule der vaterländischen Kunst warst, und ein recht fruchtbarer, überfließender Kunstgeist in deinen Mauern lebt' und webte; da Meister Hans Sachs, und Adam Kraft, der Bildhauer, und vor allen *Albrecht Dürer* mit seinem Freunde Wilibaldus Pirkheimer, und so viel andre hochbelobte Ehrenmänner noch lebten! Wie oft hab' ich in jene Zeit zurückgewünscht!⁴²⁰

Tanti i riferimenti comuni: *in primis* il tema del vagare, che viene riproposto per mezzo dei

⁴¹⁸*Ibidem*.

⁴¹⁹Per il significato allegorico della dicotomia presente nella scena del *Phantasmus*, cfr Brüggemann, H., *Romantik und Moderne*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, pp. 246-247.

⁴²⁰Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder* (WAC I), pp. 43-50, qui 43.

verbi *schweifen* e *durchwandern*; in secondo luogo lo sguardo su spazi angusti, quali testimonianze delle stratificazioni passate, che ritornano nell'immagine delle *krumme Gassen*, ricorrenti, in modo assolutamente invariato, sia nell'estratto del *Phantasmus* che nella *Ehrengedächtniß*; infine il repentino moto catalizzatore del ritorno alla Norimberga, rimarcato tanto da *zurückteilen* quanto da *zurückziehen*. Nel testo di Tieck il passato è impresso fisicamente sugli edifici, dato da raffigurazioni di giganti e di antichi eroi germanici, mentre in Wackenroder è presente sotto forma di tracce e riflessi di vecchia arte patria. Dürer ricorre in entrambi i testi, seppur con un punto di discriminazione: in Wackenroder, l'artista è oggetto principale dello scritto e la sua centralità è rimarcata anche da una particolare stilizzazione del titolo, con il nome dell'artista posto, anche graficamente, in una posizione di rilievo. Nonostante il suo ruolo centrale, il maestro è accompagnato da figure di spicco norimberghesi di estrazione umanistica, quasi a voler creare un sottobosco di carattere fondante, che gli permetta, in prima istanza, di poggiarvisi, per poi ergersi sopra di esso. Tutto ciò non è presente nel brano di Tieck: Dürer è solo, senza nessun'altra figura a fargli da contraltare, e in ciò si coglie il netto cambio di passo avvenuto nel corso del decennio che intercorre fra la stesura delle due opere. Nel 1811, anche grazie alla spinta iniziale data dalla *Ehrengedächtniß* quindici anni prima, la rilevanza artistica del maestro di Norimberga non ha più bisogno di essere sostenuta né motivata, poiché trova ormai giustificazione in se stessa. Volgendo lo sguardo al passato delle proprie terre, i due giovani autori identificano in Albrecht Dürer la figura che, meglio di ogni altra, possa rappresentare tale visione, e lo ergono a umile, eppur perfetto, baluardo di quel senso di unità sociale, artistica e spirituale che ritengono perduta nel proprio tempo. Prima di capire il motivo per cui Wackenroder e Tieck decidano di dare una così forte centralità al Medioevo e a Dürer, è importante tenere a mente la discrepanza che intercorre tra storia e letteratura, in quanto Dürer non è stato, in vita, puramente ed esclusivamente come lo descrivono Wackenroder e Tieck. Nei due scrittori, l'artista di Norimberga ha uno spessore limitato, se si considera il reale ruolo che ha rivestito nella sua cultura e nella sua epoca storica: il Dürer storico reca in sé due spinte contrastanti presenti nell'ambito artistico europeo, rappresentando tanto colui che riflette la natura divina attraverso le proprie creazioni, quanto colui che contribuisce alla sistematizzazione delle regole dell'arte. Le due tendenze, presenti, in modo diverso, sia nel Cinquecento che nel Settecento, sono presenti anche nelle *Herzensergießungen*, senza però essere associate entrambe all'artista di Norimberga, né senza che venga dato loro un orizzonte temporale definito. Dürer, oltre che noto incisore e pittore, è anche il primo che si impegna per introdurre un sistema teorico artistico nell'ambiente culturale germanico,

producendo quattro trattati di arte ed architettura in lingua tedesca⁴²¹, di cui uno pubblicato *post mortem* grazie all'intervento della propria cerchia di amici ed eruditi, tra cui Pirckheimer⁴²² e Camerarius⁴²³. Il progetto iniziale dell'artista, nato come reazione alle critiche mosse dall'amico umanista Pirckheimer ai pittori tedeschi per il fatto di non seguire la prospettiva, prevede un'*opera magna* che serva da guida teorica ai pittori di area germanica⁴²⁴. L'importanza che Dürer e lo spirito medievale rivestono in Wackenroder e Tieck va letta in un'ottica multiforme, e, volendo considerare il contesto in cui muovono i primi passi i due autori, figli della Berlino illuminista e dell'organizzazione di stampo prussiano, non si può non prendere in esame ciò che il Medioevo rappresenta per loro quanto a realtà socioeconomica. Nella riscoperta del Medioevo vi è una forma di resistenza alla società di cui sono parte, frutto del tentativo di ricercare un *modus vivendi* non alienato⁴²⁵, altresì precedente a quello di stampo capitalistico da cui sono circondati.

421Si tratta di *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit* (1525) sulla misurazione con compasso e riga, *Unterweisung der Messung* (1525) in cui accosta la matematica ufficiale a quella officiosa degli artigiani, *Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken* (1527) sulle fortificazioni di città, castelli e borghi, e il postumo *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* (1528). Per approfondimenti, cfr Castelnovo, E., "Dürer scrittore e scienziato" in HEF, pp. 97-102; cfr Fara, G. M., "Geometria, misura, architettura" in AIK, pp. 176-181.

422Willibald Pirckheimer (1470 – 1530), umanista di estrazione aristocratica, è legato a Dürer da un rapporto di stima e amicizia fraterna che dura tutta la vita; entrambi ne giovano, trovando nell'altro stimoli per la propria crescita personale. Pirckheimer inizia Dürer ai classici greci e latini e lo tiene aggiornato sulle ultime tendenze in campo umanistico. Per approfondimenti, cfr PAN, pp. 12-13.

423Dürer, dopo aver conosciuto Joachim Camerarius e collaborato con lui per la stesura degli scritti teorici, gli chiede di tradurre in latino la sua ultima opera, rimasta poi incompiuta alla morte. Oltre che per le traduzioni di due dei trattati teorici di Dürer, *Unterweisung der Messung* e *Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken*, pubblicate nel 1532, l'attività di Camerarius è molto rilevante per l'artista di Norimberga, poiché è lui a fornirne i primi cenni biografici, dopo la morte di Dürer, nella premessa all'opera postuma *Vier Bücher von Menschlicher Proportion*.

424L'opera, forse troppo ambiziosa, non fu mai portata a compimento dall'artista così come l'aveva concepita, ma declinata nei già citati trattati di carattere specifico.

425Come evidenziato da Collini, l'età medievale è vista anche da pensatori di altra estrazione come un momento storico caratterizzato da uno stile di vita non alienato. Tra questi, Moses Hess in *Über das Geldwesen* del 1848, che identifica nel Medioevo un'età che non ha corrotto le persone tanto quanto la società moderna, scorgendo inoltre, nonostante la loro natura egoistica, una funzione sociale nelle

Similmente, Schmidt, oltre a identificare un atto di opposizione di matrice anticapitalista nello *Sternbald*, che inizia nella Norimberga düreriana, con Franz, allievo dello stesso Dürer, che potrebbe scegliere lavori dal reddito sicuro e decide invece di perseguire invece la strada dell'arte⁴²⁶, rileva una critica all'allontanamento dell'opera d'arte da parte di chi l'ha creata, attraverso la vendita, atto che viene definito *entfremden*⁴²⁷. La contrarietà nei confronti della vendita dell'opera d'arte costituisce un percorso tracciato anche da Weiland⁴²⁸, il quale riporta la visione di Jacobi secondo cui i dipinti di Raffaello vadano intesi come *Andachtsbilder*, per mezzo di cui è possibile riesumare, dal proprio cuore, il seme dell'entusiasmo religioso. Weiland identifica inoltre nella lettura religiosa di Raffaello un *topos* letterario del XVIII secolo, anticipato dal pensiero che Gottfried Wilhelm von Leibniz esprime nella lettera a Ezechiel Spanheim, in cui si paragona l'amore puro e disinteressato ad un quadro di Raffaello. Le opere dell'Urbinate, create per essere contemplate, appaiono slegate dal discorso economico, e non sembra dunque opportuno che vengano vendute al fine di trarne profitto:

Cependant il me semble qu'il suffisoit de considerer qu'aimer est trouver son plaisir dans le bonheur d'autrui, et qu'ainsi l'amour de Dieu et nostre propre plaisir et bonheur ont une connexion essentielle; et un tel amour ne laisse pas d'estre desinteressé, ou plustost le pur amour veritable n'est autre chose que cette

corporazioni del tempo medievale, in cui l'individuo poteva trovare una forma collettiva. Anche Herder, in *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Erziehung der Menschheit* del 1774, elogia l'età medievale, che trova però la sua forza nella vivacità che ne costituisce l'*humus*, derivante dal suo spirito composito e multiforme. Cfr Collini, P., *Wanderung. Il viaggio dei romantici*. Milano, Feltrinelli, 1996, p. 42.

426Tieck scrive lo *Sternbald* come una sorta di “anti-Meister”: a differenza di quanto avviene nell'opera di Goethe, definita da Novalis un “Evangelium der Oeconomie”, alla fine del romanzo, nelle intenzioni del suo autore, non avrebbe dovuto trionfare il mondo nobile e borghese, bensì quello degli artisti, secondo lo spirito romantico. Cfr Novalis, *Fragmente und Studien 1799-1800*, in *Schriften* (hrsg. v. Kluckhohn, P., Samuel, R.). Stuttgart, Kohlhammer, vol. III, 1968, pp. 525-693, qui 586; Bevilacqua, G., *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*. Milano, Sansoni, 2000, p. 99; Safranski, R., *Il Romanticismo*. Milano, Longanesi, 2011, p. 95 [tit. orig. *Romantik: eine deutsche Affäre*. München, Hanser, 2007].

427Cfr Schmidt, T. E., *Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans*. Tübingen, Niemeyer, 1989, p. 38.

428Cfr Weiland, W., “Politische Romantikinterpretation”, in Bänisch, D. (hrsg. Von), *Zur Modernität der Romantik*. Stuttgart, Metzler, 1977, p. 36.

inclination qui fait que le bonheur de l'object aimé fait nostre plaisir, quand on n'en retireroit aucun profit. Si j'achetois un beau tableau de Raphael pour le revendre avec gain, je serois intéressé, mais si c'etoit seulement pour le plaisir que je trouverois à le voir, cela repondroit au pur amour.⁴²⁹

Analogamente, in Wackenroder e Tieck, il denaro non è, nel modo più assoluto, un fattore che entra nell'equazione della creazione né della contemplazione artistiche, in quanto esse dovrebbero essergli completamente estranee. In *Der junge Tischlermeister*, il frammento tieckiano che l'autore usa come base per lo *Sternbald*, il lavoro del falegname Leonhard assume una funzione strettamente materica, legata alla concretezza dei materiali che si interpongono tra sé e il proprio lavoro, reso possibile grazie al rapporto di prossimità fisica che l'artigiano sviluppa con essi. Il lavoro non è cosa astratta né evanescente, bensì basata sul tangibile e sulla fisicità del rapporto che intercorre tra il lavoratore e ciò che scaturisce dalle sue mani. Quando il barone augura a Leonhard un futuro in cui egli sia a capo di una fabbrica, con sottoposti, dando direttive con pochi tratti d'inchiostro e raccogliendo utili, il giovane vi si oppone convintamente. Il maestro falegname vede nella vita industriale, distante dalla gioia che si prova a contatto con la materia e basata su un assunto economico di profitto fondato sull'altrui sfruttamento, un qualcosa di morto in sé, che, al contempo, uccide anche chi vi prenda parte. L'artigiano protagonista del *Tischlermeister* s'interroga su questioni legate al cambiamento del lavoro per come esso influisce sull'uomo, anticipando temi quali sfruttamento, alienazione e reificazione, prima ancora che vengano problematizzati dalla filosofia politica⁴³⁰:

»Das geschieht niemals«, rief Leonhard lebhaft aus, »dann erst würde ich es auf immer bereuen, mich meinem Berufe gewidmet zu haben, wenn ich ein solches totes und tötendes Fabrikleben führen sollte, wenn mir die Freude am Material, die ich mit meinen tätigen Gehülften teile, die Lust, das bestimmte Wesen nach und nach immer reiner und ausgebildeter hervortreten zu sehen, das Gefühl,

429Leibniz, G. W., *Textes inédits d'après les manuscrits de la Bibliothèque Provinciale de Hanovre*, Bd. 1, Gaston Grua (hrsg. von). Paris, 1948, p. 142.

430Schulz, G., *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration, Teil 2, Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration: 1806-1830*. München, Beck, 1980, p. 512.

daß ich als Vater und Lehrer für meine Mitarbeiter Sorge und ihnen weiterhelfe, die Bewegung des Lebens, wenn mir alles das unter den Händen absterben sollte, um so oder so zu heißen, Meister zu drücken, und von ihrer Geschicklichkeit und ihrem Schweiß zu prassen, mich der Tätigkeit zu schämen, und durch die Auslage des Geldes mir ein Recht zu erwerben wähnte, daß ich andere despotisieren und quälen dürfe, und so weit ich reichen kann, Leben, Heiterkeit und Wohlstand zerstören.«⁴³¹

Un discorso analogo appare nello *Sternbald*, ma in questo caso è Zeuner, direttore di una importante fabbrica a cui Franz fa visita con l'obiettivo di recapitargli una lettera inviatagli dal maestro Dürer⁴³², a prospettargli un futuro diverso da quello che egli ha in mente per se stesso. L'incontro con il fabbricante provoca in Franz, per la prima volta, un profondo senso di *Entfremdung* rispetto ad una società che sembra prestare attenzione al solo prestigio sociale, utilizzando il fattore monetario quale unico metro di giudizio. Tale sentimento avrà un effetto durevole sul giovane aspirante artista, finendo per costituire il *fil rouge* di tutto il suo infruttuoso peregrinare⁴³³. Zeuner basa il proprio ragionamento su fattori meramente economici, presentando, invano, a Sternbald, l'opportunità di lavorare nella fabbrica di sua proprietà, così da abbracciare gli agi che la vita gli può offrire:

Eine große Fabrik und viele Arbeiter stehn unter mir, zu deren Aufsicht sowie zum Führen meiner Rechnungen ich immer treue Leute brauche. Wenn Ihr wollt, so könnt Ihr mit einem sehr guten Gehalte bei mir eintreten, weil mir grade mein erster Aufseher gestorben ist. Ihr habt ein sichres Brot und ein gutes Auskommen, Ihr könnt Euch hier verheiraten und sogleich antreffen, was Ihr in einer ungewissen zukünftigen Ferne sucht. – Wollt Ihr also Eure

431Tieck, L., *Der junge Tischlermeister*, in *Werke: in vier Bänden*. Band IV, München, Winkler, 1963, p. 258.

432Il passaggio della lettera, per mano di Franz, da Dürer a Zeuner, in cui s'intravede il celato collegamento tra l'arte dei maestri antichi, di carattere artigianale e basata sulla qualità della produzione, e il senso di alienazione della società di stampo borghese, è posto a rappresentare la possibile causa dell'infruttuoso peregrinare e del lavoro artistico inconcludente di Sternbald. Cfr Collini, P., *Wanderung. Il viaggio dei romantici*. Milano, Feltrinelli, 1996, p. 72.

433 Cfr Collini, P., *Wanderung. Il viaggio dei romantici*. Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 72-73.

Reise einstellen und bei mir bleiben?⁴³⁴

Zeuner sottolinea l'inconsistenza della scelta di vita di Sternbald, che insegue la chimera dell'arte, menzionando l'esempio di Dürer, il quale, a suo dire, conduce un'esistenza economicamente misera, senza essere, nonostante la propria abilità, oggetto di particolari elogi da parte della società che lo circonda:

„Ihr mögt vielleicht viel Geschick zur Kunst haben“, fuhr jener fort, „aber was habt Ihr mit alle dem gewonnen? Wenn Ihr ein großer Meister werdet, so führt Ihr doch immer ein kümmerliches und höchst armseliges Leben. Ihr habt ja da Beispiel an Eurem Lehrer. Wer erkennt ihn, wer belohnt ihn? Mit allem seinem Fleiße muß er sich doch von einem Tage zum andern hinübergrämen, er hat keine frohe Stunde, er kann sich nie recht ergötzen, niemand achtet ihn, da er ohne Vermögen ist, statt daß er reich, angesehen und von Einfluß sein könnte, wenn er sich den bürgerlichen Geschäfte gewidmet hätte.“⁴³⁵

Nelle parole di Zeuner, a cui fanno da contraltare quelle del vecchio che Franz va a trovare subito dopo per recapitargli una lettera di Pirckheimer⁴³⁶, Dürer è assunto a modello negativo, in quanto economicamente e socialmente perdente, non essendo in grado di ritagliarsi una situazione finanziariamente sostenibile. Risulta curioso che il Dürer storico rappresenti, in realtà, il genere di artista che opera in modo produttivo al fine di procurarsi una stabilità economica, mentre la *Frühromantik* ne fornisce una descrizione estremamente parziale, non tenendo conto della sua modernità e dalle scelte di rottura con la consuetudine che l'artista opera in vita. Considerata la posizione dei due autori della *Frühromantik* rispetto al lavoro creativo, è di assoluta rilevanza il fatto che il Dürer storico si discosti notevolmente dal Dürer letterario da loro presentato, tanto per le scelte operate in vita,

434TIE, p. 38.

435Ibidem.

436Nella lettera che recapita, Franz scoprirà che Pirckheimer lo presenta come il miglior allievo di Dürer, e il vecchio a cui la legge, destinatario della lettera, lo renderà partecipe della grande gioia che provoca in lui osservare le opere del maestro. Questo incontro, che fa seguito all'esperienza con Zeuner, da cui era sortito profondamente deluso e in lacrime, riuscirà a risollevargli nuovamente l'animo. Cfr TIE, 1966, pp. 40-41.

quanto per quel che concerne il proprio posizionamento all'interno del sistema di produzione artistica. Diversa è certamente la questione attinente al carattere dell'artista: quel che emerge dal carteggio con l'amico Pirckheimer presenta infatti punti di contatto con quanto descritto nelle *Herzensergießungen* e nelle *Phantasien*. Alcuni dei caratteri personali düreriani presentati da Wackenroder collimano con quanto contenuto negli scritti privati dell'artista con cui l'autore entra in contatto durante il periodo di studio a Gottinga. Il giovane romantico usa la descrizione di Dürer quale esemplificazione del discorso che presenta in chiusura della *Schilderung*, secondo cui, dall'unione tra arte e religione, riesce a sgorgare la miglior fonte di vita⁴³⁷. Wackenroder ritiene che, a dispetto delle apparenze, nel piccolo, nell'insignificante, e nel quotidiano, risiedano i caratteri più rilevanti delle cose. La questione è se quanto presentato dalla *Frühromantik* sia trasmesso con cognizione di causa, e se tale decisione consapevole, in cui la verità storica si piega all'intenzione letteraria, sia congeniale ad una precisa scelta programmatica, poiché Dürer, è opportuno ricordarlo, è un artista che cerca di sfruttare in modo sistematico il proprio talento, anche con l'intento di trarne benefici economici e rilievo sociale. Wackenroder non sembra curarsi di questo aspetto dell'artista, rilevandone gli aspetti che possano supportare l'idea che vuole presentare al lettore, e tralasciando, invece, i tratti che potrebbero creare un ostacolo alla propria narrazione. Come si evince nella *Schilderung*, Dürer è, per gli esponenti della *Frühromantik*, emblema dell'artista medievale tedesco, espressione dell'unità interna di tutti gli aspetti dell'esistenza. Diversamente dagli artisti moderni, non si pone interrogativi sull'esistenza quotidiana, né s'interroga su questioni che potrebbero sviarlo inutilmente dal proprio lavoro, che svolge in modo umile e pio, quale artigiano di Dio⁴³⁸. Nel brano si fa

437Cfr Wackenroder, W. H., *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten*, in *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (WAC I), pp. 153-160, qui 160.

438Cfr Ivi, qui 154.

riferimento a una cronaca familiare⁴³⁹ contenuta nell'*Academia Todesca*⁴⁴⁰ di Sandrart⁴⁴¹, e oggi perduta, in cui Dürer narra del padre e della propria famiglia. Nella descrizione del padre, riecheggiano tratti che possono essere ascrivibili allo stesso Albrecht il giovane, secondo l'opinione comune che lo indica come un uomo abile e puro:

Das ganze Wesen seines Vaters spricht Albrecht Dürer gleich anfangs gar kräftig und bündig in zweyen Worten aus, wenn er sagt: er sey gewesen ein *künstlicher* und *reiner* Mann. Und am Ende fügt er folgende Züge hinzu, die uns ihn ganz lebhaft vor Augen schildern. Es habe sich derselbe mit Weib und Kindern von seiner Hände Arbeit nothdürftig ernährt, und sein Leben unter mancherley Mühe, Anfechtung und Beschwerden hingebracht.⁴⁴²

Nel padre, come già nel figlio, ricorre nuovamente l'immagine della mano e del lavoro, per mezzo di cui portare a compimento un'attività di impegno pratico atta alla sopravvivenza, propria più dell'artigiano che dell'artista. Dürer il vecchio presenta *in toto* i caratteri che si sono voluti conferire al figlio, in quanto uomo lodato e ammirato, paziente, timorato di Dio e sempre pieno di gratitudine nei suoi confronti, a dimostrazione del fatto che, in definitiva, il carattere pio ed umile presentato dagli autori romantici è proprio più del padre che del figlio⁴⁴³, il quale, negli scritti privati, non appare né quieto né silenzioso, e tantomeno solitario. Un altro evidente cono d'ombra rispetto alla trasposizione letteraria di Dürer è

439Cfr Ivi, qui 156. Per approfondimenti a riguardo, cfr RUP, I, pp. 27-34.

440All'interno de *L'Academia Todesca della Architectura, Sculptura & Pictura: oder Teutsche Academie der edlen Bau-Bild- und Mahlerey-Künste* è contenuto un capitolo dedicato a Dürer, nel quale si fa riferimento ad una cronaca familiare citata di riflesso anche da Wackenroder, che però oggi risulta smarrita. Cfr La Manna, F., "Note alle *Fantasie sull'arte*", in AGA, p. 561. L'influenza di Sandrart su Wackenroder è rilevata in Köhler, R., *Poetischer Text und Kunstbegriff bei W. H. Wackenroder*. Frankfurt/Main, Lang, 1990, pp. 24-26.

441Joachim von Sandrart (1606 – 1688), il "Vasari tedesco", nonostante sia qui ricordato principalmente per il suo sforzo relativo alla scrittura d'arte, fu anche collezionista, oltre ad essere stato considerato uno degli artisti più importanti del suo tempo.

442Cfr Wackenroder, W. H., *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer; nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten*, in *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (WAC I), pp. 153-160, qui 157.

rappresentato dalla sua *Wanderlust*, per la quale egli più di ogni altro artista del suo tempo è mosso dall'impellente necessità di lasciare la propria città d'origine e la bottega (del padre, prima, del maestro Wolgemut, poi), al fine di entrare in contatto con altre realtà artistiche e culturali. Come già sostenuto da Wölfflin nel 1905, in uno dei primi lavori monografici sull'arte e sulla vita dell'artista di Norimberga, la visione romantica di un Dürer che segua le orme del padre e che consideri la parte rilevante dell'arte risiedere nella sua essenza, più che nella sua espressione esteriore, appare assai discrepante dalla verità storica⁴⁴⁴. Il fatto che il Dürer storico appaia, per molti aspetti, molto più vicino a un viandante romantico che a ciò che viene reso da Wackenroder e Tieck, costituisce un particolare curioso, in quanto è il bisogno di scoperta che porta Tieck e Wackenroder a conoscere, tra gli altri, proprio il mondo di Dürer e della Germania medievale. Mentre il desiderio di ricerca dei due amici, che li porta a muovere verso il sud della Germania e a immaginare di trovar fortuna in terra italica, sembra ricalcare l'analogo bisogno di Dürer di due secoli prima, la loro trasposizione letteraria dell'artista presenta invece un carattere fortemente stanziale, quale rappresentante dell'ambito culturale germanico, che l'artista presidia senza avere la possibilità di scindersene. Diverso è il Dürer storico, artista quanto mai moderno, che, sull'onda delle grandi esplorazioni dell'epoca, non si esime dall'assecondare la propria spinta interna e decide di partire, almeno in occasione dei suoi primi viaggi, non per seguire onori e commissioni, bensì la propria *curiositas* e il desiderio di conoscenza. L'unico momento, nella letteratura di Wackenroder e Tieck, in cui questo aspetto della personalità di Dürer è velatamente presente, seppur di riflesso, è in *Franz Sternbalds Wanderungen*. I panni del viandante che parte alla scoperta di sé e del mondo non sono tuttavia indossati dall'artista di Norimberga, bensì trasposti sull'allievo Franz, che lascia Norimberga spinto dalle medesime necessità d'investigazione artistica. Con la partenza di Franz, il maestro Dürer rimane sullo sfondo, quale rappresentante della tradizione, a presidio della staticità della propria, pur stimatissima, bottega. Wölfflin, mettendo in discussione quanto rappresentato dai romantici,

443Cfr Ivi, qui 158.

444“Man nennt Dürer gern den deutschesten der deutschen Künstler und gefällt sich in der Vorstellung, wie er zu Nürnberg gesessen habe in seinem Haufe am Tiergärtnerort, geruhsam vor sich hinarbeitend nach der Väter Weise, mit recht innigen Behagen an der heimatlichen Erde und überzeugt, daß die Kunst nur herzlich und wahr sein müsse, die äußere Schönheit aber gleichgültig sei. Die Romantiker haben diese Vorstellung aufgebracht. Sie ist falsch. Wenn irgend einer sehnsüchtig über die Grenzen des Landes hinaussah nach einer fremden großen Schönheit, so ist es Dürer gewesen.” Wölfflin, H., *Die Kunst Albrecht Dürers*. München, Bruckmann, 1905, p. V.

pone in evidenza la grande modernità dell'artista di Norimberga: è proprio lui, per primo, a problematizzare l'arte tedesca attraverso un'iniezione d'insicurezza, operando una rottura sia con la tradizione che con il contatto diretto e la mera riproposizione dei modelli italiani⁴⁴⁵. La crescente complessità di un artista che attraversa specifici stadi di un percorso definito, riuscendo infine a trovare una propria sintesi, non è accennata né prevista nel Dürer della *Frühromantik*. Wölfflin, rilevando una problematicità non percepita da Wackenroder e Tieck⁴⁴⁶, scorge negli autoritratti dell'artista l'esemplificazione della sua vita interiore, in cui un iniziale bisogno di autosservazione porta Dürer ad interrogarsi e a maturare un senso di autoconsapevolezza rispetto ai propri desideri⁴⁴⁷. Il maestro di Norimberga si allontana dal concetto di artista artigiano e dal senso di sicurezza conferito dalla tradizione, dischiudendo nuove prospettive artistiche e culturali al proprio ambiente di riferimento, e presentando canoni e sistemi atti a stabilire il valore di un'opera d'arte, elemento inedito per il mondo nordico⁴⁴⁸, in uno sforzo che lo allontana da ciò che gli autori del Primo Romanticismo vedono in lui. Lo spirito di conservazione che emana dal Dürer di Tieck e Wackenroder riveste tuttavia una funzione di segno opposto rispetto a quanto possa apparire in superficie: ponendo il discorso in prospettiva storica, la ricerca di tradizione e di appartenenza rappresenta, per l'epoca, quanto di più rivoluzionario ci si possa attendere. La fine del secolo in cui i due giovani berlinesi ricercano una propria dimensione è tanto intrisa di uno spirito

445“Durch ihn ist die große Unsicherheit in die deutsche Kunst gekommen, der Bruch mit der Tradition, die Orientierung nach italienischen Mustern. Es war nicht Zufall oder Laune, daß Dürer nach Italien ging: er ging, weil er dort fand, was es brauchte, aber es rächt sich immer, wenn man einem andern in die Hefte sieht und abschreibt. Es hat schließlich die Ausgleichung zwischen Eigenem und Fremden gefunden, aber wie viel Kraft ist dabei verloren gegangen!” Wölfflin, H., *Die Kunst Albrecht Dürers*. München, Bruckmann, 1905, p. V. Anche per questo motivo le opere di Dürer continuano a costituire una fonte d'ispirazione anche per artisti e letterati appartenenti alla sempre più complessa età contemporanea, tra cui Thomas Mann. Per uno studio a riguardo, cfr Ruehl, M. A., “A Master from Germany: Thomas Mann, Albrecht Dürer, and the Making of a National Icon” in *Oxford German Studies*, Vol. 38 (1). Oxford, Routledge, 01 March 2009; Finke, U., “Dürer and Thomas Mann”, in DOD, pp. 121-146.

446La Germania di Dürer attraversa infatti un'epoca di rivolgimenti, caratterizzata dall'avvento della Riforma e dalla presenza di un territorio frammentato, costituito da una miriade di piccoli stati contraddistinti da una grande indipendenza rispetto all'impero. Cfr Skrine, P., “Dürer and the Temper of his Age”, in DOD, pp. 24-42, qui 26.

447Cfr Wölfflin, H., *Die Kunst Albrecht Dürers*. München, Bruckmann, 1905, pp. 28-30.

448Cfr Ivi, p. 299.

di fede nel progresso, dato dalla spinta illuminista, quanto permeata dalle nuove possibilità sociali e politiche che la Rivoluzione Francese e il suo distante riverbero aprono e lasciano intravedere. A partire dalla fine del secolo XVIII si assiste ad una crisi anche nella società prussiana, terra di nascita di Wackenroder e Tieck, in cui, sotto Federico Guglielmo II⁴⁴⁹, vengono limitate la libertà religiosa e quella letteraria⁴⁵⁰. I due autori della *Frühromantik* vi rispondono, da un lato, con una problematizzazione dell'artista rinascimentale e, dall'altro, con una ricerca di un passato dotato di solide fondamenta a cui anelare. I valori e le basi su cui poggia il Rinascimento entrano in profonda crisi nel momento in cui non riescono più a rappresentare una realtà che presenta sempre maggiori livelli di complessità, a fronte del raggiungimento di un culmine artistico che pare essere difficilmente superabile o replicabile, a cui si susseguono, e vanno ad aggiungersi, la morte di Raffaello Sanzio nel 1520 e il Sacco di Roma del 1527, che, *de facto*, è individuato come termine ultimo dell'età rinascimentale⁴⁵¹. Ancor prima si assiste alla Riforma Luterana, avviata nel 1517, che pone in discussione il dogmatismo religioso vigente, inconfutabile fino ad allora. Lutero vede nei *monstra* che compaiono intorno a sé, tanto nella realtà quanto nelle produzioni degli ambienti intellettuali più prossimi all'imperatore Massimiliano I, l'insorgere di segni divini di stampo cristiano-escatologico atti a presagire l'inizio della fine⁴⁵². Al contempo, il monaco di Wittenberg non accetta l'idea di un fatalismo mitologico che preveda una superiorità demonica guidata dagli astri, in quanto la considera frutto di pagana idolatria, e anche Dürer, a suo modo, prevede una forma di resilienza umana, che, attraverso il ricorso all'intelletto e alla contemplazione, riesca a non cedere all'influsso saturnino della malinconia. Con tali premesse, Dürer e Lutero s'incontrano in un comune spazio ubicato agli albori della polemica propria dell'uomo moderno, nell'intento di ricerca di un'emancipazione interiore,

449Ovvero tra il 1786 e il 1789.

450Rispettivamente con il *Religionsedikt* del 9 luglio 1788 e il *Zensuredikt* del 19 dicembre 1788.

451Cfr Collini, P., “Deutsche Romantik und Italienische Renaissance. Wackenroder, Vasari, Fiorillo”, in *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2016* [hrsg. im Auftrag des Vorstands der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft von C. Moser und L. Simonis]. Bielefeld, Aisthesis, 2017, pp. 131-139, qui 135.

452Cfr Warburg, A., “Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero” (1920), in Warburg, A., *La rinascita del paganesimo antico*. Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 309-365, qui 350-351.

tanto intellettuale quanto religiosa⁴⁵³. Tieck e Wackenroder, che vivono un analogo senso di instabilità, trasferiscono il proprio sentimento di disagio sugli artisti rinascimentali attraverso la loro manierizzazione, riuscendo a identificarsi non tanto con la perfezione raffaellesca, quanto con il carattere solitario e irregolare degli artisti dal marcato elemento saturnino delle *Herzensergießungen*, di chiara derivazione manierista e anticlassica, di cui è esemplificazione, tra gli altri, Piero di Cosimo⁴⁵⁴ nella propria difformità protomanierista. La sua natura di pittore che non dipinge, prodigandosi invece per coltivare un'estetica del sublime attraverso la creazione nello spazio del tetro e l'ammirazione per il mostruoso, dà chiara dimostrazione del suo spirito di artista moderno. Con tali premesse, diviene del tutto evidente la correlazione tra l'elemento di rottura presente in Dürer e l'essenza saturnina dei pittori manieristi italiani, nella loro comune problematicità creativa⁴⁵⁵. Il duplice moto di ricerca porta, da una parte, Wackenroder e Tieck a vedere la complessità presente nell'età rinascimentale, e, dall'altra, a ricercare un passato mitico. All'interno di tale percorso, la tendenza che muove verso Dürer e gli artisti tedeschi antichi rappresenta la risposta meno aderente alla società coeva, andando a rievocare una tradizione doppiamente rinnegata dal secolo, sia per la conclamata intenzione di volgere lo sguardo al futuro e non al passato, che nel rifiuto di guardare all'arte del proprio ambito culturale quale espressione dotata di valore. E se, per Wackenroder e Tieck, Dürer è solida presenza e baluardo del tempo passato, va compreso dove i due autori abbiano tratto tale impressione, dato che la modernità dell'artista, nella realtà delle cose, lo avvicina molto più a Berglinger, musicista dalla personalità complessa e protagonista del brano di chiusura delle *Herzensergießungen*, che alla rappresentazione protoromantica di se stesso. Berglinger rappresenta l'autoproblematizzazione della soggettività dell'artista moderno, a cui si contrappone, quale

453Cfr Ivi, pp. 359-360.

454Cfr Collini, P., “Deutsche Romantik und Italienische Renaissance. Wackenroder, Vasari, Fiorillo”, in *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2016* [hrsg. im Auftrag des Vorstands der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft von C. Moser und L. Simonis]. Bielefeld, Aisthesis, 2017, pp. 131-139, qui 138.

455 Per approfondimenti sulla segreta contiguità, nelle *Herzensergießungen*, tra lo spirito moderno düreriano e i pittori manieristi italiani, quali Piero di Cosimo, si rimanda a Collini, P., “Rinascite romantiche. Wackenroder fra Vasari e Fiorillo, Raffaello e Piero di Cosimo”, in *Cultura tedesca: Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik* (a cura di E. Agazzi, R. Calzoni). Napoli, Suor Orsola University Press, 50 – 6/2016, pp. 119-130.

figura positiva, l'*artista artigiano* medievale⁴⁵⁶, facilmente individuabile in Dürer. È proprio costui che ritorna alla mente in *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, quando si afferma che ciò che il musicista ha dato al mondo nella sua vita da maestro di cappella è certamente inferiore a quanto apportato da un qualunque artigiano, non essendo il mondo evidentemente in grado di ricevere il suo sforzo creativo:

Mehrere Jahre lebte er als Kapellmeister so fort, und seine Mißmüthigkeit, und das unbehagliche Bewußtsein, daß er mit allem seinen tiefen Gefühl und seinem innigen Kunstsinn für die Welt nichts nütze, und weit weniger wirksam sey, als jeder Handwerksmann, - nahm immer mehr zu.⁴⁵⁷

Nella visione di Wackenroder e Tieck, Dürer è ridotto ad artista artigiano, a dispetto dell'ambizione del Dürer storico di essere invece considerato, anche in patria, artista nel senso più alto del termine⁴⁵⁸. Pur essendo artista autonomo, il primo in terra tedesca⁴⁵⁹, il maestro di Norimberga viene sottoposto, quale artigiano, ad una livellante struttura sociale, a cui deve sottostare anche l'immaginario Berglinger, maestro di cappella e dunque, suo malgrado, subordinato ad un sistema ben definito:

Wenn ich an die Träume meiner Jugend zurückdenke, - wie ich in diesen Träumen so selig war! - Ich meynte, ich wollte in einem fort

456Schubert, B., *Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie*. Königstein/Ts, Athenäum, 1986, pp. 23-26.

457Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 130-145, qui 142.

458Tale riesce a sentirsi, inizialmente, solo in terra veneziana, come testimoniato dalla lettera a Pirckheimer, in cui lamenta la propria condizione a Norimberga, definendosi *Schmarotzer*. Cfr Dürer, A., *Albrecht Dürer. 1471- 1528. Das gesamte graphische Werk*. Munich: Rogner & Bernard, 1971; Chipps Smith, J., "Tra san Luca e Apelle: l'artista rappresenta se stesso", in AIK, pp. 57-65, qui 57, 59-60; rispetto alla questione arte/artigianato nella Norimberga di Dürer, cfr Brandl, R., "Art or Craft? : Art and the Artist in Medieval Nuremberg", in Montebello (de), P., Bott, G., Kahsnitz, R., Wixom, W. D.(a cura di), *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300-1550*. New York/Munich, The Metropolitan Museum of Art/Prestel, 1986, pp. 51-60.

459Cfr Grote, L., *Von Dürer bis Gropius. Aufsätze zur deutschen Kunst*. München, Prestel, 1975, p. 26.

umher phantasieren, und mein volles Herz in Kunstwerken auslassen, - aber wie fremd und herbe kamen mir gleich die ersten Lehrjahre an! Wie war mit zu Muth, als ich hinter den Vorhang trat! Daß alle Melodien, (hatten sie auch die heterogensten und oft die wunderbarsten Empfindungen in mir erzeugt,) alle sich nun auf einem einzigen, zwingenden mathematischen Gesetze gründeten!⁴⁶⁰

Berglinger, che in gioventù aveva l'intenzione di comporre esprimendo la propria interiorità e seguendo soltanto i dettami della fantasia, comprende nel corso dei primi anni di studio di non poterlo fare, in quanto tutte le melodie, pur essendo in grado di provocare emozioni più diverse, devono comunque sottostare ad un sistema di leggi matematiche. L'artista di Norimberga non è invece, in vita, sottoposto ad alcuna dipendenza diretta, né cortigiana né ecclesiastica, e la sua pensione mensile, ottenuta dall'Imperatore Massimiliano, non è legata alla realizzazione di alcuna opera specifica, bensì meramente elargita con il solo scopo di sostenerne il talento⁴⁶¹. L'artista possiede inoltre, come ben sintetizza Panofsky, un'indole multiforme, che produce nel proprio animo spinte di segno opposto che ne accompagnano il genio; idea distante, o perlomeno più complessa, rispetto alla visione düreriana di Wackenroder, che ne presenta un'immagine lineare ed omogenea⁴⁶². Il profilo delineato da Panofsky, che individua in Dürer un elemento saturnino, non nega tuttavia la componente dell'artista devoto che riflette il divino attraverso la propria opera. Wackenroder, portato a pensare agli artisti come a spiriti al di fuori del tempo e dello spazio, compie uno sforzo immaginativo nel delineare i caratteri düreriani, e un appiglio gli è fornito dalle sue opere, secondo l'idea che, attraverso la produzione artistica di un artista, se ne possa evincere lo

460Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 130-145, qui 139.

461L'imperatore Massimiliano I concede ogni anno cento fiorini ad Albrecht Dürer, a vita, dedotti dalle tasse cittadine che la città di Norimberga tributa all'Impero. Per il documento che certifica la concessione di tale pensione all'artista, cfr RUP, I, 1956, pp. 79-80.

462“Il conflitto costante tra ragione e intuizione, formalismo generalizzante e realismo particolarizzante, umanistica fiducia in sé e umiltà medioevale, doveva produrre un certo ritmo comparabile alla successione di tensione, azione e regresso in ogni vita naturale, o all'effetto di onde sonore o luminose interferenti in fisica. Un reciproco rafforzamento degli impulsi contrastanti produceva un *maximum*, che era preceduto e seguito da fasi di tensione o riposo”. PAN, p. 21.

spirito:

Es ist eine schöne Sache, einen längst verstorbenen Künstler aus seinen hinterbliebenen Werken sich im Geiste neu zu erschaffen, und aus allen den verschiedenen leuchtenden Strahlen den Brennpunkt zu finden, wohin sie zurück führen, oder vielmehr den himmlischen Stern, von welchem sie ausgingen.⁴⁶³

Dalle affermazioni di Wackenroder presenti nella *Ehrengedächtnis* sulla maniera peculiare di Dürer di rappresentare l'insieme delle figure umane, in cui ogni figura è diligentemente limitata nel proprio spazio, Weiland⁴⁶⁴ ne deriva che si tratta di una forma di rappresentazione che denota un rifiuto dell'ottica di sopraffazione. Wackenroder sembra suggerire che la rappresentazione dell'individuo in un contesto collettivo sia il riflesso della sua disposizione d'animo, caratterizzata da un'estrema mitezza e accompagnata da una comprensione per la condizione umana. Il modo in cui tutti hanno la possibilità di avere un proprio spazio e di rivestire un proprio ruolo, senza costrizioni, dà l'idea di costituire una comunità armonica di cui ognuno sia parte integrante, in quanto necessario al suo buon funzionamento:

Auch wird dir das, mein geliebter Albrecht Dürer, als ein grober Verstoß angerechnet, daß du deine Menschenfiguren nur so bequem neben einander hinstellst, ohne sie künstlich durch einander zu verschränken, daß sie ein methodisches Gruppo bilden.⁴⁶⁵

La maniera in cui Dürer rappresenta gli individui, in un gruppo armonicamente costruito, mostrerebbe l'esemplificazione di una rete di relazioni sociali in cui nessuno prevale né

463Wackenroder, W. H., *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten*, in *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (WAC I), pp. 153-160, qui 153.

464Cfr Weiland, W., "Politische Romantikinterpretation", in Bänisch, D. (hrsg. Von), *Zur Modernität der Romantik*. Stuttgart, Metzler, 1977, p. 36.

465Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 93.

prevarica, in un'ottica democratica di derivazione giacobina, delineando un quadro in cui non siano previsti sovrani. L'azzardata lettura di Weiland, troppo politica rispetto alle intenzioni che sembrerebbero manifestare Wackenroder e Tieck, presenta comunque una visione di indubbio interesse, che richiama lo spirito democratico originario düreriano, manifesto nell'artista di Norimberga anche a fronte delle sue conclamate simpatie per Lutero e la Riforma. Nonostante i due autori della *Frühromantik* non sembrano voler avanzare questioni di carattere tanto politico quanto estetico, è pur vero che, attraverso il richiamo alle origini altotedesche, si realizza una neanche troppo velata critica sociale al mondo coevo, e il discorso artistico può essere considerato emblema di una più estesa forma di dissenso. Come ben evidenzia Schmidt⁴⁶⁶, la popolarità della *Ehrengedächtnis* e della *Schilderung* non ha propriamente a che vedere con una riscoperta di gusto artistico da parte dei lettori per l'arte del tempo di Dürer in sé, bensì per ciò che essa rappresenta. Le questioni di carattere artistico sono semplicemente parte di un più ampio discorso di critica sociale rispetto al mondo contemporaneo, e la riscoperta dell'arte del passato rappresenta in realtà la riscoperta di un'epoca non ancora toccata dall'alienante modernità, in cui la realtà dell'artigiano, lo *Handwerkliche*, rappresenta una possibile base di produzione sociale e artistica alternativa a quella capitalista, che, abbracciando tanto la vita del singolo individuo, quanto quella della società nel suo complesso, riguarda la mutazione di un intero *modus vivendi*. La disgregazione dell'unità dei tempi passati è denunciata da Wackenroder attraverso un attacco ai teorici e alla loro fede nel sistema⁴⁶⁷. Le figure umane dell'artista e il loro modo equilibrato ed armonico di accostarsi l'una all'altra, pur nella difformità, si pongono in netta contrapposizione con l'intenzione dei teorici di dominare ogni cosa attraverso il *logos*, e, usando termini vuoti per descrivere l'arte, restano incasellati in un sistema di regole che mirano ad imporre e diffondere. Wackenroder rifiuta la loro visione, in quanto gli schemi di valutazione che tentano di imporre per universalizzare l'arte gli risultano privi di ogni sentimento di amore universale, in totale contrasto con la sua stessa

466Cfr Schmidt, T. E., *Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans*. Tübingen, Niemeyer, 1989, pp. 53-55.

467Cfr Wackenroder, W. H., *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 86-89, qui 88-89. Per approfondimenti sul significato della nota affermazione *Aberglaube besser als Systemglaube*, cfr Agazzi, E., "Le *Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte* e il sogno rinascimentale", in AGA, pp. 75-99, qui 91-92.

idea⁴⁶⁸. Per quanto sostenuto da Zuchowski⁴⁶⁹, i Romantici non ricercano fatti, bensì idee, che, prive di storia e di appigli materiali, possano agire proprio grazie alla loro natura evanescente e malleabile; non deve dunque sorprendere che Tieck e Wackenroder ripropongano, quale modello, le vite di maestri passati senza premurarsi di farle corrispondere ad una riproduzione fedele, e, di conseguenza, gli artisti che popolano i loro mondi discutono di questioni legate all'arte senza che i loro discorsi vertano su opere esistenti o idee comprovate. Il tangibile e la fattualità presenti in produzioni come le *Vite* di Vasari presentano infatti agli autori romantici avvenimenti e biografie artistiche di cui si servono solo in parte⁴⁷⁰, e con il solo scopo di giungere al concetto o all'idea spirituale che possa esprimere la visione che intendono propugnare⁴⁷¹. Per gli esponenti della *Frühromantik*, Dürer non ha il solo onere di rappresentare se stesso, bensì il *milieu* culturale germanico nella sua interezza, e il suo antico spirito di artista e lavoratore medievale sembra esprimere al meglio l'essenza germanica, non identificabile invece in alcun artista di epoca moderna:

In jenen Zeiten unsrer deutschen Vorfahren aber, - denn vorzüglich auf den stillen, ernsten Character unsrer vaterländischen Nation ist jene Schilderung gegründet, - als die Menschen bey aller Fröhlichkeit doch fromm, ernsthaft und langsam das Thurmbgebäude des Lebens aus aufeinandergesetzten Stunden und Tagen aufbauten; welche unter den damaligen Menschen können unsrer zurücksehenden Einbildungskraft wohl ein herrlicheres und wertheres Bild darbieten, als die *Künstler*, die also lebten?⁴⁷²

468Cfr KÖP, p. 220.

469Cfr Zuchowski, T., "Zwischen Sage und Forschung", in *Anzeiger des germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg, Nationalmuseum, 1998, pp. 109-112.

470Per il rapporto tra le *Herzensergießungen* e Vasari, cfr Dessauer, E., *Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders in ihrem Verhältnis zu Vasari*. Berlin, Duncker, 1907.

471Per fare ciò, fanno ricorso anche all'interesse per l'arte di epoca medievale, già manifestato da Herder in *Von deutscher Art und Kunst*, che apre loro nuovi orizzonti, in quanto la stessa pittura altotedesca sembra recare in sé la semplicità dell'anima e l'unità della cultura europea.

472Wackenroder, W. H., *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten*, in *Phantasien über die*

Nelle parole del monaco, che descrivono una lenta, seria e devota opera edificatoria, traspare un parallelismo tra l'opera creatrice di Dio e quella dell'uomo, fatto a sua immagine. Ponendo un accento sul carattere tedesco, definito serio e silenzioso, si può inoltre intuire la costruzione di un'idea d'identità e di orgoglio nazionali legati all'appartenenza germanica, da ricercarsi nello spazio del passato. Relativamente a tale discorso, la chiamata in causa di Dürer costituisce un fatto non banale, in quanto l'artista, in rappresentanza delle genti e dell'espressione del proprio secolo, riesce, nell'intento dei romantici, a colmare il solco profondo tracciato tra il mondo di provenienza e quello a cui sentono di appartenere, nel tentativo di ricostituire un insieme organico in virtù della comune discendenza. L'immagine ritorna con forza nella *Schilderung*, in cui Dürer padre e figlio vengono assunti a esemplificazione degli antichi, divenendo anelli della catena costituente il genere umano⁴⁷³. Nel brano, il ruolo degli antenati è implementato attraverso l'idea che, se si è in grado di dare una forma più vicina all'umano ad un grande spirito del passato, in un modo tale da sentirlo prossimo e familiare, lo si potrà percepire come uno dei molti anelli costituenti la catena umana⁴⁷⁴:

Noch fast schöner ist es aber, wenn wir in Gedanken dieses schimmernde Geisterwesen mit Fleisch und Bein bekleiden, - wenn wir ihn uns als einen unsers Gleichen, als unsern Freund und Bruder vorstellen könne, und wie auch *er* ein Glied der großen Menschenkette war, an äußerer Beschaffenheit allen seinen geringeren Brüdern ähnlich⁴⁷⁵

Kunst, für Freunde der Kunst (WAC I), pp. 153-160, qui 155.

473Cfr Ivi, p. 157.

474Per approfondimenti sull'invisibile filo rosso che lega e tiene insieme gli elementi costitutivi delle idee nelle loro diverse espressioni storiche, cfr Lovejoy, A. O., *La Grande Catena dell'Essere*. Milano, Feltrinelli, 1981 [tit. orig. *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*. Cambridge, Harvard University Press, 1936].

475Wackenroder, W. H., *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer; nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten*, in *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (WAC I), pp. 153-160, qui 153.

La scelta di rappresentare figure appartenenti al campo artistico non è casuale, in quanto è proprio nell'arte che Wackenroder riesce a delineare, in maniera intuitiva e naturale, il modo in cui le singole parti vanno a costituire, nel suo complesso, la realtà originaria⁴⁷⁶. I grandi artisti del passato possono così entrare a pieno titolo nella composizione dell'umano rimanendo comunque fedeli tanto alla subordinazione al divino quanto alla propria genialità⁴⁷⁷; ed è proprio nel mestiere dell'artista, che opera partendo dall'ispirazione divina, che si può osservare l'atto di creazione in modo più evidente. Il lavoro del passato è serio e lento, e non presta attenzione all'equazione borghese che considera ogni lavoro, anche quello artistico, nell'ottica dell'efficienza. L'idea principale del lavoro dei tempi andati è fondata piuttosto sull'efficacia del lavoro: l'artista ha il compito, sotto l'egida divina, di portare avanti un mestiere non scandito dalla velocità del tempo, bensì con lo spirito di adoperarsi non solo per costruire un'opera, ma anche e soprattutto per edificare se stesso. Questo impegno serio e silenzioso richiama il lavoro interiore profuso dalle cellule pietistiche, la cui opera edificatoria è mirata alla costruzione della chiesa del cuore. Nel volgere lo sguardo al passato, Wackenroder guarda all'età medievale e rinascimentale con particolare interesse, in quanto è tale momento, in cui si sono succeduti molti grandi maestri, ad aver portato l'arte a raggiungere un livello di perfezione artistica senza eguali⁴⁷⁸. Il tempo passato è, per Wackenroder, caratterizzato da un forte entusiasmo⁴⁷⁹, simboleggiato da una fiamma che

476Come dichiarato da Tieck nella premessa alle *Phantasien*, opera pubblicata in seguito alla morte dell'amico, l'intento delle opere composte a quattro mani derivanti dalle conversazioni sull'arte è quello di costituire non tanto un insieme di saggi che trovino giustificazione nella sola genialità del singolo artista, bensì un corpo comune le cui membra presentino una propria interdipendenza, costituendo un insieme organico coerente. Cfr Tieck, L., *Vorwort in Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (WAC I), p. 149.

477Nelle *Herzensergießungen* non vi è un tentativo di separazione dal divino, e, anzi, questi assume al ruolo di collante, coadiuvando l'umano a delineare una propria composizione organica, a differenza di quanto teorizzato da Friedrich Schlegel, secondo cui la separazione dalla tradizione non avviene solo attraverso l'allontanamento dai dettami del *Vater* e del *Landesvater*, ma anche da quelli del *Vatergott*. Cfr Pikulik, L., *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München, Beck, 1992, pp. 60-61.

478Cfr Wackenroder, W. H., *Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weit berühmten alten Mahlers Francesco Francia, des Ersten aus der Lombardischen Schule* (WAC I), pp. 61-65, qui 61.

479Per approfondimenti sull'*Enthusiasmus* in Wackenroder e Tieck, cfr Agazzi, E., "L'intreccio di Classicismo ed esperienza tardo-illuminista nella riflessione sull'arte di Wilhelm Heinrich Wackenroder e di Ludwig Tieck", in Costazza, A. (a cura di), *Il romantico nel Classicismo, il classico nel Romanticismo*. Milano,

arde ma che nel tempo è andata affievolendosi fino ad arrivare alla dimensione di lumatico, per poi estinguersi⁴⁸⁰, e il buio in cui è piombata rende impossibile alla posterità di comprendere realtà e storie di artisti così distanti⁴⁸¹. Il cambio di paradigmi della società coeva alla *Frühromantik*, ovvero il passaggio epocale che porta ad una netta variazione di punto di vista rispetto all'osservazione della realtà circostante con cui si trovano a fare i conti i suoi esponenti, li spinge ad intraprendere la ricerca di una propria poetica alternativa e oppositiva. Nell'atto immaginativo di profilare tale contrapposizione giunge in aiuto Novalis, che, nel 1799, in *Die Christenheit oder Europa*⁴⁸² fornisce una istantanea del passaggio in essere:

So verschrien die Poesie in dieser neuen Kirche war, so gab es doch einige Poeten darunter, die des Effekts wegen, noch des alten Schmucks und der alten Lichte sich bedienten, aber dabei in Gefahr kamen, das neue Weltsystem mit altem Feuer zu entzünden. Klügere Mitglieder waren rastlos beschäftigt, die Natur, den Erdboden, die menschlichen Seelen und die Wissenschaften von der

LED, 2017, pp. 105-118, soprattutto 107-110; Kemper, D., *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*. Stuttgart/Weimar, Metzler, 1993, pp. 3-8; Huizinga, K., "Das Geheimnis der Begeisterung oder Wackenroders narratives Versteckspiel", in Friedrich, H. E., Haefs, W., Saboth, C. (hrsg), *Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen*. Berlin–New York, De Gruyter, 2011, pp. 336-345; Buntfuß, M., "Der Ursprung im Enthusiasmus", in Id., M., *Die Erscheinungsform des Christentums. Zur ästhetischen Neugestaltung der Religionstheologie bei Herder, Wackenroder und De Wette*. Berlin–New York, De Gruyter, 2004, pp.107-112.

480Cfr Haym, R., *Die romantische Schule*. Berlino, Weidemannsche Buchhandlung, 1914, p. 124.

481Cfr Wackenroder, W. H., *Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weit berühmten alten Mahlers Francesco Francia, des Ersten aus der Lombardischen Schule* (WAC I), pp. 61-65, qui 61.

482L'interesse del brano tratto da *Europa* è rappresentato, in primo luogo, dall'immagine della luce di cui Novalis si serve, e di cui, in modo tangente ma non sovrapponibile, si era servito anche Wackenroder. Nel brano è ben visibile un contrasto tra l'uso della luce e dell'antico fuoco a cui fanno ricorso i poeti, che, in questo modo, rischiano di incendiare di entusiasmo un mondo reso spoglio e privo di trascendenza in seguito all'azione metodica degli illuministi. Questi ultimi, per mezzo del sarcasmo, hanno spogliato il mondo di ogni suo colore e si sono appropriati della luce, che ammirano per la sua obbedienza e la sua insolenza. Cfr Novalis, *Die Christenheit oder Europa* (1799), in *Schriften* (hrsg. v. Kluckhohn, P., Samuel, R.). Stuttgart, Kohlhammer, vol. III, 1968, pp. 507-524, qui 516.

Poesie zu säubern, – jede Spur des Heiligen zu vertilgen, das Andenken an alle erhebende Vorfälle und Menschen durch Sarkasmen zu verleiden, und die Welt alles bunten Schmucks zu entkleiden.⁴⁸³

Segreto e meraviglia non sono previsti dagli illuministi, in quanto la società che vogliono costituire è di tipo funzionale, e tutto si riduce ad una realtà di stampo borghese che trova il senso della propria esistenza solamente in se stessa:

Noch mehr – der Religions-Haß, dehnte sich sehr natürlich und folgerecht auf alle Gegenstände des Enthusiasmus aus, verketzerte Fantasie und Gefühl, Sittlichkeit und Kunstliebe, Zukunft und Vorzeit, setzte den Menschen in den Reihe der Naturwesen mit Noth oben an, und machte die unendliche schöpferische Musik des Weltalls zum einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle, die vom Strom des Zufalls getrieben und auf ihm schwimmend, eine Mühle an sich, ohne Baumeister und Müller und eigentlich ein ächtes Perpetuum mobile, eine sich selbst mahlende Mühle sey.⁴⁸⁴

Nel brano proposto è presente più di un rimando a temi e immagini che Wackenroder aveva trattato contestualmente all'artista di Norimberga. Innanzitutto, Novalis fa ricorso ad un passato che gli illuministi si prodigano per desublimare e cancellare. In secondo luogo, il grande telaio divino, a cui ognuno, nell'organizzazione sociale antica, sottostà nell'espletamento del proprio compito sulla terra, ritorna qui in modo opposto e sotto altre spoglie. La società desiderata dagli illuministi è rappresentata sotto forma di un mulino che si muove ininterrottamente, secondo la legge del caso, senza guida né scopo alcuno⁴⁸⁵. Laddove, in Wackenroder, era prevista una presenza divina che compiva un lavoro lento e continuo di tessitura a cui tutti partecipavano, nel mondo dell'*Aufklärung* alla stessa figura è conferito il solo ruolo di spettatore, che osserva lo spettacolo diretto dagli eruditi, con il *Volk* educato ad avere un entusiasmo controllato incline ai *desiderata* illuministi:

⁴⁸³*Ibidem*.

⁴⁸⁴Ivi, p. 515.

⁴⁸⁵Cfr Pikulik, L., *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München, Beck, 1992, p. 22.

Gott wurde zum müßigen Zuschauer des großen rührenden Schauspiels, das die Gelehrten aufführten, gemacht, welcher am Ende die Dichter und Spieler feierlich bewirthen und bewundern sollte. Das gemeine Volk wurde recht mit Vorliebe aufgeklärt, und zu jenem gebildeten Enthusiasmus erzogen, und so entstand eine neue europäische Zunft: die Philantropen und Aufklärer.⁴⁸⁶

La presunta degenerazione del mondo in atto durante il Settecento percepita dalla *Frühromantik*⁴⁸⁷ è ciò che, in campo illuminista, è invece considerato fonte di progresso. A fronte degli studi scientifici portati avanti nel corso del secolo, quali quelli realizzati da Linné⁴⁸⁸, comincia a venire meno l'idea di unità dell'uomo prevista dalle prerogative di stampo biblico. La specie umana viene inserita nel regno animale, facendole così perdere il proprio particolare *status* che la congiunge al divino e che le permette di conservare una posizione esterna al sistema zoologico. Invece l'uomo, posto all'apice della piramide all'interno di tale sistema, ne diventa parte, perdendo la propria possibilità di essere rappresentante dell'*imago Dei*. Questo fatto, contestualmente ad un crescente moto di avversione per la religione e di spinta alla libera ricerca, fa perdere forza alla visione monogenetica presentata dalla Bibbia, secondo cui una singola coppia avrebbe dato origine a tutta l'umanità, tesi fondativa dell'idea di fratellanza universale⁴⁸⁹. Tale spostamento è riflesso nella figura che, più di ogni altra, nelle *Herzensergießungen*, si avvicina all'idea di artista moderno, ovvero Berglinger⁴⁹⁰. La sola unità che il musicista rinviene attorno a sé è

486Novalis, *Die Christenheit oder Europa (1799)*, in *Schriften* (hrsg. v. Kluckhohn, P., Samuel, R.). Stuttgart, Kohlhammer, vol. III, 1968, pp. 507-524, qui 516.

487Per approfondimenti su *Frühromantik* e Illuminismo, cfr Pikulik, L., *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München, Beck, 1992, pp. 20-25.

488Carl von Linné (1707 – 1778) nella seconda edizione del suo studio dal titolo *Sistema della natura*, pubblicata nel 1758 (la prima edizione è invece del 1735) mette il genere *Homo* all'apice del regno animale, separandolo in diverse specie e ascrivendolo inoltre all'ordine dei Primati.

489La visione di fratellanza universale in nome di Dio è già presente nella lettera di San Paolo Apostolo ai Galati (III, 27-28) “Conciossiaché tutti voi che siete stati battezzati in Gesù Cristo. Non v'ha Giudeo, né Greco, né servo, né libero; non v'ha maschio, né femmina. Imperocché tutti voi siete uno solo in Gesù Cristo.” *Nuovo Testamento*. Firenze, Le Monnier, 1854, p. 534.

490Il fatto che l'artista eletto a rappresentare i moderni sia un musicista sottoposto a sensazioni affini a quelle

quella data dall'espressione artistica, e nel suo caso specifico, dalla musica⁴⁹¹. Il lavoro di Dürer, inserito in un più ampio disegno universale, è complementare a tutte le altre parti che lo compongono, e si inserisce in un moto creatore, arricchendolo con il proprio contributo. Di respiro completamente opposto, invece, l'interazione artistica di Berglinger, sottoposta a una dinamica in cui il musicista, con il proprio godimento, drena e assorbe ciò con cui entra in contatto⁴⁹², con l'arte che rischia di divenire esercizio autoreferenziale e libidinoso. Qui la dinamica, oltre che consumare, spinge l'artista a diventare eremita nella sua stessa patria⁴⁹³. Quello che in Dürer è un mestiere atto a rendere possibile e ad accrescere la comunità, in Berglinger è causa di separazione dal mondo. Il compositore, unica figura fittizia e musicista delle *Herzensergießungen* nonché solo artista contemporaneo, a fronte dei molti grandi esponenti di arte figurativa del passato, incarna un incompreso entusiasmo nei confronti della produzione musicale, ma anche il profondo sentimento di estraneità rispetto alla società che lo circonda⁴⁹⁴, e il contrasto diviene ancor più forte e palese raffrontando le parole spese per il *modus vivendi et operandi* di Berglinger con quello di Dürer il Vecchio della *Schilderung*⁴⁹⁵. In Berglinger dominano il piacere, la sconnessione, l'indipendenza, che

dello stesso autore non è una scelta casuale, in quanto, come riportato da Köpke, tra le arti, quella che più provoca in Wackenroder una reazione che si ripercuote in tutto il suo essere è proprio la musica. Cfr KÖP, p. 71.

491“Er dachte: du mußt Zeitlebens, ohne Aufhören in diesem schönen poetischen Taumel bleiben, und dein ganzes Leben muß *eine* Musik seyn.” Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 130-145, qui 133.

492Le parole utilizzate nel brano (quali *Frücht, Saft, geschmeckt, sauge, Leckerbissen, Süßigkeit, herauskosten*) richiamano l'ambito terreno legato ai piaceri fisici della carne e della gola. Cfr Wackenroder, W. H., *Ein Brief Joseph Berglingers*, in *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (WAC I), pp. 224-227, qui 225.

493La visione dell'artista che si perde nel piacere dell'arte, perdendo il contatto con il mondo circostante sarà poi fondante per la filosofia artistica di Thomas Mann. Cfr Schubert, B., *Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie*. Königstein/Ts, Athenäum, 1986, p. 28.

494Cfr Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 130-145, qui 133; Hertrich, E., *Joseph Berglinger: Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin, De Gruyter, 1969, p. 19.

495Cfr Wackenroder, W. H., *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln*

non riescono però mai a trovare totale soddisfazione né acquietamento in quanto privi di scopo. Dürer il Vecchio presenta invece uno stile di vita in cui il proprio mestiere non può essere scisso, in quanto la sua è un'intera esistenza dipendente e subordinata al divino, di un lavoratore il cui scopo pertiene ad un disegno esterno a sé. Berglinger è l'artista che tenta di inseguire la sola creazione artistica senza considerarsi parte di un disegno più ampio, finendo per vivere la vana felicità del folle mendicante che si crede sovrano. Il musicista non trova completezza se non facendo totale ricorso alla musica, in quella che può essere definita una visione di arte autoreferenziale e solipsistica, in cui l'artista non senta il bisogno di trovare una propria collocazione all'interno della società, che rappresenta per lui un mero elemento di disturbo nella ricerca di completezza nell'arte⁴⁹⁶. La tensione che deriva dalla consociazione di Berglinger e Dürer è l'espressione dello stesso disagio e disorientamento provato dagli esponenti della *Frühromantik* nella ricerca di una fuga che costituisca un punto fermo capace di farli sentire parte di qualcosa oltre se stessi⁴⁹⁷. Non riuscendo a trovare appigli nella società in cui risiedono, i giovani romantici finiscono per sentirsi facenti parte di un nucleo ristretto avulso da un contesto più ampio, come testimoniano le parole che Tieck scrive a Wackenroder da Gottinga il 30 novembre 1792. Nella lettera, Tieck esorta l'amico a lasciare tutto e a dedicarsi alla musica, mentre egli si occuperà soltanto di arte poetica⁴⁹⁸. L'autore dello *Sternbald* reagisce qui ad una mutua incomprensione tra sé e il

angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten, in Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst (WAC I), pp. 153-160, qui 158.

496Cfr Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 130-145, qui 133.

497La tensione tra desiderio artistico e obblighi borghesi presente in Wackenroder, che lo fa dividere, fino al momento della sua morte, tra le proprie passioni più profonde e la strada in cui lo costringe il padre, viene vista da Köpke, biografo di Tieck, riflettersi anche nei dilemmi a cui è sottoposto il musicista Berglinger. Il modo in cui Wackenroder è presentato da Köpke, dipinto come un giovane pio, fragile e ingenuo, è messo in discussione da Alewyn, che, per mezzo di una revisione filologica dei suoi testi, tenta di delinearne la personalità in modo meno parziale. Cfr KÖP, pp. 223-224; Alewyn, R., "Wackenroders Anteil", in *The Germanic Review*. New York, Columbia University, 19, 1944, pp. 48-58; Alcione, S., *Wackenroder e Reichardt, musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*. Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 18-19.

498"Genau genommen solltest Du Dich allein mit der Musick, und ich mit der Dichtkunst beschäftigen, denn die Welt ist wirklich nicht für uns, so wie wir nicht für die Welt, wir werden dort immer (ich leider wenigstens) ihre Wichtigkeiten unwichtig finden und sie wird uns für excentrische Schwärmer halten, -

mondo, in cui il primo considera di scarsa rilevanza le questioni che la maggior parte della società ritiene importanti, mentre il secondo vede in quelli come lui degli eccentrici *Schwärmer*⁴⁹⁹. L'ambiente permeato di spirito borghese in cui si trovano ad operare non è favorevole agli esponenti della *Frühromantik*, che se ne distanziano, abbandonandosi allo “*innerstes Gefühl*”⁵⁰⁰. Mentre la creazione artistica del Dürer di Wackenroder è perfettamente inserita in un sistema e trova il proprio posto e significato all'interno della società del tempo, il moderno Berglinger si rende conto che il tentativo di trovare un senso più elevato alla propria esistenza e alle opere che compone è destinato a fallire, in quanto ciò che realizza non può avere il richiamo a cui aspira⁵⁰¹. A differenza di Dürer, nel testo umile e pio artista artigiano che si accontenta di portare avanti il compito per cui è venuto al mondo, Berglinger, membro di una società che non risponde più a tali crismi, per decidere quale cammino intraprendere può fare affidamento solo sulle proprie aspirazioni. Rendendosi però conto, nel tempo, di non poter estendere i propri orizzonti e la propria influenza nel tempo e nello spazio quanto desidererebbe, si trova costretto a riporre una vana speranza nel pensiero che in un qualche angolo della terra tedesca la sua arte possa trovare apprezzamento⁵⁰². Tale destino presenta orizzonti assai differenti rispetto a quelli toccati da Dürer, scelto per rappresentare lo spirito germanico anche oltre i confini della propria terra. Anche il lavoro creativo diviene un'attività che si compie meramente per noia, e Berglinger si interroga sul significato dell'arte, ridotto ormai dai suoi contemporanei allo stadio di un passatempo

doch, das ist nun einmahl nicht zu ändern.” Tieck, L., Tieck an Wackenroder: Göttingen, 30. November 1792, in *Der Briefwechsel* (WAC II), pp. 85-86, qui 86.

499Cfr *Ibidem*.

500Tra di essi, è Novalis l'unico con un impiego lavorativo pratico e totalmente inserito nello spirito del tempo; ma anch'egli si distingue da questo per mezzo della propria fedeltà alla notte creatrice, nonché nella propria idea di interezza che si realizza attraverso l'unione di due parti opposte e complementari. “Noch weckst du, muntres Licht den Müden zur Arbeit – flößest fröhliches Leben mir ein [...] aber getreu der Nacht bleibt mein geheimes Herz” Novalis, *Hymnen an die Nacht*, in Novalis, *Schriften* (hrsg. v. Kluckhohn, P., Samuel, R.). Stuttgart, Kohlhammer, 1960, vol. I, p. 137; cfr Pikulik, L., *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München, Beck, 1992, p. 29.

501Cfr Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 130-145, qui 142.

502Cfr Ivi, pp. 140-141.

qualunque, pari al gioco delle carte⁵⁰³. Tale frammentazione, prodotta dalla perdita di significato, porta l'uomo a porsi innumerevoli interrogativi, che, paradossalmente, invece di avvicinarlo a una più alta comprensione, gli fanno perdere di vista la completezza organica e multiforme generata dalle infinite espressioni particolari dello spirito divino. Gli artisti del passato, serbando al proprio interno una visione organica del mondo e non disturbata dai continui interrogativi empirici dei moderni, arrivavano a percepire in modo naturale e spontaneo i misteri della natura e dell'armonia umana, e riuscivano a ritrasmetterli, senza alcuno sforzo, nelle proprie opere:

Sie dachten aber keinesweges an spitzfindige Fragen, warum der Menschenkörper gerade so und nicht anders gestaltet sey, oder zu welchem Zwecke sie ihn nachahmten, und eben so wenig konnte es ihnen einfallen, nach dem Grunde zu fragen, warum die Religion da sey, oder nach der Bestimmung, wozu sie selber geschaffen wären. Nirgends fanden sie Zweifel und Räthsel; sie verrichteten ihre Handlungen, wie sie ihnen natürlich und nothwendig schienen, und fügten ihre Lebenszeit ganz unbefangen aus lauter richtigen, regelrechten Handlungen zusammen, eben so wie sie an ihren gemahlten Figuren die gehörigen Knochen und Muskeln, woraus der menschliche Körper nun einmal gebaut ist, an einandersetzten.⁵⁰⁴

Mentre l'armonia della vita degli artisti del passato veniva riflettuta in modo quasi inconsapevole nelle proprie opere, di segno completamente opposto è il *modus operandi* degli artisti di fine Settecento, i quali non tengono in considerazione il fatto di essere dotati di uno spirito che potrebbe trascendere i limiti della materia, dello spazio e del tempo:

Freilich sind wir nur Tropfen im Ocean; freilich tanzen wir alle, ein wimmelnder Reigen, nach kurzem Daseyn dem Tode in die Arme: allein unser Geist übersteiget doch die engen Schranken, in ihm

503Cfr Ivi, p. 142.

504Wackenroder, W. H., *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten*, in *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, in *Sämtliche Werke und Briefe* [hg. von Vietta, S., Littlejohns, R.]. Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 153-160, qui 156.

wohnen ja die unnennbaren, uns selber unbegreiflichen Kräfte, welche den Himmel und die ganze Erde, welche Zeit und Ewigkeit in den engen Raum zwischen Geburt und Grab zu verpflanzen fähig sind.⁵⁰⁵

Il tempo e lo spazio si dilatano, raggiungendo ampiezze tali da diventare incommensurabili, contrastando *de facto* l'idea borghese di poterli controllare a proprio uso e consumo. A confronto dell'eternità, la vita umana non appare altro che un frammento che assume un significato se e solo se legato all'eterno, quale tassello dell'infinito. Con la perdita di tale visione d'insieme, ai nuovi artisti non rimane che osservare inconsapevolmente il mondo come se non fosse un *unicuum*, nella convinzione di trovarsi di fronte ad eventi ed esistenze che non presentano interconnessioni. Non essendo in grado di intuire il profondo significato delle azioni proprie e di ciò che li circonda, gli artisti si ritrovano spesso vittime degli eventi, trasportati verso la disperazione, e scevri di quel centro di gravità a cui potevano invece aggrapparsi gli artisti del passato⁵⁰⁶. Nell'epoca della trattatistica e della fede incontrastata nei confronti della ragione, l'arte risente della stessa frammentazione che si osserva nella vita, e gli artisti si illudono di divenire maestri operando un'accurata cernita ed un'attenta selezione dei caratteri più elevati e peculiari di ogni grande artista:

O traurige Afterweisheit! O blinder Glaube des Zeitalters, daß man jede Art der Schönheit, und jedes Vorzügliche aller großen Künstler der Erde, zusammensetzen, und durch das Betrachten aller, und das Erbetteln von ihren mannigfachen großen Gaben, ihrer aller Geist in sich vereinigen, und sie alle besiegen könne!⁵⁰⁷

Il tedesco del tempo del monaco, andando a ricercare un nutrimento dai più svariati spiriti culturali, ha assunto, a suo dire, una vocazione internazionale, a discapito del chiaro, sincero e affidabile carattere che originariamente lo contraddistingueva. In questo modo, come un

⁵⁰⁵Ivi, p. 155.

⁵⁰⁶Cfr *Ibidem*.

⁵⁰⁷Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 94.

guscio vuoto, nelle opere prodotte dagli artisti tedeschi più moderni non permane altro che leziosità e mancanza di anima. La chiave per tornare a produrre autentica arte è ricercare il sentimento con cui le opere erano create al tempo di Dürer, quando l'arte tedesca rifletteva il proprio aspetto locale e, di conseguenza, familiare:

Wie ist's, daß mir die heutigen Künstler unsers Vaterlands so anders erscheinen, als jene preiswürdigen Männer der alten Zeit, und du vornehmlich, mein geliebter Dürer? Wie ist's, daß es mir vorkommt, als wenn ihr alle die Mahlerkunst weit ernsthafter, wichtiger und würdiger gehandhabt hättet, als dies zierlichen Künstler unsrer Tage?⁵⁰⁸

L'arte propria della modernità è, nelle parole del monaco, frutto di un'opera creatrice generata in modo affettato, con il solo scopo di colpire e commuovere l'osservatore attraverso abili artifici, da lui confusi con un'intima partecipazione all'esperienza artistica. Essa è il risultato di un lavoro che non è lento e sereno, bensì generato in preda al vorticoso fluire del pensiero⁵⁰⁹, in quello che sembra essere un primo germe dello “*Strom*” che, nello *Sternbald*, condurrà Franz alla dispersione⁵¹⁰. Nella ricerca di un punto fermo a cui appellarsi, non è certamente un caso che Wackenroder torni a citare Dürer nelle pagine di chiusura delle *Herzensergießungen*, all'interno del brano dedicato a Berglinger, ponendolo come una delle possibili espressioni sublimi dell'incomprensibile spirito artistico inviate dal cielo sulla terra, accanto a Raffaello, Guido Reni, e allo stesso Berglinger:

Ein Raphael brachte in aller Unschuld und Unbefangenheit die allergeistreichsten Werke hervor, worin wir den ganzen Himmel sehn; - ein Guido Reni, der ein so wildes Spielerleben führte, schuf die sanftesten und heiligsten Bilder; - ein Albrecht Dürer, ein schlichter nürnbergischer Bürgersmann, verfertigte in eben der Zelle, worin sein böses Weib täglich mit ihm zankte, mit ämsigem

508Ivi, p. 91.

509Cfr *Ibidem*.

510Per lo “*Strom*” quale corrente vorticoso generata dai grandi rivolgimenti storici e sociali del tempo, che tenta invano, con la sua forza e il suo flusso liberatorio, di risolvere ogni contraddizione, cfr Collini, P., *Wanderung. Il viaggio dei romantici*. Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 57-70.

mechanischem Fleiße, gar seelenvolle Kunstwerke; - und Joseph, in dessen harmonischen Werken so geheimnißvolle Schönheit liegt, war verschieden von diesen allen!⁵¹¹

Il brano, dedicato alla presentazione della grande varietà di spiriti artistici presenti nel mondo, descrive un movimento che dal cielo arriva alla terra, quasi a voler riprodurre la discesa del divino, che trova sua espressione nell'arte. Il primo artista ad essere menzionato è il divino Raffaello, la cui arte riesce a riflettere in sé la volta celeste nella sua totalità, per poi scendere fino a Guido Reni, che, nonostante l'anima da giocatore, sa realizzare opere delicate e pie, ed è già sensibilmente più prossimo al suolo rispetto a quanto non lo sia l'Urbinate. È indicativo il fatto che i due artisti italiani precedano i due tedeschi, nel già citato spostamento operato dallo spazio celeste a quello terreno. Fortemente radicato è Dürer, il quale, nonostante si trovi ad affrontare una questione quanto più terrena, quale è il rapporto con la moglie litigiosa, si adopera in modo pratico e laborioso, producendo opere colme di sentimento. Il suo modo di stare e di agire nel mondo è sì terreno, ma vitale e radicato, e niente ha da invidiare all'aulico raffaellesco, differenziandosi, al contempo, sia dallo sradicamento di Guido Reni, che dalla lacerazione schizofrenica di Berglinger. I quattro artisti possono essere associati in modi differenti, quasi a voler mostrare le multiformi caratteristiche presenti in ognuno di essi: Raffaello e Guido Reni, di ambito italiano, contrapposti a Dürer e Berglinger, di provenienza germanica; o, volendo prediligere la struttura chiastica⁵¹², Raffaello e Dürer, della medesima levatura morale e divisi solo dal rapporto con le sfere celesti e quelle terrene, contrapposti alla sregolatezza di Guido Reni e Berglinger. Sia come sia, il punto di caduta è qui rappresentato dal musicista Berglinger, le cui opere sono custodi di una bellezza avvolta nel mistero. Per mezzo di lui si

511Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 130-145, qui 144-145.

512Esemplificata nel disegno, attribuito a Overbeck e probabilmente creato nel 1810 a Roma, in cui appaiono Raffaello, in basso a sinistra, e Dürer, in basso a destra, al cospetto del trono dell'arte, centrale, e sullo sfondo, dietro ad ognuno dei due artisti, i relativi paesaggi di provenienza. Un ulteriore disegno, probabilmente ad esso contemporaneo e realizzato da Pforr sul medesimo tema, andato perduto, è riportato in un'incisione di Karl Hoff. L'incisione, pubblicata nel 1832, è accompagnata da una descrizione che indica la fusione tra arte antica italiana e tedesca. Cfr Piantoni, G., Susinno, S. (a cura di), *I Nazareni a Roma*. Roma, De Luca, 1981, p. 187; Thimann, M., "Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik", in Id., Hübner, C., *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*. Petersberg, Imhof, 2015, pp. 8-41, qui 31.

arriva ad affermare, in prossimità della fine delle *Herzensergießungen*, che, per l'umano, lo spirito artistico non costituisce soltanto un segreto, bensì anche una fonte di ammirazione:

Der Kunstgeist ist und bleibt dem Menschen ein ewiges Geheimniß, wobey er schwindelt, wenn er die Tiefen desselben ergründen will; - aber auch ewig ein Gegenstand der höchsten Bewunderung: wie denn dies von allem Großen in der Welt zu sagen ist.⁵¹³

In Berglinger è possibile scorgere il prototipo dell'artista contemporaneo, in cui parte spirituale e corporea non sono in grado di agire secondo una concezione unitaria, ma che, distintamente, seguono ognuna una propria particolare inclinazione:

Warum wollte der Himmel, daß sein ganzes Leben hindurch der Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde, ihn so unglücklich machen, und endlich sein doppeltes Wesen von Geist und Leib ganz von einanderreißen sollte!⁵¹⁴

Al mistero di Berglinger, lacerato tra eterico entusiasmo e miserie terrene⁵¹⁵, si contrappone Albrecht Dürer, che, in ogni aspetto della descrizione, trasmette un'aura di concretezza, per quanto concerne le difficoltà che deve superare, per il modo di operare, e per ciò che le sue opere esprimono⁵¹⁶. L'artista riesce ad affrontare e a superare le miserie terrene che invece distruggono il musicista, traendovi anche un aspetto positivo, in quanto non si perde come

513Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 130-145, qui 145.

514Ivi, qui 144.

515Il contrasto tra *Enthusiasmus* e senso del dovere ricorre continuamente nel racconto di Berglinger, raggiungendo l'apice nel momento in cui il musicista torna nella casa paterna, in una tensione che ricorda quella di Wackenroder stesso, "Dies war eine recht quälende und peinliche Lage für den armen Joseph. Er preßte seinen Enthusiasmus heimlich in seine Brust zurück, um seinen Vater nicht zu kränken, und wollte sich zwingen ob er nicht nebenher eine nützliche Wissenschaft erlernen könnte. Aber das war ein ewiger Kampf in seiner Seele. Er las in seinen Lehrbüchern eine Seite zehenmal, ohne zu fassen, was er las; - immer sang seine Seele innerlich ihre melodischen Phantasieen fort." WAC I, p. 134; cfr Hertrich, E., *Joseph Berglinger: Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin, De Gruyter, 1969, pp. 31-32.

lui nella creazione, perché riesce a dominarla attraverso un serio e dedicato lavoro. In questo modo il Norimberghese funge da ideale contrappunto al musicista Berglinger, quale espressione di una germanicità antica, solida, con entrambi i piedi poggiati sul terreno da cui trae ispirazione al fine di creare qualcosa che trascenda la dimensione terrena stessa. Il grande incisore è l'ultimo artista del passato che appare prima dell'epilogo, e in questa posizione la sua presenza diviene ancora più incombente, a memoria di ciò che nel passato è stato e che adesso non è più, fatto che determina la fine di Berglinger, lentamente consunto dallo smarrimento tra cielo e terra che non gli permette di trovare pace, se non nella sua stessa dissoluzione⁵¹⁷. Il passaggio da Dürer a Berglinger, nonché la conseguente “dispersione” di quest'ultimo, è chiaramente imputabile al collasso dell'Entusiasmo artistico indotto dall'irrompere degli eventi storici contemporanei, che porta il musicista a scivolare in una logorante passività, invalidante ai fini della produzione artistica⁵¹⁸. Le *Herzensergießungen*, per quanto dichiarato dal monaco, non sono scritte in armonia con lo spirito del tempo contemporaneo, in quanto da lui non apprezzato né compreso. Ciononostante, l'opera si chiude con Berglinger, che abita il presente storico di Wackenroder, e che ritorna nelle *Phantasien* per tenere vivo il senso di angoscia che accompagna l'osservazione del futuro incommensurabile nonché del continuo susseguirsi di circostanze ed eventi. Il tentativo di resistenza agli infidi e pericolosi abissi da parte del musicista si compie nella ricerca di un'eternità e di un'unicità da conferire all'opera d'arte, da contrapporre all'incombere di un tempo futuro che non presenta limiti né possibilità di fuga

516Se si pensa però al Dürer storico, prendendo ad esempio tre delle sue opere incisive più riconoscibili, la *Melancholia*, il *San Girolamo*, e *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, il fulcro della rappresentazione è un grande personaggio problematico, perso nella propria incomunicabilità, nello studio o in un imperterritissimo sperimentalismo. Tale condizione rende palese che le figure emblematiche dell'artista sono situate nello spazio che risiede ad un passo dal limite della sopportazione, in cui è presente anche Dürer stesso, non esente dai mutamenti della fortuna, che vede in figure come Lutero un bastione contro lo scivolamento dei conflitti in un moto di follia collettiva. Da qui diviene comprensibile la disperazione che la notizia della morte del frate, poi rivelatasi infondata, fa scaturire in lui. Cfr Strinati, C., “Albrecht Dürer 'comunicatore esemplare’”, in HEF, pp. 14-15.

517Per un approfondimento sul rapporto tra la figura di Dürer e quella di Berglinger nel brano in questione, cfr Schubert, B., *Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie*. Königstein/Ts, Athenäum, 1986, pp. 29-35.

518Cfr Karoli, C., *Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik*. Bonn, Bouvier, 1968, p. 192.

dall'eterno ciclico riproporsi degli eventi. Berglinger, artista tedesco prossimo all'Ottocento che non conosce, né tantomeno percepisce, un'organicità che lo leghi con il mondo di cui egli stesso è parte, fallisce nel proprio sforzo, finendo per passare le proprie giornate a disperdere nell'aria le composizioni musicali che produce, come un bambino che si diletta con le bolle di sapone, mentre il mondo esterno è travolto dalla tragicità degli accadimenti storici⁵¹⁹.

3.2 Il rapporto tra “mondo dei padri” e “dei figli”

La figura di Dürer nelle opere della *Frühromantik* rispetto al ruolo che essa riveste nella costellazione sociale più stretta, ovvero quella familiare, va distinta in due momenti. Nella *Ehrengedächtnis* e nelle *Phantasien*, che possono essere considerate un *unicuum* dato il loro concepimento che non prevede una reale soluzione di continuità, Dürer si presenta nel suo momento di espansione: condivide, anche fisicamente, lo spazio con Raffaello, di cui si presenta quale compagno, mano nella mano, per poi comparire a fianco del padre, ed essere così nuovamente percepito in un momento della sua giovinezza. Nello *Sternbald*, Dürer, ormai cinquantenne, quale maestro e figura di riferimento per i propri allievi, rappresenta invece una tradizione da cui, nel corso del romanzo, Franz va sempre più discostandosi. *Franz Sternbalds Wanderungen* è un'opera intrisa dello spirito del proprio tempo, un'età di crisi e transizione ormai prossima al volgere del secolo, dal XVIII al XIX, in cui l'incertezza regna sovrana. Il protagonista ricerca, in tutto lo spazio del romanzo, il suo vero padre, non riuscendo a giungere a capo della questione a causa della brusca interruzione a cui è sottoposta l'opera. Nella relazione tra “mondo dei figli” e “mondo dei padri”, una delle questioni pregnanti del romanzo, riecheggiano i cambiamenti dei rapporti sociali a cui si assiste all'epoca⁵²⁰. In senso lato, la crisi con il mondo di provenienza, che vede i giovani proromantici aderire agli ideali rivoluzionari, costituisce un netto rifiuto per lo spirito

519Cfr Bevilacqua, G., *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*. Milano, Sansoni, 2000, pp. 158-161.

520Cfr Agazzi, E., “Le *Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte* e il sogno rinascimentale”, in AGA, pp. 75-99, qui 83; Feilchenfeldt, K., “*Franz Sternbalds Wanderungen* als Roman der Jahrhundertwende 1800”, in Markert, H. (hrsg v.), *«lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn!»: Symposium zum 150. Todestages Ludwig Tiecks (1773-1853)* (hrsg. von Institut für deutsche Literatur der Humboldt Universität zu Berlin unter Mitarbeit von Markert, H.). Bern, Lang, 2004, pp. 163-177, qui 167 e segg; Agazzi, E., “Le *Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte* e il sogno rinascimentale”, in AGA, pp. 75-99, qui 83

conservativo dell'*Ancien Régime*. In Tieck e Wackenroder tale adesione, dichiarata più da Tieck che da Wackenroder in forma esplicita⁵²¹, trova sfogo in quanto espresso nelle opere letterarie che realizzano nella breve stagione della *Frühromantik*. Ad esempio, nelle *Herzensergießungen*, l'espressione della rottura con l'ordine costituito si palesa attraverso il passaggio da Raffaello a Piero di Cosimo, e da questi a Berglinger. La crisi che attraversa trasversalmente l'opera di Wackenroder ha chiara origine storica, scaturendo dalla presa di coscienza dell'insostenibile "peso del mondo" e dall'irruzione nella *turris eburnea* dell'arte dei tragici e decisivi eventi storici coevi. Tale discorso è applicabile anche allo *Sternbald* di Tieck, che, in pagine centrali del romanzo, è come trascinato via dalla corrente impetuosa ("Strom") dell'evento che lo allontana dai "maestri del passato", ovvero Dürer ma anche Raffaello, a favore di un'intuizione di una nuova arte del futuro, più sette-ottocentesca che cinquecentesca. Franz, che debutta come allievo di Dürer, finisce per identificarsi con l'irregolarissimo e anticlassico protomanierista Piero di Cosimo. Nel vissuto di Wackenroder questa tensione assume una dimensione di ambito anche familiare e personale, causata dal moto contrastivo tra la propria spinta interiore e la strada tracciata per lui dal padre illuminista⁵²². Nella lettera a Tieck del 18 giugno 1792 Wilhelm Heinrich esprime tutto il proprio disagio quando si trova immerso nel chiacchiericcio ilare della società⁵²³, qui

521 "Du sprichst ja gar nichts von den Franzosen? Ich will nicht hoffen, daß sie Dir gleichgültig geworden sind, daß Du wirklich Dich nicht dafür interessirst? O, wenn ich izt ein Franzose wäre! Dann wollt' ich nicht hier sitzen, dann - - - Doch leider, bin ich in einer Monarchie geboren, die gegen die Freiheit kämpfte, unter Menschen, die noch Barbaren genug sind, die Franzosen zu verachten." (Tieck, L., Tieck an Wackenroder: Göttingen, [zwischen dem 20.] Dezember 1792 [und dem 7. Januar 1793], in *Der Briefwechsel* (WAC II), pp.102-116, qui 114). Wackenroder risponde a Tieck, pur condividendone l'entusiasmo, di non essere solito informarsi sulle questioni di Stato, sottolineandone che, se fosse un francese, proverebbe orgoglio ma non avrebbe il coraggio di imbracciare il fucile, in quanto troppo attaccato alla propria vita per rischiare di metterla in pericolo. Cfr Wackenroder, W. H., An Tieck: Berlin, [zwischen dem 11. und 14.] Januar 1793, in *Der Briefwechsel* (WAC II), pp. 116-125, qui 118; Bevilacqua, G., *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*. Milano, Sansoni, 2000, pp. 69-70.

522 Si pensi al contrasto che sente Wilhelm Heinrich descrivendo il modo in cui il freddo intelletto, al quale si fa ricorso nella risoluzione delle controversie legali, porti a spegnere il fuoco delle passioni di due cuori che entrano in collisione. Pur riconoscendo tale compito come necessario ai fini del funzionamento di uno stato, palesa all'amico Tieck la propria indisponibilità a svolgerlo. Cfr Wackenroder, W. H., An Tieck: [Berlin, 11. Dezember 1792], in *Der Briefwechsel* (WAC II), pp. 96-102, qui 101.

523 La difficoltà di vivere secondo i dettami borghesi rappresenta certamente uno dei grandi temi dell'epoca, come appare anche nel *Wilhelm Meister* di Goethe. Lukács vede la particolarità del *Meister* di presentare il

rappresentata dal pubblico teatrale presente alle rappresentazioni a cui assiste, con la sua unica forma di resistenza costituita dalla presenza al suo fianco di un compagno con cui possa condividere un comune sentire⁵²⁴. Tali espressioni lasciano intendere un sentimento di separazione tra sé e il mondo⁵²⁵ che trova una forma di resistenza in un raddoppiamento e una condivisione della solitudine⁵²⁶ attraverso la creazione di un proprio nucleo di spiriti affini⁵²⁷. Nell'amicizia che lega Tieck e Wackenroder⁵²⁸, l'*Einsamkeit* ha il potere di

pieno sviluppo della personalità sotto forma di crescita di persone reali in circostanze concrete. Così presentato, il compimento della personalità, vagheggiato dal Rinascimento e dall'Illuminismo, e rimasto utopia nella società borghese, finisce per apparire come una sorta di isola all'interno della società stessa. Goethe, consapevole di non rappresentare la realtà, nutre comunque l'intenzione di operare una sintesi tra le migliori tendenze dell'umanità. Lukács vede inoltre il *Meister* come un prodotto di una *Übergangskrise*, in cui Goethe dà forma alla tragica crisi degli ideali umanisti borghesi. Non è casuale che l'opera di Goethe, la più importante del periodo di transizione tra XVIII e XIX secolo, sia stata scritta, nella sua edizione definitiva, tra il 1793 e il 1795, negli anni in cui la crisi rivoluzionaria di transizione tra le due epoche raggiunge il suo apice in Francia. Cfr Bahr, E., "Wilhelm Meisters Lehrjahre als Bildungsroman", in Goethe, J. W., *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Stuttgart, Reclam, pp. 643-660, qui 653-654; Lukács, G., *Goethe und seine Zeit*. Bern, Francke, 1947, pp. 31, 36, 43.

524Si rimanda qui alla lettera che Wackenroder scrive a Tieck, da Berlino, il 18 e 19 giugno 1792, nella quale Wilhelm Heinrich arriva ad affermare di avere trovato, nell'intimo e nelle parole di Bernhardi, a cui è molto legato, molte somiglianze con Tieck. Cfr Wackenroder, W. H., An Tieck: Berlin, 18. [und 19.] Juni [1792], in *Der Briefwechsel* (WAC II), pp. 63-66.

525La solitudine romantica è richiamata chiaramente dalle parole che aprono le *Herzensergießungen*, che recitano, in modo quasi programmatico, "In der Einsamkeit eines klösterliches Lebens, in der nur noch zuweilen dunkel an die entfernte Welt zurückdenke". Wackenroder, W. H., *An den Leser dieser Blätter*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 53-54, qui 53.

526La sensibilità di Wackenroder nei confronti del mondo dei padri e della società borghese non costituisce certamente un *unicuum* nell'età della *Frühromantik*, come ben testimoniano le parole che Friedrich Schlegel scrive al fratello il 2 giugno 1793. Similmente a Wackenroder, il più giovane dei due fratelli non si sente in condizione di poter comunicare le sue inclinazioni più intime ai genitori, né tantomeno sembra essere in grado di sopirle in modo definitivo e permanente. Ciò spinge Friedrich a giungere alla conclusione di non poter fare altrimenti che rincorrere il proprio *modus vivendi*, possibilità invece preclusa a Wackenroder, prematuramente scomparso. Nella lettera del 19 giugno dello stesso anno al fratello, Friedrich Schlegel riprende il discorso da dove lo aveva lasciato nella lettera precedente, palesando un'impossibilità a vivere seguendo le norme della società borghese. Nella stessa occasione, Friedrich

estendersi, fino a divenire una *Zweisamkeit*⁵²⁹ con cui affrontare un mondo avverso:

Wenn dann unser beiderseitiger sehnlichster Wunsch erfüllt werden kann, wenn wir an Einem Orte die blumenreichsten Jahre des Lebens zubringen dürfen: - o welche unaussprechlich reizende Aussicht in die Zukunft. Zwey Wesen, von dem traurigen Schwall und Wüste der Welt isolirt, in einer Freiheit, die Götter beneiden könnten, in einer Sorglosigkeit, die man vergeblich an andern Orten der Erde und in andern Zeitpunkten des menschlichen

Schlegel vede le migliori menti dell'epoca mutilate dalla loro vocazione borghese, in una manifestazione d'insofferenza per un'ottusità che richiama da vicino l'invettiva di Wackenroder contro i teorici. Cfr Schlegel, A. W., Digitale Edition der Korrespondenz. [Version 10-20]. Datengeber: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresd. e. 90, XIX, Bd. 24.a, Nr. 26 (Handschrift), hier Digitalsat S. <<https://august-wilhelm-schlegel.de/version-10-20/briefid/3658>> e Nr. 27 (Handschrift), hier Digitalsat S. <<https://august-wilhelm-schlegel.de/version-10-20/briefid/3659>>

527Johann Georg Zimmermann (1728-1795), una delle figure prominenti della seconda metà del XIX secolo, medico personale alla corte di Giorgio III ad Hannover con una reputazione europea, scrittore e filosofo, tra il 1784 e il 1785 pubblica, in quattro volumi, *Ueber die Einsamkeit*. L'opera, che conosce una larga diffusione, in cui si considerano, tra gli altri, i vantaggi di avere a che fare con un gruppo ristretto di spiriti affini, mettendo in guardia dagli svantaggi della vita sociale e del futile intrattenimento, nonché dei benefici della solitudine sul cuore e sullo spirito. Tali tendenze sono facilmente osservabili nella *Frühromantik*. Cfr Kurth-Voigt, L. E., "Zimmermanns *Ueber die Einsamkeit*" (1784/85): *Zur Rezeption des Werkes*, in *MLN*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 116 (3), German Issue, Apr 2001, pp. 579-595. Per approfondimenti sulla solitudine settecentesca d'Oltralpe, cfr La Manna, F., "più solitario d'un lupo". *Tipologia del Melanconico nel Settecento tedesco*. Lecce, Manni, 2002.

528La poesia del Settecento, in Germania, trae maggiore ispirazione dall'amicizia che dall'amore. Nella relazione amicale si ricerca infatti un *Seelenfreund*, o la parte migliore di sé. Il giovane settecentesco trova sfogo alla propria necessità di una sfera emotiva nel rapporto e nelle conversazioni con l'amico, mentre si sposa non per motivazioni passionali, bensì per senso del dovere nei confronti dei genitori o del gruppo religioso di appartenenza, se pietista, oppure per ragioni di interesse personale, se illuminista. Cfr Mittner, L., "L'amicizia e l'amore nella letteratura tedesca del Settecento", in *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*. Milano, Mursia, 1962, pp. 79-108, qui 79. Per approfondimenti su amicizia e amore nella letteratura settecentesca in Germania, cfr Kluckhohn, P., *Die Auffassung der Liebe im XVIII Jahrhundert und in der Romantik*. Halle, Niemeyer, 1931-1932; Lankheit, W., *Das Freundschaftsbild in der Romantik*. Heidelberg, Winter, 1952.

529Cfr Pikulik, L., *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München, Beck, 1992, p. 29.

Lebens sucht, - durch nichts an die Menschen, blos an einander mit
den unauflöslichsten Banden gekettet [...] ⁵³⁰

I primi passi che, nello *Sternbald*, Sebastian muove al fianco dell'amico partente richiamano da lontano la *Zweisamkeit* di Wackenroder e Tieck, in quanto i due costituiscono, attraverso la loro unione, un nucleo che, seppur atto a scindersi, si percepisce come un'isola contrapposta ad un mondo esterno avvertito come ostile. Franz, non senza incertezze, si lascia dietro le spalle una Norimberga ancora avvolta nel sonno e muove i primi passi con la propria mano in quella di Sebastian, immerso nella quiete delle ore in cui la notte incontra il nuovo giorno:

So sind wir denn nun endlich aus den Thoren der Stadt, sagte Sebastian, in dem er stille stand und sich freier umseh. [...] Jetzt schlug es in Nürnberg vier Uhr und sie zählten aufmerksam die Schläge, obgleich beide recht gut wußten, daß es keine andere Stunde seyn konnte; indem warf das Morgenroth seine Flammen immer höher und es giengen schon undeutliche Schatten neben ihnen und die Gegend trat rund umher aus der ungewissen Dämmerung heraus. ⁵³¹

Sullo sfondo della partenza di Franz, si staglia la tradizione rappresentata da Norimberga e dal maestro Dürer, il quale, in un'ambientazione notturna, viene descritto come intento al “lavoro onirico”, mentre quello artistico lo attenderà al risveglio:

Wie alles noch so still und feierlich ist, sagte Franz und bald werden sich diese guten Stunden in Saus und Braus, in Getümmel und tausend Abwechslungen verlieren. Unser Meister schläft wohl noch und arbeitet an seinen Träumen, seine Gemälde stehen aber auf der Staffelei und warten schon auf ihn. Es tut mir doch Leid, daß ich ihm den Petrus nicht habe können ausmalen helfen. ⁵³²

⁵³⁰Wackenroder, W. H., An Tieck: [Berlin], 20. Juli [1792], in *Der Briefwechsel*, in *Sämtliche Werke und Briefe* [hg. von Vietta, S., Littlejohns, R.]. Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 69-74, qui 70-71.

⁵³¹TIE, p.11.

⁵³²Ivi, p. 11-12.

L'atto di creazione onirica che ha luogo nella notte reca in sé un rimando alla prima presentazione di Raffaello nelle *Herzensergießungen*, quando, in *Raphaels Erscheinung*, l'Urbinate riesce a portare a compimento il proprio lavoro soltanto grazie ad un lampo ispiratore nel buio delle ore notturne. Ma mentre l'artista italiano risiede nello spazio della notte in modo vigile, il tedesco nelle ore buie vi opera in modo sereno, in un *continuum* con il proprio modo umile di abitare il giorno, con sogni e dipinti posti sullo stesso piano, quali frutti della fantasia creatrice. Tramite un restringimento di campo, si passa dal fronte ampio della società chiassosa all'intimità dello spazio familiare del maestro, ancora non nominato in modo esplicito, bensì richiamato alla memoria semplicemente come *unser Meister*, ad esprimere un senso di confidenza e di unione non solo con lui, ma anche tra i due allievi, per mezzo del comune legame con il maestro. Prima di nominare il nome di Dürer, Norimberga appare semplicemente come una non precisata *Stadt* che Tieck disvela, con una successione di indizi. Inizialmente è citata Norimberga, poi il richiamo a un non ben definito maestro, infine il dipinto dell'apostolo Pietro, a lasciar intuire l'identità dell'artista a cui si fa riferimento:

[...] es sollte mir fast bedünken, als könnte der gute Apostel, der es so ehrlich meinte, der mit seinem Degen so rasch bei der Hand war und nachher doch aus Lebensfurcht das Verleugnen nicht lassen konnte und sich von einem Hahn mußte ein Buß- und Gedächtnispredigt halten lassen, als wenn ein solcher beherzter und furchtsamer, starrer und gutmütiger Apostel nicht anders habe aussehen können, als ihn Meister Dürer so vor uns ihn hingestellt hat.⁵³³

La camminata notturna mano nella mano di Franz e Sebastian richiama il sogno del monaco delle *Herzensergießungen* che vede similmente uniti Dürer e Raffaello. Le ore silenziose che vivono i due nel momento della separazione, incorniciate da una Norimberga che, al risveglio, si perderà nella confusione della società, rappresenta quanto della propria realtà Franz intende lasciarsi indietro⁵³⁴. Mentre l'allontanamento da Norimberga rappresenta, per

⁵³³Ivi, p. 12.

⁵³⁴La vita legata al terreno, accompagnata da distrazioni tali da non permettere di arrivare a fondo delle cose e percepita come costrizione, era già presente in Berglinger in forma esplicita. Cfr Wackenroder, W. H., *Das*

Franz, il distacco da una società in cui l'animo non riesce a trovare adeguata espressione, quello da Dürer si riflette in una dipartita dal conosciuto, nonché dalla solidità della tradizione che il maestro rappresenta. Alla fine dei loro passi insieme, Sebastian ritornerà verso ciò che gli è familiare, mentre Franz potrà seguire la strada che la sua fantasia lo esorta a percorrere. La dipartita di Franz da Norimberga non presenta alcun tipo di tensione, se non quella emotiva di abbandono del conosciuto, né di disaccordo con la figura di autorità, ovvero il maestro Dürer, fatta eccezione per il dispiacere di non poterlo aiutare a portare a termine il lavoro iniziato. Il rammarico del discepolo, esplicitamente espresso dalle parole “Es tut mir doch Leid, daß ich ihm den Petrus nicht habe können ausmalen helfen”⁵³⁵, porta alla luce l'inconsistenza di Franz, trascinato altrove dalla propria *curiositas*, e, dunque, inadatto a svolgere il lavoro lento e costante degli antichi delineato nella *Schilderung*. Questo rappresenta un punto di discriminazione tra la *Schilderung* e lo *Sternbald*, in quanto la prima è espressione di un'adesione alla tradizione, mentre il secondo di un distacco da essa. In ciò, è chiaro il diverso ruolo di Dürer nello *Sternbald*: l'artista, maestro autorevole ormai in là con gli anni, è come un padre che vede allontanarsi da sé un proprio figlio, nell'ottica in cui gli allievi, da educare e a cui trasmettere i propri saperi, siano intesi quali l'equivalente di una prole di natura ideale, nel segno dell'arte. Il distacco di Franz, che lascia Norimberga accompagnato dall'amico e in accordo con il maestro, non è traumatico, a differenza di quello di Berglinger, il cui distacco dal padre non vi prevede un ritorno, in quanto ritornare presso il padre gli appare come uno sforzo impossibile da affrontare⁵³⁶. Il difficile ritorno di Berglinger⁵³⁷, che sembra richiamare da lontano quello di Wackenroder a Berlino, sarà solo temporaneo e limitato, ed avviene per un motivo ben preciso, essendo catalizzato dalla notizia dell'imminente morte del padre⁵³⁸. La fine del musicista avviene in seguito al suo

merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 130-145, qui 133.

535TIE, p. 12.

536Cfr Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 130-145, qui 143.

537Cfr Hertrich, E., *Joseph Berglinger: Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin, De Gruyter, 1969, p. 58.

538Cfr Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 130-145, qui 143.

breve ritorno presso la casa del padre; lasciata nuovamente la dimora paterna dietro di sé, la morte lo coglie, nel giorno di Pasqua, dopo una lenta malattia sorta a seguito di un grande sforzo compositivo e direttivo di una musica che reca in sé tutte le sofferenze umane⁵³⁹:

Endlich riß er sich mit Gewalt auf, und streckte mit dem heißesten Verlangen die Arme zum Himmel empor; er fühlte seinen Geist mit der höchsten Poesie, mit lautem, jauchzendem Gesange an, und schrieb in einer wunderbaren Begesiterung, aber immer unter heftigen Gemüthsbewegungen, eine Passionmusik nieder, die mit ihren durchdringenden, und alle Schmerzen des Leidens in sich fassenden Melodieen, ewig ein Meisterstück bleiben wird. Seine Seele war wie ein Kranker, der in einem wunderbaren Paroxismus größere Stärke als ein Gesunder zeigt.⁵⁴⁰

3.3 *Franz Sternbalds Wanderungen*

Il romanzo è, nel secolo XVIII, un genere ancora assai controverso, e, non a caso, Schiller ritiene che il romanziere sia soltanto il “fratellastro” del poeta⁵⁴¹. Il romanzo moderno, nello specifico, si sviluppa in un periodo in cui l'essere ha perso una sua forma d'integrità sempre spontaneamente perfettibile e carnalmente presente⁵⁴², per quanto sostenuto da Lukács, il quale afferma: “Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist.”⁵⁴³ Fra i romantici, Novalis sostiene che un

539Forse non senza motivo, per lo stesso Wackenroder l'ultimo baluardo di resistenza nella casa del padre sembra essere rappresentato dallo studio dall'arte e della musica. Cfr KÖP, p. 183.

540Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 130-145, qui 143-144.

541Cfr Bahr, E., “*Wilhelm Meisters Lehrjahre* als Bildungsroman”, in Goethe, J. W., *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Stuttgart, Reclam, pp. 643-660, qui 659.

542Cfr Lukács, G., *Die Theorie des Romans*. Berlin, Neuwied, 1965 [1916], p. 41.

543Ivi, p. 53.

romanzo debba essere poesia in tutto e per tutto⁵⁴⁴, mentre è Friedrich Schlegel a dare un più ampio contributo alla sua definizione nel *Gespräch über die Poesie*. Nel *Brief über den Roman* in esso contenuto, Schlegel afferma infatti la propria impossibilità a immaginare un romanzo che non mescoli narrazione, canto e altre forme espressive⁵⁴⁵. All'interno dello scritto, l'autore non riesce a risolvere l'interna contraddizione che lo vede utilizzare il termine *Roman* talora in senso assai lato, ascrivendovi anche produzioni letterarie post-antiche oggettive e sovraindividuali, quali il *Don Chisciotte* e la *Divina Commedia*, talaltra nell'accezione più circoscritta che ricerca la possibilità epica, o “romantica”, nel presente, il cui prototipo è identificato nel goethiano *Meister*⁵⁴⁶. L'autore del *Gespräch über die Poesie*, che ritiene di poter scorgere nella parte migliore di un romanzo l'intima essenza di chi lo abbia prodotto, arriva a nutrire una profonda ammirazione per la narrativa tieckiana e per lo *Sternbald*, da lui ritenuto di gran lunga superiore al *Meister*. Lo *Sternbald*, considerato dal più giovane degli Schlegel il primo romanzo che si possa definire romantico dai tempi del *Don Chisciotte*, sembra in grado di assolvere la funzione del *Roman* di epoca coeva di far scaturire quanto di “epico” sia dato esprimere nel proprio momento storico⁵⁴⁷. Per tali ragioni, *Franz Sternbalds Wanderungen* merita sicuramente un discorso a parte rispetto alle opere di Tieck scritte insieme a Wackenroder, e non soltanto quale primo romanzo romantico, ma anche per la centralità data alla figura di Dürer e per il peso specifico che ha il discorso sul ruolo dell'artista all'interno della società⁵⁴⁸. La genesi dell'opera di Tieck, pubblicata nell'anno che intercorre tra le *Herzensergießungen* (1797) e le *Phantasien über die Kunst* (1799), presenta un percorso peculiare che lo porta ad essere un prodotto di tendenze di natura composita. La prima parte di *Franz Sternbalds Wanderungen*, del 1798, nasce sulle

544Novalis, *Fragmente und Studien 1799-1800*, in *Schriften* (hrsg. v. Kluckhohn, P., Samuel, R.). Stuttgart, Kohlhammer, vol. III, 1968, pp. 525-693, qui 558.

545Schlegel, F., *Gespräch über die Poesie*, in *Kritische Schriften* (hrsg. v. Rasch, W.). München, Hanser, 1956, p. 325.

546Bevilacqua, G., *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*. Milano, Sansoni, 2000, pp. 90-92.

547Ivi, pp. 95-99.

548Per uno studio estensivo sul significato dell'opera alla luce del sorgere di uno spirito moderno, si rimanda a Voorhoeve, J., *Romantisierte Kunstwissenschaft. „Franz Sternbalds Wanderungen“ von Ludwig Tieck und die Emergenz einer modernen Bildlichkeit*. München, Fink, 2010 [pp. 127-132 per un focus sulle figure di Dürer, Raffaello e Luca di Leida].

ceneri di un precedente scritto tieckiano, *Der junge Tischlermeister*, iniziato da Tieck nel 1796 ma terminato e pubblicato solo quarant'anni dopo⁵⁴⁹, nel 1836, quale prima reazione romantica a *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe. Nonostante la vera e propria stesura dell'opera abbia inizio nell'estate 1796, già nel 1795 il giovane Tieck comincia a pianificare la scrittura di un romanzo di formazione con un giovane e abile falegname quale protagonista, che, nel corso della sua *Wanderung*, giunge al castello di un amico di estrazione nobile, presso cui dà buona prova di un talento innato per l'arte recitativa⁵⁵⁰. L'intento con cui nasce l'opera è palesato dallo stesso Tieck nella sua premessa alla pubblicazione del 1836:

Der Plan zu dieser Erzählung ist geradezu einer meiner frühesten Entwürfe, denn er entstand schon im Frühjahr 1795. Der Wunsch, klare und bestimmte Ausschnitte unsers echten deutschen Lebens, seiner Verhältnisse und Aussichten wahrhaft zu zeichnen, regte sich lebhaft in mir. [...] Manche andere Entwürfe wurden ausgeführt, und drängten diese Novelle, welche meine früheste war, und den Anlaß zu den spätern gab, zurück.⁵⁵¹

Le ragioni che portano Tieck ad abbandonare il progetto del *Tischlermeister* sono individuabili in quel che accade nell'estate del 1796, quando il giovane autore romantico visita Dresda insieme all'amico Wackenroder. Durante il viaggio, quest'ultimo ha finalmente il coraggio di mostrare a Tieck un manoscritto contenente scritti e racconti ai quali sta lavorando da tempo. A Ludwig è immediatamente chiara la rilevanza e il significato profondo di quanto letto: la lingua utilizzata, pregna di ingenuo candore e religiosità, cela in realtà un'ardente critica allo spirito corrotto del mondo presente, al quale si contrappone la semplice grandezza degli artisti rinascimentali⁵⁵². Il processo che conduce Tieck ad

549L'opera è inizialmente concepita come romanzo, ma è pubblicato quarant'anni dopo in forma di novella (di 350 pagine circa). Per lo sviluppo della composizione del *Tischlermeister* nel corso dei quarant'anni che intercorrono tra l'ideazione iniziale dell'opera e la sua pubblicazione, cfr Gebhart, A., *Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des "Königs der Romantik"*. Marburg, Tectum Verlag, 1997, p. 245.

550Anger, A., "Nachwort", in TIE, pp. 543-583, qui 557-558.

551Tieck, L., *Der junge Tischlermeister*, in *Werke: in vier Bänden*. Band IV, München, Winkler, 1963, p. 207.

552Anger, A., "Nachwort", in TIE, pp. 543-583, qui 558.

abbandonare il *Tischlermeister* in favore della composizione di altri scritti, più in linea con il percorso che l'amico gli traccia davanti agli occhi, è visibile nel *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg*, incluso tra gli scritti che compongono le *Herzensergießungen*. In esso è già possibile intravedere il nucleo fondativo dello *Sternbald*, tanto nel nuovo interesse di Franz per l'arte e gli artisti italiani, quanto nella riproposizione del mondo tedesco antico di Norimberga e del maestro Dürer, che il giovane Franz lascia dietro di sé e ai quali ripensa con trasporto⁵⁵³. Come ammesso dallo stesso Ludwig nella lettera al fratello Friedrich del 23 ottobre 1823, *Der junge Tischlermeister* è un'opera che deve molto alla casa paterna⁵⁵⁴; Tieck vede nella riproposizione del ricordo un tentativo di vivificare il presente e la realtà circostante:

Freilich habe ich die ganze Geschichte meines Violinspielens eingefochten, was Dich wohl wird ergötzt haben: so ist im *Geheimnisvollen* viel [von] Ziebingen, in den *Reisenden* der gute Charles Burgsdorff, den Du auch wohl wirst erkannt haben, auch meldet sich in der *Verlobung* manche Erinnerung. Ist denn nicht alles echte Componieren eine Wiederkehr und Belebung der Gegenwart und Wirklichkeit? Nur muß es freilich nicht auf die flache Weise geschehen. Wie manches ist auch im *Tischler* aus unsrem elterlichen Haus.⁵⁵⁵

L'ambientazione e gli elementi costitutivi stessi di *Der junge Tischlermeister* lasciano scorgere le fondamenta su cui poggia l'opera, richiamando alla memoria in modo indubbio le origini di Tieck, figlio di un mastro cordaio che, nonostante la propria estrazione, ha la premura, nel corso della vita, di mettere insieme una biblioteca di tutto rispetto nella propria dimora. L'interesse per il teatro del padre di Tieck, che non disdegna di trascorrere il proprio tempo in compagnia di attori, rappresenta uno degli elementi che ritornano nel *Tischlermeister*, in cui il protagonista non è attratto dall'arte figurativa, come potrebbero far

553Ivi, pp. 560-561.

554Cfr Gebhart, A., *Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des "Königs der Romantik"*. Marburg, Tectum Verlag, pp. 244-245.

555Tieck, L., *Letters of Ludwig Tieck* (a cura di Zeydel, E. H., Matenko, P., Herndon Fife, R.). New York/London, Modern Language Association of America/Oxford University Press, 1937, p. 193.

presupporre le fatiche letterarie tieckiane successive, bensì dalla recitazione e dalle opere teatrali, di cui diviene parte attiva nel corso del racconto. Il campo del vissuto interpolato nel *Tischlermeister*, novella di ambientazione prossima a quella del giovane Tieck, si interseca con il recupero dei tempi passati indicato da Wackenroder, ed espresso in seguito anche da Tieck nel *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom*. Il risultato di questo processo è la trasposizione dei tratti delineati per la stesura del *Tischlermeister* in un nuovo immaginario e in una diversa ambientazione: è così che il *focus* della storia da teatrale diviene artistico, il falegname e aspirante teatrante Leonhard si trasforma in Franz, allievo pittore di Dürer, e l'ambientazione settecentesca lascia spazio ad un contesto antico tedesco di età rinascimentale, certificato dalla presenza del maestro di Norimberga. Nonostante il cambio di paradigma miri anche a sventare il pericolo incombente del *Tischlermeister* di aderire in modo troppo stringente al goethiano *Meister*, l'influenza dell'una sull'altra opera resta comunque intuibile agli occhi dei contemporanei, che rilevano, in alcuni momenti dello *Sternbald*, una riproposizione di forme e motivi affini al romanzo di Goethe⁵⁵⁶. Nel passaggio che porta dal falegname Leonhard all'artista Franz, figura problematica di pittore che perde ogni possibilità di diventare tale, va inoltre considerato il fatto che, nel tempo che separa le due figure⁵⁵⁷, appare la storia di Berglinger, soggetto creativo accompagnato da una complessità intrinseca mai conosciuta prima⁵⁵⁸. L'avvento di Berglinger non costituisce un passaggio indolore neanche per la rappresentazione dell'età rinascimentale, che nello *Sternbald*, appare come quanto di più disarmonico: presentando una forma di conflittualità propria dell'epoca contemporanea, la società del tempo di Dürer finisce per somigliare a quella di matrice economica di fine Settecento che i giovani protoromantici stavano allora sperando⁵⁵⁹. Il passaggio è rilevante anche rispetto alla figura di Franz, la cui motivazione che ne accompagna la *Wanderung*, inizialmente intrapresa con l'intenzione di divenire egli stesso un maestro, si perde lentamente sullo sfondo nel corso del viaggio. Non a caso il romanzo stesso, così come il percorso di Franz, rimane senza conclusione, dopo che, tanto nel 1798 quanto nel 1843, Tieck non trova opportuno terminare l'opera. L'autore lascia l'eroe, che ha ormai perso la propria identità originaria senza acquisirne una nuova, sperduto

556 Anger, A., "Nachwort", in TIE, pp. 543-583, qui 561.

557 Più precisamente, tra il 1796 e il 1797, con l'avvento delle *Herzensergießungen*.

558 Cfr Collini, P., *Wanderung: il viaggio dei romantici*. Milano, Feltrinelli, 1996, p. 44.

559 Cfr Ivi, pp. 41-43.

in terra straniera, in una grande città dalla quale vorrebbe uscire, senza però averne la possibilità⁵⁶⁰. Il romanzo, composto da due parti diametralmente opposte, è orfano di quella terza parte, forse prevista ma mai realizzata, che avrebbe dovuto rappresentare il ritorno ideale dell'eroe alle origini, non come rientro al punto di partenza in sé, bensì quale compimento del percorso che lo ha reso maestro, costituendo quella “struttura del ritorno” già delineata chiaramente all'inizio del racconto⁵⁶¹:

Franz verließ jetzt Nürnberg, seine vaterländische Stadt, um in der Fremde seine Kenntnisse zu erweitern und nach einer muhseligen Wanderschaft dann als ein vollendeter Meister zurückzukehren.⁵⁶²

Il maestro Dürer, seppur a sottrarre, riveste un ruolo certamente determinante in quella che rimane una parabola incompiuta dell'allievo. Nel momento in cui si mette in cammino, Franz sceglie di perseguire una forma d'arte che si nutre di stimoli continui, alimentata da una forza cinetica che non le permette mai di arrivare a piena compiutezza⁵⁶³, divenendo così rappresentazione di un'arte infruttuosa. L'artista, in preda ad una bulimia di immagini in entrata, fallisce nel tentativo di produrne altrettante in uscita⁵⁶⁴:

Aber seit meiner Abreise aus Nürnberg hat sich alles geändert.
Meine innerlichen Bilder vermehren sich bei jedem Schritte, den

560Rispetto alla perdita d'identità di Franz, che lo porta ad una sorta di disidentità, cfr Collini, P., *Wanderung. Il viaggio dei romantici*. Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 44-50. Nella sezione in oggetto, dal titolo “Sentieri e labirinti”, Collini identifica lo stadio attraversato da Franz in quanto condizione di perdita progressiva di radici con quello zero assoluto che per Lukács è premessa necessaria che porta alla nascita del romanzo moderno. Cfr Lukács, G., *Die Theorie des Romans*, trad. it. *Teoria del romanzo*. Roma, Newton Compton, 1972, p. 49.

561Cfr Collini, P., *Franz Sternbald in den Städten*, in *Kopflandschaften – Landschaftsgänge* (hrsg von Gellhaus, A., Moser, C., Schneider, H. J.). Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2007, p. 119.

562TIE, pp. 12-13.

563Non per niente Friedrich Schlegel vede nello *Sternbald* un'immagine della poesia progressiva e universale. Cfr Schlegel, F., “»Ideen zu Gedichten« , Oktober 1798”, in TIE, p. 509.

564Cfr Collini, P., *Franz Sternbald in den Städten*, in *Kopflandschaften – Landschaftsgänge* (hrsg von Gellhaus, A., Moser, C., Schneider, H. J.). Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2007, p. 121.

ich tue, jeder Baum, jede Landschaft, jeder Wandersmann, Aufgang der Sonne und Untergang, die Kirchen, die ich besuche, jeder Gesang, den ich höre, alles winkt mir mit quälender Geschäftigkeit in meinem Busen, und bald möchte ich Landschaften, bald heilige Geschichten, bald einzelne Gestalten darstellen, die Farben genügen mir nun nicht, die Abwechslung ist mir nicht mannigfaltig genug, ich fühle das Edle in den Werken anderer Meister, aber mein Gemüt ist nunmehr so verwirrt, daß ich mich durchaus nicht unterstehen darf, selber an die Arbeit zu gehen.⁵⁶⁵

Alla vorticiosa *Wanderung* di Franz e alla forza cinetica che lo guida si contrappone la “*stille Kunst*” düreriana, la cui esemplarità soccombe, nell'animo dell'allievo, contestualmente al suo allontanamento dalla bottega, insieme al suo implicito rifiuto di perseguire il *modus operandi* artistico del maestro. A tale forma d'arte è propedeutica la stabile condizione di eremita di cui Dürer è espressione nel romanzo. Franz, scrivendo a Sebastian, cita una nuova incisione di Dürer identificabile nel *San Girolamo nella cella* del 1514⁵⁶⁶; nella descrizione, il maestro sembra prendere il posto del santo eremita, rappresentato seduto al tavolo dello studio di Norimberga presso cui Dürer stesso è solito operare. Osservando l'opera, Franz vi scorge chiaramente il senso di raccoglimento e di solitudine da cui il maestro trae ispirazione:

Ich habe neulich einen neuen Kupferstich von unserem Albert gesehen, den er seit meiner Abwesenheit gemacht hat, denn die Zeichnungen und alles war mir noch neu. Du wirst ihn kennen, es ist der lesende Einsiedler. [...] Wie oft habe ich die runden Scheiben betrachtet, die der Sonnenschein an der Tafelung oder an der Decke zeichnete; der Eremit sitzt an Dürers Tisch. Es ist schön, daß unser meister in seiner frommen Vorliebe für das, was ihn so nahe umgibt, der Nachwelt ein Konterfei von seinem Zimmer gegeben hat, wo doch alles so bedeutend ist und jeder Zug Andacht und Einsamkeit ausdrückt.⁵⁶⁷

565TIE, p. 99.

566Cfr Prager, B., *Aesthetic Vision and German Romanticism. Writing Images*. Rochester, Camden House, 2007, p. 54.

Nonostante riconosca la capacità di Dürer di trarre nutrimento dall'ambiente che lo circonda e veda in ciò la sua forza, Franz non è in grado di comprendere quello che la propria *Wanderlust* sta ingenerando in se stesso e nella sua maniera di essere artista. L'evidente stato di crisi e sorda confusione che attraversa il giovane nella sua condizione di deambulazione, che non gli permette di conservare alcun punto saldo, è visibile anche nelle contraddizioni di cui si fa veicolo. Nel passo relativo al *San Girolamo*, Sternbald, forse trasportato dal ricordo del proprio passato, vede, nell'incisione del maestro, un oggetto che riuscirà a trascendere il tempo, raggiungendo un pubblico situato nella posterità. In modo del tutto opposto, Franz, in precedenza, rispondendo ad una domanda della madre, aveva identificato una transitorietà anche nelle opere dei grandi maestri, destinate ad essere cancellate dal tempo:

Sie vergehn [...] wie alles übrige in der Welt. Es wird eine Zeit kommen, wo man keine Spur mehr von den jetzigen großen Meistern antrifft, wo die unerbittliche, unkünstliche Hand der Zeit alle Denkmale ausgelöscht hat.⁵⁶⁸

Il nuovo assetto economico, avvertito come una furiosa corrente che contraddistingue la società moderna, è dominante nella città più che in ogni altro luogo. Lo spazio urbano, teatro della fine dell'arte degli antichi maestri, conquista, in virtù di ciò, sempre maggiore spazio nella seconda parte del romanzo. La graduale perdita di rilevanza dell'arte di Dürer per Franz, avvenuta nel corso della *Wanderung*, ha il suo culmine nell'ambiente cittadino, in cui alienazione e degrado dell'umano, prodotti dal dominio del denaro, inducono nel giovane una grave crisi esistenziale⁵⁶⁹. Sternbald, nel corso del romanzo, diviene gradualmente un artista moderno, approssimandosi a Berglinger⁵⁷⁰, che nelle *Herzensergießungen* era già incorso in una simile crisi di produzione artistica⁵⁷¹, più che a Dürer. Nella sua condizione di

567TIE, p. 83.

568Ivi, p. 68.

569Cfr Collini, P., *Franz Sternbald in den Städten*, in *Kopflandschaften–Landschaftsgänge* (hrsg von Gellhaus, A., Moser, C., Schneider, H. J.). Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2007, pp. 121-122.

570Cfr Safranski, R., *Il Romanticismo*. Milano, Longanesi, 2011, p. 97 [tit. orig, *Romantik: eine deutsche Affäre*. München, Hanser, 2007].

571Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in

*Künstler ohne Werk*⁵⁷² che riafferma di continuo, e quasi forzatamente, il suo essere artista, Franz discute molto più di arte rispetto a quanta effettivamente ne produca. Il giovane ritorna a parlare dell'arte quale veicolo per raggiungere l'immortalità da parte di chi la crei, inserendo però il discorso in un ragionamento più ampio in cui ne rivendica l'inutilità⁵⁷³:

Und was drückst du mir dem Worte Nutzen aus? Muß denn alles auf Essen, Trinken und Kleidung hinauslaufen? daß ich sicherer Schläfe oder besser ein Schiff regiere, bequemere Maschinen erfinde, wieder nur um besser zu essen? Ich sage es noch einmal, das wahrhaft Hohe darf und kann nicht nützen; dieses Nützlichsein ist seiner göttlichen Natur ganz fremd, und es fodern heißt die Erhabenheit entadeln und zu den gemeinen Bedürfnisse der Menschheit herüberwürdig. Denn freilich bedarf der Mensch vieles, aber er muß seinen Geist nicht zum Knecht seines Knechtes, des Körpers, erniedrigen: er muß wie ein guter Hausherr sorgen, aber diese Sorge für den Unterhalt muß nicht sein Lebenslauf sein. So halte ich die Kunst für ein Unterpfand unsrer Unsterblichkeit [...]⁵⁷⁴

Quella dell'utilità dell'arte risulta essere una questione ricorrente⁵⁷⁵ fin dall'inizio dello *Sternbald*, dal momento in cui Franz, poco dopo aver lasciato Norimberga, incorre in un *Wanderer* che ne sostiene l'inutilità, dichiarando, a chiare lettere, “Aber im Grunde nützt das zu nichts”⁵⁷⁶. Il viandante si qualifica come fabbro, e dunque artigiano, un mestiere dallo

Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (WAC I), pp. 130-145, qui 144.

⁵⁷²Per approfondimenti sullo *Sternbald* quale modello di estetica di produzione negativa, cfr Pontzen, A., *Künstler ohne Werk*. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2000, pp. 83-153.

⁵⁷³Cfr Hertrich, E., *Joseph Berglinger: Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin, De Gruyter, 1969, pp. 103-104.

⁵⁷⁴TIE, p. 177.

⁵⁷⁵Cfr Japp, U., “Der Weg des Künstlers und die Vielfalt der Kunst in Franz Sternbalds Wanderungen”, in *Die Prosa Ludwig Tiecks* (hrsg von Kremer, D.). Bielefeld, Aisthesis, 2005, pp. 35-37.

⁵⁷⁶TIE, p. 22.

scopo incontrovertibilmente tangibile e rispetto alla cui utilità non è usuale interrogarsi, diversamente dal lavoro artistico, che non presenta uno scopo funzionale inconfutabile e visibile agli occhi. In questo frangente, Franz cerca di controbattere, affermando che la nobiltà dell'arte, oltre a produrre benessere in chi ne fruisca, sostiene la religione e arricchisce la Bibbia; ma il fabbro prosegue, articolando il proprio discorso in modo così estensivo e dettagliato da lasciare Franz attonito. Secondo l'artigiano, si potrebbe infatti estirpare l'arte dal mondo senza che ciò producesse alcun effetto o modifica sulla società:

[...] es könnte doch zur Not entbehrt werden, es würde doch kein Unglück daraus entstehen, kein Krieg, keine Teurung, kein Mißwachs, Handel und Wandel bliebe in gehöriger Ordnung; das alles ist worauf ich reise, und darum dünkt mich, müßtet Ihr mit einiger Besorgnis so in die Welt hineingehen, denn Ihr seid immer doch ungewiß, ob Ihr Arbeit finden werdet.⁵⁷⁷

Il fabbro ritiene, al contempo, l'incertezza lavorativa che accompagna il cammino di Franz una possibile fonte di preoccupazione per il giovane norimberghese, che si confronta così per la prima volta con il mondo esterno. Fuori dal guscio protettivo che ha rappresentato per lui la bottega del maestro, e, per mezzo dell'incontro-scontro con una società complessa, si rivela anche la problematicità della realtà propria dell'uomo moderno. Il pittore ammette infatti a se stesso di non aver mai posto in discussione l'utilità dell'arte, né di aver mai neanche sospettato che qualcuno potesse farlo:

Franz wußte darauf nichts zu antworten, und schwieg still, er hatte noch nie darüber nachgedacht, ob seine Beschäftigung den Menschen nützlich wäre, sondern sich nur seinem Triebe überlassen. Er wurde betrübt, daß nur irgend jemand an dem hohen Werte der Kunst zweifeln könne, und doch wußte er jetzt nicht jenen zu widerlegen.⁵⁷⁸

Tra gli interlocutori che non afferiscono al mondo dell'arte che pongono a Franz la

⁵⁷⁷Ivi, p. 23.

⁵⁷⁸Ibidem.

questione, vi è il fabbro⁵⁷⁹. Legato al mondo artigiano e ad una forma antica di occupazione, materica e solida, finisce per mettere in dubbio le proprie scelte, facendosi contaminare dalla passione per l'arte nel momento in cui fa visita alla bottega düreriana⁵⁸⁰. C'è tuttavia anche chi, come il fabbricante Zeuner, accompagnato dal proprio bagaglio di convinzioni borghesi di matrice capitalista che si basano sulla sola utilità economica, risulta inscalfibile, fatta eccezione per il disappunto che le parole di Franz rivelano sul suo volto, che si vela di un'espressione profondamente sdegnata⁵⁸¹. Dürer appare qui come un baluardo, poiché, a mezzo di lettera, tenta di dare una risposta, e una forma, alla confusione che regna nell'allievo, ribattendo idealmente alle obiezioni che sono state formulate a Sternbald nel corso della peregrinazione:

Das Zagen, das Dich oft überfällt, kömmt einem in der Jugend oft und ist viel eher ein gutes als ein schlimmes Zeichen. Es ist immer etwas Wunderbares darinnen, daß wir Maler nicht so recht unter die übrigen Menschen hineingehören. Daß unser Treiben und unsre Geschäftigkeit die Welthandel und ihre Ereignisse so um gar nichts aus der Stelle rückt, wie es doch bei den übrigen Handwerkern der Fall ist; das befällt uns sehr oft in der Einsamkeit oder unter kunstlosen Menschen, und dann möchte uns schier aller Mut verlassen. [...] die ganze menschliche Geschäftigkeit läuft im Grunde so auf gar nichts hinaus, daß wir nicht einmal sagen können: dieser Mensch ist unnütz, jener aber nützlich. Es ist die Erde zum Glück so eingerichtet, daß wir alle darauf Platz finden mögen; groß und klein, vornehm und geringe.⁵⁸²

Dürer, che negli scritti congiunti di Wackenroder e Tieck era l'ideale rappresentante dell'artista artigiano che percepisce il suo posto nella società in virtù del proprio operare, sostiene qui un diverso tipo di paradigma. Mentre nelle opere precedenti ogni persona

579Cfr Hertrich, E., *Joseph Berglinger: Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin, De Gruyter, 1969, p. 103.

580TIE, p. 57.

581Ivi, p. 39.

582Ivi, p. 59.

rivestiva una propria funzione in quanto parte del grande telaio divino, nelle parole del Dürer dello *Sternbald* risulta invece che, ad ognuno, è dato di avere un proprio posto nel mondo semplicemente in virtù della predisposizione della terra ad ospitare tutte le singole espressioni dell'umano, senza considerarne lo scopo o l'utilità. Da ciò ne consegue che l'essere umano trova una propria collocazione non in virtù del proprio operare, ma a dispetto di esso, in quanto l'attività umana, in definitiva, non sembra produrre alcunché di veramente utile ai fini della società. In un mondo in cui ogni lavoro è privo di utilità, anche il mestiere dell'artista, già contraddistinto dalla mancanza di un risultato immediato e da una forma di solitudine che può indurre ad alienazione, non risulta difforme da qualsiasi altra occupazione, né tantomeno dal lavoro artigiano. In questo discorso si palesa il mutamento che la comparsa di Berglinger ha prodotto su Tieck, e a cui neanche Dürer sembra riuscito a sottrarsi, nel momento in cui afferma che anche lui stesso, in gioventù, ha provato la “Leere im Herzen”⁵⁸³. Il maestro di Norimberga identifica nella forma di spaesamento a cui è sottoposto Franz un tratto distintivo della natura creativa, abbandonando così l'idea, nonché la condizione, di artista artigiano, mentre Luca di Leida appare invece come colui che, nel testo, gli fa da contraltare, assumendo quel ruolo di maestro del passato che Dürer ricopriva nelle precedenti *Herzensergießungen e Phantasien*. Il pittore fiammingo ha infatti un'altra reazione rispetto a Franz, nel momento in cui questi gli confessa l'intenso trasporto che prova nei confronti dell'arte. Alle parole di Franz, che lasciano trasparire la sterilità artistica che produce la sua *Wanderung*, Luca di Leida controbatte con una risposta implicita, chiedendogli se non gli dispiaccia che continui a lavorare al suo dipinto mentre lo ascolta, con cui dà mostra di un costante e continuo operare a dispetto dell'apparente staticità. Quando infine Franz, in uno stato di evidente agitazione, dichiara di non riuscire a mettersi al lavoro a causa del bisogno di una ininterrotta ricerca di nuovi stimoli che produce un sempre crescente turbamento nel suo animo, Luca di Leida interrompe l'atto di dipingere, per osservare il suo interlocutore con attenzione, quasi come se si trattasse di un'opera d'arte. In questo gesto, il maestro fiammingo frappone un velo tra sé e il giovane e gli dichiara di non aver mai provato niente del genere, a differenza di Dürer, che vi si era immedesimato completamente, palesando un punto di contatto fra quanto vissuto da Franz e le proprie esperienze di gioventù. Pur comprendendone le difficoltà, Luca di Leida dice invece al giovane di vederlo smarrito, errante nella sua erranza. Luca di Leida fa del suo essere artista una condizione solida e definita: quando inizia un'opera non ha dubbi rispetto a ciò che essa

583 *Ibidem*.

diverrà, e mentre vi lavora gli giunge già alla mente l'idea per un lavoro successivo. L'artista si presenta in una condizione di movimento costante, ma il suo è un incedere che produce frutto, non nutrendosi di infiniti stimoli esterni, bensì di singole idee che, in modo chiaro e ordinato, gli si presentano davanti agli occhi senza che egli le ricerchi. Il modo di procedere di Franz gli appare invece come non affine alla produzione artistica figurativa, in quanto il pittore è padre di opere finite, mentre l'atteggiamento del giovane gli sembra molto più vicino ad un poetare, dimensione creativa che lascia dischiuse le porte alla non finitezza della progressività. Luca di Leida vede un limite alle possibilità di Franz di diventare artista a causa dal valore che questi conferisce al *Gegenstand*, sia per l'eccitazione che ogni nuovo oggetto produce in lui, che per l'eccessiva venerazione da lui nutrita per gli oggetti: l'osservazione è per lui un fine e non un mezzo, e questo rende il suo operare infruttuoso. Ciò si contrappone al lavoro dello stesso Luca di Leida, basato sulla riproduzione dell'esistente che si forma naturalmente nel suo intelletto, e in cui l'osservazione è una componente implicita, che non prevede alcuno sforzo di creazione⁵⁸⁴. Nel dialogo tra i due, si assiste ad un confronto tra un modo di fare arte che poggia le proprie fondamenta sulla forma antica di produzione, di cui sono incarnazione Luca di Leida, qui, e Dürer, nelle opere precedenti, e quella moderna che non trova mai posa, poiché niente riesce ad esserle sufficiente, di Franz e di Berglinger, ma di cui è parziale espressione anche il Dürer dello *Sternbald*. Nel momento in cui Luca di Leida tenta di dissuadere il giovane dall'intraprendere il viaggio in Italia prefissatosi, in quanto passibile di causargli uno stato di sopraffazione ancora maggiore per tutti i nuovi oggetti che incroceranno il suo occhio, chiama in causa la questione, già presente nelle *Herzensergießungen*, dell'autonomia delle diverse espressioni artistiche di ambiti culturali differenti:

Nicht als ob ich die großen Künstler Italiens nicht schätzte und liebte, aber man mag sagen, was man will, so hat doch jedes Land seine eigene Kunst, und es ist gut, daß es sie hat. [...] Wir sind einmal keine Italiener, und ein Italiener wird nimmermehr deutsch empfinden. Wenn ich euch also raten soll, so stellt lieber Eure Reise nach Italien ganz ein und bleibt im Vaterlande, denn was wollt Ihr dort? Meint Ihr, Ihr werdet die italischen Bilder mit einem andern als einem deutschen Auge sehen können? so wie auch kein Italiener die Kraft und Vortrefflichkeit Eures Albert Dürer jemals

584Cfr Ivi, pp. 97-100.

erkennen wird; es sind widerstrebende Naturen, die sich niemals in demselben Mittelpunkte vereinigen können.⁵⁸⁵

Al fine di avvalorare la propria tesi, Luca di Leida, facendo riferimento al maestro di Norimberga, afferma che il suo breve viaggio in Italia non debba essere preso in considerazione, in quanto Dürer è riuscito a diventare quello che è senza bisogno dell'Italia, a riprova del fatto che sia possibile divenire artisti semplicemente affidandosi allo spirito e lavorando con diligenza e senza posa:

Glaubt mir, jeder Künstler wird, was er werden kann, wenn er ruhig sich seinem eignen Geiste überläßt und dabei unermüdet fleißig ist. Seht nur Euren Albert Dürer an; ist er denn nicht ohne Italien geworden, was er ist, denn sein kurzer Aufenthalt in Venedig kann kaum in Rechnung gebracht werden, und denkt Ihr denn mehr zu leisten als er?⁵⁸⁶

Il fatto che il viaggio di Dürer in Italia sia citato, anche se non preso in considerazione quale esperienza formativa⁵⁸⁷, costituisce certamente un passo avanti in una più aderente rappresentazione della sua figura storica rispetto alle opere precedenti. Ma che il Dürer a cui si appella Luca di Leida sia soltanto un retaggio della proiezione wackenroderiana dell'artista di Norimberga diviene palese nel momento in cui quest'ultimo torna sulla scena, prendendo le parti di Franz e avvallandone le scelte. Il maestro ritiene infatti che non faccia differenza, al fine di diventare un bravo pittore, se Franz rimanga in patria o muova verso l'Italia, in quanto vede in lui predisposizione alla materia, che rappresenta una base necessaria per la formazione di un artista, a prescindere dal contesto:

Und also sehe ich es im Gegenteil gerne, daß mein lieber Franz Sternbald Italien besucht und alle seine denkwürdigen Kunstsachen

585Ivi, pp. 100-101.

586Ivi, p. 101.

587In questo passaggio si assiste piuttosto ad un capovolgimento dell'idea comune, riportata anche nella *Ehrengedächtnis*, secondo cui Dürer sarebbe diventato un artista migliore se avesse trascorso un periodo a Roma. Qui si afferma addirittura il contrario, ovvero che, nonostante Dürer sia stato in Italia, il suo soggiorno non abbia provocato in lui alcuna particolare impressione nel suo modo di fare arte.

recht genau betrachtet, eben weil ich viel Anlage zur Malerei bei ihm bemerkt habe. Aus wem ein guter Maler werden soll, der wird es gewiß, er mag in Deutschland bleiben oder nicht.⁵⁸⁸

Dürer abbraccia l'opinione per cui esistono spiriti artistici che si nutrono sempre di novità, e palesa poi il proprio essere come una sorta d'intersezione tra i due insiemi. Pur non ascrivendo se stesso totalmente alla categoria a cui appartiene Sternbald secondo Luca di Leida, il Norimberghese dichiara di aver tratto ispirazione da ciò che ha potuto osservare sul tragitto che lo ha condotto nelle Fiandre. Tramite le proprie parole, Dürer tenta di conferire nuova motivazione alla *Wanderung*, identificandola quale momento di piena creazione e scoperta, in cui, percorrendo sentieri mai calpestati prima, divenga possibile tracciare nuovi cammini:

Aber ich glaube, daß es Kunstgeister gibt, denen der Anblick des Mannigfaltigen ungemein zustatten kömmt, in denen immer neue Bildungen entstehn, wenn sie das Neue sehen, die eben dadurch vielleicht ganz andre Wege auffinden, die wir noch nicht betreten haben, und ich glaube fast, daß Sternbald zu diesen gehört. Laßt ihn also immer reisen, denn so viel älter ich bin, wirkt doch jede Veränderung, jede Neuheit noch immer auf mich. Glaubt nur, daß ich selbst auf dieser Reise zu Euch noch viel für meine Kunst gelernt habe.⁵⁸⁹

Dürer, di cui sono noti gli acquerelli realizzati durante i viaggi⁵⁹⁰, nel corso dei quali cattura paesaggi e peculiarità che gli si parano davanti, presenta certamente nello *Sternbald* una maggiore veridicità storica, e non solo per questo particolare, ma soprattutto per la multidimensionalità che presenta nell'opera⁵⁹¹. L'artista non è solo il maestro stanziale e

588Ivi, p. 122.

589Ibidem.

590Cfr Dürer, A., *Aquarelle. 14 farbige Tafeln* [mit einem Nachwort von Wener Timm]. Berlin, Union, 1974.

591È però vero che neanche Luca di Leida, nello *Sternbald*, presenta una unidimensionalità quale personaggio. Una chiara espressione dei diversi livelli di cui è investito il suo essere è data, ad esempio, dal suo contentarsi della propria donna, del mangiare, del bere e del proprio lavoro, senza alcun desiderio di

stabile che Franz si lascia indietro a Norimberga, bensì anche un artista ben consapevole dell'evolversi degli eventi e della problematicità dell'animo umano. Dürer, nel romanzo di Tieck, è contraddistinto da una spiccata comprensione per lo spirito moderno, in lui assente nelle opere precedenti, a rendere maggior giustizia alla profonda multiformità di cui Dürer è stato espressione in vita. Tale spostamento si riflette anche nel rapporto che Franz coltiva con gli artisti italiani, nonché nel modo in cui lo stesso maestro di Norimberga si posiziona rispetto ai suoi omologhi a sud delle Alpi. A Firenze, Franz incontra le opere di due maestri da cui rimane rapito, e scrive a Sebastian:

Die Welt und die Kunst ist viel reicher, als ich vorher glauben konnte. [...] Mein Geist ist zu unstedt, zu wankelmütig, zu schnell von jeder Neuheit ergriffen; ich möchte gern alles leisten, und darüber werde ich am Ende gar nichts tun können.⁵⁹²

L'orizzonte artistico di Franz si dilata fino ad abbracciare una mole di opere talmente estesa da rimanerne sopraffatto, e nella cui estensione la figura di Dürer pare scivolare sullo sfondo. Raffaello, che Sternbald vorrebbe incontrare in Italia e la cui morte gli è annunciata, ancora in terra tedesca, da un monaco⁵⁹³ incrociato lungo il cammino⁵⁹⁴, va incontro ad una doppia sepoltura. La prima delle due avviene nel desiderio di Franz, che vede svanire la possibilità di conoscere l'artista di cui Dürer è amico e per cui nutre una profonda ammirazione, fatto che contribuirebbe a tenere ancora vivo il legame con il maestro rimasto nella città d'origine:

„So ist mir dieser Wunsch meines Herzen versagt?“ sagte Franz,

raggiungere alcunché di più elevato. A questo, Dürer, suo interlocutore, si fa serio, sostenendo l'importanza della vera religione, della beatitudine e del credo in Dio (cfr TIE, p. 124). Un ulteriore momento in cui il maestro fiammingo rivela un tratto personale distante da quanto presentato di lui in precedenza risiede nell'istante in cui afferma la sua predisposizione per il vino, che gli rende l'attività di disegno più semplice ed agile (cfr Ivi, pp. 124, 131).

⁵⁹²Ivi, p. 368.

⁵⁹³Non trascurabile è il fatto che sia proprio un uomo vestito da monaco a dargli la notizia della morte di Raffaello, divinità artistica adorata dal monaco delle *Herzensergießungen* e delle *Phantasien*.

⁵⁹⁴Cfr Ivi, pp. 209-210.

„den Mann zu sehn, der ein Freund meines Dürer war, den Dürer
so bewunderte?“⁵⁹⁵

La seconda sepoltura è ad opera del terzo partecipante alla conversazione a cui partecipano Franz e il non identificato monaco, ovvero lo scultore norimberghese Bolz, di ritorno a casa, che pone l'arte del Buonarroti in una posizione apicale, nettamente al di sopra di quella raffaellesca, relegando Dürer in un angolo, non ritenuto nemmeno in grado di comprendere le opere michelangiottesche. Con il poeta Florestan, compagno di viaggio di Franz che si aggiunge al coro, dichiarando l'Urbinate un gioiello per la terra, e lo stesso allievo di Dürer ad ergersi in difesa del proprio maestro⁵⁹⁶, si crea una cacofonia di giudizi ed opinioni impensabile nelle *Herzensergießungen* e nelle *Phantasien*, in cui Raffaello è chiaramente la massima divinità, e Dürer la figura a lui complementare. Lo stesso Franz finirà per farsi convincere da Bolz, bramando di venire al cospetto delle opere michelangiottesche⁵⁹⁷, e l'esaudimento di questo suo desiderio finirà per costituire la sua massima croce, e massima delizia. Una volta a Roma, nella dimora di Castellani, l'amico con cui è giunto nella città eterna da Firenze, Franz assiste ad un confronto tra il padrone di casa e l'anziano Camillo circa il valore di Michelangelo e del suo *Giudizio Universale*⁵⁹⁸. Castellani, in un crescendo, descrive l'opera, che considera eccessiva e disarmonica, arrivando a proclamare l'impossibilità dell'occhio di trovarvi pace⁵⁹⁹. Il suo giudizio palesa, nell'affresco, la presenza di un incessante susseguirsi di immagini che ricordano la condizione di Franz, con la sua continua attenzione per il mondo degli oggetti. Nelle sue parole riecheggia la profezia di Luca di Leida, che gli aveva sconsigliato il viaggio in Italia:

595Ivi, p. 210.

596Cfr *Ibidem*. Si assisterà in seguito ad un ulteriore momento di difesa nei suoi confronti, l'ultimo prima che lasci Firenze, in cui Franz, ancora una volta, sostiene che Dürer sia diventato un grande maestro senza bisogno di passare per l'Italia. Cfr Ivi, p. 389.

597Ivi, p. 339.

598Una descrizione del *Giudizio Universale* michelangiottesco, composto da Tieck, è presente anche nelle *Phantasien*. Cfr Wackenroder, W. H., *Das Jüngste Gericht, von Michael Angelo*, in *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (WAC I), pp. 173-176.

599“Das Auge findet keinen Ruhepunkt, es fragt: was soll ich hier sehn?” Cfr TIE, p. 395.

Wenn Ihr hingehet, so wird jedes neue Gemälde, jede neue Manier eine neue Lust in Euch erwecken, Ihr werdet in ewiger Abwechslung vielleicht arbeiten, aber Euch niemals üben, Ihr werdet kein Italiener werden und könnt doch kein Deutscher bleiben, Ihr werdet zwischen beiden streben, und die Mutlosigkeit und Verzagtheit wird Euch am Ende nur noch viel stärker als jetzt ergreifen.⁶⁰⁰

Camillo risponde con impeto all'arringa di Castellani, sostenendo l'impossibilità di contenere il mare in una coppa, in quanto non è dato arginare lo *Strom*⁶⁰¹ della magnificenza⁶⁰²; il suo fervore nel parlare e nel lasciare infine, adirato, la sala, sia per forma che per contenuto, riporta alla mente gli attacchi ai teorici del *Klosterbruder*⁶⁰³. Le parole sue, ed il suo gesto, sono sufficienti a toccare le corde intime di Franz, che, quasi magneticamente, lo segue, abbandonando anch'egli quel luogo di ritrovo sociale in cui si formulano giudizi artistici che ha preso l'abitudine a frequentare. Rinvenuto Camillo alle porte del Vaticano, Franz dichiara la propria distanza di sentire rispetto al resto della compagnia. Camillo afferma l'inutilità del *logos*, per l'incomprensione che inevitabilmente genera, “Wozu Worte? Wer versteht die Rede des andern?”⁶⁰⁴, per poi condurlo, per mano, fino all'infinitamente alto, diametralmente opposto alla parola umana:

In der ruhigen Einsamkeit schaute Sternbald das erhabene Gedicht mit demütigen Augen an. Die großen Gestalten schienen sich von

600Ivi, p. 101.

601Rispetto alla metafora dello “*Strom*” in *Sternbald*, cfr Collini, *Wanderung: il viaggio dei romantici*. Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 57-70.

602Cfr TIE, p. 395.

603Non è casuale che Castellani si pronunciasse anche contro la commistione tra le arti, che i romantici considerano come la forma d'arte per eccellenza, basti pensare alla poesia universale e progressiva di Friedrich Schlegel. Nelle parole di Castellani, “Jegliche Kunst hat ihr eigentümliches Gebiet, ihre Grenzen, über die sich nicht hinausschreiten darf, ohne sich zu versündigen. So die Poesie, Musik, Skulptur und Malerei. Keiner muß in das Gebiet des andern streifen, jeder Künstler muß seine Heimat kennen”. Ivi, p. 393.

604Ivi, p. 396.

oben herab zu bewegen, das gewaltige Entsetzen des Augenblicks bemächtigte sich auch seiner. Er stand da und bat den Figuren, dem Geiste Michael Angelos seine Verirrung ab. Die großen Apostel an der Decke sahen ihn ernst mit ihren ewigen Zügen und Mienen an, die Schöpfungsgeschichte lag wunderbar da, der Allmächtige auf dem Sturmwinde herfahrend. Aber wie ein donnerndes Gewitter stand vorzüglich das Jüngste Gericht vor seinen Augen; er fühlte sich innerlich neu verändert, neu geschaffen, noch nie war die Kunst so mit Heeresmacht auf ihn zugekommen.⁶⁰⁵

Al cospetto del *Giudizio Universale*, la descrizione di Castellani, pregna di denso giudizio e segnata da quel continuo avvicendamento di rappresentazioni che sembra ricalcare quanto vissuto da Franz, sfuma improvvisamente di fronte al potere dell'immagine, che trascende la parola, per lasciare posto a quello che viene definito un *erhabenes Gedicht*. Franz comprende quanto possa esprimere in un'immagine Michelangelo, il cui istinto creativo non è basato sulla trasmissione di un messaggio didascalico, bensì sulla forza della creazione stessa e sul suo intrinseco significato, non accessibile a tutti:

„Hier hast du dich verklärt, Buonarotti, großer eingeweihter“, sagte Franz, „hier schweben deine furchtbaren Rätsel, du kümmerst dich nicht darum, wer sie versteht.“⁶⁰⁶

Non a caso, in seguito a questa esperienza il racconto esala un ultimo respiro, interrompendosi senza trovare una chiusa. Franz ha un ultimo sussulto, ritrovando una nuova spinta per l'arte e pentendosi di aver lasciato sbiadire il ricordo di Sebastian, Norimberga, e Dürer:

Franz fand den bisherigen Leichtsinns seiner Lebensweise nüchtern und ungenügend, er bereute manche Stunde, er nahm sich vor, sich inniger der Kunst zu widmen. [...] Eine neue Liebe zur Kunst erwachte in ihm, sein Jugendleben in Nürnberg, sein Freund

605Ivi, pp. 396-397.

606Ivi, p. 397.

Sebastian machte sich Vorwürfe.⁶⁰⁷

Nonostante le chiare intenzioni di Sternbald di tornare all'arte con tutto se stesso, il suo proposito rimane solo sulla carta, perché dopo poche pagine si esaurisce lo spazio del racconto. Il ritorno dell'allievo, che il maestro di Norimberga, presso Luca di Leida, aveva invocato invano prima di salutarlo, presagendo la propria fine, non si potrà avverare, e la premonizione di Dürer finirà per trovare espressione:

„Ich wünsche“, sagte Albrecht, daß du mich wiederfindest, aber ich glaube es nicht; es ist etwas in meiner Seele, was mir sagt, daß ich es nicht lange mehr treiben werde.⁶⁰⁸

Franz prova a ribellarsi alla morte imminente immaginata dal maestro, sostenendo che sarebbe inutile un ritorno in una Norimberga senza Dürer, a cui aveva augurato lunga vita, così come a se stesso e alla patria, in un'ultima invocazione prima della separazione:

Ich sollte euch nicht wiedersehen?[...] warum sollte ich dann wohl nach Deutschland zurückkommen? Nein, Ihr müßt leben, noch lange, Euch, mir und dem Vaterlande!⁶⁰⁹

Nonostante Tieck cerchi più volte di tornare sullo *Sternbald* negli anni, con l'intenzione di portarlo a termine, i suoi tentativi si rivelano infruttuosi⁶¹⁰, e Franz si troverà costretto, nello spazio del racconto, a finire le sue peregrinazioni a Roma, non più allievo ma non ancora maestro, sospeso in un labirinto cittadino da cui non avrà la possibilità di uscire⁶¹¹. Franz

⁶⁰⁷*Ibidem*.

⁶⁰⁸Ivi, p. 133.

⁶⁰⁹Ivi, p. 134.

⁶¹⁰Per approfondimenti sul mancato completamento del romanzo da parte di Tieck, Cfr Anger, A., “Nachwort”, in TIE, pp. 543-583, qui 565-568. Per un frammento dei tentativi di Tieck di proseguire lo *Sternbald*, cfr pp. 495-501.

⁶¹¹Collini, P., “Franz Sternbald in den Städten”, in *Kopflandschaften–Landschaftsgänge* (hrsg von Gellhaus, A., Moser, C., Schneider, H. J.). Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2007, pp. 119-126; Japp, U., “Der Weg des Künstlers und die Vielfalt der Kunst in Franz Sternbalds Wanderungen”, in *Die Prosa Ludwig Tiecks* (hrsg

rimane intrappolato in un percorso che occupa il “lato oscuro della luna” del costante e fruttuoso percorso di perfezionamento artistico nazionale a cui concorre ogni artista appartenente ad un ambito culturale tracciato da Luca di Leida, e al quale l'allievo di Dürer avrebbe potuto aspirare a contribuire, se solo avesse scelto di rimanere in patria:

Ein Meister tritt dann in die Fußstapfen des andern und verbessert, was bei ihm etwa noch mangelhaft war; was dem ersten schwer war, wird dem zweiten und dritten leicht, und so wird die vaterländische Kunst endlich zur höchsten Vortrefflichkeit hingeführt.⁶¹²

La scelta di Franz di abitare lo spazio della *Wanderung*, che, per sua stessa natura, guarda più al processo che alla meta, è strettamente correlata con l'esito frammentario della stesura del romanzo da parte di Tieck. L'intenzione dell'autore, come comunicato nella postfazione allo *Sternbald* del 1843, era di prevedere un lieto fine, in cui Franz, in compagnia di Sebastian, tornasse finalmente a Norimberga, sulla tomba del maestro, con la felicità a regnar sovrana: “Alle sind glücklich: in Nürnberg, auf dem Kirchhofe, wo Dürer begraben liegt, sollte in Gesellschaft Sebastians die Geschichte endigen”⁶¹³. Ma il canto ed il poetare di Franz, instillatigli dall'amico Florestan, finiscono per divenire parte della natura del giovane pittore, che, contestualmente, vede allontanarsi il mondo di Dürer, ormai per lui luogo della *Fremde*⁶¹⁴. A dispetto del punto di svolta del *Giudizio Universale*, intriso dello spirito di Michelangelo, al quale Franz consegna tutto il proprio smarrimento⁶¹⁵, il finale immaginato da Tieck non si può realizzare, in quanto l'opera nella Cappella Sistina dà l'impressione di contenere in sé ogni cosa, come già la sinfonia pasquale di Berglinger, non

von Kremer, D.). Bielefeld, Aisthesis, 2005, pp. 35-52.

612TIE, p. 100.

613Tieck, L., “Tiecks „Nachrede zur „Sternbald“- Ausgabe von 1843 („Schriften“ Band XVI, S. 415 f.)”, in TIE, p. 501.

614Rispetto al passaggio dal mondo antico tedesco di Dürer a quello romantico di Florestan, cfr Anger, A., “Nachwort”, in TIE, pp. 543-583, qui 570-573.

615Anger s'interroga sul perché, dopo aver presentato lo smarrimento di Franz facendogli trovare nuova linfa nel *Giudizio Universale*, la conclusione dell'opera sia potuta diventare impossibile. Cfr Ivi, pp. 567-568.

lasciando possibilità né spazio per una ulteriore creazione. Nonostante ciò, Franz rimane pur sempre un pittore che non dipinge, e non è casuale che, prima che la linea del racconto s'interrompa, egli ci lasci con un *Lied*, nelle ultime parole fissate su carta da Tieck. Appena prima di comporlo, nel momento in cui il giovane è perso nella città da cui non riesce ad uscire, in quanto non ricorda da dove sia venuto, trova come appiglio il *medium* musicale, a certificare quella che è ormai la sua natura più profonda. L'impossibilità di scrivere a Sebastian e di ritrovare la strada da cui proviene rappresenta dunque la difficoltà a ritrovare e ridare forma alle fondamenta del proprio passato, analogamente forse all'autore, che non è in grado di ritrovare, in sé e nella memoria, la sensazione da cui lo *Sternbald* era inizialmente scaturito:

Er war in der Stadt und konnte sich nicht besinnen, welchen Weg er gekommen war. In seiner Stube nahm er seine Zither und küßte sie, er griff in die Töne hinein, und Liebe und Entzücken antwortete ihm in der Sprache der Musik. In der ganzen Natur vernahm er Gruß und Glückwunsch. Er wollte seinem Sebastian schreiben, aber er konnte nicht zur Ruhe kommen.⁶¹⁶

Contestualmente, il proposito di Tieck di far tornare Sternbald a Norimberga sfuma, e il suo ritorno non può realizzarsi, poiché ciò che quel mondo costituiva per lui non ha più ragione di esistere, né riesce l'autore a riesumarlo dalla propria sepoltura:

Oft hatte ich, in dieser langen Reihe von Jahren, die Feder wieder angesetzt, um das Buch fortzusetzen und zu beendigen, ich konnte aber immer jene Stimmung, die notwendig war, nicht wiederfinden.⁶¹⁷

Sembra dunque affermarsi la profezia di Luca di Leida secondo cui il pittore deve riuscire a delineare un inizio ed una fine, muovendosi nello spazio definito dal dipinto su cui opera. Ma nello *Sternbald* tale limite non può essere tracciato, perché quello tra Franz e Tieck non è altro che un incontro tra poeti.

616TIE, p. 400.

617Tieck, L., *Franz Sternbald's Wanderungen*, in Ludwig Tieck's Schriften. Berlin, Reimer, 1843, vol. XVI, pp. 415.

3.4 *I maestri del Rinascimento italiano, Dürer e la consapevolezza romantica di un'arte nazionale tedesca*

Nella *Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Literatur* del 1802, August Wilhelm Schlegel afferma che l'animo si divide, così come il mondo esterno, in luce ed ombra; contestualmente, dal passaggio tra giorno e notte è possibile trarre la presenza spirituale dell'uomo:

Auch unser Gemüt teilt sich wie die äußere Welt zwischen Licht und Dunkel, und der Wechsel von Tag und Nacht ist ein sehr treffendes Bild unseres geistigen Daseins. [...] Der Sonnenschein ist die Vernunft als Sittlichkeit auf das tätige Leben angewandt, wo wir an die Bedingungen der Wirklichkeit gebunden sind. Die Nacht aber umhüllt diese mit einem wohltätigen Schleier und eröffnet uns dagegen durch die Gestirne die Aussicht in die Räume der Möglichkeit; sie ist die Zeit der Träume.⁶¹⁸

L'umano è presentato come un insieme d'intelletto e di abilità legate al reale, che trovano espressione nella luce del giorno, e può raggiungere una completezza solo grazie all'intervento di quanto è proprio della notte, ovvero nel sogno e nello spazio del possibile. Questo è il principio da cui partire nel tentativo di comprendere il ruolo rivestito da Dürer e Raffaello nell'opera di Wackenroder. La *Ehrengedächtnis*, in cui l'unione dei due artisti è sancita da un incontro avente luogo in un'immagine di sogno del monaco innamorato dell'arte, costituisce certamente il nucleo centrale della relazione tra Raffaello e Dürer nella produzione letteraria proromantica. L'incontro tra i due, mai avvenuto nella storia, essendo generato dalla soggettiva interiorità del monaco, legittima e conferisce dignità all'emozione e alla forza creatrice del subconscio individuale. Nel sogno, il monaco si sveglia in un castello, dopo mezzanotte, e vede aggirarsi i pittori dei tempi passati nella galleria di quadri presente al suo interno. In questo modo scopre che i grandi maestri tornano nel mondo con il favore della quiete notturna, al fine di ammirare i propri dipinti; tra di essi scorge, mano nella mano, Dürer e Raffaello:

618Schlegel, A. W., *Kritische Schriften und Briefe* (hg. Von E. Lohner). Stuttgart, Kohlhammer [7 voll., 1962-1974], vol. III, 1964, p. 65.

Ehrfurchtsvoll ging ich zwischen ihnen durch; - und siehe! Da standen, abgesondert von allen, *Raphael* und *Albrecht Dürer* Hand in Hand leibhaftig vor meinen Augen, und sahen in freundlicher Ruhe schweigend ihre beysammenhängenden Gemälde an. Den göttliche Raphael anzureden hatte ich nicht den Muth; eine heimliche ehrerbietige Furcht verschloß mir die Lippen. Aber meinen Albrecht wollte ich so eben begrüßen, und meine Liebe vor ihm ausschütten [...] ⁶¹⁹

Ampliando il punto di vista ai due brani che presentano il quadro di provenienza dei due artisti, si giunge a prendere in esame *Raphaels Erscheinung*, contenuto nelle *Herzensergießungen*, per quanto riguarda l'Urbinate, e la *Schilderung*, nelle *Phantasien*, relativamente a Dürer. Sovrapponendo i brani all'enunciazione di Schlegel, è possibile affermare che la fratellanza sancita dal sogno del monaco miri proprio a ricercare un'interesse perduta. Al suo interno è facilmente identificabile in Raffaello la componente notturna, delineata esplicitamente dall'ambientazione del brano a lui dedicato, in cui gli è dato di trovare ispirazione in un improvviso raptus creativo, immerso nell'oscurità quale grembo della creazione. A completamento del quadro è presente il maestro di Norimberga, al quale è conferito il ruolo di artista artigiano che, agendo secondo un disegno preciso e razionale, opera in un lavoro costante che risiede nello spazio del quotidiano, immerso in una luce che è al medesimo tempo espressione del divino e dell'intelletto. Nonostante il fatto che l'incontro, avente luogo nello spazio del notturno, sembri far pendere l'ago della bilancia a favore delle tenebre e della quiete, va considerato che tale unione risulta possibile soltanto nel regno dell'immaginato. Per meglio dire, i due maestri sono rappresentati come due espressioni artistiche, a completamento l'una dell'altra, in cui nessuna debba essere all'altra subordinata: le due parti, complementari e di eguale forza, riescono a raggiungere l'interesse solo attraverso un moto di reciproca unione, analogamente a quanto Friedrich Schlegel, nel frammento 216 dell'*Athenäum*, indica come una delle tendenze principali dell'epoca⁶²⁰,

619Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 95.

620Le altre due essendo il *Meister* di Goethe e la Rivoluzione Francese, cfr Schlegel, F., *Athenäums-Fragmente*, in, Schlegel, F., Behler, H. (hrsg. v.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Paderborn,

ovvero la dottrina della scienza di Fichte, il quale afferma, nelle sua terza legge, che “das Ich, und das Nicht-Ich bestimmen sich gegenseitig”⁶²¹. In questo caso le due parti in causa sono rappresentate dalle relative espressioni artistiche, ognuna di un ambito culturale specifico, che arrivano a trovare esplicita legittimazione attraverso il confronto con quello che viene considerato come suo opposto, ossia per mezzo di un diverso riflesso della propria immagine. Tutto ciò trova espressione nel momento onirico di cui l'io narrante delle *Herzensergießungen* si trova a fare esperienza; nel sogno, sebbene il monaco nutra un timore reverenziale per ciò a cui sta assistendo, si nota una palese divergenza di atteggiamento nei confronti di Dürer, a cui fa riferimento con affetto e vicinanza, e di Raffaello, da cui è talmente intimorito da non riuscire nemmeno a dischiudere le labbra. In questo modo, il Norimberghese appare più prossimo alla rappresentazione di un *io* che è espressione dello stesso spirito culturale del monaco, oltre che del diurno ed il visibile, mentre l'Urbinate è un'alterità che si trova a distanza tanto geografica quanto spirituale, e risiede nel notturno che non si lascia facilmente disvelare agli occhi. Nel campo del reale, è registrato in vita un contatto tra i due artisti, quantomeno epistolare⁶²², fondato sul rispetto

Schöningh, Band II, 1966, pp. 198-199; Pikulik, L., *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München, Beck, 1992, pp. 57-58; Collini, P., “Rinascite romantiche. Wackenroder fra Vasari e Fiorillo, Raffaello e Piero di Cosimo”, in *Cultura tedesca: Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik* (a cura di E. Agazzi, R. Calzoni). Napoli, Suor Orsola University Press, 50 – 6/2016, pp. 119–130, qui 121.

621Fichte, J. G., *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre (1794) / Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre (1794/1795)*. *Studententextausgabe* (= Teilausgabe von Band I, 2 der von Reinhard Lauth und Hans Jacob herausgegebenen Fichte-Gesamtausgabe). Stuttgart – Bad Cannstadt, Frommann Holzboog, 1969, p. 385.

622Il contatto tra i due artisti è certificato dallo stesso Dürer, con un'annotazione di proprio pugno a margine di un foglio contenente due figure di nudo maschile, parte di uno studio raffaellesco per la *Battaglia di Ostia*, oggi conservato al Museo dell'Albertina a Vienna: “1515 Raffaehell de Vrbin der so hoch peim pobst geacht ist gewest hat de hat dyse nackette bild gemacht vnd hat sy dem albrecht durer gen normberg geschickt, Im sein hand zw weisen” [trad. dall'antico tedesco “Raffaello da Urbino, che è tenuto in così grande considerazione dal Papa, ha fatto questi nudi e li ha mandati ad Albrecht Dürer a Norimberga per mostrargli la sua mano”]. Prima di ciò, Dürer avrebbe inviato a Raffaello un suo autoritratto, presente, come riportato dal Vasari, tra le cose di Giulio Romano, allievo di Raffaello, e in seguito nella collezione Gonzaga a Mantova fino alla metà del XVII secolo, oggi andato perduto. Per approfondimenti, cfr Nesselrath, A., “Raphael's Gift to Dürer” in *Essays in Memory of Jacob Bean (1923-1992)*. New York, Master Drawings, vol. 31, No. 4, 1993, pp. 376-389.

reciproco. Osservando il loro scambio, è evidente che i due interagiscono ponendosi sullo stesso livello, da pari a pari. Il contatto, documentato dal Vasari nella *Vita* di Raffaello e ripreso da Wackenroder nelle *Herzensergießungen*, certifica la fama dell'Urbinate, che oltrepassa i confini nazionali:

Avvenne in questo tempo che la fama di questo mirabile artefice fino in Fiandra et in Francia era passata; per che Alberto Durerò tedesco, pittore mirabilissimo et intagliatore di rame di bellissime stampe, divenne tributario delle sue opere a Raffaello et e' gli mandò la testa d'un suo ritratto condotta da lui a guazzo su una tela di bisso, che da ogni banda mostrava parimente e senza biacca i lumi trasparenti, se non con acquerelli di colori era tinta e macchiata, e de' lumi del panno aveva campato i chiari, la quale cosa parve maravigliosa a Raffaello, per che egli gli mandò molte carte disegnare di man sua, le quali furono carissime ad Alberto.⁶²³

Nonostante il contatto venga ripreso anche da Sandrart nell'*Academia Todesca*⁶²⁴, di cui Wackenroder si serve relativamente alle biografie degli artisti, è qui Vasari ad essere citato quale fonte documentaria dell'incontro epistolare tra i due artisti. In questo passaggio, Wackenroder sceglie forse di citare Vasari invece di Sandrart in quanto, tra i due, è lui per primo a certificare l'avvenimento, o probabilmente per la sua maggiore autorevolezza. Sia come sia, per l'autore romantico l'avvenuto contatto diviene motivo di orgoglio, e, capovolgendo l'originale intenzione di Vasari, che riporta il fatto per dimostrare la vasta fama di Raffaello, Wackenroder vuole mostrare che l'opera di Dürer, essendo guardata con approvazione dall'Urbinate, non deve certamente essere meno degna di considerazione:

Dieses Traumgesicht hatte meinem Gemüth innige Freude gemacht, und diese ward noch vollkommener, als ich bald nachher in dem alten Vasari las, wie die beyden herrlichen Künstler auch bey ihren

623VAS IV, 1976, pp. 189-190 [edizione torrentiniana, "Raffaello da Urbino pittore e architetto", pp. 155-215]. Rispetto al brano citato, le modifiche apportate da Vasari nella versione giuntina risultano essere minime.

624Cfr Sandrart (von), J., *L'Academia Todesca della Architectura, Sculptura & Pictura: oder Teutsche Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Band I, Teil II, Buch II, Capitel VII. Nürnberg, Miltenberger, 1675, p. 97.

Lebzeiten wirklich, ohne sich zu kennen, durch ihre Werke, Freunde gewesen, und wie die redlichen und treuen Arbeiten des alten Deutschen vom Raphael mit Wohlgefallen angesehen wären, und er sie seiner Liebe nicht unwerth geachtet hätte.⁶²⁵

Un ulteriore momento in cui avviene un contatto, seppur indiretto, tra Dürer e Raffaello, è presente nel *Reisejournal Albrecht Dürers von seiner niederländischen Reise*⁶²⁶. L'artista di Norimberga cita la notizia della dissoluzione della bottega di Raffaello a seguito della sua morte, nonché il desiderio di uno dei suoi discepoli di incontrarlo:

Item des Raphaels von Urbins Ding ist nach sein Tod alles verzogen. Aber seiner Discipuln einer mit Namen Thomas Polonier, ein guter Maler, der hat mich begehrt zu sehn. So ist er zu mir kommen und hat mir ein gulden Ring geschenkt, antica, gar mit ein guten geschnitten Stein, ist 5 fl. wert. Aber mir hat man zwiefach Geld dafür wollen geben. Dargegen hab ich ihn geschenkt meines besten gedruckten Dings, das ist wert 6 fl.⁶²⁷

Nonostante possa sembrare normale oggi considerare Raffaello e Dürer artisti di pari livello, non si può dire lo stesso per il periodo a cavallo tra il sec. XVIII e XIX, in cui è ancora nettamente predominante il pensiero winckelmanniano che vede nell'arte italiana la forma d'arte di maggior valore, e in Raffaello l'ineguagliabile campione della stessa:

Wenn ich die natürliche Fähigkeit dieser Nation zur Kunst rede, so schließe ich dadurch diese Fähigkeit in einzelnen oder vielen unter

625Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 95.

626Cfr MUR VII, p. 53 segg.

627Lange, K., Fuhse, F., *Dürers Schriftlicher Nachlass*. Halle, Niemeyer, 1893, p. 130. [trad. "Item la bottega di Raffaello da Urbino dopo la sua morte si è sciolta. Ma uno dei suoi discepoli, un bravo pittore di nome Tommaso da Bologna, ha espresso il desiderio di vedermi. Così è venuto da me e mi ha donato un anello d'oro, antico, con una pietra ben tagliata, del valore di 5 fiorini; ma mi è stato già offerto il doppio. In cambio gli ho donato le mie stampe più belle, per un valore di 6 fiorini." Traduzione a cura di Lugli, A., in LUG, p. 83]

andern Völkern nicht aus, als welches wieder die offenbare Erfahrung sein würde. Denn Holbein und Albrecht Dürer, die Väter der Kunst in Deutschland, haben ein erstaunendes Talent in derselben gezeiget, und wenn sie, wie Raphäl, Correggio und Titian, aus den Werken der Alten hätten lernen können, würden sie eben so groß, wie diese, geworden sein, ja diese vielleicht übertroffen haben.⁶²⁸

Tuttavia, è dal pensiero vasariano che discende l'idea di una subordinazione dell'arte tedesca a quella italiana. Tale concezione è presente nelle *Vite*, palesandosi inequivocabilmente anche rispetto all'artista di Norimberga, nel momento in cui, nel brano relativo a Marcantonio Raimondi, Vasari afferma che, se fosse nato in terra toscana, Dürer sarebbe stato il più bravo pittore italiano:

E nel vero, se quest'uomo sì raro, sì diligente e sì universale avesse avuto per patria la Toscana, come egli ebbe la Fiandra⁶²⁹, et avesse potuto studiare le cose di Roma, come abbiám fatto noi, sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri, sì come fu il più raro e più celebrato che abbian mai avuto i Fiaminghi.⁶³⁰

Wackenroder riprende il giudizio di Vasari nella *Ehrengedächtnis* soltanto con il fine di capovolgerlo completamente. Prepara il lettore con una premessa che previene le possibili obiezioni, affermando di non desiderare in alcun modo che lo stile pittorico di Correggio, Paolo Veronese o Michelangelo sia uguale a quello di Raffaello. Così facendo, Wackenroder riafferma, *in primis*, l'importanza della diversità, e, in seconda istanza, scioglie i legami del discorso vasariano, che vede un legame indissolubile tra stile e provenienza culturale e geografica. Pur volendo superare tale opinione, Wackenroder non si esime dall'identificare orgogliosamente in Dürer un esponente dell'arte tedesca:

628Winckelmann, J. J., *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden, Waltherische Buchhandlung, Erster Theil, 1764., p. 29.

629Dürer viene da Vasari erroneamente indicato come fiammingo.

630VAS, V, 1984, p. 5 [edizione giuntina, "Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe", pp. 3-25]

Ich möchte um Alles nicht, daß der zauberhafte Correggio, oder der prächtige Paolo Veronese, oder der gewaltige Buonarrotti, eben so gemahlt hätten als *Raphael*. Und eben auch stimme ich keinesweges in die Redensarten derer mit ein, welche sprechen: „Hätte Albrecht Dürer nur in Rom eine zeitlang gehauset, und die ächte Schönheit und das Idealische vom Raphael abgelernt, so wäre er ein großer Mahler geworden; man muß ihn bedauern, und sich nur wundern, wie er es in seiner Lage noch so weit gebracht hat.“⁶³¹

Sostenendo che ognuno dovrebbe creare secondo la propria natura, Wackenroder anticipa, nella *Ehrengedächtnis*⁶³², il discorso sulla tolleranza che sarà presente all'interno delle *Herzensergießungen*, nel brano *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*, in cui invoca uno sguardo colmo di tolleranza e apprezzamento verso le espressioni artistiche e culturali di ogni luogo e tempo, in quanto atte a rappresentare l'identità specifica di chi le esprima⁶³³. Con le sue asserzioni, Wackenroder vuole creare una dinamica orizzontale, in cui il maestro di Norimberga, similmente agli altri artisti di area culturale italiana, non debba imparare la bellezza autentica e l'ideale dall'Urbinate, né essere commiserato, poiché l'espressione di una propria natura deve rappresentare un motivo di orgoglio per la terra da cui proviene⁶³⁴. Mettendo questo fatto a confronto con l'universale fama dei tre grandi maestri del Rinascimento italiano, Raffaello, Leonardo e Michelangelo, è lecito domandarsi per quale motivo Dürer sia accostato, nelle

631Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 94.

632Apparsa in origine come testo indipendente nel 1796 nella rivista *Deutschland*, è, dunque, precedente al resto delle *Herzensergießungen*.

633Le idee e la visione presentate da Johann Gottfried Herder nelle sue opere *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791) e nelle *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1793-1797), quali il concetto di fratellanza tra gli uomini a dispetto della diversità culturale e linguistica, nonché quello dell'amore verso il prossimo, costituiscono una delle tendenze fondamentali del brano di Wackenroder. Cfr AGA, pp. 288-328, qui 302.

634Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 94.

opere dal Primo Romanticismo tedesco, al primo piuttosto che ad uno degli altri due. Com'è noto, e ulteriormente sottolineato nel brano dedicato a Michelangelo presente nelle *Herzensergießungen*, Wackenroder e Tieck, celati dalle spoglie del monaco, sentono una profonda affinità elettiva nei confronti dei grandi pittori italiani del Cinquecento⁶³⁵:

Wohl ein jeglicher Mensch, der ein fühlendes und liebendes Herz in seiner Brust trägt, hat im Reiche der Kunst irgend einen besondern Lieblingsgegenstand; und so habe auch ich den meinigen, zu welchem mein Geist sich oft unwillkührlich, wie die Sonnenblume zur Sonne, hinwendet. Denn öfters, wenn ich in meiner Einsamkeit betrachtend da sitze so ist es, als stände hinter mir ein guter Engel, der mir unversehens die Säkula der alten Mahler von Italien, wie ein großes, fruchtreiches episches Gedicht mit einer gedrängten Schaar lebendiger Figuren, vor meinen Augen aufsteigen ließe.⁶³⁶

Nell'introduzione al brano su Michelangelo qui riportata, è di profondo interesse notare la metafora utilizzata dal monaco, il quale si paragona ad un girasole che si rivolge verso il sole. Anche se non esplicitamente, quasi a non voler mettere in ombra la figura di Michelangelo fin da subito, sembra qui essere presente un velato richiamo all'Urbinate, vero sole della pittura, come esplicitamente affermato dal monaco in *Raphaels Erscheinung*. A lui è opportuno volgersi, e tale concetto è rafforzato anche dal riferimento alla natura divina dell'episodio. Il monaco si sente infatti guidato da un angelo, ed è qui lecito pensare a Raffaello quale angelo della pittura, poiché chi scrive non lesina continui riferimenti alla divinità del pittore. Wackenroder è a conoscenza del fatto che la presenza dell'artista tedesco, a maggior ragione dimenticato da molti, in mezzo ai maestri rinascimentali italiani possa essere accolta con un senso di straniamento. Per tale ragione spera che le idee contenute in *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst* possano portare il lettore ad una maggiore benevolenza nei confronti di Dürer, spingendolo

635Fondamentale è lo studio di Mittner sulla romantizzazione del Rinascimento italiano da parte del Primo Romanticismo tedesco. Cfr Mittner, L., "Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik", in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 27. Stuttgart, Metzler, 1953, pp. 555-581.

636Wackenroder, W. H., *Die Größe des Michel'Angelo Buonarotti*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 109-112, qui 109.

a vedere oltre la sua difformità e ad apprezzare le qualità che lo stesso monaco ammira in lui. Per avvalorare la propria tesi, Wackenroder non si esime dal chiamare in causa il Creatore, mettendo a confronto la sua visione con quella umana, meno universale:

Er erblickt in jeglichem Werke der Kunst, unter allen Zonen der Erde, die Spur von dem himmlischen Funken, der, von Ihm ausgegangen, durch die Brust des Menschen hindurch, in dessen kleine Schöpfungen überging, aus denen er dem großen Schöpfer wieder entgegenglimmt [...] Und wenn ich nun von Ihm, dem Unendlichen, durch die unermeßlichen Räume des Himmels, wieder zur Erde gelange, und mich unter meinen Mitbrüdern umsehe, - ach! so muß ich laute Klagen erheben, daß sie ihrem ewigen großen Vorbilde im Himmel so wenig ähnlich zu werden sich bestreben.⁶³⁷

Tutto è creazione, e la scintilla ispiratrice nasce dall'alto per prendere forma nelle sue infinite espressioni, tornando infine, come riflesso, a Dio, che se ne compiace. L'idea richiama la visione espressa in *Raphaels Erscheinung*, in cui l'ispirazione artistica proviene da un raggio di luce, che prima raggiunge la sua anima, per poi finire, durante la notte, sul suo dipinto raffigurante la Vergine, trasfigurandolo. Le parole usate per la creazione, di origine divina, sia nel brano su Raffaello che in quello relativo all'universalità, sono termini che si richiamano ad un'idea platonica di luce, assente nella visione illuminista in cui la creazione di opere d'arte è ascritta all'operare secondo una sistema di norme e dettami. La riproposizione dell'immagine utilizzata in *Raphaels Erscheinung* sembra voler rievocare l'Urbinata a distanza di poche pagine dall'omaggio a Dürer, quasi a volerlo riportare alla memoria, nel tentativo di affermare che le parole spese per lui, in prospettiva universale, possano essere applicate a chiunque crei con fare autentico; in tal senso, il brano sull'universalità può essere visto come una sorta di prefazione all'omaggio a Dürer. La tensione dicotomica tra il mistero dell'ispirazione artistica divinamente ispirata e la produzione di opere secondo indicazioni razionali si riflette anche nelle parole scelte e rimarcate da Wackenroder. In *Raphaels Erscheinung* compaiono parole che, quanto a stilizzazione, differiscono da tutto il resto del testo, tra cui *Idealen e geheimnißvoll*:

637Wackenroder, W. H., *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*, in *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 86-89, qui 87.

Mit wie unendlich vielen unnützen Worten haben sich nicht die überklugen Schriftsteller neuerer Zeiten bey der Materie von den *Idealen* in den bildenden Künsten versündigt! Sie gestehen ein, daß der Mahler und Bildner zu seinen *Idealen* auf einem außerordentlicheren Wege, als dem Wege der gemeinen Natur und Erfahrung gelangen müsse; sie geben zu, daß dies auf eine *geheimnißvolle* Weise geschehe: und doch bilden sie sich und ihren Schülern ein, sie wüßten das Wie; - denn es scheint, als würden sie sich schämen, wenn irgend etwas in der Seele des Menschen versteckt und verborgen liegen sollte, worüber sie wißbegierigen jungen Leuten nicht Auskunft geben könnten.⁶³⁸

Idealen sembra anticipare le parole di Raffaello⁶³⁹ sull'ispirazione artistica che appaiono nella lettera a Baldassarre Castiglione⁶⁴⁰, presenti nel testo di Wackenroder in modo significativamente alterato al fine di avvalorare la propria tesi⁶⁴¹. Gli ideali su cui disquisiscono i teorici sono, per il monaco, frutto di un'incomprensione, perché non collimano con l'idea misteriosa della creazione artistica, che non può essere descritta e sistematizzata. Nel mistero del dionisiaco che nell'apollineo si sublima, avvolgendo la creazione artistica in un incomprensibile rituale religioso che renda possibile la creazione artistica, comincia a fondarsi l'idea di quella che diventerà l'estetica romantica: ai lumi della ragione si contrappone il mistero della creazione notturna, come dimostra la *Visione di Raffaello*. Nell'altro brano che affronta la questione della produzione artistica, *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*, Wackenroder si appella agli stessi teorici, esortandoli a conferire pari dignità anche all'arte che differisca dai loro preconcetti estetici; se non per autentico sentire, per mezzo del pensiero razionale, secondo

638Wackenroder, W. H., *Raphaels Erscheinung*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 55-58, qui 55.

639“Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt”. *Ivi*, p. 56.

640“Ma essendo carestia e de i buoni giudicj, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente” Bellori, G. P., *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino* (1695). Roma, Barbiellini, 1751, p. 242.

641Per approfondimenti, cfr Agazzi, E., “Le “Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte” e il sogno rinascimentale”, in AGA, pp. 75-99, qui 88-89.

l'idea che ogni creazione generata da un artista per divina ispirazione debba essere incline all'indole dell'artista stesso⁶⁴². È attraverso la percezione interiore, per Wackenroder, che si può arrivare al reale apprezzamento dell'opera d'arte, e, dunque, anche all'intima comprensione delle differenti espressioni artistiche, che rappresentano variazioni del divino. Consapevole però del fatto che le sue affermazioni non riflettono lo spirito a lui contemporaneo, esorta, con un velo di provocazione, i teorici ad arrivare alle stesse conclusioni servendosi dei propri metodi di investigazione mentale. Con tali presupposti, si può iniziare a comprendere il motivo per cui Tieck e Wackenroder ritengano opportuno anteporre Dürer ad altri maestri rinascimentali altrettanto abili. Quanto affermato sull'universalità dell'arte, sulla produzione artistica come espressione del divino, nonché sull'importanza del sentimento nella contemplazione delle opere rende chiara la necessità di elevare un artista che possa perorare tali cause. Dürer deve sembrare la figura più adatta ad assolvere il compito: pio e modesto quanto ingegnoso e acuto, di provenienza germanica, espressione di una vita consacrata all'arte nel nome del divino, eppure vicino alla terra. È in questo modo che l'artista germanico arriva ad accostarsi al divino Raffaello, ognuno diventando il rappresentante dell'ambiente artistico a cui afferisce⁶⁴³. I due artisti sono accomunati dalle sensazioni generate nel monaco nell'atto di contemplazione delle loro opere, poiché, per il religioso, non è la tecnica né la provenienza geografica a suggerire un rapporto di parentela tra i due artisti, bensì ciò che scaturisce nel cuore di chi ne osserva i lavori:

Dennoch aber fiel es mir, als ich in meinen jüngern Jahren die ersten Gemählde vom Raphael sowohl, als von dir, mein geliebter Dürer, in einer herrlichen Bildergalerie sah, wunderbar in den Sinn, wie unter allen andern Mahlern, die ich kannte, diese beyden eine ganz besonders nahe Verwandtschaft zu meinem Herzen hätten. Bey beyden gefiel es mir so sehr, daß sie so einfach und grade, ohne die zierlichen Umschweife anderer Mahler, uns die Menschheit in

642Cfr Wackenroder, W. H., *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in *Sämtliche Werke und Briefe* [hg. von Vietta, S., Littlejohns, R.]. Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 86-89, qui 88.

643Per un'analisi delle opere e una prospettiva storica dell'incontro artistico tra Dürer e Raffaello, cfr Herrmann Fiore, K., *Dürer e Raffaello*, in HEF, pp. 71-79.

voller Seele, so klar und deutlich vor Augen stellen.⁶⁴⁴

In un momento storico in cui l'attenzione alla forma e alla tecnica è la principale tendenza del secolo, la *Frühromantik*, sulla scia dell'estetica sturmeriana, preferisce dare centralità al sentimento prodotto dall'arte, nell'ottica della *Kunstreligion*, producendo un tipo d'individualismo fondato sul sentimento, diverso da quello illuminista basato sull'intelletto. Nonostante il monaco sembri puntare al ritorno di un'antica unità universale in cui l'individuo sia un piccolo tassello della creazione, l'effetto che produce è in realtà del tutto opposto, ponendo se stesso al centro del discorso: l'Urbinate e il Norimberghese conquistano una posizione dominante nelle opere della *Frühromantik*, prima che per meriti artistici, in un moto soggettivo di vicinanza ai sentimenti del monaco stesso. Non volendo più seguire i dettami della ragione, fondata su criteri che si propongono di essere oggettivi e basati su misurazioni e correttezza formale che siano coordinate di un sistema condiviso, non rimane altro che prendere come sistema di valori il dato soggettivo, rifiutando l'idea che sia possibile avere imparzialità di giudizio nell'arte. Raffaello e Dürer, pur divenendo i portabandiera dei rispettivi ambiti culturali, rappresentano, in modo complementare, anche l'ormai perduta espressione immanente del divino nel mondo, ognuno secondo la propria natura: l'etereo Urbinate è più prossimo alle sfere celesti, mentre l'artista artigiano di Norimberga presenta una maggiore vicinanza alla divinità presente nel quotidiano, intrisa di vita terrena. Le Madonne del Sanzio⁶⁴⁵, umane eppur dotate di una lievità celeste ormai slegata dalla materia, divengono la perfetta esemplificazione di questa rappresentazione dell'arte raffaellesca, e non a caso sono, tra le opere dell'Urbinate, le più ricorrenti in Wackenroder. L'inclinazione romantica per l'aspetto mistico e visionario in Raffaello è anche certamente una conseguenza del fatto che l'unico suo dipinto che hanno avuto la possibilità

644Wackenroder, W. H., *Ehrendächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 94-95.

645Prima fra tutte la *Madonna Sistina*.

di vedere è la *Madonna Sistina*⁶⁴⁶ presente a Dresda⁶⁴⁷, da loro vissuto come una sorta di choc⁶⁴⁸, ma anche con nuova cognizione rispetto a ciò che di onirico risiede nella creazione artistica⁶⁴⁹. Dürer, invece, è facilmente associabile alla figura di Cristo, alla cui sofferenza, o espressione, terrena si richiama una parte consistente della sua attività pittorica e incisoria, come ben dimostrano due delle sue principali fatiche, la *Grande* e la *Piccola Passione*. La dicotomia Madonna-Cristo⁶⁵⁰ discende, in modo del tutto evidente, da due diverse matrici, cattolica nel primo caso, protestante nel secondo. Il Cristo di Dürer è un *homo doloris*, un figlio dell'uomo che prende tutti i dolori del mondo su di sé al fine di espiare le colpe stesse dell'umanità; è un *ecce homo* che, in seguito alla crocifissione, non sembra compiere il successivo passo di ascesa al cielo. Risorto eppure immobile, sul filo che divide vita e

646Wackenroder sostituisce la Galatea classica con la figura mariana, creando, in questo modo, una leggenda medievale di carattere religioso e dando un chiaro indirizzo rispetto a ciò che possa essere definito romantico. La *Frühromantik* intende operare un cambiamento, discostandosi dal mito classico e superandolo per mezzo di un nuovo tipo di mito, quello, da loro generato, della leggenda cristiana medievale. Cfr Mittner, L., “Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik”, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 27. Stuttgart, Metzler, 1953, pp. 555-581, qui 556; Bollacher, M., *Wackenroder und die Kunstauffassung der Frühen Romantik*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, p. 91.

647Cfr Collini, P., “Descrizione di un'apparizione: Raffaello e le origini del Romanticismo tedesco”, in *Rivista di Letterature moderne e comparate*. Pisa, Pacini, LIX, 2, 2006, pp. 151-167.

648Cfr Collini, P., “Deutsche Romantik und Italienische Renaissance. Wackenroder, Vasari, Fiorillo”, in *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2016* [hrsg. im Auftrag des Vorstands der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft von C. Moser und L. Simonis]. Bielefeld, Aisthesis, 2017, pp. 131-139, qui 135.

649Cfr Collini, P., “Rinascite romantiche. Wackenroder fra Vasari e Fiorillo, Raffaello e Piero di Cosimo”, in *Cultura tedesca: Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik* (a cura di E. Agazzi, R. Calzoni). Napoli, Suor Orsola University Press, 50 – 6/2016, pp. 119–130, qui 124.

650Nel disegno dei Nazareni, attribuito a Pforr e probabilmente realizzato a Roma nel 1810, dal titolo *Dürer e Raffaello dinanzi al trono dell'arte*, i due artisti sono, mano nella mano, inginocchiati ai lati della personificazione dell'arte cristiana, figura femminile allegorica seduta su un trono gotico e dotata di libro, pastorale, elmo con corona di spine in testa, e sul petto una croce, con il maestro di Norimberga che le porge una crocifissione, mentre l'Urbinate reca in mano una delle sue Madonne. La rappresentazione presenta un chiaro richiamo alle wackenroderiane *Herzensergießungen*. Cfr Piantoni, G., Susinno, S. (a cura di), *I Nazareni a Roma*. Roma, De Luca, 1981, p. 187.

morte, presenta un volto mite a testimonianza dei dolori a cui è stato sottoposto⁶⁵¹, facendo mostra così di un'incredibile prossimità all'umano. Le due diverse tendenze sono riscontrabili anche nelle parole del monaco, in quanto il religioso è in grado, di tanto in tanto, di mettere per iscritto il valore dell'opera di Dürer, mentre in presenza dei dipinti raffaelleschi rimane talmente rapito da non riuscire a proferire verbo, quasi non disponga di un giusto vocabolario per dare forma linguistica ad un'espressione celeste, non legata al linguaggio umano:

Das aber kann ich freylich nicht verschweigen, daß mir nachher bey den Werken der beyden Mahler immer so wie in jenem Traum zu Muthe war, daß ich nämlich bey denen des Albrecht Dürer wohl manchmal mich daran versuchte, ihr ächtes Verdienst jemanden zu erklären, und über ihre Vortrefflichkeiten mich in Worte auszubreiten wagte; bey den Werken Raphaels aber, immer von der himmlischen Schönheit so überfüllt und bedrängt ward, daß ich nicht wohl darüber reden, noch jemanden deutlich auseinandersetzen konnte, woraus mir überall das Göttliche hervorleuchte.⁶⁵²

È proprio in virtù della loro differenza che a Dürer e Raffaello è dato di sedersi uno di fianco all'altro in un'apoteosi di completezza artistica. La vicinanza tra i due è già tracciata nei *Resoconti di viaggio* di Wackenroder, e, più precisamente, nel resoconto della visita al municipio di Norimberga⁶⁵³ avvenuta alcuni giorni prima del 24 agosto 1793, data in cui è redatto. I dipinti che portano Wackenroder ad accostare Dürer a Raffaello raffigurano due

651Cfr Givone, S., *Storia del nulla*. Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 86-89.

652Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 95-96.

653Wackenroder non vede in realtà i dipinti originali di Dürer, portati a Monaco nel 1627, quasi a un secolo dall'anno di produzione, da Massimiliano I, elettore di Baviera, bensì le copie di Johann Georg Fischer o Vischer. Cfr La Manna, F., "I resoconti di viaggio di Wackenroder e Tieck", in AGA, pp. 901-921 [Benedetti, A., La Manna, F., "Note ai Resoconti 1" in AGA, 2014, pp. 1184-1213] qui 1206. Per un'analisi delle due tavole düreriane, con particolare attenzione alla loro rilevanza nel dissidio tra Riforma protestante e mondo cattolico, cfr Dürer, A., *L'opera completa di Dürer* [a cura di Zampa, G., Ottino dalla Chiesa, A.]. Milano, Rizzoli, 1968, p. 113.

apostoli, personalità che collimano pienamente con il percorso appena tracciato rispetto alla figura di Cristo. Gli apostoli sono infatti quanto di più prossimo all'umano, in quanto uomini che decidono di abbandonare tutto per seguire il cammino tracciato da Cristo, il quale, attraverso la rinuncia, li conduce al raggiungimento di un più impervio traguardo:

Zwey Apostelfiguren, von A. Dürer, gehören zu den schönsten Gemälden die ich kenne, und haben mich belehrt, welchen gegründeten Anspruch er auf den Titel eines Genies, und auf den Namen eines deutschen Raphael, die man ihm giebt, Anspruch hat. So viel mein ungeübtes Auge sehen konnte, sah ich hier wirklich herrlich gezeichnete Köpfe voll Ausdruck, u Gewänder mit geschmackvollen großen Falten, alles ganz nach dem Vorbild der Italiän. Schule; und besonders eine Einfachheit im Ganzen, u eine Entfernung aller blendenden Farben, die der Charakter Raphaels ist.⁶⁵⁴

Il dipinto a tema apostolico può essere annoverato, per l'esponente della *Frühromantik*, tra i dipinti più belli da lui mai osservati⁶⁵⁵. Nonostante gli *Apostoli* sembrino far elevare Dürer al rango di Raffaello, fino a farlo divenire il suo equivalente tedesco, permettendo a Wackenroder di comprendere il motivo per cui Dürer sia considerato un genio, le parole dell'autore romantico tradiscono un'incertezza d'intenti. Sebbene il paragone con l'Urbinata sia operato nel tentativo di porre i due artisti sul medesimo piano, Wackenroder rimarca il fatto che il modo di rappresentare i volti e le vesti di Dürer afferiscono totalmente alla scuola italiana. Risultando ancora sottoposto a tale forma di rappresentazione, l'artista tedesco non presenta qui lo spiccato carattere di baluardo artistico nazionale che arriverà ad assumere, in seguito, nelle opere romantiche. Pur confessando il proprio ruolo di osservatore inesperto, Wackenroder, proseguendo, rileva in modo ancor più netto una vicinanza tra l'artista di Norimberga e l'Urbinata, e osserva nell'opera di Dürer un allontanamento dai

654Wackenroder, W. H., *24. August 1793, Reisen vom 12.-13. August 1793 nach Nürnberg und Fürth und vom 14.-21. August 1793 in die Fränkische Schweiz und nach Bamberg*, in *Die Reiseberichte* (WAC II), pp. 220-229, qui 222-223.

655Appare paradossale e lievemente ironico che il giovane Wackenroder, per formulare le proprie impressioni su due artisti che diverranno principali nella sua concezione estetica, si serva, inconsapevolmente, di copie e di contributi di attribuzione impropria.

colori accesi e un'organica semplicità tipicamente raffaelleschi⁶⁵⁶. In un discorso ancora scevro da espliciti riferimenti al ruolo della maestria tedesca, Dürer sembra così poter aspirare a raggiungere Raffaello solo compiendo un tentativo di elevazione verso la sua forma di rappresentazione. La vicinanza tra Dürer e Raffaello non è però riscontrabile in ogni momento dei *Resoconti di viaggio*, dato che, in altri passi dei carteggi di Wackenroder, le parole spese per l'uno e per l'altro presentano sfumature opposte e contrastanti. Un resoconto più tardo⁶⁵⁷ si differenzia dai precedenti per non fornire indicazioni né sulla data⁶⁵⁸ né sul destinatario⁶⁵⁹. Nel resoconto, Wackenroder prende alcuni appunti di fronte alla collezione di dipinti di Pommersfelden⁶⁶⁰; tra le opere di cui registra le impressioni nella

656Quest'idea richiama anche l'idea winckelmanniana di *edle Einfalt und stille Größe*, che influenza tanto l'estetica neoclassica quanto quella sturmeriana. Il Laocoonte pare così essere per Wackenroder il punto di contatto da cui discendono tanto l'opera di Raffaello quanto la produzione artistica düreriana, diversificatesi però secondo l'*humus* culturale in cui sono germogliate e cresciute.

657Facente riferimento al medesimo viaggio di agosto, la cui redazione è però successiva di almeno alcuni mesi rispetto al primo. Cfr Wackenroder, W. H., *Reise von Erlangen ins Baireuthische und Bambergische mit dem H. Prorektor Weisser. [zum Teil nach Oktober 1793]. Reise vom 14. - 21. August 1793 in die Fränkische Schweiz und nach Bamberg* (WAC II), pp. 236-244.

658La datazione è comunque presente all'inizio del corpo testuale del resoconto, e per questo motivo è possibile dargli una collocazione temporale, almeno relativamente alla prima parte del testo. L'intero resoconto non è tuttavia considerato come uno scritto omogeneo, composto in un unico getto, poiché la parte conclusiva in cui si fornisce una descrizione delle opere della galleria di Pommersfelden appare slegata da tutto il resto, e si presuppone che sia redatta, al più tardi, a inizio 1794, mesi dopo l'arrivo di Wackenroder a Gottinga, non come resoconto di viaggio, bensì quale *memorandum* delle impressioni registrate. Cfr Littlejohns, R., “*Die Reiseberichte [Erläuterungsteil]*”, in WAC II, pp. 548-612, qui 601.

659Mentre gli altri resoconti erano indirizzati ai genitori, in questo non è presente alcuna indicazione a riguardo. Il fatto che la redazione del resoconto qui preso in esame si sovrapponga in qualche modo al precedente scritto relativo allo stesso viaggio è sottolineato dal fatto che, uno dei racconti presenti in entrambi i brani, quello sulla visita alle grotte di Muggendorf, ricorra in modo pressoché invariato. In questo scritto, la mancata presenza dei genitori quali destinatari lascia presupporre che si tratti di uno scritto privato, non inteso per essere condiviso con loro; a sostegno di questa ipotesi vi è la forte e ingombrante presenza delle descrizioni dei dipinti di Pommersfelden, in quanto risulta difficilmente pensabile che Wackenroder voglia far sapere al padre di aver dedicato quattro intere giornate allo studio di opere d'arte e alla visita di chiese e monasteri. Cfr *Ibidem*.

660Wackenroder visita la galleria di Pommersfelden in tre occasioni, presumibilmente sul tragitto del viaggio da Berlino a Erlangen a inizio aprile 1793, per poi farvi ritorno il 21 agosto dello stesso anno (questa

seconda visita alla galleria vi è anche *La crocefissione di Cristo* di Albrecht Dürer, che descrive con un numero di parole che non occupa nemmeno le dita di due mani: “Christi Kreuzigung. Kleine Figuren. Hart. Unrichtige Zeichnung. Wenig Ausdruck.”⁶⁶¹ Nonostante i dipinti presi in esame da Wackenroder, siano essi di provenienza italiana, olandese, tedesca o francese, vengano perlopiù descritti in modo conciso, è lecito pensare che l'opera di Dürer non risvegli, in tale occasione, alcun particolare interesse nel giovane autore romantico; poiché andrà ad occupare una posizione centrale nelle pubblicazioni di Wackenroder quale massimo esponente della maestria germanica, appare insolito vedere l'autore descriverlo come un artista dallo stile aspro e dal disegno impreciso, nonché dotato di scarsa espressività. L'essenzialità e l'asperità dei dipinti di Dürer sembrano trasparire persino dalla struttura sintattica usata da Wackenroder nella descrizione, che pone nove soli termini in serrata successione, con ogni frase composta da due parole al massimo, in assenza di predicato. Come una sequenza di colpi, o una linea spezzata, sembra voler ritrasmettere su carta l'impressione percepita, passata dall'occhio alla mano senza filtro né soluzione di continuità. In questo frangente dei suoi resoconti di viaggio, risulta totalmente diverso il modo in cui Wackenroder descrive un dipinto a tema religioso di provenienza fiamminga e, al tempo, erroneamente attribuito a Raffaello⁶⁶²: “Raphael: Maria mit dem Jesuskinde: ein Stück *das* man studieren muß, und das die tiefste, innigste Empfindung hervorbringt, fast das schönste Gemählde, das ich je gesehen habe.”⁶⁶³ Quanto la descrizione del quadro di Dürer risulta spigolosa, tanto questa appare morbida ed evocativa, sia per sintassi che per contenuto. Mentre il dipinto dell'artista tedesco non sembra atto a suscitare grande interesse

l'unica data certa, indicata dello stesso Wackenroder), e infine una terza volta per la festa di San Michele, intorno dunque al 29 settembre, ma più probabilmente verso il 5 ottobre, alla vigilia del suo spostamento a Gottinga. Cfr La Manna, F., “I resoconti di viaggio di Wackenroder e Tieck”, in AGA pp. 901-921, qui 912.

661Wackenroder, W. H., *Reise von Erlangen ins Baireuthische und Bambergische mit dem H. Prorektor Weisser. [zum Teil nach Oktober 1793]. Reise vom 14. - 21. August 1793 in die Fränkische Schweiz und nach Bamberg* (WAC II), pp. 236-244, qui 242.

662L'autore è in realtà della scuola pittorica di Joos van Cleve (1485-1540) di Anversa. Cfr Pfothenauer, H., “Ludwig Tieck e l'arte figurativa”, in *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, a cura di L. Borghese e P. Collini, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 97-116, qui 110.

663Wackenroder, W. H., *Reise von Erlangen ins Baireuthische und Bambergische mit dem H. Prorektor Weisser. [zum Teil nach Oktober 1793]. Reise vom 14. - 21. August 1793 in die Fränkische Schweiz und nach Bamberg* (WAC II), pp. 236-244, qui 242.

artistico né tantomeno spirituale, degno solo di una poco benevola descrizione tecnica volta a registrarne le caratteristiche fisiche, la Madonna erroneamente attribuita a Raffaello riesce a far respirare già l'idea di *Kunstreligion* che diverrà centrale nella letteratura del Primo Romanticismo tedesco⁶⁶⁴. Nessuna menzione sulla natura tecnica del quadro, forse per l'incapacità di trasporre in verbo un'espressione artistica considerata così elevata da necessitare troppe parole rispetto a quante Wackenroder ne abbia in quel momento, o ancora a sottolineare che la sola possibilità che fornisca un'opera artistica di tale rango è la contemplazione. L'attenzione di Wackenroder è posta sulla necessità di approfondire la conoscenza del dipinto in futuro e su ciò che esso ispira in chi lo osservi, avendo la capacità di portarne in superficie le profondità della sensibilità interiore. Wackenroder fa seguito al proprio proposito in occasione della sua breve⁶⁶⁵ terza, e ultima, visita a Pommersfelden, tornando a studiare il quadro della Madonna con bambino, attribuito all'Urbinate, a cui riserva una lunga e dettagliata descrizione⁶⁶⁶ seguita da pochi scarni riferimenti ad altre opere, di provenienza italiana e olandese, senza invece riservare nemmeno un cenno ai tedeschi o a Dürer. Wackenroder, avendo solo mezzora a disposizione, sceglie di operare una cernita, e, com'è evidente, la sua priorità di gusto artistico e la predilezione per quella che ritiene essere una *Madonna* raffaellesca non sembrano essere, in quel momento, ancora in discussione. In questa seconda descrizione del presunto Raffaello, la Madonna è paragonata

664Cfr Littlejohns, R., *Wackenroder Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezeption des Romantikers*. Frankfurt (Main), Lang, 1987, p. 45.

665L'autore si rammarica di poter trascorrere nel castello di Weißenstein, sulla via di Gottinga da Erlangen, solo mezzora, per mancanza di tempo. Cfr Wackenroder, W. H., *Reise von Erlangen ins Baireuthische und Bambergische mit dem H. Prorektor Weisser. [zum Teil nach Oktober 1793]. Reise vom 14. - 21. August 1793 in die Fränkische Schweiz und nach Bamberg* (WAC II), pp. 236-244, qui 243.

666Per la riproposizione del Laoconte di Lessing e per le immagini evocate, ma anche per il vocabolario utilizzato, la descrizione è stata associata alla descrizione della *Madonna Sistina* di Winckelmann presente nei *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1756). Cfr La Manna, F., "I resoconti di viaggio di Wackenroder e Tieck", in AGA pp. 901-921, qui 913.

ad una dea greca⁶⁶⁷ e la descrizione del *Laocoonte* di Lessing⁶⁶⁸ è, da Wackenroder, esplicitamente richiamata alla memoria; anche se la trasfigurazione non è qui totale⁶⁶⁹, lo spirito e le sensazioni da lui provate si riflettono sul volto mariano, in una sorta di tensione pregnante:

Hier ist ein merkwürdiges Beyspiel des Grundsatzes, den Lessing auf Laokoons schmerzerfülltes Antlitz anwendet: hier ist's, wo die Kunst den Anfang, den ersten Schritt der Empfindung zeigt, u eben dadurch di Phantasie des Bewunderers ihre Kraft tiefer fühlen läßt.⁶⁷⁰

Wackenroder afferma inoltre che la mano di Raffaello sembra essere guidata dalla natura stessa, anticipando di fatto l'idea, poi presentata nelle *Herzensergießungen*, che identifica la creazione artistica con un atto d'ispirazione divina, piuttosto che fondata su dettami tecnici, come invece sostenuto dall'estetica di carattere illuminista. Nella descrizione della *Madonna* di Pommersfelden sono già presenti i germi di alcuni nuclei fondativi della *Frühromantik*, come la *Kunstreligion* e il mistero dell'ispirazione artistica, concetti poi recepiti e sviluppati

667Il riferimento voluto è qui ovviamente relativo al noto studio di Mittner. Cfr Mittner, L., “Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik”, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 27. Stuttgart, Metzler, 1953, pp. 555-581.

668Il saggio di Lessing in cui appare la descrizione del Laocoonte è *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). Prima di Lessing, è la descrizione che Winckelmann redige sul Laocoonte, opera scultorea di epoca classica rinvenuta in età michelangiolesca insieme all'Apollo e al Torso e, congiuntamente alle altre due, posta sulla terrazza del Belvedere vaticano, a costituire uno dei tratti fondanti della creazione dell'estetica neoclassica, e, al contempo, influenzando in modo rilevante anche la creazione di un pensiero sturmeriano e, in seguito, romantico.

669Come invece in Berglinger, la cui parte materica è modellata dall'azione della musica. Cfr Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 130-145, qui 133.

670Wackenroder, W. H., *Reise von Erlangen ins Baireuthische und Bambergische mit dem H. Prorektor Weisser. [zum Teil nach Oktober 1793]. Reise vom 14. - 21. August 1793 in die Fränkische Schweiz und nach Bamberg* (WAC II), pp. 236-244, qui 243-244.

estensivamente nelle *Herzensergießungen*⁶⁷¹. Anche se la visione di subalternità della Germania all'Italia in campo artistico cercherà di essere superata all'interno delle *Herzensergießungen*, in cui lo spazio concesso a Dürer e la posizione a lui assegnata fanno da contraltare ai brani dedicati a Raffaello, nonché al suo ritratto presente in apertura del volume, nelle descrizioni, nelle idee e nei giudizi contenuti nei *Reiseberichte* appare evidente il condizionamento ancora in atto in Wackenroder rispetto al proprio *Zeitgeist*. Nonostante il suo desiderio sia quello di discostarsi da esso e di costituire una visione alternativa rispetto allo spirito dominante, la stessa descrizione della crocifissione düreriana, come ben rileva Pfotenhauer, dà mostra di un giudizio ancora fortemente legato al comune sentire⁶⁷². Wackenroder aggiusta il tiro in seguito, nelle *Herzensergießungen*, trasformando profondamente le proprie impressioni, quando il tratto secco e duro viene interpretato quale forma espressiva prossima al quotidiano e, per questo, equivalente all'immediata semplicità raffaellesca⁶⁷³. La divinizzazione dell'arte italiana da parte del monaco fa però sorgere un'ulteriore questione: perché dare una così forte centralità a Dürer, se l'interesse del religioso amante dell'arte risiede piuttosto nell'arte italiana dei maestri del passato, che arriva a paragonare ad un poema epico? Come sottolineato da Sanford, Wackenroder è consapevole che, nel proprio testo, l'incisore tedesco costituisce una presenza controversa in un'epoca fondata su canoni neoclassici, che guarda all'arte del nord Europa con sospetto⁶⁷⁴. Perché mai Dürer dovrebbe essere posto accanto a Raffaello, a discapito di grandi maestri rinascimentali quali Leonardo, Correggio o Tiziano? Analizzando il brano centrale all'opera, dedicato a Dürer e alla città di Norimberga, si può facilmente evincere che il ruolo che l'artista assume ha una sfumatura completamente diversa rispetto a quello dei maestri

671Collini, P., “Deutsche Romantik und Italienische Renaissance. Wackenroder, Vasari, Fiorillo”, in *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2016* [hrsg. im Auftrag des Vorstands der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft von C. Moser und L. Simonis]. Bielefeld, Aisthesis, 2017, pp. 131-139, qui 133.

672Cfr Pfotenhauer, H., “Ludwig Tieck e l'arte figurativa”, in *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, a cura di L. Borghese e P. Collini, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 97-116, qui 110.

673Cfr *Ibidem*.

674Sanford, D. B., “Dürer's Role in the *Herzensergiessungen*” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 30, 4. Hoboken, Wiley, 1972, pp. 441-448.

italiani, conferitagli proprio dall'origine germanica. Non a caso, a dispetto del titolo, il brano non prevede un omaggio al solo artista, bensì anche alla città e alla germanicità *in toto*:

Aber jetzt wandelt mein traurender Geist auf der geweihten Stätte vor deinen Mauern, Nürnberg; auf dem Gottesacker, wo die Gebeine Albrecht Dürers ruhen, der einst die Zierde von Deutschland, ja von Europa war. Sie ruhen, von wenigen besucht, unter zahllosen Grabsteinen, deren jeder mit einem ehernen Bildwerk, als dem Gepräge der alten Kunst, bezeichnet ist, und zwischen denen sich hohe Sonnenblumen in Menge erheben, welche den Gottesacker zu einem lieblichen Garten machen. So ruhen die vergessenen Gebeine unsers alten Albrecht Dürers, um dessentwillen es mir lieb ist, daß ich ein Deutscher bin.⁶⁷⁵

Sostenendo che Dürer non abbia portato onore solo alla Germania, bensì all'Europa intera, il monaco ottiene un duplice risultato con un solo movimento: così facendo, cerca di abbattere le barriere culturali, con l'intenzione di avvicinare l'arte tedesca e quella italiana, e, al contempo, afferma la fama del pittore, che trascende i confini nazionali. Anche se quasi dimenticato, e non solo in patria, Dürer è assunto dal monaco come esponente di un'arte europea⁶⁷⁶, andando ad affiancarsi ai suoi colleghi italiani, a cui non può dunque essere inferiore. Questo concetto sembra riaffermare, seppur in modo trasversale, la visione romantica di universalità dell'arte, presentata invece quasi in modo programmatico da

675Wackenroder, W. H., *Ehrendächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 91.

676Quest'idea ha una diretta discendenza dalle lezioni di storia dell'arte a cui assistono Wackenroder e Tieck a Gottinga. Fiorillo, dopo i cinque volumi della *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten* (1798-1808) sull'arte italiana (voll. I-II), francese (III), spagnola (IV) e inglese (V), pubblica, dal 1815 al 1820, la *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden* sull'arte tedesca e nordica, in cinque volumi, andando a creare una vera e propria storia dell'arte europea, con Dürer a cui viene dedicato ampio spazio nel secondo volume dell'opera (pp.339-362). Per approfondimenti sulla nascita e sulla ricezione della *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, cfr Schrapel, C., *Johann Dominicus Fiorillo. Grundlagen zur wissenschaftsgeschichtlichen Beurteilung der „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden“*. Hildesheim, Olms, 2004, in particolare pp. 331-413.

Wackenroder nel brano precedente a quello dedicato a Dürer, ovvero *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*, in cui Wackenroder si chiede perché grandi opere prodotte da popoli diversi, ognuno secondo il proprio stile, non siano valutate senza pregiudizi, in modo da apprezzarne, come fa Dio, la bellezza nelle differenze⁶⁷⁷. Com'è intuibile, la posizione conferita al brano, immediatamente anteposto allo scritto dedicato al maestro di Norimberga, non è determinata dal caso: le parole sulla tolleranza vogliono essere propedeutiche al brano successivo, in modo da preparare il lettore a ciò che gli verrà proposto in seguito:

Allein ich getraute mich damals nicht, meine Meynung jemanden zu entdecken, weil ich glaubte, daß jeder mich verlachen würde, und wohl wußte, daß die Mehresten in dem alten deutschen Mahler nichts als etwas sehr Steifes und Trockenes erkennen.⁶⁷⁸

La richiesta di benevolenza nei confronti di una forma d'arte che non sia gradita al dominante spirito neoclassico del tempo è una implicita richiesta di magnanimità non tanto nei confronti di Dürer, bensì soprattutto verso l'espressione di preferenza di Wackenroder per la sua arte, largamente incompresa, o, comunque, minoritaria all'interno della società. Il movimento che porta alla consapevolezza di una espressione culturale nazionale tedesca non è certamente costituito da un percorso accidentale, bensì conseguenza di uno sviluppo organico. Madame De Staël in *De l'Allemagne* (1810) si contrappone con decisione all'opinione di quei critici che vedono nella letteratura tedesca una forma artistica allo stato acerbo⁶⁷⁹, sostenendo invece che il carattere germanico abbia fatto sviluppare nel paese una preferenza per le meraviglie del Medioevo, data da una predilezione per quanto abbia un'origine "ancienne, mais non antique"⁶⁸⁰, e che sia proprio ciò a rendere tale letteratura

677Robson-Scott, W. D., "Wackenroder and the Middle Ages" in *The Modern Language Review*, 50. Cambridge, Modern Humanities Research Association, 1955, pp. 156-167.

678Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 95.

679Nella *Ehrengedächtnis*, lo stesso monaco di Wackenroder rileva lo stadio avanzato in cui versa l'arte letteraria germanica, essendosi ormai lasciata alle spalle la fanciullezza. Cfr Ivi, p. 94.

680De Staël, G., *De l'Allemagne*. Paris, Librairie Hachette, Seconde partie, 1958, p. 139.

passibile di crescita, vitalizzandola attraverso il radicamento nella religione e nella storia da cui si origina⁶⁸¹:

Quelques critiques français ont prétendu que la littérature des peuples germaniques étoit encore dans l'enfance de l'art; cette opinion est tout-à-fait fausse: les hommes les plus instruits dans la connoissance des langues et des ouvrages des anciens n'ignorent certainement pas les inconvénients et les avantages du genre qu'ils adoptent ou de celui qu'ils rejettent; mais leur caractère, leurs habitudes et leurs raisonnements les ont conduits à préférer la littérature fondée sur les souvenirs de la chevalerie, sur le merveilleux du moyen âge, à celle dont la mythologie des Grecs est la base.⁶⁸²

L'analisi di Madame De Staël coglie in modo puntuale più di un aspetto espresso dallo stesso monaco di Wackenroder: la rilevanza rivestita dall'età medievale, la maturità dell'arte germanica, specialmente in virtù dell'espressione di un carattere nazionale specifico derivante dalle proprie peculiarità e dalla propria storia, espressione di una realtà degna al pari di ogni altra espressione culturale. Ed ecco che il tanto devoto e umile, quanto geniale e abile, Dürer diventa il perfetto rappresentante di un'essenza a cui attingere per dare impulso a uno spirito nazionale su cui costruire un nuovo immaginario collettivo da poter contemplare ed esibire con orgoglio.

3.5 Dürer, Goethe e la Frühromantik

Nella prefazione alla seconda edizione delle *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder* del 1814 è possibile scorgere, già dall'*incipit*, il chiaro intento di Tieck di discostarsi dalle opere di giovinezza scritte insieme a Wackenroder, allontanando da sé anche la parziale paternità che si era accordato nel 1798, all'interno della postfazione alla prima sezione dello *Sternbald*. Comprendendo che la visione espressa nell'opera di

⁶⁸¹*Ibidem*.

⁶⁸²De Staël, G., *De l'Allemagne*. Paris, Librairie Hachette, Seconde partie, 1958, pp. 136-139.

Wackenroder potrebbe apparire desueta al lettore di inizio Ottocento, poiché così deve ormai sembrare anche allo stesso Tieck, lo invita ad immedesimarsi nell'atmosfera del tempo in cui è ambientata, cercando di coglierne l'essenza più autentica⁶⁸³. Tieck rende noto, al termine della prefazione, di aver volutamente espunto, dalle opere originali, i propri scritti, adducendo la motivazione di non voler recare alcun disturbo o interferenza alla voce dell'amico, a cui ha aggiunto e rielaborato più di quanto non ritenesse necessario⁶⁸⁴. Il motivo della scelta di marcare una chiara distanza tra sé e quanto scritto insieme all'amico è da trovarsi proprio nei molti anni che separano le due dichiarazioni: una scritta nel pieno dell'età della *Frühromantik*, l'altra in un tempo in cui il periodo vissuto insieme a Wackenroder, prima, e allo *Jenaer Kreis*, poi, appaiono soltanto come lontani ricordi. Tale distanza temporale è esplicitamente rimarcata, e Tieck, che abita un tempo ormai profondamente mutato, appare sulla difensiva, cercando comprensione anche nei confronti dell'amico Wackenroder, che indica come principale creatore dell'opera⁶⁸⁵. Prodigandosi per trasmettere il messaggio che gli scritti siano il risultato di uno sforzo creativo originale e sincero, e non frutto d'imitazione o di affettato entusiasmo, Tieck risponde in modo implicito alle critiche indirettamente mosse alla *Frühromantik* da Goethe⁶⁸⁶ di essere la causa della degenerazione dell'arte attraverso la cattiva influenza⁶⁸⁷ che esercita su di essa⁶⁸⁸.

683Cfr Tieck, L., *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder*. Berlin, Realschulbuchhandlung, 1814, p. II.

684Cfr Ivi, p. IV.

685Cfr Ivi, pp. III-IV; Agazzi, E., "Le *Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte* e il sogno rinascimentale", in AGA. pp. 75-99, qui p. 80.

686Per approfondimenti sulla critica di Goethe al Romanticismo, cfr Voßkamp, W., "Jeder sey auf seine Art ein Grieche! Aber er sey's." Zu Goethes Romantikkritik in der Zeitschrift *Ueber Kunst und Altherthum*", in Hinderer, W. (hg. von), *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 2002, pp. 121-132; per approfondimenti più specifici sulla critica all'opera di Wackenroder e della *Frühromantik*, cfr D. Kemper, "Goethe, Wackenroder und das 'klosterbrudisirende, sternbaldisirende Unwesen'", in *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*. Göttingen, Wallstein, 1993, pp. 148-168.

687Cfr Fröschle, H., "Ein Kontinuum in Goethes theoretischem Spätwerk: Auseinandersetzung mit der Romantik", in Cercignani, F. (a cura di), *Studia theodisca*, Milano, Università degli Studi, vol. II, 1995, p. 98.

688Leggendo una delle *Zahme Xenien* di Goethe diviene chiara la sua posizione rispetto ad arte, scienza e

L'autore dello *Sternbald* potrebbe inoltre sentirsi chiamato in causa a fronte del gran numero di conversioni al cattolicesimo⁶⁸⁹ avvenute a seguito di suoi lavori quali *Leben und Tod der heiligen Genoveva*. Con ogni probabilità, è proprio l'ondata di conversioni che porta allo sviluppo di un movimento neocattolico a cui Goethe guarda con sospetto ad indurre Tieck ad allontanare da sé la cosa, al fine di distanziarsi anche dal giudizio negativo del grande autore di Weimar⁶⁹⁰, massima autorità letteraria del tempo⁶⁹¹. Goethe esprime un giudizio sulle opere di Tieck e Wackenroder in un saggio di Meyer sui fratelli Riepenhausen del 1805, contenuto nella *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*⁶⁹². Il grande pagano di Weimar non ne apprezza la tendenza cattolicheggiante, oltre ad essere infastidito dalla glorificazione del Medioevo e dall'inserimento di elementi medievali nel Rinascimento⁶⁹³. Paradossalmente, quando le *Herzensergießungen* vengono pubblicate, in forma anonima, nel 1796⁶⁹⁴, sono in molti a individuarne l'autore proprio in colui che ha dato i natali al *Werther*. L'errata attribuzione è presumibilmente causata da diversi fattori: il cambiamento di prospettiva della fruizione artistica, vista non con lo sguardo freddo del critico, ma con un sentire soggettivo dell'appassionato che richiama lo spirito sturmeriano di Goethe; l'ammirazione per Albrecht Dürer, che collide con lo spirito del tempo e che ha come unico precedente la sua apparizione in *Von deutscher Baukunst*; l'utilizzo del carattere di scrittura gotica denominato *Unger-Fraktur*, nuovo al tempo, e utilizzato dall'editore Unger un anno prima (1795) per il *Meister*⁶⁹⁵. Sebbene non si possa stabilire con precisione quali parole appartengano a Meyer e quali a Goethe nella recensione *Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen*, apparsa sul numero 67 della *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*, in essa sono contenute considerazioni su Dürer che, da una parte, fanno il paio con quelle dei romantici e, dall'altra, paiono tese a dare nuovo afflato alla discordanza

religione. Ponendo le prime due a sostituire la terza, lascia il ricorso alla religione solo a chi sia sprovvisto delle prime due, pur ritenendola la soluzione più comoda tra le due. Sempre nello stesso componimento, Goethe sostiene che la chiesa di Roma sia arrivata in Germania soltanto per coercizione, e che questa non rappresenti dunque la vera natura spirituale delle genti locali, che mai si sarebbero totalmente abbandonate ad essa, fino ad arrivare al risveglio avvenuto grazie all'intervento di Lutero. Risulta in questo modo facile comprendere il motivo per cui Goethe non veda di buon occhio la tendenza artistica e spirituale a cui Wackenroder e Tieck hanno inconsapevolmente dato avvio. Cfr Goethe, J. W., *Goethes Werke* [Hamburger Ausgabe]. Hamburg, Wegner, Bd. I, 1958, p. 367).

689Tra queste spiccano le conversioni di Friedrich Schlegel, dei pittori nazareni Overbeck, Veit, Olivier, Schadow, del conte Friedrich zu Stolberg, e della cognata di Tieck, Marie Alberti, con lo stesso Ludwig che prende in considerazione la cosa senza però andare fino in fondo.

di posizioni con gli stessi⁶⁹⁶:

Sonst hielten wir Dürern für einen ernsten Künstler, der mit pünktlicher Treue und offenem Sinne für Leben, Farben und Formen die Natur nachahmte, dem diese Nachahmung auch zuweilen ohne die gewöhnliche unangenehme Härte gelungen, und von dem alsdann verschiedenes Einzelne zu Stande gebracht worden, z.B. Porträtköpfe, welches dem Herrlichsten in der neueren

690Cfr Vietta, S., “*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [Kommentar]” (WAC I), pp. 282-367, qui 343-344; Walzel, O., “Rezension der Wackenroder-Ausgabe von der *Leyens*”, in *Anzeiger für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur*, 36, 1913, p. 164.

691Quando Tieck, il 10 giugno 1798, trova il coraggio di inviare a Goethe la prima parte dello *Sternbald*, coglie l'occasione per manifestargli tutta la propria riverenza. L'autore del *Meister*, cercando diplomaticamente di formulare una sorta di lode senza però venire totalmente meno al proprio sentire, afferma di essere d'accordo con lo *Sternbald*, così come con il *Klosterbruder*, rispetto alla visione generale, ma di essere in disaccordo rispetto al particolare; al contempo elogia il Tieck poeta, suggerendogli però di occuparsi solo di ciò che risiede nella propria natura. Molto meno diplomatici sono i giudizi espressi in privato, sia nei commenti che pone a margine dell'opera che in quelli scritti all'amico Schiller, al quale, congiuntamente all'invio dello *Sternbald*, proferisce parole dal sapore indubbio: “Den vortrefflichen Sternbald lege ich bei, es ist ungläublich, wie leer das artige Gefäß ist”. In seguito ai giudizi poco teneri di Goethe nei confronti dell'opera, Tieck preferisce non inviargli la seconda parte dello *Sternbald* direttamente, ritenendo più opportuno fargliela pervenire attraverso August Wilhelm Schlegel. Il 21 luglio 1799, quando Tieck accompagna August Wilhelm Schlegel e Novalis a far visita a Goethe, ha finalmente luogo un incontro tra i due, che va ad aggiungersi al loro contatto epistolare, sebbene saltuario, che intercorre tra la già citata prima lettera di Tieck a Goethe del 1799 e l'anno 1829, quando si interrompe. Cfr Schlegel, A. W., “AWS an Goethe, am 10. Juni 1798”, Tieck, L., “Tieck an Goethe, am 10. Juni 1798”, Goethe, J. W. “Goethe an Schiller, am 5. September 1798” e “Goethes Randnotizen zum *Sternbald*, 1798” in TIE, pp. 504-505; Fröschle, H., *Goethes Verhältnis zur Romantik*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 2002, pp. 217-220; Fröschle, H., “Ein Kontinuum in Goethes theoretischem Spätwerk: Auseinandersetzung mit der Romantik”, in Cercignani, F. (a cura di), *Studia theodisca*, Milano, Università degli Studi, vol. II, 1995, p. 98; Tieck, L., Schlegel, F., Schlegel, A. W., Lohner, E. (hrsg v.), Lüdeke, H., *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*. München, Winkler, 1972, pp. 32-33, 37; Goethe, J.W., Schüddekopf, C.(hrsg v.), Walzel, O. (hrsg. v.), “Goethes Briefwechsel mit Ludwig Tieck”, in *Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen*. Weimar, Verlag der Goethe Gesellschaft, 1. Theil [Reihe: *Schriften der Goethe-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes*, hrsg. von Erich Schmidt und Bernhard Suphan], 1898, pp. 290-312 [Erläuterungen: 378-382].

692Goethe, J. W., Meyer, J. H., *Über Polygnots Gemälde auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi mit*

Kunst nahe kommt: wir erkannten ebenfalls, dass er Fruchtbarkeit in Erfindungen besessen; allein wir glaubten ihn ohne Anmuth und wenig fähig, in eine heitere, poetische Stimmung überzugehen.⁶⁹⁷

Quello che Goethe e Meyer riescono, a differenza dei romantici, a vedere in Dürer sono gli aspetti ulteriori che ne contraddistinguono la personalità tanto intima quanto artistica. L'artista non ha un modo di essere solo serio e devoto, bensì anche caratterizzato da grazia ed allegria, che riesce talvolta ad infondere anche alle sue opere:

Die vorliegenden Nachbildungen Dürerischer Handriffe erweitern und berichtigen indessen unsere Ansicht seines Kunsttalents. Er erscheint hier freyer als wir gedacht, anmuthiger, heiter, humoristisch und über alle Erwartung gewandt in der durchäussere Bedingungen nothwendig gewordenen Wahl seiner Motive, der Symbolik seiner Darstellungen. Die Aufgabe erforderte, dass das Ganze innerhalb des Charakters einer blossen Verzierung bleiben sollte, und ohne diese vorgezeichneten scheinbar engen Schranken zu übertreten, hat der grosse Meister nicht destoweniger einen überschwenglichen Reichthum bedeutender Gegenstände

Beziehung auf die von Fr. und Joh. Riepenhausen entworfenen Umriss- und Erläuterungen derselben, in *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*. [cit. in Fröschle, H., *Goethes Verhältnis zur Romantik*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 2002, pp. 224-225].

693Cfr Fröschle, H., "Ein Kontinuum in Goethes theoretischem Spätwerk: Auseinandersetzung mit der Romantik", in Cercignani, F. (a cura di), *Studia theodisca*. Milano, Università degli Studi, vol. II, 1995, pp. 95-110, qui 98.

694Le *Herzensergießungen* appaiono già nell'autunno 1796, nonostante l'anno di pubblicazione indicato in copertina sia il 1797.

695Cfr Kemper, D., "Goethe, Wackenroder und das 'klosterbrudrisirende, sternbaldisirende Unwesen'", in *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* [hrsg. v. Perels, C.]. Tübingen, Niemeyer, 1993, pp. 148-168, qui 148-149.

696Cfr Böhme, G., et al., *Goethe-Handbuch*, [Band 3: Prosaschriften]. Stuttgart, Metzler, 1997, p. 647.

697Goethe, J. W., Meyer, J. H., "Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen [Rezension]", in *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*, 18 marzo 1808, 67, Band I, pp. 529-530.

azubringen gewusst; ja man kann wohl sagen, er lässt die ganze Welt der Kunst vor uns vorübergehen, von Figuren der Gottheit bis zu den Kunstzügen des Schreibenmeisters.⁶⁹⁸

Il giudizio di Goethe e Meyer sembra invece allineato a quello dei romantici relativamente all'apprezzamento per la venerazione nutrita per l'arte nei tempi passati, poiché tale sostegno ha reso possibile la creazione di opere straordinarie, tra cui si annoverano quelle del maestro di Norimberga. Gli autori sostengono infatti che, se Dürer tornasse oggi senza essere accompagnato dalla fama che deriva dal suo nome, nessuno gli concederebbe la possibilità di realizzare gli stessi lavori, neppure se fosse disposto a non percepire alcun compenso in cambio:

Wer überlegt, dass die Zeichnungen, von denen gehandelt worden, bloss Marginalverzierungen eines Andachtbuches sind, muss zur Verehrung und Hochachtung gegen ein Zeitalter sich gedrungen fühlen, in welchem so viel Kunst, so viel Kunstliebe geherrscht, als es bedarf solche Werke hervorzubringen. Wir sind keineswegs geneigt, die Zeit, in der wir selbst leben, herabzusetzen; aber gerade von dieser Seite möchte ihr eine Vergleichung mit jener schwerlich zum Vortheil gereichen. Ja wir würden keine Wette darauf eingehen, ob Albrecht Dürer selbst, wenn er jetzt ohne seinen grossen Namen wieder aufstehen würde, von irgend einem eleganten Bücherbesitzer so leicht ein schönes Velin-Exemplar zum Bezeichnen erhalten dürfte, auch wenn er die Arbeit umsonst thun wollte.⁶⁹⁹

Confrontando l'attenzione per l'arte al tempo di Dürer con l'età in cui vivono, e nel raffronto tra il decadimento presente e l'elevazione passata, Goethe e Meyer si ritrovano in un territorio comune occupato anche dai due esponenti della *Frühromantik*, e idealmente al loro fianco. Come gli stessi Wackenroder e Tieck, Goethe e Meyer arrivano a dover giustificare le grandi lodi conferite alle opere di Dürer nella consapevolezza del fatto che potrebbero essere recepite ancora con titubanza da parte del pubblico. Per tale ragione affermano preventivamente di non riuscire a rinvenirvi alcun punto di debolezza neppure a

⁶⁹⁸Ivi, p. 530.

⁶⁹⁹Ivi, pp. 533-534.

seguito di un'attenta e approfondita analisi:

Übrigens versichern wir ernstlich, dass nach vielfältiger, prüfender Durchsicht der angezeigten Blätter wir keine wirklich schwache Seite daran ausspähen oder Anlass zu einigem gegründeten Tadel finden konnten; vielmehr hat unsere Neigung für das Werk, unsere Hochachtung für den Meister desselben immer mehr zugenommen. Sollte es etwa einigen unserer Leser als ungewöhnlich und ganz ausser der Regel scheinen, dass die gegenwärtige beurtheilende Anzeige fast aus lauter Lobsprüchen gewebt ist: so bitten wir sie, auch die besondere Veranlassung zum Lob zu bedenken, die weder ihnen noch uns so bald wieder begegnen wird.⁷⁰⁰

L'ammirazione per Dürer, pur costituendo un punto di contatto tra i due punti di vista, non si traduce però in una maggiore comprensione e vicinanza di Goethe all'opera di Wackenroder, che si palesa nuovamente nel giudizio, ancora più esplicito, che l'autore del *Meister* fornisce nel 1817, nella conclusione del primo volume di *Ueber Kunst und Alterthum*:

Von dem kränklichen Klosterbruder hingegen und seinen Genossen, welche die seltsame Grille durchsetzen, „merkwürdige Werke ganz neuer Art, Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aus Naturgefühlen, Naturansichten, Ahnungen willkürlich zusammen gesetzt, entfernt von der alten Weise der Vorwelt;“ zu verlangen, rechnen wir kaum zwanzig Jahre und dieses Geschlecht sehen wir schon in dem höchsten Unsinn verloren.⁷⁰¹

Osservando il modo in cui Wackenroder e Goethe guardano all'artista di Norimberga, è possibile identificare tra le due visioni tanti punti di contatto quanti motivi di scontro. Relativamente alle intersezioni, è opportuno rilevare che la *Ehrengedächtnis* di Wackenroder sembri avere una certa, seppur limitata, linea di discendenza da *Von Deutscher Baukunst*. A Dürer, Goethe contrappone il gusto rococò degli artisti settecenteschi⁷⁰², che

⁷⁰⁰Ivi, p. 534.

⁷⁰¹Goethe, J. W., *Ueber Kunst und Alterthum*. Stuttgart, Cotta, 1817, vol. I, p. 215.

⁷⁰²Cfr Andrews, K., “Dürer's Posthumous Fame”, in DOD, p. 93.

trova fumosi e che associa al *weiblich*, in quanto le loro opere si basano, a suo dire, su artifici che stupiscono senza però recare in sé alcuna sostanza, e il cui solo intento è attirare l'attenzione delle donne. Egli, ancor prima di Wackenroder, crea una connessione tra sé e l'artista di Norimberga, trovando con lui un'affinità elettiva:

Wie sehr unsre geschminkte Puppenmahler mir verhaßt sind, mag ich nicht deklamiren. Sie haben durch theatralische Stellungen, erlogne Teints, und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommner.⁷⁰³

Goethe dichiara l'artista di Norimberga *männlich*, conferendogli un'immagine di estrema fermezza non presente in Wackenroder, il quale, pur presentando l'artista come solido per tradizione e antichità, ne rileva la mitezza quale tratto caratteristico. La parziale influenza che il testo di Goethe esercita sul pensiero di Wackenroder diviene evidente nella contrapposizione tra la solidità di Dürer e la volatilità dei moderni, che ricorre anche in Wackenroder, seppur enunciato in forma meno tagliente:

Gern will ich euch zugeben, ihr eifrigen Neulinge, daß ein junger Schüler jetzt klüger und gelehrter von Farben, Licht und Zusammenfügung der Figuren reden mag, als der alte Dürer es verstand; spricht aber sein eigener Geist aus dem Knaben, oder nicht vielmehr die Kunstweisheit und Erfahrung der vergangenen Zeiten?⁷⁰⁴

La centralità dell'espressione artistica germanica che caratterizza *Von Deutscher Baukunst* ricorre anche nella *Ehrengedächtnis*, in cui il punto d'attenzione è focalizzato sulla Germania medievale quale *milieu* culturale, temporale e geografico d'elezione. Dürer è la

703Goethe, J. W. (von), *Von Deutscher Baukunst*, in Herder, J. G.(von), et al., *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* (hrsg. Von Korte, H.). Stuttgart, Reclam, 2014 (ed. orig., Hamburg, 1773), p. 105 (d'ora in avanti indicata con la sigla GOE).

704Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 93.

fondante presenza artistica che, con la stabilità che lo contraddistingue, diviene esemplificazione fisica di tale pensiero, in contrapposizione ad espressioni artistiche e culturali di diverso carattere:

Ich finde hier nichts zu bedauern, sondern freue mich, daß das Schicksal dem deutschen Boden an diesem Manne einen ächt-vaterländischen Mahler gegönnt hat. Er würde nicht er selber geblieben seyn; sein Blut war kein italienisches Blut. Er war für das Idealische und die erhabene Hoheit eines Raphaels nicht gebohren; er hatte *daran* seine Lust, uns die Menschen zu zeigen, wie sie um ihn herum wirklich waren, und es ist ihm gar trefflich gelungen.⁷⁰⁵

Scegliendo parole come *Blut*, *Boden* e *ächt-vaterländisch*, l'autore radica fortemente il proprio discorso nell'ambito culturale di cui è parte. Il suo sangue è tedesco, e per questo motivo non può, né dovrebbe, cercare di conformarsi a una realtà che non gli appartenga. In base a tale lettura, la grandezza di Dürer non è la stessa di Raffaello: mentre l'Urbinate nasce per raggiungere le vette più elevate e l'ideale, l'artista di Norimberga ha il dono di saper rappresentare l'autentica natura dell'essere umano. Del fatto che a Dürer venga attribuita la capacità di rappresentare le persone intorno a sé in modo coerente e veritiero va data una lettura contestualizzata, in quanto l'identificazione di questa sua peculiarità non riflette il giudizio di carattere universale di saper genericamente trasporre la complessità dello spirito umano su carta, ma va invece intesa come capacità di delineare una figura umana che risieda nel proprio tempo e ambito culturale. Wackenroder, dopo aver rimproverato a chi non sia in grado di andare oltre al visibile di non riuscire ad accedere alla parte più intima dell'arte⁷⁰⁶, si erge in difesa di Dürer, che non dovrebbe essere giudicato solo per gli elementi specifici che ne caratterizzano la provenienza:

Hinweg, ihr weisen Knaben, von dem alten Künstler von Nürnberg, ! - und daß keiner verspottend ihn zu richten sich vermesse, der noch kindisch darüber naserümpfen kann, daß er nicht Tizian und Correggio zu Lehrmeistern hatte, oder, daß man zu

705Ivi, p. 94.

706Cfr Ivi, p. 93.

seiner Zeit so seltsam altfränkische Kleidung trug!⁷⁰⁷

Come non è opportuno che Dürer non sia considerato all'altezza a causa delle sue origini e della specificità della sua arte, allo stesso modo nessuna forma d'arte dovrebbe essere denigrata a partire dai suoi tratti culturali, temporali o geografici⁷⁰⁸. Il corto circuito che non permette a molti uomini del tempo di Wackenroder di riuscire ad apprezzare l'arte di Dürer è dato dal fatto che lo spirito creatore di ogni tempo e luogo è rivestito da caratteristiche spazio-temporali specifiche, e chi non riesca a trascendere tutto ciò non può essere in grado di arrivare ad ammirare l'essenza della creazione artistica:

Denn auch um deßwillen wollen die heutigen Lehrer ihn, so wie manchen andern guten Mahler seines Jahrhunderts, nicht schön und edel nennen, weil sie die Geschichte aller Völker, und wohl selbst die geistlichen Historien unserer Religion in die Tracht ihrer Zeiten kleiden. Allein ich denke dabey, wie doch ein jeder Künstler, der die Wesen vergangener Jahrhunderte durch seine Brust gehen läßt, sie mit dem Geist und Athem *seines* Alters beleben muß; und wie es doch billig und natürlich ist, daß die Schöpfungskraft des Menschen alles Fremde und Entfernte, und also auch selbst die himmlischen Wesen, sich liebend nahe bingt, und in die wohlbekanntten und geliebten Formen *seiner* Welt und *seines* Gesichtskreises hüllt.⁷⁰⁹

Saper rappresentare il vero in modo autentico, oltre ad essere un dono, riveste anche la funzione di senso e fine, secondo l'idea pregnante, che Wackenroder rinviene nel Medioevo tedesco, che ognuno abbia un proprio ruolo nella società conferitogli da un disegno divino. Goethe stesso è consapevole di poter ricercare in quell'epoca e in quel contesto storico il genio e l'essenzialità di forme che solo in essi sono potuti sgorgare, trovando sfogo d'espressione nell'*humus* fertile della terra tedesca, grazie alla sua essenza ruvida e poderosa. Nonostante ciò, a differenza di Wackenroder, egli vede nel Medioevo anche un *Pfaffenschauplatz* dal carattere cupo e limitato:

⁷⁰⁷*Ibidem.*

⁷⁰⁸Cfr Ivi, pp. 92-93.

⁷⁰⁹Ivi, p. 93.

Und von der Stufe, auf welche Erwin gestiegen ist, wird ihn keiner herabstossen. Hier steht sein Werk, tretet hin, und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher, deutscher Seele, auf dem eingeschränkten düstern Pfaffenschauplatz des *medii aevi*.⁷¹⁰

Erwin von Steinbach, architetto della Cattedrale di Strasburgo, è qui massima espressione del genio, e presenta tratti affini al *männlicher* Dürer, altrettanto permeato dallo spirito germanico. In entrambe le figure ricorre il carattere dotato di solida sostanza che si contrappone alla fragile essenza degli artisti moderni. Laddove Steinbach e Dürer sono avvolti da un'aura di autorevolezza e maturità, i moderni, caratterizzati da un debole giovanilismo, sono apostrofati come *Knaben* tanto da Goethe quanto da Wackenroder, con quest'ultimo che arriva a definire infantile chi non colga la grandezza dell'artista norimberghese:

Hinweg, ihr weisen Knaben, von dem alten Künstler von Nürnberg, ! - und daß keiner verspottend ihn zu richten sich vermesse, der noch kindisch darüber naserümpfen kann, daß er nicht Tizian und Correggio zu Lehrmeistern hatte, oder, daß man zu seiner Zeit so seltsam altfränkische Kleidung trug!⁷¹¹

Con insistenza, si continua a rimarcare il carattere giovanilista degli artisti moderni, e, con esso, a rilevare la discrepanza tra le loro abilità e conoscenze tecniche e ciò che riescono effettivamente ad esprimere nei propri lavori. Goethe, riconoscendo in loro i limiti dettati dall'abitudine, per mezzo di una chiara esortazione li invita a cambiare rotta e a ricercare maggiori profondità: "Heil dir, Knabe! der du mit einem scharfen Aug für Verhältnisse geboren wirst, dich mit Leichtigkeit an allen Gestalten zu üben."⁷¹² Wackenroder, pur concedendo ai moderni di presentare un pregio formalmente estrinseco, rimane sulle proprie sprezzanti posizioni, contrapponendo la leggerezza dei moderni all'intenso valore intrinseco

710GOE, p. 105.

711Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 93.

712GOE, p. 106.

di Dürer e degli antichi:

Gern will ich euch zugeben, ihr eifrigen Neulinge, daß ein junger Schüler jetzt klüger und gelehrter von Farben, Licht und Zusammenfügung der Figuren reden mag, als der alte Dürer es verstand; spricht aber sein eigener Geist aus dem Knaben, oder nicht vielmehr die Kunstweisheit und Erfahrung der vergangenen Zeiten?⁷¹³

Il moto degenerativo che spingerebbe gli artisti moderni ad essere puerili e privi di sostanza viene visto come la conseguenza di una diffusa esterofilia che ha portato lo spirito tedesco ad abbandonare i propri caratteri peculiari specifici, lasciando spazio a tratti di diversa provenienza, senza però esserne contaminato in modo produttivo:

Und unser *aeuum*? hat auf seinen Genius verziehen, hat seine Söhne unther geschickt, fremde Gewächse zu ihrem Verderben einzusammeln. Der leichte Franzose, der noch weit ärger stoppelt, hat wenigstens eine Art von Witz, seine Beute zu Einem Ganzen zu fügen, er baut jetzt aus griechischen Säulen und deutschen Gewölbern seiner Magdalene einen Wunderstempel. Von einem unsrer Künstler, als er ersucht ward, zu einer alt deutschen Kirche ein Portal zu erfinden, hab ich gesehen ein Model fertigen, stattlichen antiken Säulenwerks.⁷¹⁴

Il genio tedesco, contaminato dall'azione di impulsi artistici che non gli appartengono, finisce per esserne sopito, e, infine, soccombervi. Lo spirito geniale avrebbe bisogno infatti, per il proprio sviluppo, di essere sottoposto alla necessaria permanenza in un ambiente che ne agevoli l'espressione della propria forza intrinseca:

Und ihr selbst, treffliche Menschen, denen die höchste Schönheit zu genießen gegeben ward, und nunmehr herabtretenet, zu verkünden

713Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 93.

714GOE, p. 105.

eure Seeligkeit, ihr schadet dem Genius. Er will auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröthe, empor gehoben und fortgerückt werden. Seine eigne Kräfte sind's, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend, wie der Löwe des Gebürges auseilt auf Raub. Drum erzieht sie meist die Natur, weil ihr Pädagogen ihm nimmer den mannigfaltigen Schauplatz erkünsteln könnt, stets im gegenwärtigen Maaß seiner Kräfte zu handeln und zu genießen.⁷¹⁵

In *Von deutscher Baukunst*, Goethe esprime posizioni contrapposte a quelle di Sulzer, che, nel primo volume della *Allgemeine Theorie der schönen Künste* del 1771⁷¹⁶, aveva equiparato il termine “gotico” all'idea di “barbaro”⁷¹⁷, ricollegandolo ai tempi delle migrazioni barbariche nell'Italia settentrionale⁷¹⁸. Goethe respinge l'idea di “abbellimento delle cose”, che ha inizio, secondo Sulzer, nel momento di rottura con la natura grezza e con il selvaggio, ovvero con lo spirito barbaro medievale, identificando, nel secolo XVI, il momento in cui ha inizio la nuova alba di un gusto migliore. A tale discorso, l'autore della *Baukunst* contrappone un'idea di genio che, scaturendo libero e spontaneo, riesce a manifestare la bellezza autentica senza bisogno di un appoggio esterno, come nell'architettura gotica, a differenza del genio italiano, imprigionato dall'antico e capace di

715Ivi, pp. 105-106.

716Cfr Sulzer, J. G., *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig. Weidemann und Reich, Bd 1, 1771, pp. 489-490.

717La definizione di “barbari” per i popoli germanici è presente soprattutto in fonti italiane; fatto curioso, se si pensa che le stesse popolazioni della penisola erano state, in passato, considerate a loro volta barbare dagli antichi greci. La difesa della Germania e del gotico ha origine, a nord delle Alpi, a metà del sec. XVIII; basti pensare che Knorr, nella *Allgemeine Künstler-Historie* del 1759, dedica un buon terzo del proprio lavoro a Dürer e alla sua *opera omnia*. Cfr Waetzoldt, W., “Der Begriff des 'Barbarischen'”, in Grautoff, O. (hrsg. v.), *Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland*. Bern, Drechsel, 1915, pp. 120-128; cfr Knorr, G. W., *Allgemeine Künstler-Historie, oder berühmter Künstler Leben, Wecke und Verrichtungen mit vielen Nachrichten von raren, alten und neuen Kupferstichen beschrieben*. Nürnberg, zu finden bey dem Author [gedruckt: Bieling], 1759, pp. 21-94.

718Ciononostante, non esiste alcun collegamento tra tale periodo e l'arte gotica. È opportuno ricordare anche che in Italia il termine “gotico” veniva utilizzato quale sinonimo di “tedesco”. Cfr Korte, H., “Anmerkungen”, in Herder, J. G. (et al), *Von Deutscher Art und Kunst*. Stuttgart, Reclam, 2014, pp. 147-165, qui p. 161.

esprimere solo una parvenza di verità. Goethe, che critica i “deboli esteti” e i loro criteri di valutazione basati sui modelli culturali francesi contemporanei, non è il primo a criticare il predominio della poetica e dell'estetica delle regole, nonché la larga diffusione dei molli insegnamenti legati ad una nuova idea di bellezza. Già Edward Young nel 1759, in *Conjectures on Original Composition*⁷¹⁹, sostiene l'idea di genio e di originalità, termini che, negli anni settanta dello stesso secolo, vengono assunti come parole d'ordine da una nuova generazione di scrittori che, nell'intenzione di rompere con la poetica delle regole, inseguono la soggettività estetica⁷²⁰, così come Goethe, che, nella *Baukunst*, celebra l'architettura medievale ed il Duomo di Strasburgo di Steinbach quali vere espressioni di originalità e di genio artistico⁷²¹. Wackenroder scrive in un contesto che ha subito una rapida evoluzione rispetto al momento in cui scrive Goethe, con il nuovo clima che la Rivoluzione Francese ha prodotto in Europa⁷²² e il pensiero razionalista illuminista che affronta le sue fasi conclusive⁷²³. Nel modo in cui Wackenroder si inserisce in questo spazio riecheggia uno degli aspetti del pensiero di Moritz⁷²⁴, suo maestro, il quale afferma l'interezza del concetto di “bello” quale riflesso minore di una bellezza suprema intesa come creazione divina della natura⁷²⁵. Tale visione, che permette di mantenere un'unitarietà di spirito, non è invece presente in espressioni in cui l'intero venga ricercato attraverso un assemblaggio sistematico

719L'opera riceve una grande attenzione in Germania già dal 1760, quando appare una traduzione in lingua tedesca dal titolo *Gedanken über die Original-Werke*. Cfr Korte, H., “Nachwort”, in Herder, J. G. (et al), *Von Deutscher Art und Kunst*. Stuttgart, Reclam, 2014, pp. 166-213, qui 199.

720Cfr Ivi, pp. 198-199.

721Cfr Fischer, B., “Authentizität und ästhetische Objektivität. Youngs *Gedanken über die Original-Werke* (1759) und Goethes *Von Deutscher Baukunst* (1771)”, in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. Heidelberg, Winter, 42, 1992, pp. 178-194.

722Per approfondimenti sul nesso tra Rivoluzione Francese e Romanticismo, cfr Behler, E., *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution*. Paderborn, Schöningh, 1989.

723Cfr Agazzi, E., “L'intreccio di Classicismo ed esperienza tardo-illuminista nella riflessione sull'arte di Wilhelm Heinrich Wackenroder e di Ludwig Tieck”, in Costazza, A. (a cura di), *Il romantico nel Classicismo, il classico nel Romanticismo*. Milano, LED, 2017, pp. 105-118, qui 109.

724Cfr Moritz, K. P., *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in Id., *Werke* (hrsg. von Günther, H.) [Bd. II – *Reisen, Schriften zur Kunst und Mythologie*]. Frankfurt am Main, Insel, 1981.

725Cfr Agazzi, E., “La breve stagione della Frühromantik”, in AGA, 2014. pp. 7-37, qui 36-37.

di caratteri straordinari:

Der junge Deutsche lernt die Sprachen aller Völker Europa's, und soll prüfend und richtend aus dem Geiste aller Nationen Nahrung ziehen; - und der Schüler der Kunst wird belehrt, wie er den Ausdruck Raphaels, und die Farben der venezianischen Schule, und die Wahrheit der Niederländer, und das Zauberlicht des Correggio, alles zusammen nachahmen, und auf diesem Wege zur alles übertreffendes Vollkommenheit gelangen solle.⁷²⁶

Wackenroder non pone in rilievo la possibilità di commistione tra arti e culture differenti, concentrandosi piuttosto sulla bellezza che riscontra nella varietà, poiché ogni produzione artistica o culturale rappresenta un'espressione particolare del divino. Attraverso tale argomentazione, e a differenza di Goethe, che la definisce cupa e ristretta, vuole elevare l'età medievale, facendola apparire come degna di ammirazione, al pari di ogni altra epoca:

Warum verdammt ihr den Indianer nicht, dass er indianisch, und nicht unsre Sprache redet? Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, dass es nicht solche Tempel baute, wie Griechenland? O so ahndet euch doch in die fremden Seelen hinein, und merket, daß ihr mit euren verkannten Brüdern die Geistesgaben aus derselben Hand empfangen habt! Begreifet doch, daß jedes Wesen nur aus den Kräften, die es vom Himmel erhalten hat, Bildungen aus sich herauschaffen kann, und daß einem jeden seine Schöpfungen gemäß seyn müssen.⁷²⁷

⁷²⁶Wackenroder, W. H., *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 90-96, qui 94.

⁷²⁷Wackenroder, W. H., *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (WAC I), pp. 86-89, qui 87-88.

CAPITOLO 4

LA SPÄTROMANTIK E IL PRIMATO DELLA FANTASIA

4.1 *Dürer nella Spätromantik: Hoffmann e Arnim*

Albrecht Dürer, la cui figura nell'Ottocento riveste ormai le vesti del mito, finisce per apparire in varie forme nella cultura tedesca, presentando sfumature talora idealizzate secondo il sentire comune dell'epoca, talora bizzarre e quasi di difficile comprensione. Con la giusta cornice che tale premessa pone, si ritiene opportuno limitare il quadro a quanto rappresentato da due autori della *Spätromantik*, E.T.A. Hoffmann e Achim von Arnim. Nei loro racconti trova spazio il maestro di Norimberga, in maniera però assai poco sovrapponibile al modo in cui lo stesso artista è presentato da Wackenroder e Tieck alcuni decenni prima. In Hoffmann, Dürer compare in *Der Feind*, racconto frammentario che l'autore, colto dalla morte nel momento in cui vi sta lavorando, non riesce a portare a termine⁷²⁸. Non deve dunque apparire come un testamento, anche se può sembrare un fosco presagio, il fatto che il frammento termini con un Dürer sofferente e irrequieto a causa di un male ignoto, adagiato su un divano del palazzo del consiglio cittadino. Circondato dalle sue opere, il maestro guarda indietro al proprio vissuto ed espone all'amico Mathias il significato della propria arte:

In einem Halbschlummer gedachte ich nun meines ganzen Lebens, und wie ich mich aus eignen Trieben zur heiligen Malerkunst gewendet. Ich darf Euch, mein lieber Freund Mathias, die so bekannte Geschichte meiner Kindheit wohl nicht wiederholen, aber so viel mag ich sagen, daß nicht allein die Gebilde der Menschen, deren Antlitz mich besonders ansprach, sondern daß auch Gestalten beim lesen der heiligen Historien in meinem Innern aufgingen, die zum Teil so schön und herrlich waren, daß sie dieser Erde nicht angehören konnten, welche ich mit solch' unaussprechlicher Liebe

⁷²⁸Deterding immagina una prosecuzione e una conclusione del racconto, concepite per essere quanto di più prossimo a ciò che Hoffmann avrebbe potuto realizzare. Cfr Hoffmann, E.T.A., Deterding, K., *Der Feind. Das Fertige Fragment*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 2002.

umfaßte, daß ich ihnen meine ganze Seele zuwandte. Aber diese Liebe konnte ich nicht anders in's feurige Leben treten lassen, als wenn ich sie aus meiner innigsten Seele heraus auf der Tafel darstellte.⁷²⁹

Queste parole di Dürer, che sono anche le ultime parole fissate su carta da Hoffmann prima della morte, terminano con una dichiarazione che, senza averne l'intenzione, presenta in sé la solennità di una fine, “Hier habt Ihr, mein Freund Mathias, mit wenigen Worten die ganze Tendenz meiner Kunst”⁷³⁰. La figura umana di Dürer, che si trova ad affrontare un malessere non esclusivamente fisico, non è una esclusiva hoffmanniana, poiché già presente nello *Sternbald*, nel momento in cui Sebastian scrive a Franz, raccontandogli dello stato di salute e d'animo del maestro⁷³¹:

Unser Meister fängt an, oft zu kränkeln, er kam damals so gesund von seiner Reise zurück, aber diese schöne Zeit hat sich nun schon verloren. Er ist in manchen Stunden recht melancholisch: dann wird er es nicht müde, von Dir zu sprechen und Dir das beste Schicksal zu wünschen.⁷³²

La coincidenza tra i due Dürer non risulta affatto sorprendente considerato il fatto che, nella lettera del 26 settembre 1805 all'amico Theodor Gottlieb Hippel, Hoffmann cita *Franz Sternbalds Wanderungen* quale vero romanzo d'artista, invitandolo a leggerlo al più presto, qualora non lo avesse già fatto⁷³³. La presenza di Tieck può essere rilevata in tutta l'opera di

729Cfr Hoffmann, E.T.A., *Der Feind. Eine Erzählung [Fragment]*, in Id., *Sämtliche Werke* (hrsg v. Steinecke, H. et al). Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, Bd VI, 2004, pp. 589-636, qui 635-636 (d'ora in avanti il volume VI a dell'*opera omnia* di Hoffmann a cura di Steinecke è indicato con la sigla HOF).

730Cfr Ivi, p. 636.

731È qui presente un lieve rimando alla verità storica nella morte che coglie Dürer dopo il viaggio nei Paesi Bassi. L'artista si reca nelle paludi della Zelanda, pensando di poter vedere una balena arenatasi, che però al suo arrivo risulta essere già scomparsa, e finisce per contrarre una febbre malarica causata dall'ambiente insalubre, che in modo lento ma inesorabile ne condiziona la salute. Nonostante i problemi di salute, Dürer continuerà a lavorare instancabilmente fino al sopraggiungere della morte, il 6 aprile 1528. Cfr PAN, p. 16.

732TIE, p. 334.

Hoffmann⁷³⁴, che nutre per l'autore dello *Sternbald* una profonda ammirazione, e che ha occasione di incontrare più volte tra il 1814 e il 1819, facendolo entrare anche in contatto con poeti appartenenti a circoli berlinesi di più giovani frequentazioni, quali Friedrich de la Motte Fouqué, Adalbert von Chamisso e Franz Christoph Horn⁷³⁵. Lo stesso Fouqué, nel 1814, scrive *Sintram und seine Gefährten*, il cui sottotitolo è *Eine nordische Erzählung nach Albrecht Dürer*, non senza ragione. Dopo aver ricevuto una stampa del *Cavaliere, la morte e il diavolo* in regalo dall'amico Julius Eduard Hitzig, questi gli strappa la promessa di rendere viva la stampa düreriana facendone un romanzo, poi declinato in forma di romanzo breve per scelta di Fouqué. Come convenuto tra Fouqué e Hitzig, l'autore si preoccupa di sciogliere i nodi e dare un'interpretazione ai misteri contenuti nell'incisione di Dürer, e per questo motivo, nonostante la menzione del titolo, e a differenza dello *Sternbald* e del *Feind*, il maestro di Norimberga non appare fisicamente nello spazio del racconto⁷³⁶. Nonostante non esistano prove scritte a riguardo, è del tutto probabile che Hoffmann, legato da una salda amicizia con Fouqué, abbia avuto occasione di leggere la *Nordische Erzählung* in seguito alla pubblicazione del racconto, nell'inverno del 1814 sulla rivista *Die Jahreszeiten*, ricevuta alla fine dell'anno per mano dello stesso Fouqué su richiesta dell'editore Hitzig⁷³⁷. Il lavoro di Fouqué, delineato completamente a partire dai contorni di un'opera grafica, fa da contrappunto a quello di Hoffmann, che porta invece avanti il discorso di un personaggio

733“Hast Du schon Sternbalds Wanderungen von Tieck gelesen? – In casu quod non – lies so bald als möglich dies wahre Künstlerbuch –.” Hoffman, E.T.A., “E.T.A. Hoffmann an Theodor von Hippel, am 26. September 1805”, in TIE, p. 524.

734Cfr Mayer, P., “Variations on a Romantic Theme: The Education of the artist in E.T.A. Hoffmann's *Der Kampf der Sänger* and *Der Feind*”, in *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. Toronto, University of Toronto Press, vol. 43, 3, Sep 2007, pp. 280-300 (qui p. 280). Per uno studio sui contatti tra Tieck e Hoffmann, cfr Jost, W., *Von Ludwig Tieck zu E.T.A. Hoffmann. Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.

735Cfr Paulin, R., “Autoren der mittleren Romantik (Brentano, Arnim, Hoffmann, Schütz, Fouqué)”, in *Ludwig Tieck: Leben – Werke – Wirkung* (hrsg von Stockinger, C., Scherer, S.). Berlin/Boston, De Gruyter, 2011, pp. 84-94.

736Cfr Heinritz, R. (hg. v.), *Dürer und die Literatur. Bilder-Texte-Kommentar*. Bamberg, Universität Bamberg, 2001, p. 92.

737Cfr Petzel, J., “Ritter und Bürger oder einige Gedanken zur Dürer-Rezeption von Fouqué und E.T.A. Hoffmann”, in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch. Berlin*, Schmidt, 9, 2001, pp. 81-90, qui p. 82.

storico romanzato, seguendo la linea già tracciata da Tieck nello *Sternbald*. Il carattere frammentario dell'opera, che, esaurendosi improvvisamente a pochi capitoli dall'inizio, lascia ancora maggiori interrogativi aperti rispetto allo *Sternbald*, relativamente al quale Tieck aveva comunque avuto la possibilità di far intendere la linea che il romanzo avrebbe avuto intenzione di seguire. Tutto ciò non è ovviamente presente in Hoffmann, venuto a mancare non appena intavolati i termini del racconto, senza possibilità di lasciare alcun accenno rispetto alla prospettiva di prosecuzione della storia⁷³⁸. I tre capitoli che compongono il frammento risultano comunque sufficienti a cogliere l'atmosfera e lo spirito della società norimberghese per come la si vuole presentare, immagine che produrrà un'impressione anche su Wagner nella composizione dei *Meistersinger von Nürnberg* (1862-1867). La Norimberga del *Feind* presenta una commistione tra arte e artigianato, e l'attività creativa quale pratica comunitaria. Identificando inoltre l'espressione artistica tedesca con valori di solidità e borghesia, è implicata una svalutazione di quanto non corrisponda a tali tendenze. Questo secondo tipo di creazione, prodotto da persone esterne alla società e alla comunità, porta con sé un ulteriore fattore, ovvero la presenza di un'arte di derivazione non tedesca, e, più propriamente, di origine romanza⁷³⁹. Nel racconto di Hoffmann, il giovane Dürer è allievo di Wolgemut insieme al figlio di un altro orafo, Dietrich Irmshöfer, che comincia ad odiare Albrecht perché questi riceve molte lodi grazie ai dipinti che produce. È indicativo che le cose peggiorino nel momento in cui arriva Solfaterra, un italiano che non sembra appartenere a nessun luogo, ma che reca con sé una collezione di dipinti italiani:

Von diesem Augenblick war Dietrich wie von Wahnsinn ergriffen;
er sah und hörte nichts, als italische Kunst; und üppige Bilder
erfüllten seine Einbildungskraft. Doch noch schlimmeres, als
dies.⁷⁴⁰

Significativo è che l'arte italiana, con la sua esuberanza di forme, produca una forte impressione sulla fantasia di Dietrich, portandolo ad una sorta di stato di follia, che lo condurrà a fuggire con l'amata Rosa, figlia di patrizi norimberghesi, per poi abbandonarla, a

738Steinecke, H., et al. (hrsg. v.), *Der Feind [Kommentar]*, in HOF, pp. 1476-1491, qui 1477-1478.

739Cfr Ivi, p. 1480.

740Cfr Hoffmann, E.T.A., *Der Feind. Eine Erzählung [Fragment]*, in HOF, pp. 589-636, qui 625.

Napoli, dove sarà rinvenuta da un tedesco a mendicare, quasi in punto di morte, insieme al figlio Raphael, avuto con Irmshöfer. Il bambino, che, crescendo, darà mostra di un carattere sanguigno affine a quello del padre, sarà portato a Norimberga dal pittore che lo trova a Napoli e affidato al maestro Dürer. Il significato dell'arte italiana, alla quale nello *Sternbald* e nelle opere della *Frühromantik* veniva conferita pari o superiore dignità rispetto a quella tedesca, assume qui un'accezione negativa, di carattere distruttivo. La sua essenza esuberante ed evanescente si contrappone nettamente all'arte tedesca, che presenta invece una funzione solida e costruttiva per la comunità da cui scaturisce. Il contatto con l'arte italiana contamina Dietrich, spingendolo ad un movimento verso il meridione che ne certifica la caduta, a ricordare solo da lontano il modo in cui Franz Sternbald rimane smarrito nella grande città a sud delle Alpi. Il fatto che Raphael, che porta questo nome non certo per caso, impari a esercitare l'arte da un maestro tedesco la cui grandezza è celebrata in tutta la propria comunità cittadina rappresenta un chiaro superamento dell'equiparazione proromantica tra Raffaello e Dürer, nonché tra l'arte italiana e tedesca, risolta in favore di quest'ultimo. L'arte sensuale di Irmshöfer si contrappone a quella devota di Dürer, creando un conflitto simile a quello presente nello *Sternbald* che vede lo scultore Bolz mettere in dubbio l'autorità dell'eterea arte raffaellesca in favore della carnalità di Michelangelo, con il maestro di Norimberga da lui ancora considerato alla stregua di artista artigiano. Nel confronto tra Italia e Germania, l'intenzione di Tieck non è tuttavia quella di creare una contrapposizione, bensì una contaminazione e una fusione tra arte settentrionale e meridionale, e tra pittura tedesca e italiana⁷⁴¹, che sarebbe dovuta avvenire nelle pagine mai concluse del romanzo⁷⁴². La tensione tra carnalità e spirito è presente anche in un altro racconto, concepito nella fase del Romanticismo in cui è attivo Hoffmann e che vede la, seppur indiretta, partecipazione di Dürer. Il riferimento è a *Raphael und seine Nachbarinnen* (1823) di Achim von Arnim, in cui la voluttuosa fornaia Ghita fa da contraltare all'eterea grazia di Benedetta⁷⁴³, figlia di un fornaciaio. Entrambe le due giovani donne, come

741Cfr Petzel, J., "Ritter und Bürger oder einige Gedanken zur Dürer-Rezeption von Fouqué und E.T.A. Hoffmann", in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch. Berlin*, Schmidt, 9, 2001, pp. 81-90, qui 86-87.

742Cfr Toggenburger, H., *Die späten Almanach-Erzählungen E.T.A. Hoffmanns*. Bern/Frankfurt am Main/New York, Lang, 1983, p. 196.

743La figura ottenebrata di Raffaello in Arnim presenta una chiara discendenza dalla stampa di Marcantonio Raimondi, il *Sogno di Raffaello*, eseguita tra il 1506 e il 1509, in cui due figure femminili nude, che si scoprono essere un'unica donna, vista di fronte e di spalle, dormono sulla riva di un fiume, spiate da figure

suggerisce il titolo, sono vicine d'infanzia di Raffaello⁷⁴⁴. Una figura femminile divina, congeniale all'interesse di Arnim per Raffaello, costituisce una sorta di premessa al racconto: la *Madonna Sistina*. Il giovane studente ha la possibilità di ammirare il dipinto nel 1801 a Dresda⁷⁴⁵, insieme a ceramiche che, secondo quanto Sophie Brentano-Mereau lascia intendere al marito nella lettera da Dresda del 25 agosto 1803, sarebbero state dipinte dall'Urbinate per amore di una sua vicina:

Das merkwürdigste war ein ganz Service, welches Rafael in früher Jugend gemacht haben soll, als er in eine Töpfers Tochter verliebt, für ihren Vater arbeitete, und worauf bald ein Apostel bald ein Liebesgott zu sehen ist.⁷⁴⁶

Oltre ai resoconti di Vasari e Fiorillo su Raffaello, Arnim ha ben presente le opere letterarie che mischiano le realtà storiche con la fantasia come le *Herzensergießungen* e lo *Sternbald*.⁷⁴⁷ Arnim stesso mescola elementi storici ad avvenimenti d'immaginazione in modo ancora più marcato, spingendosi oltre ogni limite di veridicità. Relativamente a Dürer, nel testo appare un fatto che ha una qualche forma di base storica, ovvero che l'artista sarebbe morto a causa della moglie. La circostanza, pur non essendo storicamente verificata, è comunque un pensiero che ha la sua origine nella lettera che Pirckheimer scrive per la vedova di Albrecht, Agnes Frey, accusandola di essere la causa della morte del marito, per averlo spinto a lavorare troppo⁷⁴⁸. Se guardiamo invece agli elementi più estrosi del racconto collegati all'artista di Norimberga, a risaltare è certamente la vicenda di Bäbe, una scimmia

mostruose di provenienza nordica. Nell'opera sono presenti chiari caratteri allusivi all'apocalittica düreriana, tra cui il *Mostro marino* e la *Melancholia I*. Cfr Collini, P., "La 'leggenda nera' di Raffaello", in *Pinacoteche di parole*, a cura di Lucia Borghese e Patrizio Collini. Pisa, ETS, 2011, pp. 117-125, qui 119.

744Per uno studio su Raffaello quale figura notturna nelle opere del Romanticismo tedesco, cfr Ivi, per *Raphael und seine Nachbarinnen*: 118-122.

745Cfr Moering, R., "Raphael und seine Nachbarinnen [Kommentar]", in *Werke*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, Bd IV (hrsg. v. R. Moering), 1992, pp.1109-1135, qui 1115 (d'ora in avanti il volume IV dell'*opera omnia* di Arnim a cura di Moering è indicato con la sigla ARN).

746Cfr Brentano, C., Mereau, S., *Briefwechsel zwischen Clemens Brentano und Sophie Mereau* (hg. v. H. Amelung). Leipzig, Insel, Bd.1, 1908, p. 113.

747Cfr Arnim (von), A., "Raphael und seine Nachbarinnen [Kommentar]", in ARN, pp.1109-1135, qui 1116.

che dipinge, come una macchina, quel che Raffaello a occhi chiusi le descrive. La scimmia finirà per venire allo scoperto, dicendo di essere un pittore tedesco di nome Bäbe, imparentato con Dürer e ridotto in quelle condizioni mostruose perché gettato per errore in forno dalla madre:

Bäbe, berichtete er, heißt mein Bruder, Bäbe hieß mein Vater, Bäbe heiße ich; wir sind alle Bäcker von Geburt und durch unsern Oheim mütterlicher Seite, durch den großen Dürer, zur Malerprofession erst später angeleitet worden.⁷⁴⁹

Nella presenza di un *Doppelgänger* si riflette un motivo hoffmanniano⁷⁵⁰ presente anche nel *Feind*, con, ad esempio, Dietrich e Solfaterra, e qui, invece, tra le combinazioni possibili, Dürer e Bäbe. Il pittore-scimmia, una sorta di alter ego⁷⁵¹ di Dürer, o, perlomeno, un chiaro rappresentante dell'artista, dato il legame di sangue che li lega, è qui relegato al ruolo di colui che è in grado solo di copiare, come dimostra la scena in cui, con il pennello, esegue meramente ciò che Raffaello gli ordina di fare:

Mit geschlossenem Auge schien Raphael Alles zu sehen, was die Affengestalt machte, und kommandierte wie ein Feldhauptmann. Am rechten Beine, rief er, mehr Weiß; mehr Rot in den Schatten! Der Automat führte Alles genau aus, es war etwas von Raphael in seinem Pinsel.⁷⁵²

Bäbe è presentato non solo come animale, ma anche come *Automat*, sottolineando

748Cfr Ivi, qui 1133.

749Cfr Arnim, (von), A., *Raphael und seine Nachbarinnen*, in ARN, pp. 259-315, qui 307.

750Per approfondimenti sull'evoluzione della figura del *Doppelgänger*, cfr Moraldo, S. M., "Vom Doppeltgänger zum Homo Duplex. Zur literarischen Evolution eines Motivs", in Caramaschi, E. (diretto da), *Comparatistica – annuario italiano*. Firenze, Olschki, 6, 1994, pp. 39-62 (per Hoffmann, pp. 51-54).

751Per approfondimenti sui rapporti di ambiguità e ambivalenza presenti nelle opere di Arnim, si rimanda a Wingertzahn, C., *Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim*. St Ingbert, Röhrig, 1990 (per *Raphael und seine Nachbarinnen*, pp. 354-359).

752Cfr Arnim, (von), A., *Raphael und seine Nachbarinnen*, in ARN, pp. 259-315, qui 306.

l'incompetenza artistica del panettiere, che può soltanto agire, e non creare, tramite il collegamento medianico con Raffaello, simbolizzato dal filo teso del fuso⁷⁵³, che, una volta spezzato, rimanda Båbe nell'angolo che gli è proprio, mentre Raffaello rimane immobile al suo posto:

Ich berichtete dem Luigi⁷⁵⁴ Alles leise ins Ohr, und als er von der Spindel im Nebenzimmer hörte, versicherte er mir, daß er nun Alles einsehe und bat mich gleich, nur den Faden von der Spindel zu zerreißen. Das tat ich, der sogenannte Affe warf die Palette und den Malerstock weg und sprang furchtsam in sein Winkelchen. Raphael veränderte seine Lage im Bette nicht.⁷⁵⁵

L'immagine della scimmia che dipinge, a cui Arnim fa chiaramente riferimento, è in realtà un motivo rinascimentale, secondo cui era definito in tal modo un pittore che si accontentasse di rappresentare la natura. Winckelmann, per cui Arnim nutre un profondo rispetto, in *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, afferma rispetto alla questione:

Ein Maler ist ja eigentlich nichts anderes, als ein Affe der Natur, und je glücklicher er diese nachåfft, desto vollkommener ist er.⁷⁵⁶

Com'è evidente, i motivi presenti nel racconto non hanno niente a che vedere con l'autenticità storica, afferendo alla tradizionale inventiva degli scritti della *Spätromantik* prodotti intorno a quegli anni⁷⁵⁷:

753Cfr Japp, U., “Die Identität des Künstlers. Arnims Erzählung *Raphael und seine Nachbarinnen*” (18/10/2005), in *Goethezeitportal*. p. 9. URL [06/09/2020]:
<http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/arnim/raphael_japp.pdf>

754Il riferimento è ad Andrea di Luigi (1484-1516), allievo del Perugino. Arnim (von), A., “*Raphael und seine Nachbarinnen* [Kommentar]”, in ARN, pp.1109-1135, qui 1131.

755Cfr Arnim, (von), A., *Raphael und seine Nachbarinnen*, in ARN, pp. 259-315, qui 306.

756Winckelmann, J. J., *Kleine Schriften und Briefe* (hg. v. Senff, W.). Weimar, Boehlau, 1960, p.72.

757Cfr Vietta, S. (hg. v.), “Von Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie: Wilhelm Heinrich Wackenroder und Seine Rezeptionsgeschichte”, in Littlejohns, R., *Romantik und Renaissance*. Stuttgart, Metzler, 1994,

Raphael erwachte, freute sich seiner seltenen Nähe, klagte aber, daß er von einem Traume sich gequält fühle, als ob er eine ganze Herde Affen, die sich für seine Schüler ausgegeben, unterrichtet habe. Luigi meinte, es könne wohl wahr werden, und überreichte ihm das Dürersche Bild mit der Erzählung, wie es ihm durch einen kranken Deutschen übergeben worden, der sich Bäbe nenne und aus Nürnberg gebürtig, ein Neffe des berühmten Dürer sei.⁷⁵⁸

Non soltanto la veridicità storica viene totalmente meno, ma si assiste qui ad un ulteriore passo nell'interregno che risiede tra sogno e realtà, come registrato anche da recensori dell'epoca, non sempre con apprezzamento:

Herr von Arnim sucht dem göttlichen Raphael mit dem ganzen Umfange des schönsten Künstlerlebens und ewiger Werke, jetzt durch die Gewalt seiner Phantasie, eine mythische Wiedergeburt und Existenz zu sichern. Es ist ein Mißgeschick, daß derselbe dazu die Majolika, die Raphael nie gemalt, und klatschhafte Sagen, die er vielleicht nie erlebt hat, wählte: eine Calamität, daß auf diese unsicherste Basis eine ganze Stadt gespenstischer Luftschlößer gebaut worden.⁷⁵⁹

Anche Wilhelm Grimm, il 10 febbraio 1824, scrivendo ad Arnim alcuni consigli, appare dubbioso rispetto alla scelta di quest'ultimo di inserire un elemento enigmatico come la figura di Bäbe, in quanto ritiene che la sua finale "trasformazione" da scimmia a uomo, che non sarebbe fonte di disturbo in una fiaba, vada totalmente a sconvolgere la base di verosimiglianza su cui poggia la storia fino a quel momento:

In Raphaels Leben thut mir den Affenmensch leid, in eine Fabel paßt er als wirklicher Affe recht gut, und in diesem Sinne mag die

pp. 140-162.

⁷⁵⁸Cfr Arnim, (von), A., *Raphael und seine Nachbarinnen*, in ARN, pp. 259-315, qui 306.

⁷⁵⁹N.B.E., "Rezension des Taschenbuchs", in *Hermes oder kritisches Jahrbuch der Literatur*. Leipzig, Brockhaus, 1. Stück, 1824, p. 339.

Sage, die Du dabei benutzt hast, gelten, aber als Mensch am Ende, oder eine Art Teufelsbraten, tritt er zu störend in die Wahrheit der Geschichte.⁷⁶⁰

Di tutt'altro respiro è l'altro momento della produzione arnimiana in cui appare Dürer, *Die Heiratsnot des Pfalzgrafen*. Il racconto, uno degli ultimi dell'autore, viene curato, in seguito alla morte di Achim, da Bettina, con il supporto di Wilhelm Grimm⁷⁶¹. La storia scaturisce dalla biografia di un personaggio realmente esistito, Federico II di Wittelsbach (1483-1556), Conte del Palatinato dal 1544 al 1556⁷⁶², che Hubert Thomas produce in versione latina, pubblicata per la prima volta nel 1624⁷⁶³. All'interno del racconto, ambientato a Norimberga, compare anche Dürer, e in una veste molto più vicina a quella dell'artista borghese del *Feind* hoffmanniano che a quella del parente di una scimmia pittrice che lo stesso Arnim gli ha fatto indossare in precedenza. Come tuttavia rilevato dalla critica, la comparsa di Dürer in relazione al matrimonio del conte palatino è puramente fittizia, in quanto il fatto non presenta alcuna aderenza storica⁷⁶⁴.

760Grimm, W., "10. Februar 1824", in Steig, R. (hg.v.), Grimm, H.(hg. v.), *Achim von Arnim und die ihm nahe standen. Bd III: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*. Stuttgart und Berlin, Cotta, Bd. III, 1904, p. 540 e segg.

761Cfr Moering, R., "Die Heiratsnot des Pfalzgrafen [Kommentar]", in ARN, pp. 1335-1375, qui 1335.

762Cfr Ivi, qui 1340, 1344-1345.

763Cfr Ivi, qui 1336.

764Cfr Ivi, qui 1370.

CONCLUSIONI

Albrecht Dürer, figura quanto mai innovativa del proprio tempo, nella *Frühromantik* diviene icona dell'incorruttibilità dei tempi passati. L'artista, nelle opere di Wackenroder e Tieck, non è sottoposto al “divino” Raffaello, ma vi fa da contraltare, divenendo il sole dell'arte germanica che splende al pari del suo omologo italiano. La differenza tra i due è che il maestro di Norimberga trova propria espressione nella vicinanza all'umano, fatto evidente nelle opere che produce, di natura cristologica e profondamente terrena, mentre l'Urbinate viene ricordato come colui che dà vita a figure di prossimità celeste, prime fra tutte le *Madonne*. Il Dürer della *Frühromantik* è rappresentazione dell'umile artista-artigiano che fa del proprio lavoro una ragion d'essere, in quanto tale occupazione gli conferisce un posto nel mondo, facendolo sentire parte della creazione divina. Il proprio *status* è chiaramente definito, e la sua posizione è percepibile tanto orizzontalmente, quale appartenenza al mondo, tanto verticalmente, attraverso la consapevolezza della propria origine e discendenza. Curiosamente, come si evince dagli scritti privati düreriani, l'artista è, in vita, rammaricato proprio per il suo essere considerato, in Germania, un semplice artigiano, mentre invece anela ad essere percepito come un artista umanista dotato di uno *status* più elevato, in modo particolare in seguito al ritorno dal suo secondo soggiorno veneziano, in cui diviene oggetto di grande considerazione da parte dei locali. Il Dürer reale, a differenza della sua proiezione proposta dal Primo Romanticismo, è una figura estremamente moderna, che presenta una forte consapevolezza rispetto alle proprie potenzialità, non solo in campo artistico, ma anche nella sfera umanistica, che sfrutta quanto possibile al fine di raggiungere una posizione di rilievo, operando anche scelte inedite e innovative rispetto al proprio tempo e dimostrando così la forte e avanguardistica inventiva che lo contraddistingue. Per mezzo delle proprie scelte, il maestro di Norimberga produce una rottura tra sé e il mondo a cui appartiene, introducendo in terra tedesca la trattatistica tecnico-artistica, dando forte impulso alla commercializzazione dell'arte, nonché creando una serie di opere con l'intenzione di incontrare la domanda del proprio potenziale pubblico acquirente. Relativamente a tali operazioni, l'artista risulta più prossimo ai tanto osteggiati teorici delle *Herzensergießungen* rispetto a quanto appaia simile alla rappresentazione che ne dà di lui la *Frühromantik*. Ciò detto, Wackenroder, che, all'interno dell'inscindibile duo letterario che

forma insieme a Tieck, è il principale motore di riscoperta del Medioevo e dell'artista, non inventa il profilo di Dürer *in toto*, poiché essa non scaturisce totalmente dalla sua fantasia, ma semplicemente ne seleziona i caratteri che risultino più congeniali al proprio discorso estetico. La temporalmente limitata produzione di Wackenroder risente infatti dell'impossibilità di un'evoluzione, a causa della morte che lo coglie nel 1798, a soli ventiquattro anni, dovuta ad una febbre tifoide. Le *Herzensergießungen* e le *Phantasien über die Kunst* costituiscono fondamentalmente un *unicuum*, e il fatto che Tieck, nel 1814, le pubblichi nuovamente in un solo volume con il titolo *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder* costituisce un'ulteriore conferma a riguardo. Il cammino che Wackenroder avrebbe potuto intraprendere può essere solo intuito, in considerazione del fatto che la gran parte degli scritti musicali presenti nell'opera sono a lui attribuibili, che lo stesso Berglinger è uscito dalla sua penna e, non ultimo, che il suo ultimo scritto prima di morire è costituito dalla fiaba del santo nudo, nelle cui orecchie risuona incessante il sibilo della ruota del tempo⁷⁶⁵. La continuazione dell'opera, che Wackenroder non può portare avanti, stroncato dal proprio male, è affidata a Tieck, il quale tenta di realizzare il romanzo che aveva immaginato con l'amico, senza tuttavia riuscire a portarlo a compimento. La prima parte, che vede la luce nel 1798, rimarrà orfana della prosecuzione, finendo per costituire la totalità della pubblicazione. Nello *Sternbald*, Dürer rappresenta il vecchio mondo anche e soprattutto in contrapposizione con il proprio allievo, Franz Sternbald, che diviene già espressione di un artista moderno. Sternbald è un pittore che, in definitiva, non dipinge, apparendo molto più vicino ad un poeta che compone, accompagnato dalla cetra, ormai slegato da ogni forma materica, di cui invece il suo maestro è fortemente intriso. Il pittore, così come Berglinger, appare come una figura problematica che si trova a dover far i conti con la modernità, diversamente da Dürer che, quale esemplificazione della tradizione antica, rappresenta un passato a cui anelare. Tuttavia, il maestro di Norimberga, nello *Sternbald*, non conserva più una forza tale da poter fungere da baluardo nei confronti di un mondo che spinge in una diversa direzione. Sternbald se ne allontana, scegliendo di intraprendere la strada della *Wanderung*, in cui rimane intrappolato, con lo stesso Tieck che non riesce a fargli completare il movimento di

765Per uno studio su *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen* quale fiaba musicale, cfr Alcione, S., *Wackenroder e Reichardt, musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*. Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 159-187; per la fiaba quale metafora dell'intellettuale, cfr Zagari, L., "Il santo nudo e la ruota del tempo. L'impasse dell'intellettuale nella fiaba di Wackenroder", in Id., *Mitologia del segno vivente*. Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 79-126.

ricerca verso il vero padre. La *Frühromantik* nasce quale movimento di rottura rispetto a quanto ereditato dal contesto di provenienza, di stampo illuminista e borghese, della Berlino tardo settecentesca, da cui i suoi membri, travolti dal moto di novità della Rivoluzione Francese e dalla sua eco, che giunge in Germania senza produrre un cambiamento tangibile, sentono l'esigenza di distanziarsi. Il periodo di studio nel sud della Germania del 1793 e 1794, con i viaggi a Norimberga e in Franconia e il *privatissimum* di storia dell'arte del professor Fiorillo, costituisce il principale catalizzatore nella ricerca di un nuovo immaginario. In quel periodo, Wackenroder e Tieck sperimentano da vicino una diversa realtà socio-culturale, quella francone di stampo cattolico, in cui sono esposti ad un tipo di religiosità in cui l'individuo è parte integrante del gruppo al quale appartiene, come diviene evidente nel rito cattolico a cui assiste Wackenroder nella cattedrale di Bamberg nel luglio 1793. Questo elemento si mescola all'intensa attività di studio delle lezioni di Fiorillo, che rende loro possibile la conoscenza approfondita di un mondo artistico che avevano fino ad allora soltanto sfiorato, nella Berlino illuminista e protestante, soprattutto grazie a Moritz. Nel sud della Germania hanno la possibilità di vedere opere antiche, tra cui la *Madonna Sistina* di Raffaello e gli *Apostoli* di Dürer, che non ne condizionano solo il gusto artistico ed estetico, ma anche la formazione di una propria poetica. Wackenroder e Tieck credono di trovare il proprio luogo d'elezione nello spazio dell'immaginario creato a partire dalle proprie esperienze lontano da casa, in cui il mondo antico tedesco sia una delle innumerevoli espressioni artistiche gradite al divino, a fare da contrappunto all'anelata Italia rinascimentale ad esso complementare, con Dürer e Raffaello quali loro paritetici rappresentanti. Tuttavia, tale luogo risulta essere soltanto un approdo temporaneo per i due giovani spiriti, in quanto incapace di rispondere a pieno alla complessità di un mondo in rapida evoluzione. Wackenroder comincia a operarne una dissoluzione, attraverso Berglinger e il santo nudo, fino a dissolversi egli stesso nella propria precoce morte. Tieck tenta di raccogliere l'eredità dell'amico producendo però un romanzo incompleto e senza ritorno, per poi trovare temporaneamente un nuovo compagno in Novalis e infine distanziarsi dai propri scritti giovanili. Sebbene il mondo che Wackenroder e Tieck cercano di produrre finisca per assumere una dimensione esorbitante e inaspettata, soprattutto in Berglinger e Sternbald, il seme prodotto non cade su un terreno arido, e produce abbondanti frutti già a stretto giro. Una diretta espressione di quanto creato da Wackenroder e Tieck negli anni che danno avvio alla *Frühromantik* si ha nel culto spasmodico di Raffaello e Dürer da parte dei Nazareni. Essi traspongono nelle proprie opere l'incontro tra i due artisti avvenuto nello spazio del sogno delle *Herzensergießungen*, rappresentando tanto i due

artisti al cospetto del trono dell'arte e della poesia, quanto le personificazioni di Italia e Germania che si fondono a creare una cosa sola, figlia della comune espressione della divina arte. Uno dei meriti del Primo Romanticismo tedesco consiste nella riproposizione di Dürer quale esponente di un'arte "nazionale", nel tentativo di rompere la subordinazione dell'arte tedesca e nordica ad altre forme culturali di produzione artistica, soprattutto quella italiana e classica. Il primo impulso, dato da Goethe in *Von deutscher Baukunst*, che esalta l'arte gotica quale espressione più geniale dell'arte, viene ripreso, in una diversa ottica, dalla *Frühromantik*, che pone l'accento sull'universalità dell'arte. Per mezzo di ciò viene sottolineato il valore paritetico di ogni espressione culturale, in cui Dürer possa finalmente dismettere i panni dell'artista "duro e secco" che, secondo il *topos* vasariano, sarebbe dovuto nascere, o almeno essersi formato, in Italia, per avere la possibilità di divenire un grande maestro. Per il Primo Romanticismo, Dürer non è un artista straordinario a dispetto della sua mancata formazione a sud delle Alpi, ma proprio in virtù di ciò; sono infatti i caratteri germanici, peculiari del suo spirito e della sua arte, a garantirgli di poter assurgere all'Olimpo della divinità artistica.

ILLUSTRAZIONI



Fig. 1: Albrecht Dürer, *Autoritratto con fiore d'eringio*, 1493, Museo del Louvre, Parigi: (<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Albrecht-self.jpg>>, Public domain, 14/12/2020)



Fig. 2: Albrecht Dürer, *Autoritratto con guanti*, 1498, Museo del Prado, Madrid:

(<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Dürer%2C_Albrecht_-_Self-Portrait_%28Madrid%29_-_1498.jpg>, Public domain, 14/12/2020)



Fig. 3: Albrecht Dürer, *Autoritratto con pelliccia*, 1500, Alte Pinakothek, München:

(<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Albrecht_Dürer_-_1500_self-portrait_%28High_resolution_and_detail%29.jpg>, Public domain, 14/12/2020)



Fig. 4: Albrecht Dürer, *Quattro Apostoli*, 1526, Alte Pinakothek, München:

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Vier_Apostel_%28Albrecht_Dürer%29.jpg), Public domain, 14/12/2020)



Fig. 5: Albrecht Dürer, *Festa del Rosario*, 1506, Národní Galerie, Praga:
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Albrecht_Dürer_099.jpg)
Public domain, 14/12/2020)



Fig. 6: Albrecht Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, 1515, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe:
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Albrecht_Dürer_-_Knight%2C_Death-and-the_Devil.jpg), Public domain, 14/12/2020)



Fig. 7: Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1513, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe:
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Dürer_Melancholia_I.jpg)
Public domain, 14/12/2020)



Fig. 8: Albrecht Dürer, *San Girolamo nella cella*, 1514, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe:
(<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Dürer-Hieronymus-im-Gehäus.jpg>)
Public domain, 14/12/2020)



Fig. 9: Raffaello Sanzio, *Madonna Sistina*, c. 1513-1514, Gemäldegalerie, Dresden:

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_28%2C_Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister%2C_Dresden%2C_1513-1514.-%C3%9Cleo_sobre_lienzo%2C_265_x_196_cm%29.jpg)

Public domain, 14/12/2020)



Fig. 10: Johann Friedrich Overbeck, *Dürer e Raffaello dinanzi al trono dell'arte*, c. 1810, Graphische Sammlung Albertina, Wien: (<<http://www.victorianweb.org/painting/german/overbeck/drawings/6.jpg>> [Imm. 76 in Gossman, L., *Unwilling Moderns: The Nazarene Painters of the Nineteenth Century*], 14/12/2020)



Fig. 11

Karl Hoff, *Dürer e Raffaello dinanzi al trono dell'arte*, 1832, British Museum, Londra:

(<https://www.britishmuseum.org/api/_image-download?id=1167666001>, Creative Commons [CC BY-NC-SA 4.0], 14/12/2020)

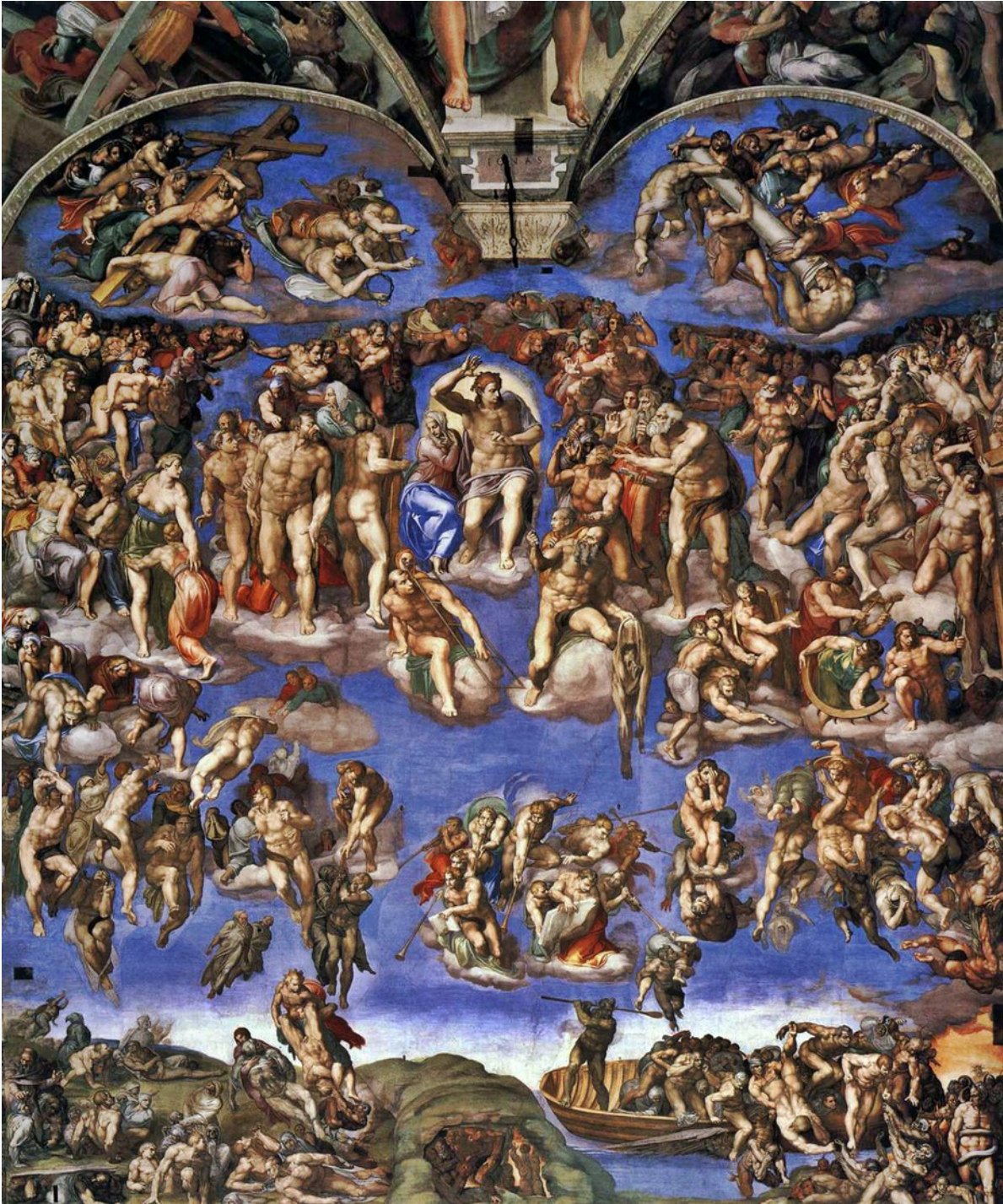


Fig. 12

Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale*, 1535-1541, Cappella Sistina, Musei Vaticani, Roma:

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Michelangelo%2C_Giudizio_Universale_02.jpg),

Public domain, 14/12/2020)

BIBLIOGRAFIA

Opere di Albrecht Dürer

- Dürer, A., *Aquarelle. 14 farbige Tafeln* (mit einem Nachwort von Wener Timm). Berlin, Union, 1974.
- Dürer, A., *Lettere da Venezia* (a cura di G. M. Fara). Milano, Electa, 2007.
- Dürer, A., *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass* (hrsg. v. E. Heidrich). Berlin, Bard, 1920.
- Dürer, A., *L'opera completa di Dürer* (a cura di G. Zampa, A. Ottino dalla Chiesa). Milano, Rizzoli, 1968.
- Dürer, A., *Dürers Schriftlicher Nachlass* (hrsg. v. K. Lange, F. L. Fuhse). Halle, Niemeyer, 1893.
- Dürer, A., *Literary Remains of Albrecht Dürer* (edited by Conway, W. M.). Cambridge, At the University Press, 1889.
- Dürer, A., *Viaggio nei Paesi Bassi* (a cura di A. Lugli). Torino, Utet, 1995.
- Dürer, A., *Schriftlicher Nachlaß* (hrsg. v. H. Rupprich). Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 3 voll., 1956-1969.
- Dürer, A., *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime*, in *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance* (hrsg. v. M. Thausing). Wien, Braumüller, vol. III, 1872.
- Dürer, A., *Lettres et écrits théoriques. Traité des proportions* (hrsg. v. P. Vaisse). Paris, Hermann, 1964.
- Dürer, A., *Handzeichnungen* (hrsg. v. H. Wölfflin). München, Piper, 1914.

Letteratura critica relativa a Albrecht Dürer

- Aikema, B. (a cura di), *Dürer e il Rinascimento*. Milano, 24 ORE cultura, 2018.
- Aikema, B., “Albrecht Dürer e i suoi contemporanei, fra Oberdeutschland e Valpadana”, in Aikema, B. (a cura di), *Dürer e il Rinascimento*. Milano, 24 ORE cultura, 2018, pp. 19-43.
- Alberti, A., Carpani, R., Ferro, R., (a cura di), *Le finzioni del potere. L'arco Trionfale di Albrecht Dürer per Massimiliano I d'Asburgo tra Milano e l'Impero*. Milano, Officina Libraria, 2019.
- Andrews, K., “Dürer's Posthumous Fame”, in Dodwell, C.R. (edited by), *Essays on Dürer*. Manchester/Toronto, Manchester University Press/University of Toronto Press, 1973, pp. 82-103.
- Ashcroft, J., *Albrecht Dürer: Documentary Biography. Dürer's Personal and Aesthetic Writings, Words on Pictures, Family, Legal and Business Documents, the Artist in the Writings of Contemporaries*. New Haven / London, Yale University Press, 2 voll., 2017.
- Bänsch, D., “Zum Dürerbild der literarischen Romantik”, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. Marburg, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, 19. Bd, 1974, pp. 259-274.
- Bartrum, G., “Dürer viewed by his contemporaries”, in Id., *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*. London, British Museum, 2002, pp. 9-17.
- Bartrum, G., “The Impact of Dürer across Europe during the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, in Id., G., *Albrecht Dürer and his Legacy: The Graphic Work of a Renaissance Artist*. Princeton, Princeton University Press, 2002, pp. 239-265.
- Bartrum, G., *Albrecht Dürer and his Legacy: The Graphic Work of a Renaissance Artist*. Princeton, Princeton University Press, 2002.
- Böhme, H., *Melencolia I im Labyrinth der Deutung*. Frankfurt, Fischer, 1989.
- Böhn (von), M., *Albrecht Dürer als Buch- und Kunsthändler*. Ansbach, Brügel, 1905.

- Brisman, S., “Nachrichten aus Nürnberg: The Annunciation as an Epistolary Address”, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 79, 2, 2016, pp.193-225.
- Brisman, S., *Albrecht Dürer and the Epistolary Mode of Address*. Chicago / London, The University of Chicago Press, 2016.
- Campbell Hutchinson, J., “«Ehrlich gehalten nah und feren»: Five Centuries of Dürer Reception Albrecht Dürer (1471–1528) in German History”, in Id., *Albrecht Dürer. A guide to research*. New York & London, Garland, 2000, pp. 1-20.
- Campbell Hutchinson, J., *Albrecht Dürer. A guide to research*. New York & London, Garland, 2000.
- Castelnuovo, E., “Dürer scrittore e scienziato”, in Herrmann Fiore, K. (a cura di), *Dürer e l'Italia*. Milano, Electa, 2007, pp. 97–102.
- Chipp Smith, J., “La scoperta dell'individuo”, in Aikema, B. (a cura di), *Dürer e il Rinascimento*, sez. IV. Milano, 24 ORE cultura, 2018, pp. 244-249.
- Chipp Smith, J., “Tra san Luca e Apelle: l'artista rappresenta se stesso”, in Aikema, B. (a cura di), *Dürer e il Rinascimento*. Milano, 24 ORE cultura, 2018, pp. 57-65.
- Dodwell, C. R. (edited by), *Essays on Dürer*. Manchester, Manchester University Press, 1974.
- Einem (von), H., *Goethe und Dürer / Goethes Kunstphilosophie*. Hamburg, Schröder, 1947.
- Fara, G. M., “Geometria, misura, architettura” in Aikema, B. (a cura di), *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*. Milano, 24 ORE cultura, 2018, pp. 176 – 181.
- Fara, G. M., “Il collezionismo delle opere di Albrecht Dürer in Italia fra Rinascimento e Barocco”, in Herrmann Fiore, K. (a cura di), *Dürer e l'Italia*. Milano, Electa, 2007, pp. 89-95.
- Fara, G. M., *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686*. Firenze, Olschki, 2014.

- Fara, G. M., *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*. Firenze, Olschki, 2007.
- Ferrari, S., “Il giovane Dürer: riflessioni in margine ad una mostra”, in *TeCLA – Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica*. Palermo, Università degli Studi di Palermo. Dipartimento di Studi Storici e Artistici, 7, giugno 2013, pp. 106-113.
- Finke, U., “Dürer and Thomas Mann”, in Dodwell, C.R. (edited by), *Essays on Dürer*. Manchester/Toronto, Manchester University Press/University of Toronto Press, 1973, pp. 121-146.
- Finke, U., *Französische und englische Dürer-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Nürnberg, Gröschner, 1976.
- Grote, L., „*Hier bin ich ein Herr*“: *Dürer in Venedig*. München, Prestel, 1956.
- Grote, L., *Reisen nach Venedig*. München, Prestel, 1998.
- Heinritz, R. (hg. v.), *Dürer und die Literatur. Bilder-Texte-Kommentar*. Bamberg, Universität Bamberg, 2001.
- Herrmann Fiore, K. (a cura di), *Dürer e l'Italia*. Milano, Electa, 2007.
- Herrmann Fiore, K., “Alcune considerazioni su Dürer e la mostra”, in Herrmann Fiore, K. (a cura di), *Dürer e l'Italia*. Milano, Electa, 2007, pp. 16-21.
- Herrmann Fiore, K., “Dürer e Raffaello”, in Herrmann Fiore, K. (a cura di), *Dürer e l'Italia*. Milano, Electa, 2007, pp. 71-79.
- Hess, D., “Dürers Selbstbildnis von 1500. „Alter Deus“ oder Neuer Apelles?“, in *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 77, 1990, pp. 63-90.
- Hess, D., Eser, T. (a cura di), *The Early Dürer*. Nuremberg-London and New York, Germanisches Nationalmuseum-Thames & Hudson, 2012.
- Hieber, L., “Albrecht Dürer und die Ursprünge der Kulturindustrie”, in Boch, A., Pfütze, H., *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung*. Wiesbaden, Springer, 2017, pp.413-440.

- Hinz, B., (hrsg. v.), *Dürers Gloria. Kunst, Kult, Konsum*. Berlin, Mann, 1971.
- Kemperdick, S., “‘Rendered According to My Own Image’: Portraits and Self-Portraits”, in Sander, J., *Dürer. His Art in Context*. Munich/London/New York, Prestel, 2013, pp. 92-99.
- Kilibansky R., Panofsky E., Sakxl F., *Saturno e la melanconia*. Torino, Einaudi, 2002.
- Koerner, J.L., “Albrecht Dürer: A Sixteenth-Century Influenza”, in Bartrum, G., *Albrecht Dürer and his Legacy: The Graphic Work of a Renaissance Artist*. Princeton, Princeton University Press, 2002, pp.18-38.
- Kratzsch, G., *Kunstwart und Dürerbund*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.
- Kuspit, D. B., “Melanchthon and Dürer: the search for the simple style”, in *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*. Durham, Duke University Press, 3, 1974. pp.177-202.
- Lüdecke, H., Heiland, S., (hrsg. v.), *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, Berlin, Rütten & Loening, 1955.
- Mai, K.R., *Dürer: Das Universalgenie der Deutschen*. Berlin, Ullstein, 2015.
- Mende, M., “Norimberga, Dürer, Roma”, in Herrmann Fiore, K. (a cura di), *Dürer e l'Italia*. Milano, Electa, 2007, pp. 23-31.
- Mende, M., “Philipp Melanchthon”, in Schoch, R., Mende, M., Scherbaum, A., *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk*, München, London, New York, Prestel Verlag, 2001, vol. I, pp. 241-242.
- Möhle, H., Anzelewsky, F., (hrsg. v.), *Dürer und seine Zeit. Meisterzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett*. Berlin, Holten, 1967.
- Natali, A., “Albrecht Dürer e la 'maniera moderna' a Firenze”, in Herrmann Fiore, K. (a cura di), *Dürer e l'Italia*. Milano, Electa, 2007, pp. 63-69.

- Nesselrath, A., "Raphael's Gift to Dürer" in *Essays in Memory of Jacob Bean (1923-1992)*. New York, Master Drawings, vol. 31, No. 4, 1993, pp. 376-389.
- Onofri, S., "L'abate Angelo Comolli (1760-1794) e il confronto Raffaello-Dürer", in *INTRECCI d'arte*. Bologna, Dipartimento delle Arti visive, performative e mediali, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, n.1, vol.1, aprile 2012, pp. 65-80.
- Panofsky, E., *Albrecht Dürer*. Princeton, Princeton University Press, vol. I [*The Life and Art of Albrecht Dürer*], 1948.
- Panofsky, E., *Dürers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*. Berlin, Reimer, 1915.
- Panofsky, E., *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, Princeton University Press, 1955 [trad. it. Panofsky, E., *La vita e le opere di Albrecht Dürer*. Milano, Feltrinelli, 1967.]
- Petzel, J., "Ritter und Bürger oder einige Gedanken zur Dürer-Rezeption von Fouqué und E.T.A. Hoffmann", in *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*. Berlin, Schmidt, 9, 2001, pp. 81-90.
- Pirsich, V., "Die Dürer-Rezeption in der Literatur des beginnenden 19. Jahrhunderts", in *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* [hrsg. v. Hirschmann, G., Bartelmeß, A.]. Nürnberg, Selbstverlag des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg [Gesamtherstellung: Neustadt/Aisch, Schmidt], 70, 1983, pp. 304-333.
- Pommier, E., "Le premier Allemand qui ait réformé le mauvais goût de sa patrie'. Dürer in der französischen Kunstliteratur der 17. und 18. Jahrhunderts", in Fleckner, U., *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*. Colonia, DuMont, vol.1, 2000, pp. 112-128.
- Pommier, E., "Dürer e il ritratto italiano", in Herrmann Fiore, K. (a cura di), *Dürer e l'Italia*. Milano, Electa, 2007.
- Pon, L., *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven, Yale University Press, 2004.
- Reichardt, G., "Dürer und Raffael als Künstler-Vorbilder im 19. Jahrhundert", in *Horizonte*.

1, 2016, pp. 1-31. URL: <https://horizonte-zeitschrift.de/?media_dl=1301>

Ruehl, M. A., "A Master from Germany: Thomas Mann, Albrecht Dürer, and the Making of a National Icon" in *Oxford German Studies*, Vol. 38 (1). Oxford, Routledge, 01 March 2009.

Rupprich, H., "Das literarische Bild Dürers im Schrifttum des 16. Jahrhunderts", in *Festschrift für Dietrich Kralik: Dargebracht von Freunden, Kollegen und Schülern*. Horn(NÖ), Berger, 1954, pp. 218-239.

Sahm, H., *Dürers kleinere Texte. Konventionen als Spielraum für Individualität*. Tübingen, Niemeyer, 2002.

Sanford, D. B., "Dürer's Role in the *Herzergiessungen*" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 30, 4. Hoboken, Wiley, 1972, pp. 441-448.

Schauerte, T. U., *Dürer & Celtis: die Nürnberger Poetenschule im Aufbruch*. München, Klinkhardt und Biermann, 2015.

Schauerte, T., "Dürer e la Riforma: una conclusione aperta", in Aikema, B. (a cura di), *Dürer e il Rinascimento*. Milano, 24 ORE cultura, 2018, pp. 107-112.

Scherbaum, A., "Neue Wege in der Buchkunst. Dürers vier Holzschnittfolgen und ihre Besonderheiten als Buchpublikation", in Wiener, C., et al. (hrsg von), *Andachtsliteratur als Künstlerbuch*. Schweinfurth, Dr.-Otto-Schäfer-Stiftung, 2005, pp. 24-38.

Scherbaum, A., *Albrecht Dürers Marienleben: Form, Gehalt, Funktion und soziahistorischer Ort*. Wiesbaden, Harrassowitz, 2004.

Schmid, W., *Dürer als Unternehmer: Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500*. Trier, Porta Alba Verlag, 2003.

Schoch, R. "Albertvs Dvrer faciebat. Bemerkungen zur Rolle der Druckgraphik im Werk Albrecht Dürers", in Schoch, R., Mende, M., Scherbaum, A., *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk*, München, London, New York, Prestel Verlag, 2001, vol. I, pp. 9-23.

- Schoch, R. "Die Missgeburt eines Schweines", in Schoch, R., Mende, M., Scherbaum, A., *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk*, München, London, New York, Prestel Verlag, 2001, vol. I, p. 52.
- Schoch, R., "Specchio di due mondi: Dürer in Italia", in Fara, G. M., *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*. Firenze, Olschki, 2007, pp. XI-XV.
- Silva Maroto, P., "Self-portrait", in *El retrato del Renacimiento*. Madrid, Museo Nacional del Prado y Ediciones El Viso, 2008, p.486.
- Skrine, P., "Dürer and the Temper of his Age", in Dodwell, C.R. (edited by), *Essays on Dürer*. Manchester/Toronto, Manchester University Press/University of Toronto Press, 1973, pp. 24-42.
- Springer, P., "Kirchner as a Follower of Dürer", in *Hand and Head. Ernst Ludwig Kirchner's Self-Portrait as Soldier*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2002, pp. 111-114.
- Strieder, P., *Dürer*. Milano, Rizzoli, 1992.
- Strinati, C., "Albrecht Dürer 'comunicatore esemplare'", in Herrmann Fiore, K. (a cura di), *Dürer e l'Italia*. Milano, Electa, 2007, pp. 12-15.
- Thausing, M., "Hüsgen's Dürer-Sammlung und das Schicksal von Dürers sterblichen Überresten," in Lützwow (von), C. (hrsg. v.), *Zeitschrift für bildende Kunst*. Leipzig, Seemann, 9, 1874, pp. 321-333.
- Thimann, M., "Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik", in Id., Hübner, C., *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*. Petersberg, Imhof, 2015, pp. 8-41.
- Thimann, M., Hübner, C., *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*. Petersberg, Imhof, 2015.
- Tschetschik-Hammerl, K., "Das Dürer-Monogramm als Gegenstand der Nachahmung im 16. und frühen 17. Jahrhundert", in *Kunsttexte.de: kritische Texte und Bilder zur Geschichte der Kunst*. Berlin, Humboldt-Universität zu Berlin, 1, 2018, pp.1-31.

Unverfehrt, G., *Da sah ich viel köstliche Dinge. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

Wilckens (von), L. (a cura di), *Albrecht Dürer 1471-1971*. München, Prestel, 1971.

Wölfflin, H., *Die Kunst Albrecht Dürers*. München, Bruckmann, 1905.

Wuttke, D., "Dürer und Celtis: von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus", in *Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte* (hrsg. von Spitz, L.W., Büsch, O., Rolka, B.). Berlin/New York, De Gruyter, pp. 121-150.

Opere di Ludwig Tieck e Wilhelm Heinrich Wackenroder

Tieck, L., *Der junge Tischlermeister*, in Id., *Werke: in vier Bänden*. Band IV, München, Winkler, 1963.

Tieck, L., *Franz Sternbalds Wanderungen (1798)* (hrsg. v. A. Anger). Stuttgart, Reclam, 1966.

Tieck, L., *Letters of Ludwig Tieck* (a cura di E. H. Zeydel, P. Matenko, R. Herndon Fife). New York/London, Modern Language Association of America/Oxford University Press, 1937.

Tieck, L., *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder*. Berlin, Realschulbuchhandlung, 1814.

Tieck, L., *Phantasmus [Erster Theil] (1812)*, in Tieck, L., *Schriften*. Berlin, Reimer, Bd. IV, 1828.

Tieck, L., *Phantasmus [Zweiter Theil] (1812)*, in Tieck, L., *Schriften*. Berlin, Reimer, Bd. V, 1828.

Tieck, L., Schlegel, F., Schlegel, A. W., *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe* (hrsg. v. E. Lohner, H. Lüdeke). München, Winkler, 1972.

Tieck, L., *Schriften*. Berlin, Reimer, 1828-1854.

Tieck, L., Tieck an Wackenroder: [Göttingen, um den 1. März 1793], in *Der Briefwechsel*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 132-133.

Tieck, L., Tieck an Wackenroder: Göttingen, [zwischen dem 20.] Dezember 1792 [und dem 7. Januar 1793], in *Der Briefwechsel*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp.102-116.

Tieck, L., Tieck an Wackenroder: Göttingen, 30. November 1792, in *Der Briefwechsel*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp.85-86.

Tieck, L., *Volksmärchen*, herausgegeben von Peter Leberecht. Berlin, Nicolai, 3 Bde, 1797.

Tieck, L., *Vorwort in Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, p. 149.

Wackenroder, W. H., *Das Jüngste Gericht, von Michael Angelo*, in *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 173-176.

Wackenroder, W. H., 2.-3. Juni 1793. *Reise vom 17.-28. Mai 1793 in die Fränkische Schweiz, in den Frankenwald und ins Fichtelgebirge*, in *Die Reiseberichte*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 156-179.

Wackenroder, W. H., 22.-25. Juni 1793. *Reise vom 22.-24. Juni 1793 nach Nürnberg*, in *Die Reiseberichte*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 179-194.

Wackenroder, W. H., 23. Juli 1793. *Reise vom 12.-17./18. Juli 1793 nach Bamberg*, in *Die Reiseberichte*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 194-220.

Wackenroder, W. H., 24. August 1793, *Reisen vom 12.-13. August 1793 nach Nürnberg und*

Fürth und vom 14.-21. August 1793 in die Fränkische Schweiz und nach Bamberg, in *Die Reiseberichte*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 220-229.

Wackenroder, W. H., *4. Oktober 1793. Reise vom 25.-27. September 1793 über Nürnberg nach Ansbach*, in *Die Reiseberichte*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 229-236.

Wackenroder, W. H., *An den Leser dieser Blätter*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 53-54.

Wackenroder, W. H., *An Erduin Julius Koch: Göttingen, 16. Februar 1794*, in *Der Briefwechsel*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 140-145.

Wackenroder, W. H., *An Tieck: [Berlin, 11. Dezember 1792]*, in *Der Briefwechsel*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 96-102.

Wackenroder, W. H., *An Tieck: [Berlin], 20. Juli [1792]*, in *Der Briefwechsel*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 69-74.

Wackenroder, W. H., *An Tieck: Berlin, [zwischen dem 11. und 14.] Januar 1793*, in *Der Briefwechsel*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 116-125

Wackenroder, W. H., *An Tieck: Berlin, 18. [und 19.] Juni [1792]*, in *Der Briefwechsel*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 63-66.

Wackenroder, W. H., *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 113-117.

Wackenroder, W. H., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 130-145.

Wackenroder, W. H., *Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weit berühmten alten Mahlers Francesco Francia, des Ersten aus der Lombardischen Schule*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 61-65.

Wackenroder, W. H., *Die Größe des Michel'Angelo Buonarotti*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 109-112.

Wackenroder, W. H., *Die Mahlerchronik*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 121-129.

Wackenroder, W. H., *Ehrendächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 90-96.

Wackenroder, W. H., *Ehrendächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 43-50.

Wackenroder, W. H., *Ein Brief Joseph Berglingers*, in *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 224-227.

Wackenroder, W. H., *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 86-89.

Wackenroder, W. H., *Raphaels Erscheinung*, in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 55-58.

Wackenroder, W. H., *Reise von Erlangen ins Baireuthische und Bambergische mit dem H. Prorektor Weisser. [zum Teil nach Oktober 1793]. Reise vom 14. - 21. August 1793 in die Fränkische Schweiz und nach Bamberg*, in *Die Reiseberichte, in Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 236-244.

Wackenroder, W. H., *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausagabe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 2 Bde [Bd I: *Werke*; Bd II: *Briefwechsel – Reisebreichte – Philologische Arbeiten – Das Kloster Netley – Lebenszeugnisse*], 1991.

Wackenroder, W. H., *Schilderung der dramatischen Arbeiten des Meistersängers Hans Sachs*, in *Philologische Arbeiten, in Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 285-289.

Wackenroder, W. H., *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten*, in *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst, in Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. S. Vietta, R. Littlejohns). Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 153-160.

Wackenroder, W. H., Tieck, L., *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (hrsg. von R. Benz). Stuttgart, Reclam, 1997.

Wackenroder, W. H., Tieck, L., *Phantasien über die Kunst* (hrsg. Von W. Nehring). Stuttgart, Reclam, 1994.

Edizioni italiane

Wackenroder, W. H., *Opere e lettere* [trad. it. e intr. di G. Martegiani]. Lanciano, Carabba, 1916.

Wackenroder, W. H., *Scritti di poesia e di estetica*, [trad. it. e intr. B. Tecchi]. Firenze, Sansoni, 1934.

Wackenroder, W. H., *Scritti di poesia e di estetica*, [intr. di F. Vercellone; trad. it. Di B. Tecchi]. Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

Wackenroder, W. H. (in collaborazione con L. Tieck), *Opere e lettere: scritti di arte, estetica e morale* (a cura di E. Agazzi con la collaborazione di F. La Manna e A. Benedetti). Milano, Bompiani, 2014.

Letteratura critica relativa a Tieck e Wackenroder

Agazzi, E., “La breve stagione della Frühromantik”, in Wackenroder, W. H., *Opere e lettere: scritti di arte, estetica e morale* (a cura di E. Agazzi con la collaborazione di F. La Manna e A. Benedetti). Milano, Bompiani, 2014, pp. 7-37.

Agazzi, E., “Le *Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte* e il sogno rinascimentale”, in Wackenroder, W. H., *Opere e lettere: scritti di arte, estetica e morale* (a cura di E. Agazzi con la collaborazione di F. La Manna e A. Benedetti). Milano, Bompiani, 2014, pp. 75 – 99.

Agazzi, E., “Trionfo della sensibilità e strategie comunicative nell'epistolario Wackenroder-Tieck”, in *Bollettino della Associazione Italiana della Germanistica*, VII, 2014, pp.73-85.

Agazzi, E., “L'intreccio di Classicismo ed esperienza tardo-illuminista nella riflessione sull'arte di Wilhelm Heinrich Wackenroder e di Ludwig Tieck”, in Costazza, A. (a cura di), *Il romantico nel Classicismo, il classico nel Romanticismo*. Milano, LED, 2017, pp. 105-118.

Alcione, S., *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel Primo Romanticismo tedesco*. Firenze, Firenze University Press, 2014.

Alewyn, R., “Ein Fragment der Fortsetzung von Tiecks *Sternbald* ”, in *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*. Tübingen, Niemeyer, 1962, pp. 58-68.

Alewyn, R., “Wackenroders Anteil”, in *The Germanic Review*. New York, Columbia University, 19, 1944, pp. 48-58.

Battafarano, I. M., “Wilhelm Heinrich Wackenroder. L'arte come religione della modernità, l'Italia come terra promessa (1796)”, in Id., *L'Italia irreal. Descritta dai tedeschi negli*

- ultimicinque secoli e raccontata agli italiani dal loro punto di vista*. Taranto, Scorpione, 1995, pp. 89–97.
- Benedetti, A., *Tra parola e immagine. Una rilettura dei Reiseberichte (1793) di Wilhelm Heinrich Wackenroder alla luce della circolarità ermeneutica*. Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2019.
- Bollacher, M., *Wackenroder und die Kunstauffassung der Frühen Romantik*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
- Buntfuß, M., “Der Ursprung im Enthusiasmus”, in Id., M., *Die Erscheinungsform des Christentums. Zur ästhetischen Neugestaltung der Religionstheologie bei Herder, Wackenroder und De Wette*. Berlin–New York, De Gruyter, 2004, pp. 107-112.
- Buntfuß, M., *Die Erscheinungsform des Christentums. Zur ästhetischen Neugestaltung der Religionstheologie bei Herder, Wackenroder und De Wette*. Berlin–New York, De Gruyter, 2004.
- Cercignani, F., “Wilhelm Heinrich Wackenroder. Arte e vita tra finzione e realtà”, in Cercignani, F. (a cura di), *Studia theodisca*, Milano, Università degli Studi, vol. II, 1995, pp. 177-231.
- Collini, P., “Deutsche Romantik und Italienische Renaissance. Wackenroder, Vasari, Fiorillo”, in *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2016* [hrsg. im Auftrag des Vorstands der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft von C. Moser und L. Simonis]. Bielefeld, Aisthesis, 2017, pp. 131-139.
- Collini, P., “La 'leggenda nera' di Raffaello”, in *Pinacoteche di parole*, a cura di Lucia Borghese e Patrizio Collini. Pisa, ETS, 2011, pp. 117 – 125 [vers. ted. Collini, P., “Die ‘schwarze Legende’ Raffaels“, in *Raffaels als Paradigma: Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert* (hrsg. v. G. Hess, E. Agazzi, E. Décultot). Berlin, De Gruyter, 2012, pp. 83 – 96].
- Collini, P., “Franz Sternbald in den Städten”, in *Kopflandschaften–Landschaftsgänge* (hrsg. von Gellhaus, A., Moser, C., Schneider, H. J.). Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2007, pp.

119-126.

Collini, P., “Rinascite romantiche. Wackenroder fra Vasari e Fiorillo, Raffaello e Piero di Cosimo”, in *Cultura tedesca: Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik* (a cura di E. Agazzi, R. Calzoni). Napoli, Suor Orsola University Press, 50 – 6/2016, pp. 119–130.

Danton, G. H., “The Date of the Scene of Tieck's Sternbald”, in *Modern Language Notes*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. 25, 1, Jan., 1910, p. 11.

Dessauer, E., *Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders in ihrem Verhältnis zu Vasari*. Berlin, Duncker, 1907.

Feilchenfeldt, K., “Franz Sternbalds Wanderungen als Roman der Jahrhundertwende 1800”, in Markert, H. (hrsg v.), *«lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn!»: Symposium zum 150. Todestages Ludwig Tiecks (1773-1853)* (hrsg. von Institut für deutsche Literatur der Humboldt Universität zu Berlin unter Mitarbeit von Markert, H.). Bern, Lang, 2004, pp. 163-177.

Frey, M., *Der Künstler und sein Werk bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. Vergleichende Studien zur romantischen Kunstanschauung*. Bern, Herbert Lang, 1970.

Gebhardt, A., *Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des "Königs der Romantik"*. Marburg, Tectum, 1997.

Gillies, A., “Introduction” in Wackenroder, W. H., *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (pp. IX – XLIII). Oxford, Basil Blackwell, 1948, p. XIV.

Gillies, A., “Wackenroder's Apprenticeship to Literature: His Teachers and Their Influence”, in *German Studies: Presented to Professor H. G. Fiedler*. Oxford, Clarendon, 1938, pp. 187-216.

Hertrich, E., *Joseph Berglinger: Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin, De Gruyter, 1969.

Höhn, H., “Einführung zu den *Reisebriefen*”, in Id., Wackenroder, W. H., *Reisebriefe*. Berlin, Schneider, 1938, pp. 7-20.

- Hölter, A., “La constellation Rumohr-Tieck-Fiorillo” in *Pour une économie de l'art*. Paris, Kimé, 2004, pp. 125 – 145.
- Horton, G. S., *Die Entstehung des Mittelalterbildes in der deutschen Frühromantik: Wackenroder, Tieck, Novalis und die Brüder Schlegel*. Washington, Univ. Diss., 1973 [Edizione a stampa: Facsimile printed 1984 by University Microfilms International Anna Arbor, Michigan, U.S.A].
- Huizing, K., “Das Geheimnis der Begeisterung oder Wackenroders narratives Versteckspiel”, in Friedrich, H. E., Haefs, W., Saboth, C. (hrsg), *Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen*. Berlin–New York, De Gruyter, 2011, pp. 336-345.
- Japp, U., “Der Weg des Künstlers und die Vielfalt der Kunst in Franz Sternbalds Wanderungen”, in *Die Prosa Ludwig Tiecks* (hrsg von Kremer, D.). Bielefeld, Aisthesis, 2005, pp. 35-52.
- Karoli, C., *Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik*. Bonn, Bouvier, 1968.
- Kemper, D., “Goethe, Wackenroder und das 'klosterbrudrisirende, sternbaldisirende Unwesen””, in *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* [hrsg. v. Perels, C.]. Tübingen, Niemeyer, 1993, pp. 148-168.
- Kemper, D., *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*. Stuttgart/Weimar, Metzler, 1993.
- Kern, J.P., *Ludwig Tieck: Dichter einer Krise*. Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, Band XVII der Reihe *Poesie und Wissenschaft*, 1977.
- Klee, G., “Tiecks Reise von Berlin nach Erlangen 1793 von ihm selbst berichtet”, in *Forschungen zur deutschen Philologie, Festgabe für Rudolf Hildebrandt*. Leipzig, 1894, pp. 180–190
- Köhler, R., *Poetischer Text und Kunstbegriff bei W. H. Wackenroder*. Frankfurt/Main, Lang, 1990.

- Koldewey, P., *Wackenroder und sein Einfluss auf Tieck: Ein Beitrag zur Quellengeschichte der Romantik*. Leipzig, Dieterich, 1904.
- Kontje, T., "Professional Romanticism: Ludwig Tieck's "Franz Sternbalds Wanderungen", in *Monatshefte*. Madison, University of Wisconsin Press, Vol. 82, 4, Winter, 1990, pp. 435-451.
- La Manna, F., "I resoconti di viaggio di Wackenroder e Tieck", in Wackenroder, W. H., *Opere e lettere: scritti di arte, estetica e morale* (a cura di E. Agazzi con la collaborazione di F. La Manna e A. Benedetti). Milano, Bompiani, 2014, pp. 901-921.
- La Manna, F., "Note alle *Fantasia sull'arte*", in Wackenroder, W. H. (in collaborazione con L. Tieck), *Opere e lettere: scritti di arte, estetica e morale* (a cura di E. Agazzi con la collaborazione di F. La Manna e A. Benedetti). Milano, Bompiani, 2014, pp. 559-560.
- Lillyman, W. J., *Reality's Dark Dream: The Narrative Fiction of Ludwig Tieck*. Berlin, de Gruyter, 1979.
- Lippelt, T., *Studien zum Wortgebrauch in den Romanen der deutschen Frühromantik. Vergleichende Wortfeld-Untersuchungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, Ludwig Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen“, Friedrich Schlegels „Lucinde“, Novalis „Heinrich von Ofterdingen“ und Dorothea Veits „Florentin“*. München, Univ. Diss., 1976. Edizione a stampa: Lund, Tryckbaren, 1978.
- Lippuner, H., *Wackenroder, Tieck und die bildende Kunst*. Zürich, Juris, 1965.
- Littlejohns, R., "Die Reiseberichte [Erläuterung]", in Wackenroder, W. H., *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausagabe* [hrsg v. Vietta, S., Littlejohns, R.]. Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 548-612.
- Littlejohns, R., "Philologische Arbeiten [Erläuterung]", in Wackenroder, W. H., *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausagabe* [hrsg v. Vietta, S., Littlejohns, R.]. Heidelberg, Winter, 1991. Bd. II, , pp. 622-634.
- Littlejohns, R., *Wackenroder Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezeption des Romantikers*. Frankfurt (Main), Lang, 1987.

- Littlejohns, R., "Wilhelm Heinrich Wackenroder: Lebenschronik", in Wackenroder, W. H., *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* [hrsg v. Vietta, S., Littlejohns, R.]. Heidelberg, Winter, 1991, Bd. II, pp. 648-656.
- Markert, H. (hrsg v.), «*lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn!*»: *Symposium zum 150. Todestages Ludwig Tiecks (1773-1853)* (hrsg. von Institut für deutsche Literatur der Humboldt Universität zu Berlin unter Mitarbeit von Markert, H.). Bern, Lang, 2004.
- Meißner, T., *Erinnerte Romantik – Ludwig Tiecks „Phantasmus“*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
- Meuthen, E., *Zum Problem des Identitätsverlust in Ludwig Tiecks Sternbalds-Roman*, in *Jahrbuch der Schiller Gesellschaft*. Stuttgart, Kröner, 30, 1986, pp.383-404.
- Mornin, E., "Art and alienation in Tieck's Franz Sternbalds Wanderungen", in *MLN*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 94 (3), 1979, pp. 510-523.
- Muzelle, A., "Das Bild des Künstlers im Werk Wackenroders und E.T.A. Hoffmanns", in *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner theoretischen Entfaltung*, [Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*]. Berlin – New York, De Gruyter, 2011, pp. 253-264.
- Nowack, M., *Krumme Gassen und alte Folianten: Formen der Mittelalterrezeption in der Frühromantik*. University of Toronto, copyright by Matthias Nowack [PhD], 1989.
- Paulin, R., *Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie*. München, Verlag C.H. Beck, 1988.
- Paulin, R., *Ludwig Tieck*. Stuttgart, Metzler, 1987.
- Pfotenhauer, H., "Ludwig Tieck e l'arte figurativa", in *Pinacoteche di parole*, a cura di Lucia Borghese e Patrizio Collini. Pisa, ETS, 2011, pp. 97-116.
- Pikulik, L., *Romantik als Ungenügen an der Normalität: Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- Pöschel, B., *"Im Mittelpunkt der wunderbarsten Ereignisse". Versuche über die literarische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Moderne im erzählerischen Spätwerk*

- Ludwig Tiecks. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1994.
- Ribbat, E., *Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie*. Kronberg/Ts, Athenäum Verlag, 1978.
- Rispoli, M., “Kunstreligion und künstlerischer Atheismus. Zum Zusammenhang von Glaube und Skepsis am Beispiel Wilhelm Heinrichs Wackenroders”, in Meier, A., Costazza, A., Laudin, G. (hrsg), in *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner theoretischen Entfaltung*, [Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*]. Berlin – New York, De Gruyter, 2011, pp. 115-133.
- Robson-Scott, W. D., “Wackenroder and the Middle Ages” in *The Modern Language Review*, 50. Cambridge, Modern Humanities Research Association, 1955, pp. 156-167.
- Salmen, W., “Tieck und die Familie Reichardt. Zur Wirkung »romantischer Dichtung«”, in Markert, H. (hrsg v.), *«lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn!»: Symposium zum 150. Todestages Ludwig Tiecks (1773-1853)* (hrsg. von Institut für deutsche Literatur der Humboldt Universität zu Berlin unter Mitarbeit von Markert, H.). Bern, Lang, 2004, pp. 297-310.
- Sammons, J. L., “Tieck's *Franz Sternbald*: the Loss of Thematic Control”, in *Studies in Romanticism*, 5. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1965, pp. 30-43.
- Schwarz, M., “Die Bürgerliche Familie im Spätwerk Ludwig Tiecks. "Familie" als Medium der Zeitkritik”, in *Epistemata*. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 403. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.
- Stadelmann, R., “Johann Ludwig Tieck aus Berlin. Der Aufgeklärte”, in Id., Fischer, W., *Die Bildungswelt des deutschen Handwerkers um 1800. Studien zur Soziologie des Kleinbürgers im Zeitalter Goethes*. Berlin, Duncker & Humblot, 1955, pp. 139 – 143.
- Stöcker, H., *Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis zu Wackenroder*. Berlin, Mayer & Müller, 1904.
- Stockinger, C., Scherer, S. (hrsg v.), *Ludwig Tieck: Leben – Werke – Wirkung*. Berlin/Boston, De Gruyter, 2011.

- Tatar, M. M., "The Art of Biography in Wackenroder's *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* and *Phantasien über die Kunst*", in *Studies in Romanticism*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 19 (2), Summer, 1980, pp. 233-248.
- Videira, M., "La figura dell'artista e l'idea di una religione dell'arte nelle «Herzensergießungen» di Wackenroder e Tieck", in Cercignani, F. (a cura di), *Studia theodisca*, Milano, Università degli Studi, vol. XVI, 2009, pp. 135-152.
- Vietta, S., "*Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder* [Kommentar]", in *Sämtliche Werke und Briefe* [hg. von Vietta, S., Littlejohns, R.]. Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 270-281.
- Vietta, S., "*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [Kommentar]", in *Sämtliche Werke und Briefe* [hg. von Vietta, S., Littlejohns, R.]. Heidelberg, Winter, 1991, Bd. I, pp. 282-367.
- Vietta, S. (hg. v.), "Von Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie: Wilhelm Heinrich Wackenroder und Seine Rezeptionsgeschichte", in Littlejohns, R., *Romantik und Renaissance*. Stuttgart, Metzler, 1994, pp. 140-162.
- Vietta, S., "Fiorillo und Wackenroder: Gemeinsamkeiten und Differenzen in der Kunstanschauung", in Middeldorf Kosegarten, A. (hrsg. v.), *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Göttingen, Wallstein, 1997, pp. 180-193.
- Voorhoeve, J., *Romantisierte Kunstwissenschaft. „Franz Sternbalds Wanderungen“ von Ludwig Tieck und die Emergenz einer modernen Bildlichkeit*. München, Fink, 2010.
- Walzel, O., "Einleitung", in Wackenroder, W. H., *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [hrsg von Oskar Walzel]. Leipzig, Insel, 1921, pp.7-48.
- Zagari, L., "Il santo nudo e la ruota del tempo. L'impasse dell'intellettuale nella fiaba di Wackenroder", in Id., *Mitologia del segno vivente*. Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 79-126.
- Zelle, C., "Empirische Psychologie und ästhetischer Überschuss in Tiecks frühen Straußfedern-Erzählungen (*Der Psycholog* u.a.)", in Bachmann, C. A. (hrsg v.on),

Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft. Tübingen, Niemeyer, 2009, pp. 161-176.

Zeydel, E. H., *Ludwig Tieck, The German Romanticist*. Hildesheim/New York, Olms, 1971.

Opere di altri autori

Agucchi, G. B., *Trattato della Pittura (1646)*, in Di Stefano, E., *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*. Palermo, Aesthetica, 79, aprile 2007, pp. 61-78.

Arend, H. C., *Das Gedächtnis des ehren ... Albrecht Dürers*. Goßlar, König, 1728.

Arnim (von), A., *Werke*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, Bd IV (hrsg. v. R. Moering), 1992.

Arnim, (von), A., *Raphael und seine Nachbarinnen*, in *Werke*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, Bd IV (hrsg. v. R. Moering), 1992, pp. 259-315.

Baldinucci, F., *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*. Firenze, Matini, 1686.

Beham, H. S., *Mass oder proporcion der Ross*. Nürnberg, Friedrich Peypus, 1528.

Beham, H. S., *Kunst- vnd Ler-Büchlein*. Frankfurt a. M., Christian Egenolph, 1546.

Bellori, G. P., *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino (1695)*. Roma, Barbiellini, 1751.

Brentano, C., Mereau, S., *Briefwechsel zwischen Clemens Brentano und Sophie Mereau* (hg. v. H. Amelung). Leipzig, Insel, Bd. 1, 1908.

Burgsdorff (von), W., *Briefe an Brinkmann, Henriette von Finckenstein, Wilhelm v. Humboldt, Rahel, Friedrich Tieck, Ludwig Tieck und Wiesel* (hrsg von A. F. Cohn). Berlin, Behr, 1907.

Celtis, C., *Ad pictorem Albertum Dürer Nurnbergensem*, in Wuttke, D., "Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, München/Berlin,

- Deutscher Kunstverlag, 30, 1967), p. 322.
- Celtis, C., *De cane eiusdem*, in Wuttke, D., “Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers”, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 30, 1967), p. 323.
- Cochlaeus, J., *Brevis Germanie descriptio (1512)* (hrsg von Langosch, K.). Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
- Comolli, A., *Vita inedita di Raffaello da Urbino*. Roma, Salvioni, 1790.
- Dolce, L., *L'Aretino. Dialogo della pittura*. Firenze, Le Monnier, 1910.
- Erasmus da Rotterdam, *Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*. Basel, In Officina Frobeniana, 1528.
- Fichte, J. G., *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre (1794) / Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre (1794/1795)*. Studententextausgabe (= Teilausgabe von Band I, 2 der von Reinhard Lauth und Hans Jacob herausgegebenen Fichte-Gesamtausgabe). 1969, Stuttgart – Bad Cannstadt, Frommann Holzboog.
- Fiorillo, J. D., *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten* [5 Bände, 1798-1808]. Göttingen, Rosenbusch, Bd. I, 1798.
- Fiorillo, J. D., *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden* [4 Bände, 1815-1820]. Hannover, Hahn, Bd. II, 1817.
- Fiorillo, J. D., *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden* [4 Bände, 1815-1820]. Hannover, Hahn, Bd. IV, 1820.
- Fouqué, F. (de la Motte), *Sintram und seine Gefährten. Eine nordische Erzählung nach Albrecht Dürer*. London & Edinburgh, Williams & Norgate, 1862.
- Goethe, J. W., *Goethes Werke* [Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, 1958-1964]. Hamburg, Wegner, Bd. I, 1958.
- Goethe, J. W., *Ueber Kunst und Alterthum*. Stuttgart, Cotta, 1817, vol. I.

- Goethe, J. W. (von), *Von Deutscher Baukunst*, in Herder, J. G.(von), et al., *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* (hrsg. Von Korte, H.). Stuttgart, Reclam, 2014 (ed. orig., Hamburg, 1773).
- Goethe, J. W. (von), *Von Deutscher Baukunst*, in Herder, J. G.(von), *Von deutscher Art und Kunst: einige fliegende Blätter* (1773) [Schriftenreihe: Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts; 40/41]. Stuttgart, Göschen, 1892.
- Goethe, J. W. (von), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) [hrsg. v. Bahr, E.]. Stuttgart, Reclam, 1982.
- Goethe, J. W., Meyer, J. H., *Über Polygnots Gemälde auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi mit Beziehung auf die von Fr. und Joh. Riepenhausen entworfenen Umrisse und Erläuterungen derselben*, in *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* [cit. in Fröschle, H., *Goethes Verhältnis zur Romantik*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 2002, pp. 224-225].
- Goethe, J. W., Meyer, J. H., *Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen* [Rezension], in *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*, 18 marzo 1808, 67, Band I, p. 530.
- Goethe, J.W., Schüddekopf, C.(hrsg v.), Walzel, O. (hrsg. v.), “Goethes Briefwechsel mit Ludwig Tieck”, in *Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen*. Weimar, Verlag der Goethe Gesellschaft, 1. Theil [Reihe: *Schriften der Goethe-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes*, hrsg. von Erich Schmidt und Bernhard Suphan], 1898, pp. 290-312 [Erläuterungen: 378-382].
- Grimm, W., “10. Februar 1824”, in Steig, R. (hg.v.), Grimm, H.(hg. v.), *Achim von Arnim und die ihm nahe standen. Bd III: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*. Stuttgart und Berlin, Cotta, Bd. III, 1904, p.540 e segg.
- Heinse, W., *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787), in Heinse, W., *Sämtliche Werke* (in 13 Bänden; hrsg von Schüddekopf, C.). Leipzig, Insel, Bd. IV, 1902.
- Herder, J. G. (et al), *Von Deutscher Art und Kunst*. Stuttgart, Reclam, 2014, pp. 147-165, qui p. 161.

- Herder, J. G., *Auch eine Philosophie der Geschichte*. Riga, Hartknoch, 1774.
- Hess, M., *Über das Geldwesen* [1845], trad. it. *L'essenza del denaro*, in Bravo, G. M. (a cura di) *Il pensiero socialista 1791-1848*. Roma, Editori Riuniti, 1971.
- Hoffmann, E.T.A., Deterding, K., *Der Feind. Das Fertige Fragment*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 2002.
- Hoffman, E.T.A., "E.T.A. Hoffmann an Theodor von Hippel, am 26. September 1805", in Tieck, L., *Franz Sternbalds Wanderungen (1798)* [hrsg. v. Anger, A.]. Stuttgart, Reclam, 1966, p. 524.
- Hoffmann, E.T.A., *Der Feind. Eine Erzählung [Fragment]*, in Id. *Sämtliche Werke* (hrsg v. Steinecke, H. et al). Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, Bd VI, 2004, pp. 589-636.
- Hoffmann, E.T.A., *Sämtliche Werke* (hrsg v. Steinecke, H. et al). Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, Bd VI, 2004.
- Hogarth, A., *Analysis of Beauty* [prima edizione: 1753]. Oxford, Burke, 1955 .
- Hubert, T., *Annalium de vita et rebus gestis illustrissimi principis, Friderici II. Electoris Palatini*. Frankfurt/M., Ammon, libro XIV, 1624.
- Hüsgen, H. S., *Raisonnierendes Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche, so durch die geschickte Hand Albrecht Dürers selbst gefertigt worden; ans Licht gestellt, und in eine systematische Ordnung gebracht, von einem Freund der schönen Wissenschaften*. Frankfurt am Main/Leipzig, Ioh. Georg Fleischers Buchhandlung, 1778.
- Klein, J. G., *Erinnerungen an Christoph Benj. Wackenroder, Königl. Preuß. Geh. Kriegesrath und erstem Justiz-Bürgermeister zu Berlin*. Berlin, Dietrich, 1809.
- Knorr, G. W., *Allgemeine Künstler-Historie, oder berühmter Künstler Leben, Wecke und Verrichtungen mit vielen Nachrichten von raren, alten und neuen Kupferstichen beschrieben*. Nürnberg, zu finden bey dem Author [gedruckt: Bieling], 1759.
- Knorr, G. W., *Historische Künstler=Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer*

Todten, zwischen denen beeden Welt=bekannten Künstlern Albrecht Dürer und RAPHAEL DE URBINO (Nürnberg 1738) [hrsg. v. Hönes, H. C.], in *FONTES*. Heidelberg, pp. 16-35 [1. Oktober 2014] URL: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2752>>

Köpke, R., *Ludwig Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*. Leipzig, Brockhaus, Ersther Theil, 1855.

Lavater, J. C., *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Leipzig/Winterthur, Weidemann und Reich/Steiner, 4 Bde., 1775-1778.

Leibniz, G. W., *Textes inédits d'après les manuscrits de la Bibliothèque Provinciale de Hanovre*, Bd. 1, Gaston Grua (hrsg. von). Paris, 1948.

Lukács, G., *Die Theorie des Romans*, trad. it. *Teoria del romanzo*. Roma, Newton Compton, 1972.

Lukács, G., *Die Theorie des Romans*. Berlin, Neuwied, 1965 [1916].

Lukács, G., *Goethe und seine Zeit*. Bern, Francke, 1947.

Mann, T., “Vom Beruf des deutschen Schriftstellers in unserer Zeit”, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, vol. X. Oldenburg, Fischer, 1960.

Mann, T., Dürer (1928), in Mann, T., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt a.M., Fischer, 1960.

Melanchthon, P., *Elementorum rhetorices: Libri duo. Recens ab autore recogniti*. Coloniae, Gymnicus, 1547.

Merck, J. H., *Einige Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunstliteratur*, in Wieland, C.M., *Der Teutsche Merkur*. Weimar, Verlag der Gesellschaft, 3, 1780, pp. 3-36.

Michelet, J., *Historie de France au Seizième Siècle* (17 voll., 1833-1862). Paris, Chamerot, vol. VII [*Renaissance*], 1855 [ed. it. vol. VII: Michelet, J., *Il Rinascimento* (a cura di L. Perini). Firenze, Firenze University Press, 2016].

- Moritz, K. P., *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in Id., *Werke* (hrsg. von Günther, H., Bd. II – *Reisen, Schriften zur Kunst und Mythologie*. Frankfurt am Main, Insel, 1981.
- Murr (von), C. G., *Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in des H. R. Reichs freyen Stadt Nürnberg und auf der hohen Schule zu Altdorf*. Nürnberg, Zeh, 1778.
- Murr (von), C. G., *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*. Nürnberg, Zeh, Bd VII, 1779.
- Murr (von), C. G., *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*. Nürnberg, Zeh, Bd. X, 1781.
- N.B.E., “Rezension des Taschenbuchs”, in *Hermes oder kritisches Jahrbuch der Literatur*. Leipzig, Brockhaus, 1. Stück, 1824.
- Neudörffer, J., *Des Johann Neudörffer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547: nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden*. Wien, Braumüller, 1875.
- Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), in Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie und Unzeitgemäße Betrachtungen* [Nachdruck des Originals von 1899]. TP Verone [ohne Ort], 2017.
- Novalis, *Fragmente und Studien 1799-1800*, in *Schriften* (hrsg. v. Kluckhohn, P., Samuel, R.). Stuttgart, Kohlhammer, vol. III, 1968, pp. 525-693.
- Novalis, *Die Christenheit oder Europa (1799)*, in *Schriften* (hrsg. v. Kluckhohn, P., Samuel, R.). Stuttgart, Kohlhammer, vol. III, 1968, pp. 507-524.
- Novalis, *Vermischte Bemerkungen und Blüthenstaub*, in *Schriften* (hrsg. v. Kluckhohn, P., Samuel, R.). Stuttgart, Kohlhammer, vol. II, 1965, pp. 412-470.
- Novalis, *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*, in *Schriften* (hrsg. v. Kluckhohn, P., Samuel, R.). Stuttgart, Kohlhammer, 1965, vol. II, pp. 505-647.
- Novalis, *Schriften* (hrsg. v. Kluckhohn, P., Samuel, R.). Stuttgart, Kohlhammer, vol. I-III,

1960-1968.

Nuovo Testamento [a cura di Martini, A.]. Firenze, Le Monnier, 1854.

Reichardt, J. F., *Vertraute Briefe über Frankreich. Auf einer Reise im Jahr 1792 geschrieben*. Berlin, Unger, 2 Theile, 1792-1793.

Reynolds (Sir), J., *Discourses* [prima edizione: 1774]. London, Roger Fry, 1905.

Rhenanus, B., *Selezestadiensis*, in *C. Plinium*. Basel, Frobenius, 1526.

Ruskin, J., *The Works*. London, Cook & Wedderburn, 1903-1912.

Scannelli, F., *Il microcosmo della pittura*. Cesena, Neri, 1657.

Schlegel, A. W., [Rezension Herzenergießungen] *Allgemeine Literatur-Zeitung*. 1797, 10. Februar, Nr. 46, S.361-365, in *WAC*, I, pp. 418-423.

Schlegel, A. W., *Digitale Edition der Korrespondenz* [Version 10-20]. Datengeber: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek , Mscr. Dresd. e. 90, XIX ,Bd. 24.a, Nr. 26 (Handschrift), hier Digitalisat S. <https://august-wilhelm-schlegel.de/version-10-20/briefid/3658>.

Schlegel, A. W., *Digitale Edition der Korrespondenz* [Version 10-20]. Datengeber: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek , Mscr. Dresd. e. 90, XIX, Bd. 24.a, Nr. 27 (Handschrift), hier Digitalisat, URL: <<https://august-wilhelm-schlegel.de/version-10-20/briefid/3659>>

Schlegel, A. W., *Kritische Schriften und Briefe* (hg. Von E. Lohner). Stuttgart, Kohlhammer [7 voll., 1962-1974], vol. III, 1964.

Schlegel, A.W., *Schlegel, F., Athenaeum 1798-1800. Tutti i fascicoli della rivista. Contributi di Novalis, Johann Ludwig Tieck e August Ludwig Hülsen*, a cura di Cusatelli, G., traduzione, note e apparato critico di Agazzi, E., Mazza, D., Milano 2009.

Schlegel, F., *Gespräch über die Poesie*, in *Kritische Schriften* (hrsg. v. Rasch, W.). München, Hanser, 1956.

- Schlegel, F., (hg. von Immerwahr, R. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 24. Dritte Abteilung: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel. Die Periode des Athenäums (25. Juli 1797 – Ende August 1799)*. Paderborn/München/Wien, Schöningh, 1985.
- Schlegel, F., *Athenäums-Fragmente*, in, Schlegel, F., Behler, H. (hrsg. v.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Paderborn, Schöningh, Band II, 1966.
- Schlegel, F., “»Ideen zu Gedichten« , Oktober 1798”, in Tieck, L., *Franz Sternbalds Wanderungen (1798)* [hrsg. v. Anger, A.]. Stuttgart, Reclam, 1966, p. 509.
- Schön, E., *Unterweisung der Proportion vnnd stellung der bossen*. Nürnberg, Christoph Zell, 1538.
- Sulzer, J. G., *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig. Weidemann und Reich, Bd 1, 1771.
- Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568* (a cura di R. Bettarini e P. Barocchi). Firenze, S.P.E.S., voll. IV-VI, 1976-1987.
- Waldau, G. E. , *Auffallende Aehnlichkeit zwischen zwey berühmten Mahlern, Raphael von Urbino und Alb. Dürer*, in Id. (hrsg. v.), *Neue Beyträge zur Geschichte der Stadt Nürnberg*. Nürnberg, Zweiter Band, 1791, 112-115, qui 112.
- Waldau, G. E. (hrsg. v.), *Neue Beyträge zur Geschichte der Stadt Nürnberg*. Nürnberg, Zweiter Band, 1791.
- Warburg, A., “Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero” (1920), in Warburg, A., *La rinascita del paganesimo antico*. Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 309-365.
- Wimpfeling, J., *Epithoma rerum Germanicarum*. Argentinae, Prüss, 1505.
- Winckelmann, J. J., *Gedanken uber die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malarey und Bildhauerkunst*. Dresden u. Leipzig, Waltherische Buchhandlung, 1756.
- Winckelmann, J. J., *Gedanken uber die Nachahmung der Griechischen Werke in der*

Malarey und Bildhauerkunst (hrsg. v. Kunze, M.). Stuttgart, Reclam, 2013.

Winckelmann, J. J., *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden, Waltherische Buchhandlung, Erster Theil, 1764.

Winckelmann, J. J., *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Darmstadt, WBG, 2018.

Winckelmann, J. J., *Kleine Schriften und Briefe* (hg. v. Senff, W.). Weimar, Boehlau, 1960, p.72.

Young, E., *Conjectures on Original Composition*. Dublin, Wilson, 1759.

Zimmermann, J. G., *Ueber die Einsamkeit*. Leipzig, Weidmann und Reich, I – IV, 1784/1785.

Letteratura critica relativa ad altri autori

Antoine, A., *Literarische Unternehmungen der Spätaufklärung. Der Verleger Friederich Nicolai, die Straußfedern und ihre Autoren*, 2 Bde. Würzburg, Königshaus & Neumann, 2001.

Bahr, E., “*Wilhelm Meisters Lehrjahre* als Bildungsroman”, in Goethe, J. W., *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Stuttgart, Reclam, pp. 643-660.

Böhme, G., et al., *Goethe-Handbuch* [Band 3: Prosaschriften]. Stuttgart, Metzler, 1997.

Fischer, B., “Authentizität und ästhetische Objektivität. Youngs *Gedanken über die Original-Werke* (1759) und Goethes *Von Deutscher Baukunst* (1771)”, in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. Heidelberg, Winter, 42, 1992, pp. 178-194.

Fröschle, H., *Goethes Verhältnis zur Romantik*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 2002.

Hennemann Barale, I., “August Wilhelm Schlegel e la pittura”, in *Pinacoteche di parole*, a cura di Lucia Borghese e Patrizio Collini. Pisa, ETS, 2011, pp. 79 – 96.

- Herwig, W. (hrsg. v.), *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang*. Zürich/Stuttgart, Artemis, Bd. I, 1965.
- Hölter, A., “Bemerkungen über den Menschen Fiorillo”, in Middeldorf Kosegarten, A. (hrsg. v.), *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Göttingen, Wallstein, 1997, pp. 13-27.
- Hölter, A., “D. Fiorillos 'Geschichte der zeichnenden Künste' und ihr Bild der Renaissance”, in Littlejohns, R., *Romantik und Renaissance*. Stuttgart, Metzler, 1994, pp. 95-115.
- Hölter, A., “Goethe, Meyer und der Kunsthistoriker Johann Dominik Fiorillo, Mit einem ungedruckten Brief”, in *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 109 (1992), S. 115 – 130.
- Hönes, H., “Einleitung”, in Knorr, G. W., *Historische Künstler=Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt=bekannten Künstlern Albrecht Dürer und RAPHAEL DE URBINO* (Nürnberg 1738) [hrsg. v. Hönes, H. C.], in *FONTES*. Heidelberg, pp. 1-15, qui 3 [1. Oktober 2014] URL: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2752>>
- Hubert, U., *Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik*. Frankfurt/Main, Athenäum, 1971.
- Hübner, C., “Katalog 30. Johann Caspar Lavater. Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe”, in Id., Thimann, M., *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*. Petersberg, Imhof, 2015.
- Japp, U., “Die Identität des Künstlers. Arnims Erzählung *Raphael und seine Nachbarinnen*” (18/10/2005), in *Goethezeitportal*. URL [06/09/2020]: <http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/arnim/raphael_japp.pdf>
- Korff, H. A., *Geist der Goethezeit*. Leipzig, Koehler & Amelang, 1949, vol. III.
- Korff, H. A., *L'età di Goethe. Storia, poesia e filosofia* (1924-1937) [a cura di Lacchin, G.]. Milano, Cortina, 2014.
- Korte, H., “Anmerkungen”, in Herder, J. G. (et al), *Von Deutscher Art und Kunst*. Stuttgart,

Reclam, 2014.

Korte, H., "Nachwort", in Herder, J. G. (et al), *Von Deutscher Art und Kunst*. Stuttgart, Reclam, 2014.

Kurth-Voigt, L. E., "Zimmermanns *Ueber die Einsamkeit*" (1784/85): *Zur Rezeption des Werkes*, in *MLN*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 116 (3), German Issue, Apr 2001, pp. 579-595.

Mayer, P., "Variations on a Romantic Theme: The Education of the artist in E.T.A. Hoffmann's *Der Kampf der Sänger* and *Der Feind*", in *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. Toronto, University of Toronto Press, vol. 43, 3, Sep 2007, pp. 280-300.

Meurer, S., "Johann Neudörffer's *Nachrichten* (1547): Calligraphy and Historiography in Early Modern Nuremberg", in Chipps Smith, J. (edited by), *Visual Acuity and the Arts of Communication in Early Modern Germany*. Burlington, Ashgate, 2014, pp. 61-82.

Meyer, S. A., *La storia delle arti del disegno (1798 – 1820) di Johann Dominicus Fiorillo : con un'antologia di scritti*. San Giorgio di Piano (BO), Minerva, 2001.

Middeldorf Kosegarten, A. (hrsg. v.), *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Göttingen, Wallstein, 1997.

Moering, R., "Die Heiratsnot des Pfalzgrafen [Kommentar]", in *Werke*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, Bd IV (hrsg. v. R. Moering), 1992, pp. 1335-1375.

Moering, R., "Raphael und seine Nachbarinnen [Kommentar]", in *Werke*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, Bd IV (hrsg. v. R. Moering), 1992, pp.1109-1135.

Paulin, R., "Autoren der mittleren Romantik (Brentano, Arnim, Hoffmann, Schütz, Fouqué)", in *Ludwig Tieck: Leben – Werke – Wirkung* (hrsg von C. Stockinger, S. Scherer). Berlin/Boston, De Gruyter, 2011, pp. 84-94.

Salmen, W., "Johann Friedrich Reichardt", in *Neue Deutsche Biographie (NDB)* (hrsg. Von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften). Berlin, Duncker & Humblot, Bd I, 1953.

- Schoenwaelder, J., "Johann Dominik Fiorillo und Carl Friedrich von Rumohr", in Middeldorf Kosegarten, A. (hrsg. v.), *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Göttingen, Wallstein, 1997, pp. 388-401.
- Schrapel, C., "Fiorillos Sicht der »altdeutschen« Kunst und ihre Interdependenzen mit der Kunst und der Kunstbetrachtung des frühen 19. Jahrhunderts", in Middeldorf Kosegarten, A. (hrsg. v.), *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Göttingen, Wallstein, 1997, pp. 306-327.
- Schrapel, C., *Johann Dominicus Fiorillo. Grundlagen zur wissenschaftsgeschichtlichen Beurteilung der „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden“*. Hildesheim, Olms, 2004.
- Steinecke, H., et al. (hrsg. v.), "Der Feind [Kommentar]", in Hoffmann, E.T.A., *Sämtliche Werke* (hrsg. v. Steinecke, H. et al). Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, Bd VI, 2004, pp. 1476-1491.
- Toggenburger, H., *Die späten Almanach-Erzählungen E.T.A. Hoffmanns*. Bern/Frankfurt am Main/New York, Lang, 1983.
- Voßkamp, W., "Jeder sey auf seine Art ein Grieche! Aber er sey's." Zu Goethes Romantikkritik in der Zeitschrift *Ueber Kunst und Altherthum*", in Hinderer, W. (hg. von), *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 2002, pp. 121-132.
- Wingertszahn, C., *Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim*. St Ingbert, Röhrig, 1990.

Studi sull'arte

- AA.VV., *Il Vasari storiografo e artista*. Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976.
- Andrews, K., *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*. Oxford, Calendon Press, 1964.

- Barocchi, P., “Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi”, in *Storia dell'arte italiana*. Torino, Einaudi, parte prima, vol. 2, 1979, pp.35-42.
- Brandl, R., “Art or Craft? : Art and the Artist in Medieval Nuremberg”, in Montebello (de), P., Bott, G., Kahsnitz, R., Wixom, W. D.(a cura di), *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300-1550*. New York/Munich, The Metropolitan Museum of Art/Prestel, 1986, pp. 51-60.
- Burke, P., *The European Renaissance: Centres and Peripheries*. Oxford, Blackwell, 1998.
- Büttner, F., *Peter Cornelius: Fresken und Freskenprojekte*. Wiesbaden, Steiner, 2 Bde, 1980-1999.
- Büttner, N., “Das deutsche Mittelalter in Bild- und Bildungswelten des 19. Jahrhunderts”, in Schilp, T. (hrsg. v.), *Mittelalter und Industrialisierung*. Bielefeld, St Urbanus in Huckarde, 2009, pp. 291-307.
- Campbell, L., *Renaissance Portraits. European Portrait Painting in the 14th, 15th, 16th Centuries*. New Haven / Londra, Yale University Press, 1990.
- Dülberg, A., *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*. Berlin, Mann, 1990.
- Ebhardt, M., *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*. Göttingen, Univ. Diss., 1969.
- Ginzburg, “Battling over Vasari” in *The Art Historian*. New Haven [et al.], Yale University Press, 2003, pp. 41-56.
- Ginzburg, S., “Introduzione”, in Gigli, G. C., *La Pittura trionfante*. Porretta Terme, I quaderni del battello ebbro, 1996, pp. 10-14.
- Grenzmann, L., Grubmüller, K., Rädle, F., Staehelin, M., (a cura di) *Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit*. Göttingen, De Gruyter, 2004.
- Höper, C., “Mein lieber Freund und Kupferstecher!: Raffael in der Druckgraphik des 16. bis 19. Jahrhunderts”, in Id. (hrsg. von), *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in*

- Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart, Hatje Cantz Verlag, 2001, pp. 51-119.
- Isermeyer, C. A., “Le traduzioni tedesche delle *Vite*”, in AA.VV., *Il Vasari storiografo e artista*. Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, pp. 805-813.
- Kathke, P., *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhunderts*. Berlin, Reimer, 1997.
- Koerner, J.L., *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- Luh, P., *Kaiser Maximilian gewidmet: Die unvollendete Werkausgabe des Conrad Celtis und ihre Holzschnitte*. Frankfurt a. M., Lang, 2001.
- Navarrete Prieto, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo, 1998.
- Perini, L., “Presentazione”, in Michelet, J., *Il Rinascimento* (a cura di L. Perini). Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. IX-XXI.
- Piantoni, G., Susinno, S. (a cura di), *I Nazareni a Roma*. Roma, De Luca, 1981.
- Prager, B., *Aesthetic Vision and German Romanticism. Writing Images*. Rochester, Camden House, 2007.
- Strieder, P., “Schri. kunst. schri. vnd. klag. dich. ser. Kunst und Künstler an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance”, in *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. Berlin/Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1983, pp. 19-26.
- Wood, C. S., *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*. Chicago, The University of Chicago Press, 2008.

Studi sul Romanticismo

- Bänsch, D., "Zum Dürerbild der literarischen Romantik", in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. Marburg, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, 19. Bd, 1974, pp. 259-274.
- Behler, D., *The Theory of the Novel in Early German Romanticism*. Berne, Lang, 1978.
- Behler, E., *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution*. Paderborn, Schöningh, 1989.
- Bevilacqua, G., *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*. Milano, Sansoni, 2000.
- Blackall, E. A., *The Novels of the German Romantics*. Ithaca and London, Cornell UP, 1983, pp. 21-38.
- Brüggemann, H., *Romantik und Moderne*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009.
- Collini, P., "Descrizione di un'apparizione: Raffaello e le origini del Romanticismo tedesco", in *Rivista di Letterature moderne e comparate*. Pisa, Pacini, LIX, 2, 2006, pp. 151-167.
- Collini, P., *Wanderung: il viaggio dei romantici*. Milano, Feltrinelli, 1996.
- Fröschle, H., "Ein Kontinuum in Goethes theoretischem Spätwerk: Auseinandersetzung mit der Romantik", in Cercignani, F. (a cura di), *Studia theodisca*, Milano, Università degli Studi, vol. II, 1995, pp. 95-110.
- Giorgetti, P. F., *L'epifania dell'anima romantica*. Pisa, ETS, 2005.
- Grote, L., *Die romantische Entdeckung Nürnbergs*. München, Prestel, 1967.
- Kluckhohn, P., *Die Auffassung der Liebe im XVIII Jahrhundert und in der Romantik*. Halle, Niemeyer, 1931-1932.
- Lankheit, W., *Das Freundschaftsbild in der Romantik*. Heidelberg, Winter, 1952.

- Littlejohns, R., "Early Romanticism", in Mahoney, D. F., Hardin, J. N. (hg. von), *The Literature of German Romanticism*. Rochester, Boydell and Brewer, 2004, pp. 61-77.
- Littlejohns, R., *Romantik und Renaissance*. Stuttgart, Metzler, 1994.
- Mittner, L., "Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik", in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 27. Stuttgart, Metzler, 1953, pp. 555-581.
- Mittner, L., "L'amicizia e l'amore nella letteratura tedesca del Settecento", in *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*. Milano, Mursia, 1962, pp. 79-108.
- Mittner, L., "Trionfi rinascimentali e misteri romantici (Come la Galatea fu trasformata in Madonna)", in Id., *Ambivalenze romantiche. Studi sul romanticismo tedesco*, Messina/Firenze, D'Anna, 1954, pp. 123-133.
- Pikulik, L., *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München, Beck, 1992.
- Robson-Scott, W. D., "German Romanticism and the visual arts", in *The romantic period in Germany. Essays by Members of the London University Institute of Germanic Studies*. London, Weidenfeld and Nicholson, 1970, pp. 259-281.
- Safranski, R., *Il Romanticismo*. Milano, Longanesi, 2011 [tit. orig. *Romantik: eine deutsche Affäre*. München, Hanser, 2007].
- Sauder, G., "Empfindsamkeit und Frühromantik", in *Die Literarische Frühromantik*, Vietta, S. (hg von). Göttingen, 1983, pp. 85-111.
- Schubert, B., *Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie*. Königstein/Ts, Athenäum, 1986.
- Stockinger, C., "Der Jenaer Kreis und die frühromantische Theorie", in *Ludwig Tieck: Leben – Werke – Wirkung* (hrsg von Id., Scherer, S.). Berlin/Boston, De Gruyter, 2011, pp. 50-68.
- Walzel, O., *Deutsche Romantik. Eine Skizze*. Leipzig, Teubner, 1908.

Weiland, W., "Politische Romantikinterpretation", in Bänisch, D. (hrsg. Von), *Zur Modernität der Romantik*. Stuttgart, Metzler, 1977.

Zuchowski, T., "Zwischen Sage und Forschung", in *Anzeiger des germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg, Nationalmuseum, 1998, pp. 109-112.

Altri testi critici

Agazzi, E., "Alcune riflessioni sul concetto di «ganzer Mensch» nel tardo Illuminismo tedesco", in *Cultura tedesca: Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e «Frühromantik»* (a cura di E. Agazzi, R. Calzoni). Napoli, Suor Orsola University Press, 50 (giugno 2016), pp. 75-99.

Auerochs, B., *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

Cohn, A. F., "Wilhelm von Burgsdorff", in *Euphorion*. Leipzig und Wien, Fromme, 14, 1907, pp.533-565.

Detering, H., "Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen", in Meier, A., Costazza, A., Laudin, G. (hrsg), in *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner theoretischen Entfaltung*, [Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*]. Berlin – New York, De Gruyter, 2011, pp. 11-27.

Diemer, P. (hrsg. v.), *Inventarium der gemalten und andern Stuckhen, auch vornemmen sachen, so auf der Cammer Galeria zuefunden seind. Das Inventar der Kammergalerie Kurfürst Maximilians I, von Bayern aus den Jahren 1627-30*. Heidelberg, FONTES 63, [16.11.2011]. URL: <<http://archiv.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1631>>

Gerth, H., *Bürgerliche Intelligenz um 1800. Zur Soziologie des deutschen Frühliberalism*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976.

Gipper, A., *Wunderbare Wissenschaft Literarische Strategien naturwissenschaftlicher Vulgarisierung in Frankreich*. München, Fink, 2002.

- Givone, S., “Rappresentazione della fine e fine della rappresentazione”, in *Storia del nulla*. Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 83-97.
- Herklotz, I., “Mittelalterliche Kunst zwischen absolutistischer Geschichtsschreibung, kirchlichem Reformbemühen und kunsthistoriographischem Schulenstreit”, in Middeldorf Kosegarten, A. (hrsg. v.), *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Göttingen, Wallstein, 1997, pp. 57-78.
- Hermes, S., Kaufmann, S. (hrsg. v.), *Der ganze Mensch – Die ganze Menschheit. Völkerkundliche Anthropologie, Literatur und Ästhetik um 1800*. Berlin-Boston, De Gruyter, 2014.
- Hocks, P., Schmidt, P., *Literarische und politische Zeitschriften 1789-1805. Von der politischen Revolution zur Literaturrevolution*. Stuttgart, Metzler, 1975.
- Košeniina, A., “Der ganze Mensch: Anthropologie als Schlüsseldisziplin”, in *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*. Berlin, Akademie, 2008, pp. 7-22.
- Krapinger, G., “Totengespräche”, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. X [hrsg. v. Ueding, G.]. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011, pp. 1308-1316.
- Kuhn, T., *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, University of Chicago Press, 1962.
- La Manna, F., “Il viaggio antropologico tra Sette e Ottocento”, in *Cultura tedesca: Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e «Frühromantik»* (a cura di E. Agazzi, R. Calzoni). Napoli, Suor Orsola University Press, 50 (giugno 2016), pp. 131-149.
- La Manna, F., “più solitario d'un lupo”. *Tipologia del Melanconico nel Settecento tedesco*. Lecce, Manni, 2002.
- Lovejoy, A. O., *La Grande Catena dell'Essere*. Milano, Feltrinelli, 1981 [tit. orig. *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*. Cambridge, Harvard University Press, 1936].
- Meier, A., Costazza, A., Laudin, G. (hrsg.), *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner theoretischen Entfaltung* [Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um*

- 1800]. Berlin – New York, De Gruyter, 2011.
- Mertens, D., “Sodalitas Celtica impetrata? Zum Kolophon des Nürnberger Hrotsvith-Druckes von 1501”, in *Euphorion*. Leipzig und Wien, Fromme, 71, 1977, pp. 277-280
- Mittner, L., *Storia della letteratura tedesca*, vol. 2, Tomo I / II / III: *Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*. Torino, Einaudi, 1991.
- Moraldo, S. M., “Vom Doppeltgänger zum Homo Duplex. Zur literarischen Evolution eines Motivs”, in Caramaschi, E. (diretto da), *Comparatistica – annuario italiano*. Firenze, Olschki, 6, 1994, pp. 39-62
- Nivelle, A., *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*. Berlin, De Gruyter, 1960 [versione originale francese, *Les théories esthétiques en Allemagne: de Baumgarten à Kant*. Paris, Belles Lettres, 1955].
- Pille, M.-R., “Lob des »Rein-Menschlichen« Weimarer Widerstände gegen die Kunstreligion”, in Meier, A., Costazza, A., Laudin, G. (hrsg), in *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner theoretischen Entfaltung*, [Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*]. Berlin – New York, De Gruyter, 2011, pp. 135-142.
- Pontzen, A., *Künstler ohne Werk*. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2000.
- Rasch, W., *Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts vom Ausgang des Barock bis zu Klopstock*. Halle: Niemeyer, 1936.
- Robertson, W., *History of the Reign of Charles the Fifth (1769)*. London, Prescott, vol. I, 1878.
- Schmitt, L., “Kunst und Künstler in der deutschsprachigen Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts”, in *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*. Köln, Gunter Schweikhart, 1998, pp. 93-122.
- Schulz, G., *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration, Teil 2, Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration: 1806-1830*. München, Beck, 1980.

- Schulze, V., "Der Teutsche Merkur 1773-1810", in Fischer, H.-D. (hrsg. v.), *Deutsche Zeitschriften des 17. bis 20. Jahrhunderts*. München, Pullach, 1973, pp. 87-102.
- Schwerte, H., *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*. Stuttgart, Klett, 1962.
- Tenbruck, F. H., "Freundschaft. Ein Beitrag zu einer Soziologie der persönlichen Beziehungen", in *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. Köln Westdeutscher Verlag, 16, 1964, pp. 431-456.
- Waetzoldt, W., "Der Begriff des 'Barbarischen'", in Grautoff, O. (hrsg. v.), *Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland*. Bern, Drechsel, 1915, pp. 120-128.
- Waetzoldt, W., *Deutsche Kunsthistoriker*, 2 Bde., Leipzig, 1921 – 24.
- Wahl, H., *Geschichte des Teutschen Merkur. Ein Beitrag zur Geschichte des Journalismus im 18. Jahrhundert*. Berlin, Mayer & Müller, 1914.
- Wootton, D., *The Invention of Science. A New History of the Scientific Revolution.*, London, Allen Lane, 2015.