

FRANK FEHRENBACH

“... ICH FÜHLE UND SEHE WAS IHNEN FEHLT”.

## GOETHE E L'ARTE DEL DISEGNO

Un disegno a lapis di Goethe del 1765 ca. (Weimar; fig. 1)<sup>1</sup>, probabilmente realizzato nei pressi di Francoforte, rappresenta un paesaggio fluviale con la torre di un castello e un mulino. Il disegno che non smentisce i suoi modelli – soprattutto il paesaggio barocco olandese – svela un *ductus* della mano particolarmente titubante e insicuro. È significativo che il disegnatore – e cioè lo spettatore – sembra trovarsi sospeso in mezzo ad un fiume, probabilmente su un ponte, ed è anche significativo che sopra il paesaggio la superficie della carta s'estende come un cielo enorme, coprendo più della metà del foglio, uniforme, senza alcuna emozione. In una situazione paesaggistica probabilmente simile avrà luogo, qualche anno dopo, quell’“oracolo” che avrebbe dovuto decidere la vocazione artistica del giovane Goethe e che, però, lasciò anche da parte sua tutto letteralmente in sospenso.

“Andavo lungo la riva destra del fiume che scorreva nella luce del sole ad una certa profondità e distanza da me, in parte nascosto da macchie di salici. Allora risorse in me l’antico desiderio di poter degnamente imitare tali oggetti. Avevo per caso un bel temperino nella sinistra ed in quel momento dal profondo dell’anima venne fuori come un comando: scagliare

<sup>1</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 1915; F I, 2. – Desidero ringraziare di cuore l’amica Lorenza Melli (Firenze) e Gian Franco Frigo (Padova) per la correzione del mio testo italiano.

quel coltello senza indugio nel fiume. Se l'avessi visto cadere, sarebbe stato adempiuto il mio desiderio artistico, se invece lo sprofondare del coltello fosse stato nascosto dai cespugli sporgenti avrei dovuto tralasciare aspirazione e fatica. Questo ghiribizzo mi era appena balenato, che subito l'attuai. Senza badare all'utilità del coltello che riuniva in sé parecchi strumenti, lo scagliai con forza nel fiume con la mano sinistra, così come lo tenevo. Ma anche qui dovetti sperimentare la ingannatrice ambiguità degli oracoli, di cui gli antichi si sono così amaramente lamentati. Lo sprofondare del coltello nel fiume mi fu nascosto dall'ultimo ramo di salice, ma l'acqua saltò per la caduta come un forte spruzzo e mi fu perfettamente visibile. Non interpretai il fenomeno in mio favore, ed il dubbio suscitatomi da esso fu in seguito cagione che intraprendessi tali esercizi intercalando maggiori intervalli e con negligenza, dando così io stesso ragione che si adempisse l'interpretazione dell'oracolo".<sup>2</sup>

Il disegno che Goethe stesso più tardi avrebbe classificato nella rubrica "equilibristi e sfumatori" ("*Schwebler und Nebler*")<sup>3</sup> non dimostra quel talento giovanile che noi – e anche Goethe – di solito supponiamo alle origini di ogni vita artistica.<sup>4</sup> Goethe stesso riteneva il suo talento insufficiente – ma restò tuttavia fedele, in modo tenace, all'arte di disegnare. Ancora durante il viaggio in Italia, viaggiando come "pittore tedesco Möller", Goethe era disposto a voltare decisamente le spalle alla poesia. Le sue fatiche come disegnatore, che lo ossessionarono ripetutamente fino al 1810, spesso in modo euforico, furono però accompagnate da un'autocritica altrettanto aspra, che trovava soprattutto in *Dichtung und Wahrheit* le sue espressioni più spietate.

Questa svalutazione che Goethe allegava spesso direttamente ai suoi disegni – così per esempio nella poesia dedicatoria del "*Reise-*

<sup>2</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Poesia e verità*, in: Goethe: *Opere* (a cura di Lavinia Mazzucchetti), vol. 1, Firenze 1944, (settembre 1772) pp. 1117-1118. – L'argomento è stato trattato con ampiezza nel mio "*Das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht*" – *Goethe und das Zeichnen*, in: Peter Matussek (a cura di): *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, München 1998, pp. 128-156; pp. 486-489.

<sup>3</sup> *Goethes Werke in 14 Bänden* (Hamburger Ausgabe), München <sup>15</sup>1993 (= HA), qui HA XII, 90.

<sup>4</sup> Vedi per questo il saggio "classico" di Ernst Kris e Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934.

*Zerstreuungs- und Trost-Büchlein*” del 1806/07: “con molta voglia e poco talento /alla fine avrò solo scarabocchiato”<sup>5</sup> – è più della solita civetteria banale. Per Goethe, l’atto di disegnare fu un luogo di esperienza, dove si evidenzia, spesso in modo doloroso, l’impossibilità di disporre liberamente del buon esito in ogni pratica d’arte.

In seguito vorrei invertire la domanda stereotipata delle qualità dei disegni goethiani – alcuni di essi, che Goethe disprezzava, figurano, per noi, tra i più importanti – e proverò invece ad accennare al profitto per così dire “indiretto” che poteva risultare dal “fallimento” di Goethe.<sup>6</sup> Guardiamo perciò un foglio come il disegno a lapis, sfumato, del 1769, un gruppo di alberi davanti a un paesaggio collinoso (Wolfenbüttel; fig. 2).<sup>7</sup> La tecnica di sfumare, imparata nella “sen-

<sup>5</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Tutte le poesie*. Edizione diretta da Roberto Fertonani con la collaborazione di Enrico Giani, Milano 1994, vol. 2, t. 2, p. 964.

<sup>6</sup> Saggi importanti su Goethe disegnatore: Theodor Hetzer: *Goethe und die bildende Kunst*, Leipzig 1948; Ludwig Münz: *Goethes Zeichnungen und Radierungen*, Wien 1949; Herbert v. Einem: *Beiträge zu Goethes Kunstauffassung*, Hamburg 1956; Wolfgang Kemp: “... einen wahrhaft bildenden Kunstunterricht einzuführen”. *Zeichnen und Zeichenunterricht für Laien 1500 - 1870. Ein Handbuch*, Frankfurt a.M. 1979; Kurt Böttcher e Johannes Mittenzwei: *Dichter als Maler*, Stuttgart 1980, pp. 55-65; William Douglas Robson-Scott: *The younger Goethe and the visual arts*, Cambridge/ London 1981; Winfried Hecht: *Goethe als Zeichner. 202 Goethezeichnungen*, Leipzig – München 1982; Hein-Thomas Schulze-Alt cappenberg: *Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Zum Verständnis der Goethe-Zeichnungen*, in: “... auf klassischem Boden begeistert”. *Goethe in Italien*. Catalogo Goethe-Museum Düsseldorf 1986/87 (a cura di Jörn Göres), Mainz 1986, pp. 99-112.; Werner Busch: *Die “große simple Linie” und die “allgemeine Harmonie der Farben”*. *Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf seiner italienischen Reise*, in: “Goethe-Jahrbuch” 105 (1988), pp. 144-164; Paolo Chiarini (a cura di): *Goethe a Roma (1786/88). Disegni e acquerelli da Weimar*, catalogo Roma 1988; Hinrich Sieveking: *Zeichen der Zeit. Von Füssli bis Menzel. Aspekte deutscher Zeichenkunst der Goethezeit*, in: *Zeichnung und Moderne I*, Alsfeld 1990, pp. 45-127; P. Chiarini (a cura di): *Goethe in Sicilia. Disegni e acquerelli da Weimar*, catalogo Gibellina 1992, Roma 1992; Petra Maisak: *Der Zeichner Goethe oder “Die practische Liebhaberey in den Künsten”*, in: *Goethe und die Kunst*, catalogo Frankfurt a.M./ Weimar 1994 (a cura di Sabine Schulze), Stuttgart 1994, pp. 104-112; Norbert Miller: *Der Dichter ein Landschaftsmaler*, in: *ibid.*: pp. 379-407; Petra Maisak: *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*, Stuttgart 1996 (le mie illustrazioni sono tutte pubblicate, con grande cura, in questo volume); Günther Bergmann: *Goethe – Der Zeichner und Maler. Ein Porträt*, München 1999. – Di fondamentale importanza il corpus dei disegni goetheani pubblicato in sette volumi da Gerhard Femmel nel 1958-79 (citato F I - VII con numero di catalogo).

<sup>7</sup> Herzog August Bibliothek, inv. Cod. Guelf. 276.3, Extrav. fol. 26v; F VI B, 10.

sualistica” scuola di disegno del suo maestro a Lipsia, Adam Friedrich Oeser<sup>8</sup>, unisce le parti del paesaggio, scioglie i confini degli oggetti e rende le distanze dello spazio illeggibili. Per la mancante palpabilità del disegno alquanto spettrale è molto significativo che gli oggetti anche in realtà non si rendano visibili prima allo spettatore se non da una notevole distanza. I dati paesaggistici fluttuano come isole sul fondo del foglio e si sciolgono verso i suoi margini.

Anche questo paesaggio è, come il nostro primo esempio, una apparizione inaccessibile, un fantasma fuggitivo senza relazioni chiare con la superficie limitata del foglio. Il sentimento sognante che si nota viene descritto dallo stesso Goethe. Egli si sentì, per esempio, particolarmente vicino al genio dell’architetto della cattedrale di Strasburgo quando, al tramonto, “le innumerevoli parti [della facciata] si fondono in masse compatte, e ora queste stavano semplici e grandiose davanti al mio spirito e la mia forza si espandeva gioiosamente”.<sup>9</sup> Per lo sguardo del nostro disegnatore, che voleva innanzitutto dar spazio ai suoi sentimenti invece di permettere alle cose di avvicinarsi, sono di grande significato le situazioni temporali e meteorologiche eccezionali. Guardiamo, per esempio, il disegno a sanguigna della riva del Meno, del 1772-74 ca. (Weimar; fig. 3).<sup>10</sup> Il disegno dimostra ciò che Goethe molto più tardi confessava a Eckermann: “Quando designavo qualcosa mi mancava un sufficiente impulso per l’elemento corporeo; avevo un certo timore di essere assalito dagli oggetti, mi era più confacente l’elemento più debole, più moderato. Se dipingevo un paesaggio e attraverso il mezzofondo mi avvicinavo da leggere distanze, avevo sempre timore di non dare al primo piano la forza adeguata, e così il mio quadro non produceva mai la giusta impressione. [...] Il vero talento [...] ha [...] il senso per il corporeo e l’impulso a renderlo palpabile mediante la luce.”<sup>11</sup>

Per Goethe, significativamente, l’incapacità di visualizzare i volumi del primo piano non deriva soltanto dalla mancanza di tecnica e

<sup>8</sup> Vedi HA IX, 311 s.

<sup>9</sup> HA XII, 11.

<sup>10</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 37; F I, 98.

<sup>11</sup> Johann Peter Eckermann, 10.4.1829.

diligenza, ma dalla scarsità di “autentica forza plastica”<sup>12</sup>, di “precisione ed energia”.<sup>13</sup> Sono appunto i viaggi in Svizzera del 1775 e del 1779 che mettono in evidenza questo fatto. Due disegni di Schaffhausen chiariscono di che si tratti: La veduta della cascata del Reno (matita nera; Weimar; fig. 4)<sup>14</sup> mostra la meraviglia della natura da lontano e circondata da edifici molto grandi. Notevolmente schiarito, l’impeto della cascata non è sostenuto dalle parti più forti, più scure del paesaggio. Motivi di movimento sono completamente assenti. La cascata diventa così una apparizione lontana, luminosa, sospesa.

Il disegno a lapis dell’albergo Storchen (Remscheid, Privatbesitz; fig. 5)<sup>15</sup>, invece, compiuto quattro anni prima, è definito da una diagonale audace nella parte bassa del foglio. Questo disegno documenta l’intenzione di portare il visibile fino alla vicinanza per così dire corporale, tangibile del disegnatore (vuol dire dello spettatore) e causa una maggiore dinamica spaziale, per la quale tavola e veranda, cappella e casa colonica diventano attori e antagonisti forti nello spazio pittorico. Lo schizzo possiede tratteggi veloci, risoluti, che collegano bosco, architettura e primo piano. Si mette in evidenza una energia grafica di cui, certamente, Goethe aveva bisogno confrontandosi con le impressioni paesaggistiche forti che viveva nel suo viaggio. Ma non fu sufficiente. Goethe si ricorderà più tardi di essere più o meno riuscito a disegnare i contorni delle montagne, “ma non veniva fuori nulla, non restava nulla; per tali oggetti non possedevo alcun linguaggio”.<sup>16</sup> L’autocritica del disegno del cosiddetto “Sguardo d’addio” (“*Scheideblick*”) per l’Italia (Weimar; fig. 6)<sup>17</sup>, dal valico del Gottardo, è più precisa. Disegnare semplicemente “le montagne più vicine, i cui versanti la neve che si scioglieva faceva apparire con bianchi avvallamenti e dorsi scuri” portava al fallimento totale, perché non risultava in un “quadro” (*Bild*).<sup>18</sup> Mentre il contrasto luminoso forte tra campi di neve e pietra assorbe ogni oggetto, i contorni

<sup>12</sup> Vedi HA X, 173.

<sup>13</sup> A Charlotte v. Stein, 17.1.1786.

<sup>14</sup> Kunstsammlungen zu Weimar, inv. KK 1317; F VI B, 34.

<sup>15</sup> F VI B, 21.

<sup>16</sup> HA X, 146.

<sup>17</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 94; F I, 120.

<sup>18</sup> HA X, 149.

lontani delle montagne (“*Gebirgskuppen*”) si oppongono ad ogni localizzazione, perché in questo caso la continuità dello spazio tra fondo e primo piano non è dimostrabile. Ritengo molto probabile che per il Goethe disegnatore questo problema importante sia stato assillante solo in occasione del suo viaggio in Svizzera.

Era lì – e questo non è da sottovalutare – che Goethe abbandonava con rigore la maniera “nebulistica” dei suoi tentativi giovanili e non fuggiva dal confronto diretto con la plasticità e, soprattutto, con il movimento nel paesaggio. Nella regione del Gottardo egli fece il disegno a lapis e penna di una cascata della Reuss (Weimar; fig. 7).<sup>19</sup> Il suo carattere riferisce precisamente al rapporto ansioso su un altro foglio dello stesso viaggio: “*Das bröckliche Absinken des Rasen / durch Schnee und Gewässer*” e “*Fichten die Wurzel fassen und stürzen / von den Felsen wenn der Rasen / nicht mehr halten kann*”.<sup>20</sup> Il protocollo di Goethe abbozza una situazione topografica transitoria, piena di forze distruttive che richiedeva con insistenza una rappresentazione grafica adeguata.

E documenta nello stesso tempo un sentimento che trovava la sua espressione più evidente nel suo *Werther*. Vediamo chiaramente, in questo tono cambiato, un superamento del, per così dire, otticismo fluttuante del giovane Goethe a favore di una percezione più corporea del paesaggio, nella quale il senso del tatto ottiene una maggiore importanza. La visione diventa un processo sinestetico, che comprende tutto il corpo. È appunto in uno dei *Briefe aus der Schweiz*, nella quale Werther racconta della sua eccitazione davanti a paesaggi disegnati o dipinti. Il rapporto evidenzia le sensazioni tattili che si presentano, in questi casi, violentemente. “*Die Fußzehen in meinen Schuhen fangen an zu zucken, als ob sie den Boden ergreifen wollten, die Finger der Hände bewegen sich krampfhaft, ich beiße in die Lippen [...]*” La sopraffazione dello spettatore colto da parte del suo corpo che tasta attorno a sé, nel vuoto, ha le sue conseguenze veementi. Werther *alias* Goethe fugge in queste occasioni dal suo ambito addomesticato: “[...] *ich werfe mich der herrlichen Natur gegenüber auf einen unbequemen Sitz, ich suche sie mit meinen Augen zu*

<sup>19</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 93, FI, 118 (21.6.1775).

<sup>20</sup> FI, pag. 55 s.; cf. FI, 129.

*ergreifen, zu durchbohren, und kritzle in ihrer Gegenwart ein Blättchen voll, das nichts darstellt [...]*<sup>21</sup> Nel corso della contemplazione di opere d'arte, la visione assume un impeto sopraffacente e apre la via tra gli spazi vuoti verso la natura vera come una spada. La metaforica del *raptus* erotico che Goethe sceglie non è casuale. Per il Goethe disegnatore dello “*Sturm und Drang*” il passaggio dal vedere, palpare, penetrare alla sensazione che “un mondo di forme ricco di linfa / sgorghi dalle mie dita”<sup>22</sup> è sempre breve – passaggio sinestetico, che ancora il vecchio Goethe concede senz'altro per i colori “palpabili” e “percettibili al gusto”.<sup>23</sup>

Mentre il viaggio in Svizzera del 1775 evidenzia le limitazioni di Goethe (che le esperienze visive allargano nello stesso tempo energicamente – dialettica fondamentale nel disegnatore Goethe), i paesaggi della Turingia degli anni settanta e ottanta riflettono da parte loro i rapporti complicati con Charlotte von Stein. L'insicurezza e la minaccia della relazione trova il suo pendant esatto nelle tentazioni e rinunce che Goethe sperimenta come disegnatore. L'ingresso della miniera di Kammerberg nei pressi di Ilmenau, un disegno a lapis sfumato del 1776 (Weimar; fig. 8)<sup>24</sup>, dimostra il tentativo di Goethe di contrastare drammaticamente il fatto banale dell'apertura con le forme lussureggianti, divoranti della natura. La galleria sembra sostenersi eroicamente contro la dinamica del suo ambiente. Durante le sue esplorazioni Goethe si sarà accorto che la dipendenza del disegnatore dalle situazioni visive richiedeva – al contrario della poesia – una concentrazione sensibile estrema, una ricettività enorme e, passando alla produzione artistica, velocità e capacità tecniche da virtuoso. Per questa forma di sensibilità tesa, anzi appostata, Goethe scelse metafore di caccia e di tiro. Mentre il duca, in Turingia, fa la posta ai cervi, Goethe è a caccia di “paesaggi”; al posto del fucile si serve del suo album.<sup>25</sup> Doppia mente scoraggiato quando né animali

<sup>21</sup> Goethes *Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (Weimarer Ausgabe), 133 vol. (in 143), Weimar 1887-1919 (= WA), I/19, 201.

<sup>22</sup> HA I, 53.

<sup>23</sup> HA XII, 463 (*Maximen und Reflexionen* [= MR] 693); 464 (MR 694).

<sup>24</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 110; F I, 143.

<sup>25</sup> A Johann Heinrich Merck, 24.7.1776.

né “vedute” (“*Anblicke*”) si fanno presenti – o quando quelli che s’appostano falliscono: “Preso niente e disegnato niente.”<sup>26</sup> L’obiettivo è chiaro: “[...] un’immagine (*Bild*) deve essere trovata.”<sup>27</sup> E, più precisamente, un’immagine in cui s’intrecciano in modo molto complicato il paesaggio, la reazione affettiva di Goethe con le cose viste, le regole dell’arte e – l’amore per la Signora von Stein.

Le lettere di questa escursione all’amante, inizio di una serie di riflessioni critiche che va fino al viaggio in Italia, sono di grande interesse, perché indicano la scossa dell’estetica della produzione geniale del giovane Goethe. Queste lettere rendono conto – in due parole – del fallimento di un artista che sta perdendo una volta il sentimento e un’altra volta la natura. Sono innumerevoli i brani in cui il lamento sull’incapacità di disegnare non è altro che il rispecchiamento di un amore “impossibile”. Il paesaggio non restituisce sempre e in breve tempo i sentimenti offerti dal disegnatore. Oppure la natura dissipa se stessa in momenti improvvisi con bellezze visive stupefacenti e sorprende il disegnatore con i suoi sentimenti indeboliti. Durante l’escursione convincono di più appunto i disegni che collegano i sentimenti fluttuanti con situazioni atmosferiche cangianti, così per es. le “Valli fumanti” nei pressi di Ilmenau (lapis sfumato; Weimar; fig. 9).<sup>28</sup> Per lo più, però, Goethe si lamenta di disegnare senz’amore<sup>29</sup>, oppure del fatto, che – anziché la disposizione affettiva sia adatta (con pensieri all’amata)<sup>30</sup> – non riesce a “cogliere” le immagini della natura fuggitiva.<sup>31</sup> Nella lettera che Goethe acclude al disegno “*Blick vom Kichelhahn*”, leggiamo: “Da quando sono qui ho scarabocchiato molto, tutto purtroppo solo dall’occhio alla mano, senza passare per il cuore: il risultato è ben poca cosa. È verità eterna: limitarsi; un oggetto, pochi oggetti bastano; amarli, dipendere da essi, rivoltarli da ogni parte, *essere tutt’uno con essi*, ciò fa il poeta, l’artista – l’uomo. Addio, voglio dedicarmi a osservare pareti rocciose e abeti. – Conti-

<sup>26</sup> Diario, 24.7.1776.

<sup>27</sup> HA XI, 233.

<sup>28</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 115; F I, 145.

<sup>29</sup> Diario, 22.7.1776.

<sup>30</sup> Vedi la lettera a Charlotte v. Stein, 2.8.1776.

<sup>31</sup> Diario, 24.7.1776; a Johann Heinrich Merck (stessa data).



nua a piovere —”<sup>32</sup> E il 12.9.1776 scrive: “Spesso siedo sotto il mio cielo pensando a Voi, Voi assente mi aiutate a disegnare e nell’attimo in cui Vi amo vedo anche la natura più bella, posso meglio dialogare con essa.”<sup>33</sup> L’integrazione attesa di tutti gli aspetti disparati — dati visivi, sentimento, regole d’arte — risulta solo eccezionalmente, per “buoni momenti”, in cui anche la luce risplende “come gradita” e nutre il desiderio ardente di “incatenare” l’impressione “sulla carta”<sup>34</sup>, ciò che causa l’esaltazione e l’eccitazione che Goethe osserva in se stesso.<sup>35</sup>

Si faccia attenzione, però, a come Goethe rende sempre meglio collegando il taglio del paesaggio con il formato del disegno. Già i tentativi giovanili goethiani erano caratterizzati dal clamoroso insuccesso nel conseguire una “totalità” nel senso della composizione armonica. Egli racconta come preferì proprio per questo motivo carte irregolari, ingiallite, parzialmente riempite di scrittura, che il padre poi maltrattò con linee incornicianti e forbici. Dopo il viaggio nel Rheingau (1764), ad esempio, il padre fece come al solito “e mi costrinse a tracciare fino al bordo del foglio i profili di diversi monti e di riempire il primo piano con delle erbe e delle pietre.”<sup>36</sup> Rispetto all’insegnamento di disegno piuttosto asistematico che godeva il giovane Goethe, al quale partecipava anche il padre appassionatamente, tracciando le linee incornicianti — apparentemente poco importante — questo fatto marcava una svolta profonda. Era per questo che i disegni di Goethe si emancipavano dalla loro funzione “sensualistica” originale di segni sentimentali privati.<sup>37</sup> I conglomerati di cose fluttuanti, sfumate, a causa delle linee delimitanti, venivano a occupare necessariamente luoghi precisi sulla superficie dalla quale esse venivano determinate. Il regolatore della superficie limitata costringeva a cercare una totalità *visiva* che andava oltre il segno sentimentale pieno di ricordi personali. Le parti vuote all’interno della cornice stimo-

<sup>32</sup> A Charlotte v. Stein, 22.7.1776 (corsivo mio).

<sup>33</sup> Alla stessa.

<sup>34</sup> Alla stessa, 8.8.1776.

<sup>35</sup> Alla stessa, 29.1.1781.

<sup>36</sup> HA IX, 226 s.

<sup>37</sup> Vedi per questa tradizione estetica Böttcher e Mittenzwei, nota 6, p. 14.

lavano alla perfezione compositiva; d'altra parte il "riempimento" della superficie con elementi convenzionali doveva risultare in un contrasto insoddisfacente con il disegno originale che era "*höchst nebulistisch*".<sup>38</sup>

Gli interventi del padre, dei quali facevano parte anche le linee di prospettiva<sup>39</sup> [!], erano dolorosi, ma acuiivano nello stesso momento la sensibilità di Goethe per le esigenze del quadro come composizione. Il problema della conformità pittorica si poneva però, se la memoria di Goethe non si inganna, indipendentemente da questi interventi. Già in occasione della escursione nel Rheingau – dedicata soprattutto al disegno – Goethe doveva rendersi conto di com'è difficile "concepire un vasto e ampio paesaggio come immagine."<sup>40</sup> I risultati deludenti lo portavano a un ripiegamento "nel delimitato", per esempio alla scelta di ruderi, come mostra la nostra prima illustrazione. Questi motivi aiutavano Goethe, perché erano oggetti isolati, opere d'architettura che possedevano già per se una sintesi di totalità e particolarità, e perché erano piene di sentimenti "fluttuanti", indeterminati ("*Grillen*") che giustificavano l'incertezza della rappresentazione. Anche in questi casi, però, il padre agiva, dopo il ritorno, a modo suo: tagliava, incollava e incorniciava. Johann Wolfgang stesso sottolineava più tardi, che "questo tratto del suo amore per l'ordine" ebbe un influsso segreto su di lui, "che successivamente mostrò la sua vitalità in diversi modi."<sup>41</sup>

Il problema della inquadratura (della cornice) è troppo importante per lasciarlo perdere. Esso avrà un ruolo determinante vent'anni dopo, nell'autocritica aspra che Goethe esplicita verso Charlotte von Stein. Quando Goethe comunica (al 26.1.1783) che sta disegnando molto e che nello stesso momento spera di trovare "una cornicetta assai bella e un'amata molto amorevole", il tono alquanto svagato non può illuderci circa il rapporto stretto tra la riuscita artistica e biografica. La cornice è più di una metafora di relazioni "ordinate"; significa perfezione, integrazione del disparato, dell'eterogeneo. Guar-

<sup>38</sup> HA IX, 347.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*: p.226.

<sup>41</sup> *Ibid.*: p. 227.

diamo in questo contesto il disegno a lapis sfumato del giardino di Weimar, nel sole mattutino, del 1778 (fig. 10).<sup>42</sup> Il tema non è facile, perché la forte controluce ha la tendenza a dissolvere gli oggetti o almeno a isolarli. Ma con poche forme grandi e un'architettura pittorica che fa eco all'inquadratura, cioè tramite il muro della casa, lo stecco del giardino e la parte vicina dell'erba Goethe riesce a frenare, a dominare la luce invadente e potente.

Nello stesso tempo l'inquadratura smaschera imperfezioni e debolezze senza pietà. Goethe confessa, il 21.4.1783, che i disegni tagliati e incollati – vuol dire determinati nei loro formati – lo “spaventano”, “perché sento e vedo quello che manca loro”. La definizione, lo schiarimento del taglio non è insignificante. È appunto la determinazione finale del campo per cui si decidono l'armonia e la forza delle parti nell'insieme della composizione. Proprio per questo, Goethe affida volentieri l'incorniciatura a Charlotte stessa<sup>43</sup> e spera che delle linee della ‘cornicetta’, messe con “necessità e timore”, traggono profitto anche i disegni: “quelle [cornici] devono dare un risultato migliore”.<sup>44</sup>

L'incorniciatura, l'orlatura di disegni è un atto importante che segue al completamento del disegno.<sup>45</sup> Essa definisce la superficie irreversibilmente, e proprio per questo Goethe la ritarda il più a lungo possibile. L'importanza della superficie limitata, ben definita, si evidenzia dopo tutto questo molto chiaramente. Goethe lo afferma, nella *gravitas* del suo stile della vecchiaia: “Siamo convinti che l'artista giovane dovrebbe iniziare pochi, o meglio nessuno, studio dal vero (*nach der Natur*), senza insieme pensare come egli possa far armonizzare nella totalità ogni foglio; come egli possa piacevolmente offrire all'amatore e al conoscitore questa particolarità, trasformata in una immagine piacevole, inserita in una cornice.”<sup>46</sup>

L'integrazione di “particolarità” e totalità, l'insieme pittorico di cui parliamo, ricorda asserzioni affini di Goethe nell'orizzonte della

<sup>42</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 1933; F I, 221.

<sup>43</sup> A Charlotte v. Stein (fine d'ottobre 1783).

<sup>44</sup> Alla stessa (19.2.1786).

<sup>45</sup> Vedi Diario, 29.12.1813; 28.2.1814.

<sup>46</sup> HA XII, 488 (MR 871).

sua epistemologia e della sua filosofia della natura. Ma limitiamoci, in questa sede, a sottolineare ancora una volta la relazione del pensiero con l'atto concreto di disegnare. È il disegno stesso – a differenza della poesia – che richiedeva presto la fedeltà al dettaglio e il collegamento delle parti, l'imitazione degli oggetti e l'insieme del sentimento. Goethe racconta che, come disegnatore giovane, vedeva, ma non comprendeva la totalità (“certo [la] vedevo con gli occhi, ma non [la] comprendevo”) e che, d'altra parte, conosceva il particolare, pur non avendo né capacità tecniche né pazienza per rappresentarlo (“in verità [lo] conoscevo, ma per tener dietro a questo mi difettavano abilità e pazienza”)<sup>47</sup>. Disegnare costringeva, in questo senso molto elementare, a una fatica doppia. Si trattava innanzitutto della “comprensione” dell'impressione totale, sensitiva, sensata in modo che la sua ricostruzione per dettagli, particolari riuscisse. Poi si trattava dell'imitazione fedele – con una pazienza estrema – del dettaglio apparentemente ben noto, cioè della sua percezione esatta. L'obiettivo consisteva, per così dire, nel dar corpo ad una “totalità” affettiva che si manifestava spesso nella penombra, nel chiaro di luna, nei ruderi, e di confrontarla con le contingenze, con i particolari (si veda per esempio “Luna falcata sopra alberi”, disegno a lapis su carta blu, 1776/77; Weimar; fig. 11).<sup>48</sup> Nello stesso momento ci voleva una percezione molto esatta del particolare soltanto “saputo”, in modo che esso s'integrasse in una totalità pittorica (si veda l'acquaforte “Luogo dell'incendio” dello stesso anno; fig. 12).<sup>49</sup> In due parole: la transizione stilistica ed estetica, in cui il giovane Goethe si ritrovava storicamente, il collegamento di teorie sensualistiche e – più tradizionali – mimetiche, conduceva per forza al doppio obiettivo di una prassi artistica che richiedeva notevoli prestazioni di integrazione.

È l'immagine riuscita che riflette questa prestazione. Con “gli oggetti sparpagliati colti in unità”, l'opera d'arte è in primo luogo “aldilà (über) della Natura”<sup>50</sup>, che si isola sempre, che tende alla “ampiezz-

<sup>47</sup> HA IX, 225.

<sup>48</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 1164; F I, 156.

<sup>49</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 2226; F I, 161.

<sup>50</sup> HA XII, 72.

za”.<sup>51</sup> Ma è anche superiore alla lingua “perché la parola deve sciogliersi, deve particolarizzarsi, per dire, significare qualcosa. L’uomo, mentre parla, deve diventare momentaneamente unilaterale; non c’è comunicazione, non c’è insegnamento, senza separazione.”<sup>52</sup> Le possibilità sintetiche dell’arte si collegano, a loro volta, particolarmente alle caratteristiche specifiche dell’occhio. “Vedere è un unificare molteplicità infinite, pensare è un tentativo di scomposizione.” La lingua, invece, oscilla tra la sintesi della visione e l’analisi del pensiero.<sup>53</sup>

La forza integrativa dell’arte si manifesta nell’“ordine scelto della parti” e smaschera così l’“illusione moderna che un’opera d’arte debba diventare, quanto all’apparenza, un’opera della Natura.”<sup>54</sup> Il problema profondo per Goethe consisteva, innanzitutto, nell’impossibilità di rendere visibile questa forza integrativa del disegno, perché non possedeva né diligenza, né capacità, né sensibilità per il dettaglio come complemento dell’insieme affettivo. La sua speranza di arrivare gradualmente dalla totalità al dettaglio ben definito<sup>55</sup>, “lavorare sempre più a partire dall’indeterminatezza e dalla penombra”<sup>56</sup>, non si appagava, però, perché gli mancava l’abilità tecnica per la rappresentazione del particolare. Prima del soggiorno italiano non cercava sinceramente di appropriarsi di queste capacità. È lì che s’infiammava il suo entusiasmo di vedere finalmente “forma e rapporto” e dove, *al tempo stesso*, la sua “provata sensibilità per l’atteggiamento (Haltung) e la totalità ritorna in maniera assai viva.”<sup>57</sup>

<sup>51</sup> *Ibid.*: p. 46.

<sup>52</sup> HA IX, 514.

<sup>53</sup> HA XIII, 944.

<sup>54</sup> HA XII, 57 f.

<sup>55</sup> Diario, 26.2.1780.

<sup>56</sup> A Johann Heinrich Merck, 2.4.1780.

<sup>57</sup> HA XI, 371. – Per l’importanza artistica del viaggio in Italia vedi Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991; Norbert Miller, nota 6, p. 389; Andreas Beyer: *Kunstfahrt und Kunstgebilde. Goethes ‘Italienische Reise’ als neoklassizistische Programmschrift*, in: *Goethe und die Kunst*, Catalogo Frankfurt a.M./ Weimar 1994 (a cura di Sabine Schulze), Stuttgart 1994, pp. 447-454 e ora Cornelia Diekamp (a cura di): *Johann Wolfgang Goethe. Immagini per la progettata edizione illustrata del Viaggio in Italia*, Torino 2000; con contributi della curatrice, di Petra Maisak e Francesco Moiso. – Sull’estetica artistica di Goethe riferisco al brillante saggio

L'immagine completa, la "Bildhaftigkeit", non è altro che una prova dell'unione di una percezione distanziata eppure ripiena di sentimento. "Essa vede il mondo com'esso è, e tuttavia attraverso la mediazione dell'amore", scrive Goethe, in maniera apparentemente paradossale, della Signora von Stein. Il suo disegno a matita nera, del 1777 (Weimar; fig. 13)<sup>58</sup>, che rappresenta probabilmente l'amante, illustra questo paradosso – al di là di ogni speculazione fisiognomica – semplicemente per il fatto che il ritratto è diventato, in questo caso, un vero e proprio "Bild", che la busta è inquadrata perfettamente entro i confini del formato, che nella rappresentazione si rispecchiano l'orizzontale e la verticale dell'inquadratura, che la tonalità di tutti i dettagli è unificata, ecc...

È significativo, in questo contesto, che Goethe poco prima della sua partenza per l'Italia osservasse la necessità di un formato di carta più grande, perché l'oggetto (la roccia di Neudeck) non trovava spazio sul solito foglio e dovette per questo essere diviso su due fogli separati.<sup>59</sup> Il significato delle proporzioni di carta, e cioè la relazione tra oggetti rappresentati e superficie, risulta anche dal fatto che Goethe, in Italia, adottò per breve tempo il formato panoramico del pittore Kniep senza dimenticare di lodarlo: "Non omette mai di tracciare un rettangolo intorno al foglio da disegno [...]"<sup>60</sup> Il formato estremamente oblungo allenta la tendenza centralizzante dei soliti formati di carta e non occorre disegnare il suolo fino al primo piano, che produce di conseguenza una corporalità ridotta degli oggetti più lontani, ma anche una nuova "architettura" del paesaggio rappresentato (si veda l'acquerello di un litorale, del 1787, a Weimar; fig. 14).<sup>61</sup>

In Italia, dove il paesaggio si presentava quasi ovunque come immagine e composizione<sup>62</sup>, fu, per Goethe, la "realtà copiosa e corposa

di Friedmar Apel: *Der Lebendige Blick. Goethes Kunstanschauung*, in: *Goethe und die Kunst*, Catalogo Frankfurt a.M. / Weimar 1994 (a cura di Sabine Schulze), Stuttgart 1994, pp. 571-578.

<sup>58</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 1945; F I, 291.

<sup>59</sup> A Charlotte v. Stein, 20.8.1786.

<sup>60</sup> HA XI, 218 (*Viaggio in Italia*; trad. di Emilio Castellani, Milano 1999, p. 242); vedi anche il contributo di Jochen Klauß in: Chiarini 1992, nota 6.

<sup>61</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 694; F II, 317.

<sup>62</sup> A Ch. v. Stein, 11.11.1786.

[... che] veniva percepita dal mio occhio quasi più intensamente di prima, e non provavo risentimento verso la sofferenza che aveva saputo acuire a tal punto il mio senso interiore ed esteriore.”<sup>63</sup> Ad ogni modo, i disegni goethiani raggiungono in Italia una nuova compiutezza architettonica. Un disegno fatto a Roma o a Frascati (matita nera; Weimar; fig. 15)<sup>64</sup> lo dimostra non soltanto per la composizione spaziale assiale e con tante parallele alla superficie, ma anche per la forma dell’ombra dominante, che rileva il mezzo del margine sinistro, ma che anche – come un’eco della relazione tra ulivo e arco della porta grande – appare sul muro del palazzo.

Questa compiutezza, anzi fermezza tranquilla, architettonica, del paesaggio si fa sensibile quasi ovunque, sia nel paesaggio fluviale acquerellato del 1786 (Weimar; fig. 16)<sup>65</sup>, sia nella veduta romana con la fontana di Villa Medici del 1787 (Weimar; fig. 17)<sup>66</sup>, sia nel disegno della eruzione del Vesuvio dello stesso anno (Weimar; fig. 18).<sup>67</sup> La composizione pittorica (“*Bildhaftigkeit*”), che Goethe trovò, è collegata all’Italia in modo speciale, perché è il paesaggio italiano stesso che parla spesso con masse grandi e graduate orizzontalmente. In più, è stata la pittura italiana che, insomma, ha inventato la composizione architettonica del quadro, il vincolo stretto tra rappresentazione e superficie limitata (si pensi, in primo luogo, a Giotto).<sup>68</sup>

Una volta scoperta e controllata la composizione, i disegni italiani e post-italiani di Goethe possiedono una compiutezza che si fa sentire anche negli schizzi iniziali, come per esempio nell’acquerello del 1787 (Weimar; fig. 19) – senza parlare del colorito eccezionale!<sup>69</sup> Non sorprende, perciò, quando Goethe riconduce la sua intuizione

<sup>63</sup> HA XI, 427 (Viaggio in Italia cit., pp. 477-478).

<sup>64</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 622; F III, 8.

<sup>65</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 569; F II, 44.

<sup>66</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 197; F III, 21.

<sup>67</sup> Kunstsammlungen zu Weimar, inv. KK 1292; F VI B, 64.

<sup>68</sup> Cf. Heinrich Wölfflin: *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1898, parte 2, cap. 3. – Sullo sviluppo della composizione pittorica vedi ora Thomas Puttfarcken: *The discovery of pictorial composition. Theories of visual order in painting 1400 – 1800*, New Haven 2000, ed i saggi di Paul Taylor e François Quiviger (a cura di): *Pictorial composition from Medieval to Modern Art*, Londra 2000.

<sup>69</sup> Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 1963; F II, 289.

della metamorfosi della pianta all'effetto diretto del disegnare. "Non scorgendo alcun mezzo per conservare traccia di strutture così prodigiose [si riferisce al garofano "cresciuto attraverso", "*hindurchgewachsen*"<sup>70</sup>], decisi di ritrarle esattamente col disegno, e in tal modo penetrai con chiarezza sempre maggiore il concetto fondamentale della metamorfosi."<sup>71</sup> Con Schiller, in occasione del primo incontro, Goethe fece "*apparire* davanti ai suoi occhi, con alcuni tratti caratteristici della penna, una pianta simbolica."<sup>72</sup> Disegnare la pianta pone subito dinanzi agli occhi, grazie alle determinanti del mezzo<sup>73</sup>, le direzioni della crescita, la complementarità del particolare e del tutto. Anche senza rapporto stretto con la superficie totale, il disegno offre la possibilità di rappresentare le parti isolate della metamorfosi della foglia e, nello stesso tempo, la loro integrazione in una pianta completa. Così, lo sguardo è libero di vagare dal vivente composito al singolo elemento analizzato e viceversa, producendo in questo modo delle integrazioni temporali molto complesse.<sup>74</sup>

Ovviamente il disegno, nei confronti della parola, non rappresenta lo sviluppo della pianta individuale con la stessa chiarezza. Il processo della integrazione di forma matura e stadi precedenti, la metamorfosi di parti identiche, si presenta per lo spettatore piuttosto come una oscillazione, come un libero passaggio tra progressione e regressione. Il disegno, però, offre altri vantaggi. La sua imitazione della pianta lo rende più vivo al senso. Il disegno non costruisce la pianta successivamente, ma prende le mosse dalla forma completa, simultanea, e ricostruisce il suo divenire. In questo modo, esso rispecchia preci-

<sup>70</sup> Vedi F V, 67.

<sup>71</sup> HA XI, 377 (*Viaggio in Italia* cit., p.420). Lo diceva già chiaramente Hermann Bahr: "*Der Maler Goethe war es, der zur Urpflanze kam.*" Vedi Böttcher e Mittenzwei, nota 6, p. 60. – Sull'importanza del viaggio in Italia per l'epistemologia e metodologia di Goethe vedi John Erpenbeck, "... *die Gegenstände der Natur an sich selbst ...*". *Subjekt und Objekt in Goethes naturwissenschaftlichem Denken seit der italienischen Reise*, in: "Goethe-Jahrbuch" vol. 105, 1988, 212-233.

<sup>72</sup> HA X, 540 (mia enfasi).

<sup>73</sup> O, come scrive Goethe, molto più bello: "*Gesetze [...], die aus der Natur jeder Kunst entspringen*" (HA XII, 478 [MR 795]).

<sup>74</sup> Vedi p. es. F Vb, 90.



samente la metodologia individuale di Goethe stesso.<sup>75</sup> Questo divenire, contemplato a partire dalla forma matura, intera della pianta, che Goethe collegò con movimenti “astratti” come sistole e diastole, si ritrova però in un conflitto di principio con la “oggettività” dell’estetica rappresentativa goethiana. I tentativi di Goethe botanico e disegnatore tendono perciò alla separazione analitica del processo di crescita, alla successione delle parti, con l’obiettivo di rappresentare all’occhio quello, di cui si tratta, “singolarmente, come immagine, secondo l’ordine” (fig. 20).<sup>76</sup> In questo contesto, è tutt’altro che casuale che Goethe alla fine del primo soggiorno romano, poco prima della intuizione palermitana della “*Urpflanze*”, disegnasse “molteplici luoghi” variati solo dal punto di vista del disegnatore, “per rendere ben tangibili le variazioni degli oggetti.” Anche in questo caso, però, non manca l’aggiunta delusa: “non furono però completati.”<sup>77</sup>

Per concludere: la speranza di Goethe di presentare all’esperienza, come la natura stessa, un tutto, ma nello stesso visualizzando il suo sviluppo, di unire simultaneità e successività, di trasformare l’“intuizione (*Anschauung*)” in un processo infinito, un tessuto di parti e tutto, questa speranza si riferisce alla capacità del disegno e della pittura moderna. È appunto lì dove le capacità integrative di tempo e spazio ritrovano il loro luogo d’esperienza sensibile.<sup>78</sup>

Fallendo nel passaggio tra diletterismo e arte professionale, Goethe si ritrovò per forza davanti alle capacità integrative del quadro moderno, che posiziona tutte le sue parti dipinte entro confini definiti e i dati successivi entro la simultaneità del tutto. Il fallimento del diletterante Goethe non dovrebbe dunque ingannarci. Erano appunto le *difficoltà* del disegnatore – determinanti estetiche contraddittorie, capacità tecniche mancanti – che generavano una coscienza pratica,

<sup>75</sup> Vedi Johann Wolfgang Goethe: *Die Schriften zur Naturwissenschaft* (Leopoldina-Ausgabe), Weimar 1947 ss. (= LA), I/8, 380.

<sup>76</sup> HA XIII, 119. – Il disegno è del 1787; F V B, 58.

<sup>77</sup> A Karl Ludwig v. Knebel, 19.2.1787.

<sup>78</sup> Vedi per questo Gottfried Boehm: *Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens*, in: *Modernität und Tradition*. Festschrift Max Imdahl, a cura di G.Boehm ed altri, München 1985, pp. 37-57; Frank Fehrenbach: *Blick der Engel und Lebendige Kraft. Bildzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo*, in: Fehrenbach (a cura di): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*, München 2002, pp. 169-206.

sensitiva. E questa coscienza dei problemi rilevanti trovava poi la sua trasformazione come attenzione immensa a processi naturali dinamici ed integrativi.

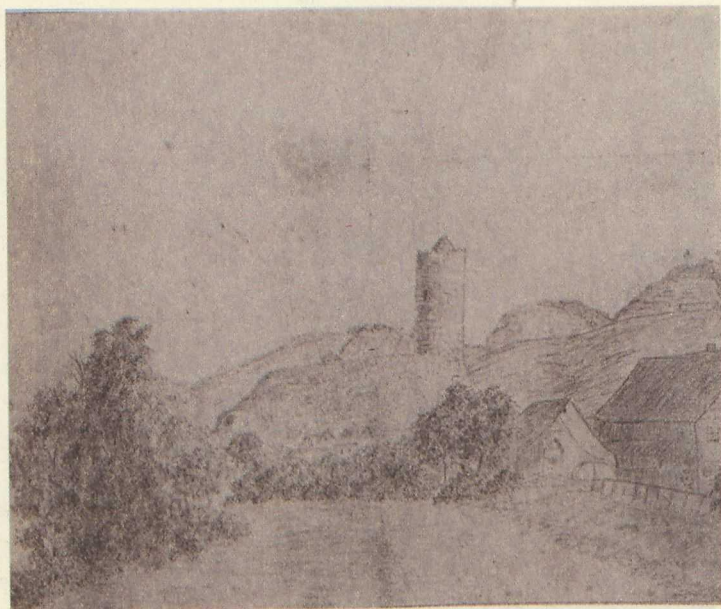


Fig.1 - Paesaggio fluviale con castello e mulino; lapis, 1765 ca. (Stiftung Weimarer Klassik/  
Goethe-Nationalmuseum, inv. 1915; F I, 2)

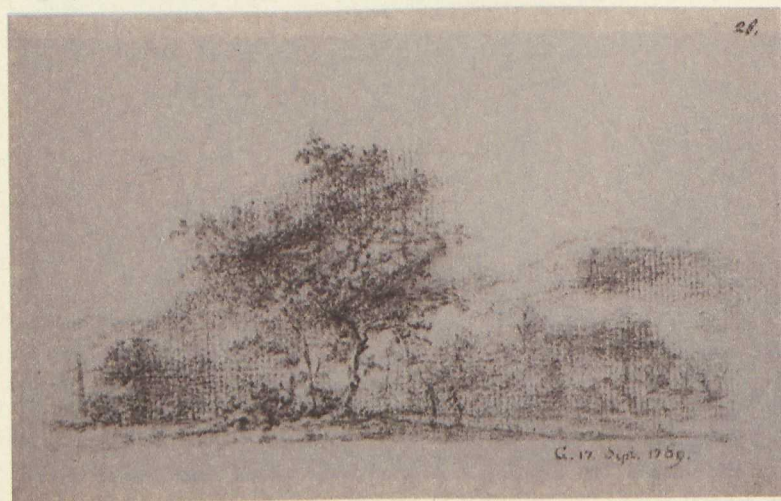


Fig.2 - Albereto davanti a un paesaggio collinoso; lapis, sfumato, 1769 (Wolfenbüttel, Herzog  
August Bibliothek, inv. Cod. Guelf. 276.3, Extrav. fol. 26v; F VI B, 10)





Fig. 3 - Sponda del Meno con veduta della Alte Brücke, Francoforte; sanguigna, 1772/74 ca.  
(Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 37; FI, 98)

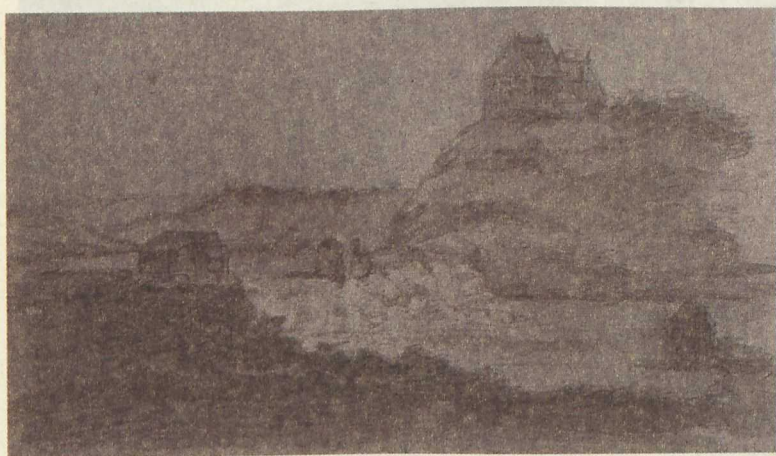


Fig. 4 - Cascata del Reno; mattita nera, sfumata, 1779 (Kunstsammlungen zu Weimar, inv. KK 1317; F VI B, 34)



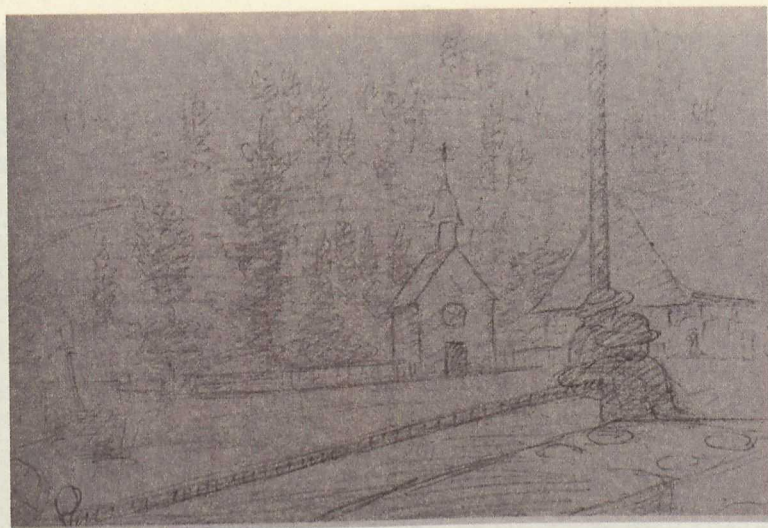


Fig.5 - Veduta dalla terrazza dell'albergo Storchen; lapis, 1775 (collezione privata, Remscheid; F VI B, 21)



Fig.6 - Sguardo d'addio" ("Scheideblick"); lapis, sumato, 22.6.1776 (Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. Nr. 94; FI, 120)







Fig.7 - Cascata della Reuss; lapis e penna, 21.6.1775 (Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 93; FI, 118)

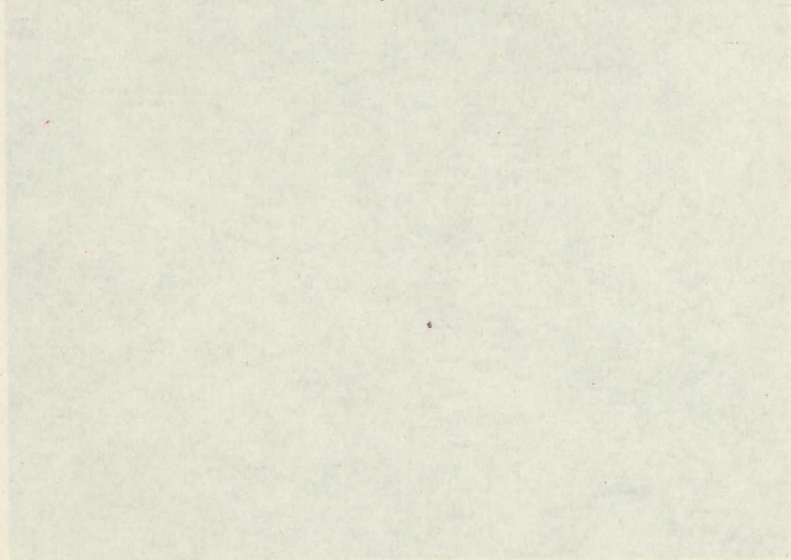


Fig.8 - La galleria di Karsperberg nel paese di Ilmenau, lapis e penna, 1776 (Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 210; FI, 144)

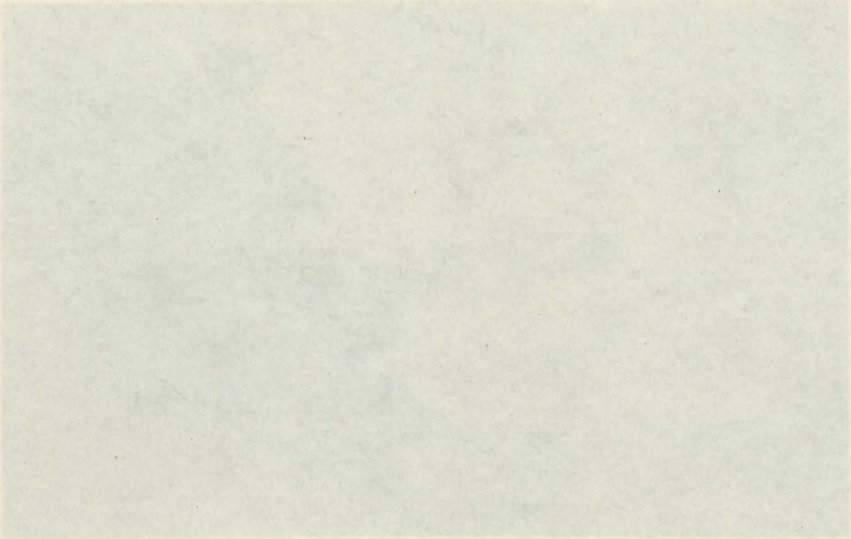
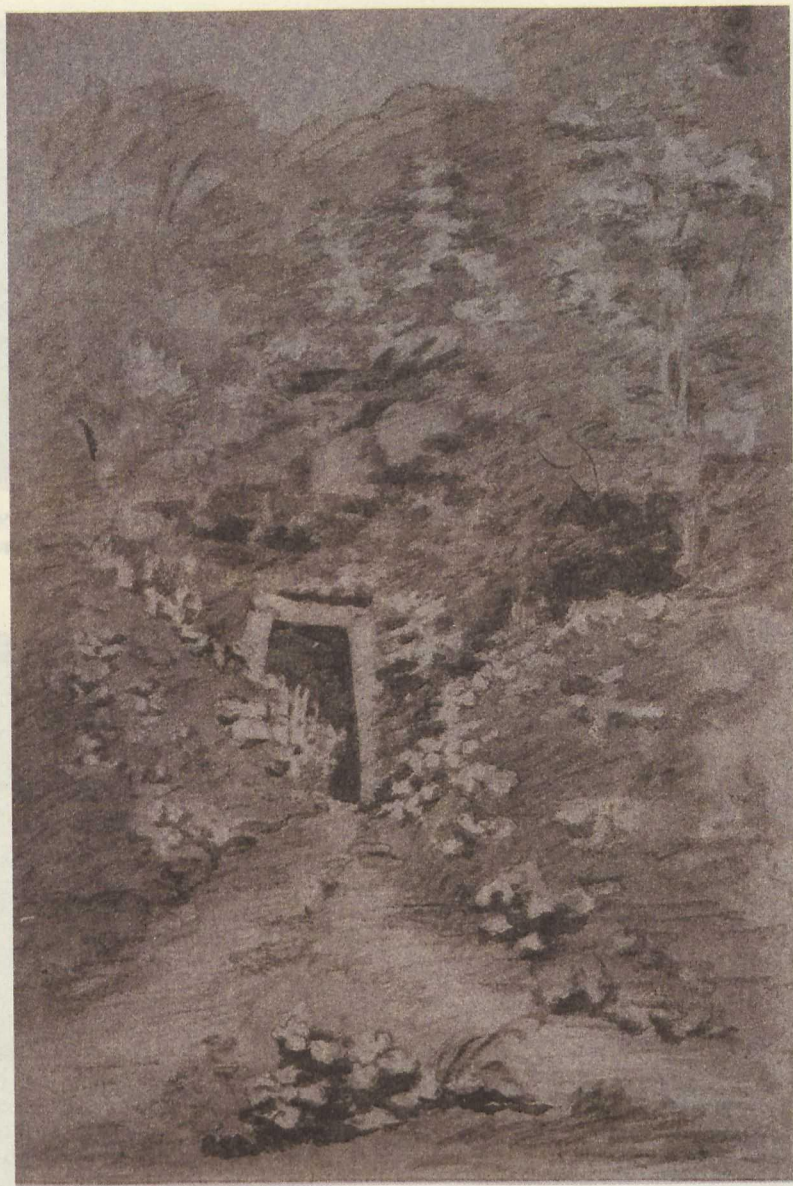


Fig. 7. Current data from a power MOSFET amplifier circuit. (Source: *Microelectronics*, 2nd Ed., 1988)



*Fig.8 - La galleria di Kammerberg nei pressi di Ilmenau; lapis, sfumato, 1776 (Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 110; F I, 143)*

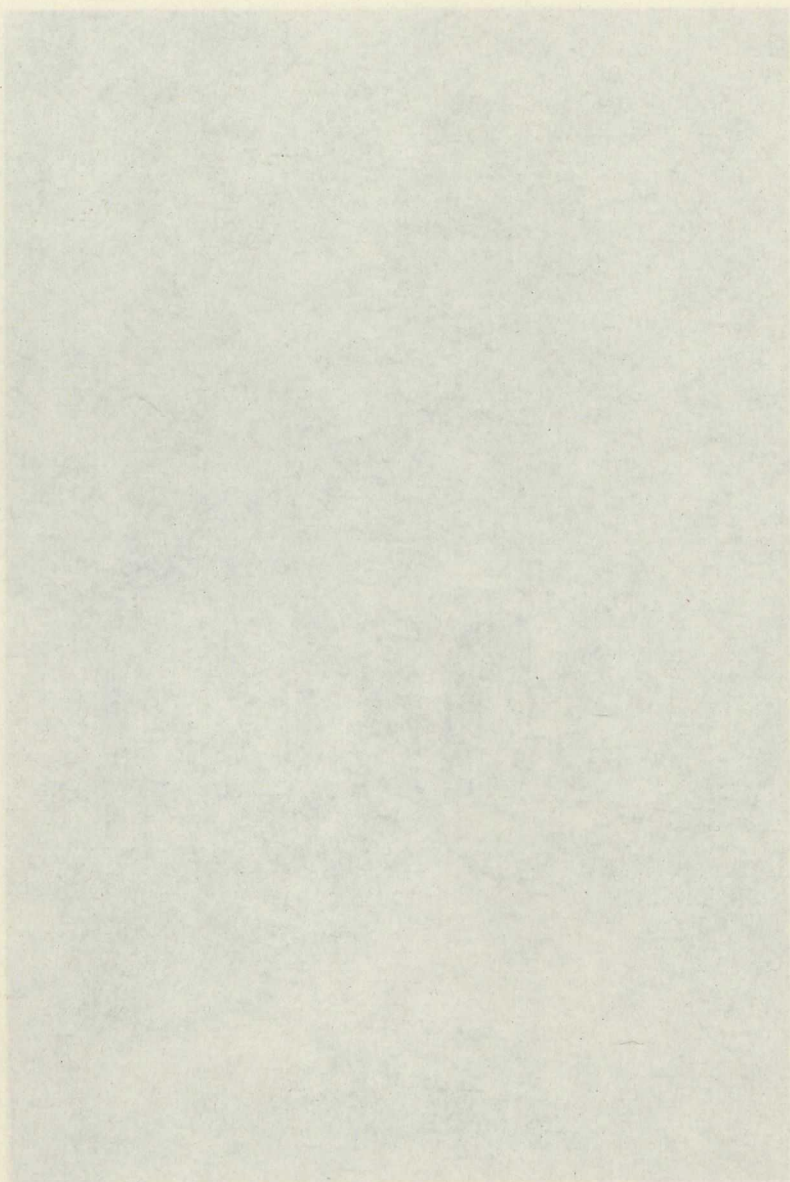


Fig. 8 - 1a. Electron micrograph of the surface of the polymer film prepared by the  
Wang-Klein-Greif-Verfahren at 110°C (100x).



Fig.9 - Valli fumanti nei pressi di Ilmenau; lapis, sfumato, 1776 (Stiftung Weimarer Klassik/Goethe-Nationalmuseum, inv. 115; F I, 145)



Fig10 - Sole mattutino nel giardino di Weimar; lapis, sfumato, 1778 ca. (Stiftung Weimarer Klassik/Goethe-Nationalmuseum, inv. 1933; F I, 221)

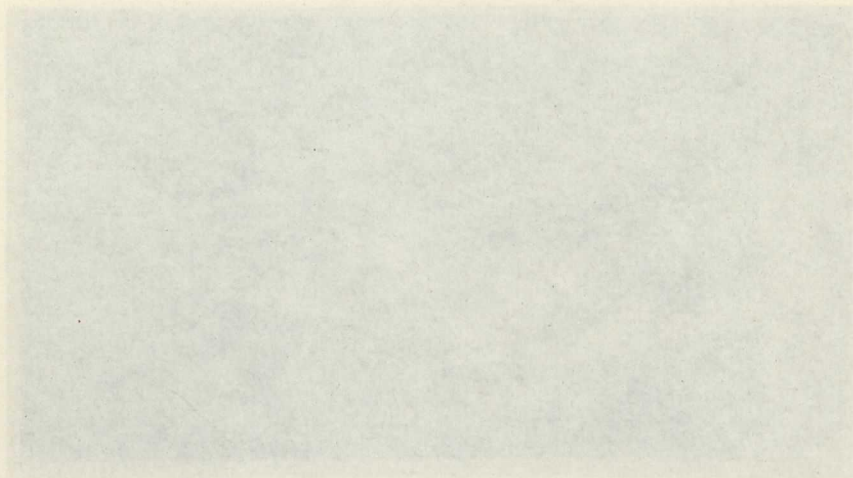


Fig. 9 - Soil analysis and results of W-atom; for details see 1983, Pt. 1211  
Klaus Gohl-Kochmann, no. 115, Pt. 1211

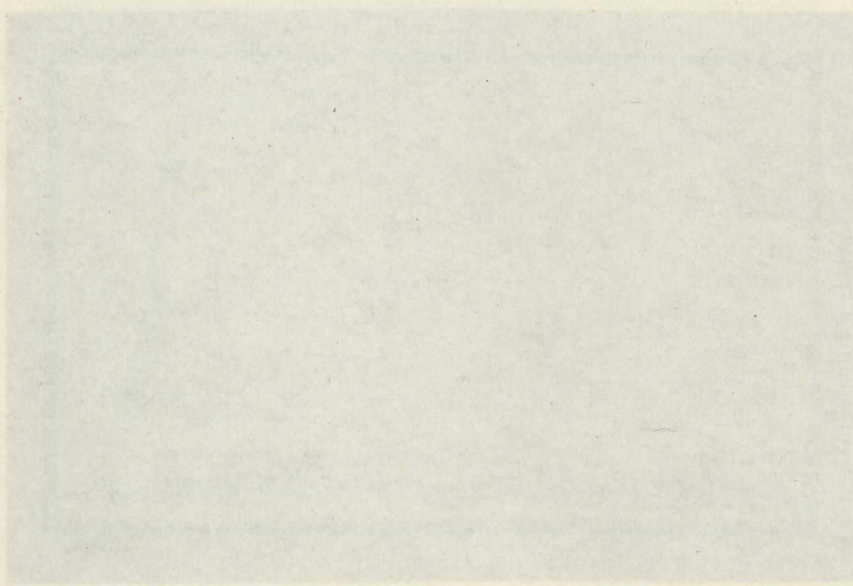


Fig. 10 - Soil analysis and results of W-atom; for details see 1983, Pt. 1211  
Klaus Gohl-Kochmann, no. 1983, Pt. 1211

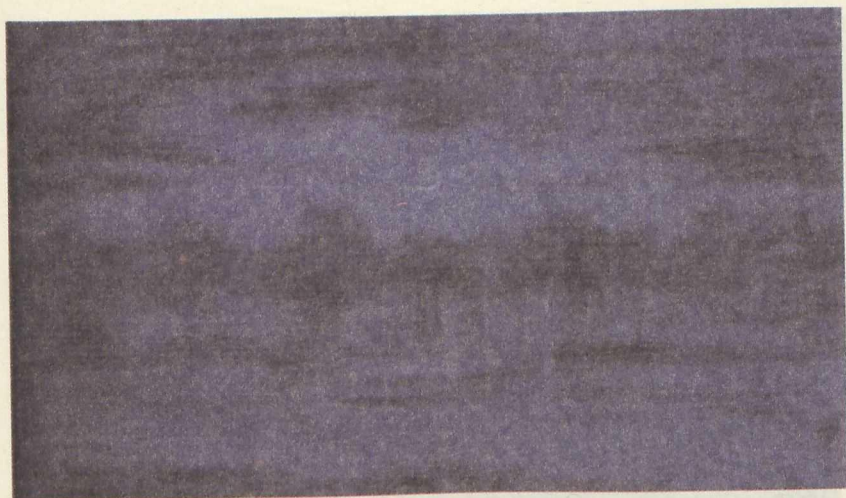


Fig.11 - Luna falcata sopra alberi, lapis su carta blu, 1776/77 (Stiftung Weimarer Klassik/  
Goethe-Nationalmuseum, inv. 1164; F I, 156)

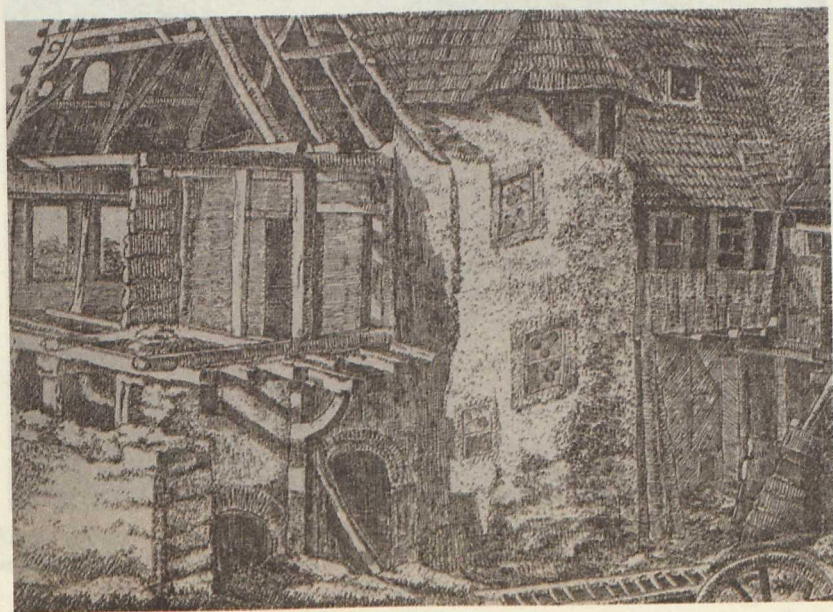


Fig.12 - Luogo dell'incendio, acquaforte, 1776/77 (Stiftung Weimarer Klassik/  
Goethe-Nationalmuseum, inv. 2226; F I, 161)

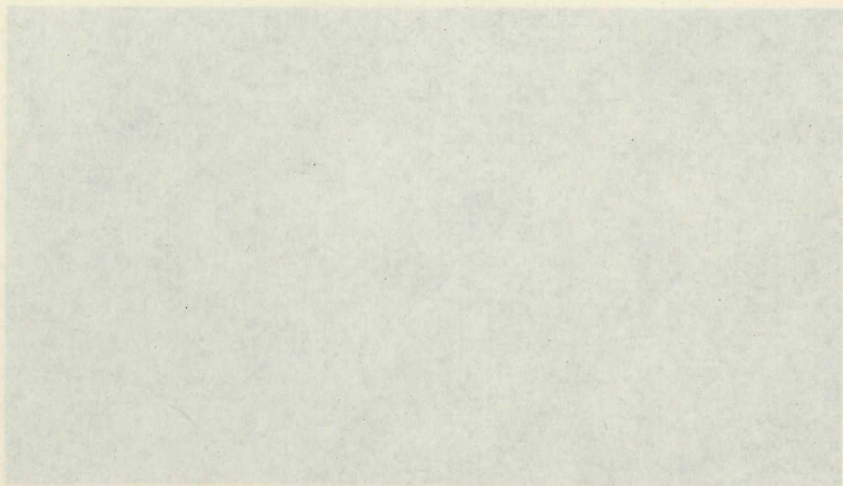


Fig. 11 - Last known view of the site on 11/07/77 during Winter Storm  
Goetz-Nachmittag, No. 100, p. 110.

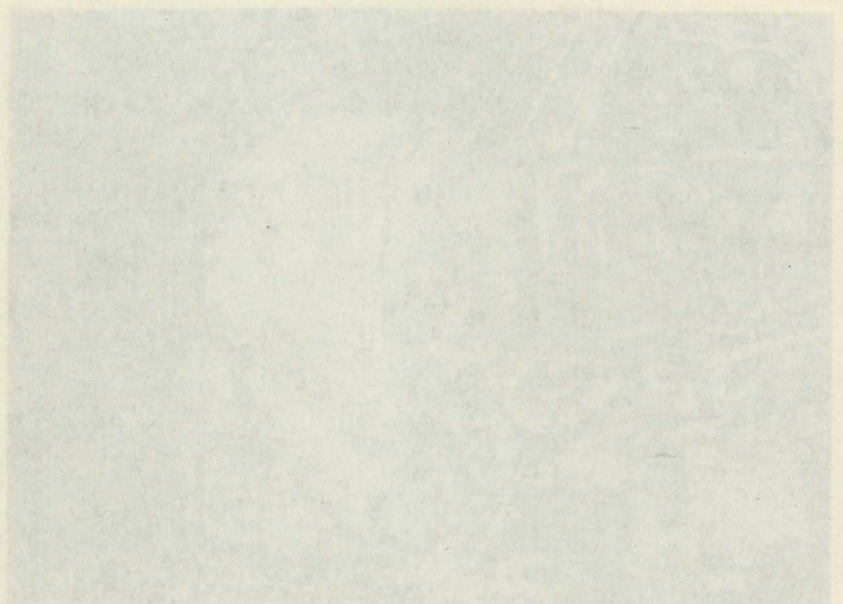


Fig. 12 - Last known view of the site on 11/07/77 during Winter Storm  
Goetz-Nachmittag, No. 100, p. 110.





Fig.13 - Ritratto femminile, mattita nera, 1777 (Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 1945; F I, 291)

Fig. 13 - Ritratto femminile, mattita nera, 1777 (Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 1945; F I, 291)

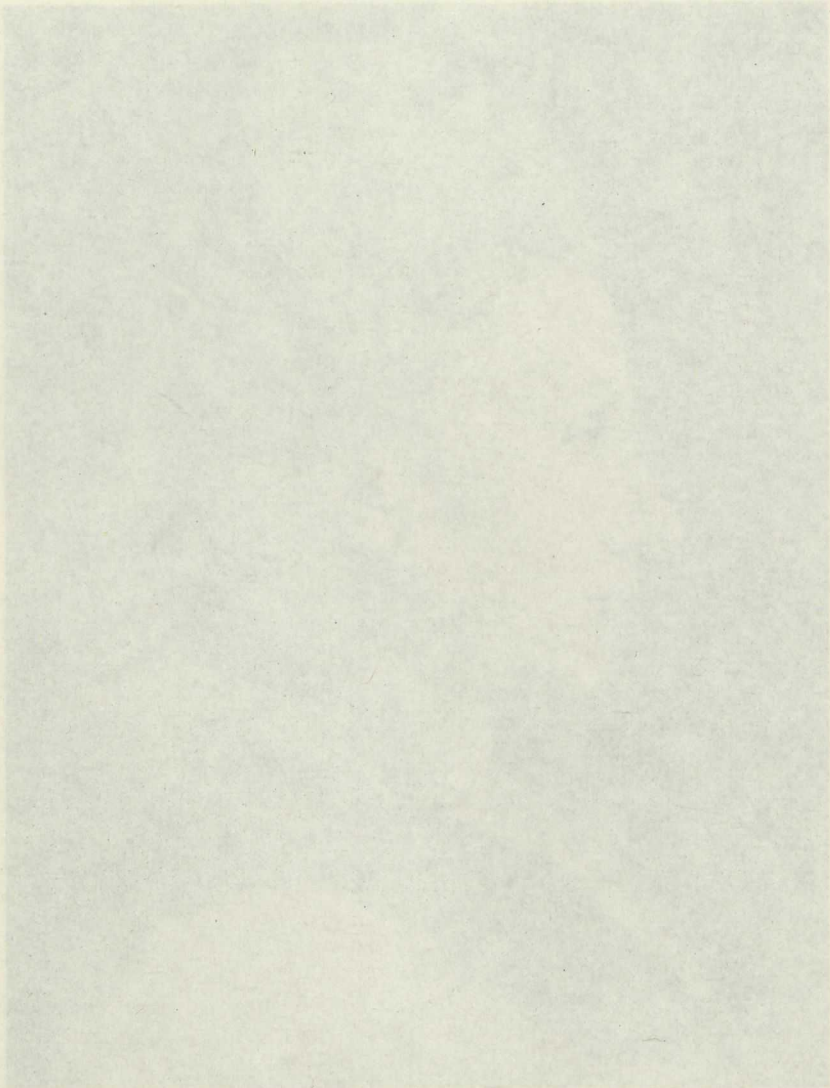


Fig. 13 - Results of the analysis of the 177 (Spring) heavy metal content of the soil in the area of the 1942 (Fig. 13)

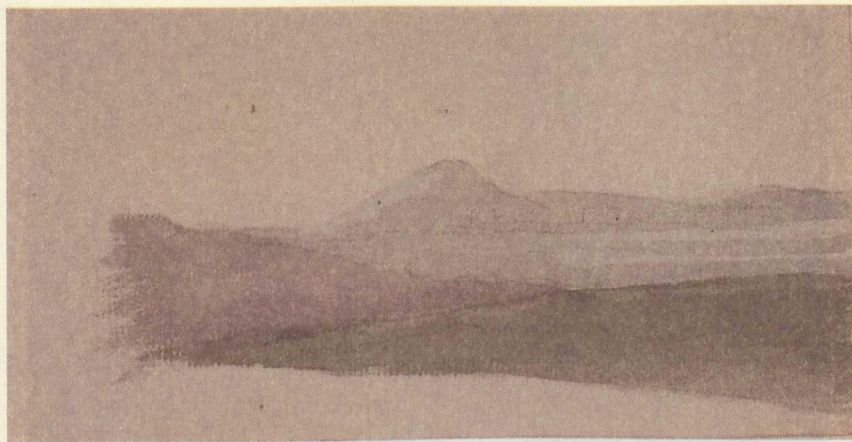


Fig.14 - Litorale, lapis e acquerello, 1787 (Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 694; F II, 317)

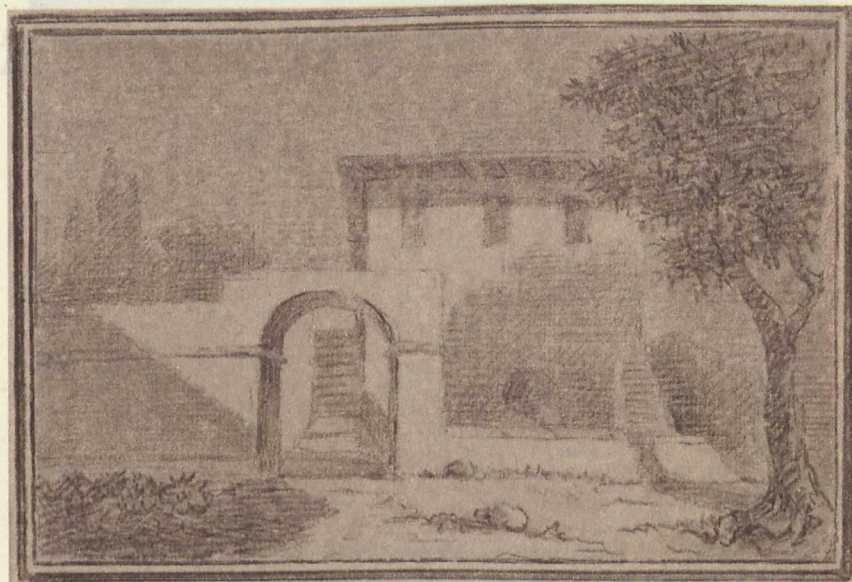


Fig.15 - Villa nel chiaro di luna, mattita nera, 1786 (Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 622; F III, 8)

Fig.17 - Palazzo di Roma dal Ponte Agli Ermini, 1787 (Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 199; F III, 21)

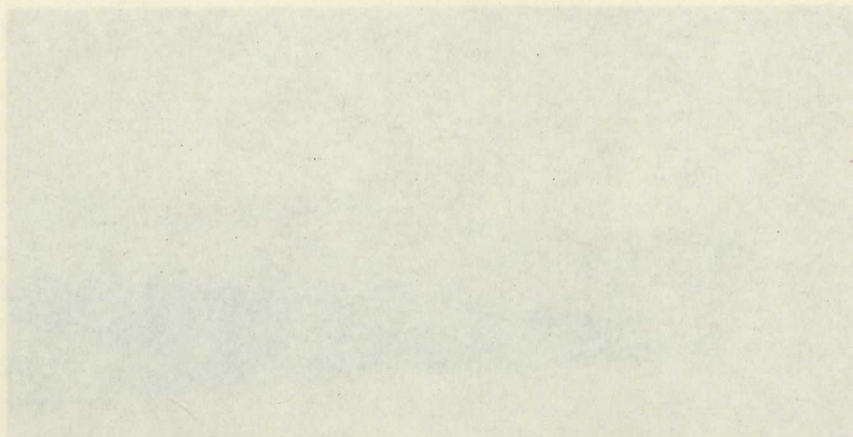


Fig. 14 - *Liberal, 1871* (Library of Congress, Washington, D.C.)  
Microfilm no. 100-1011

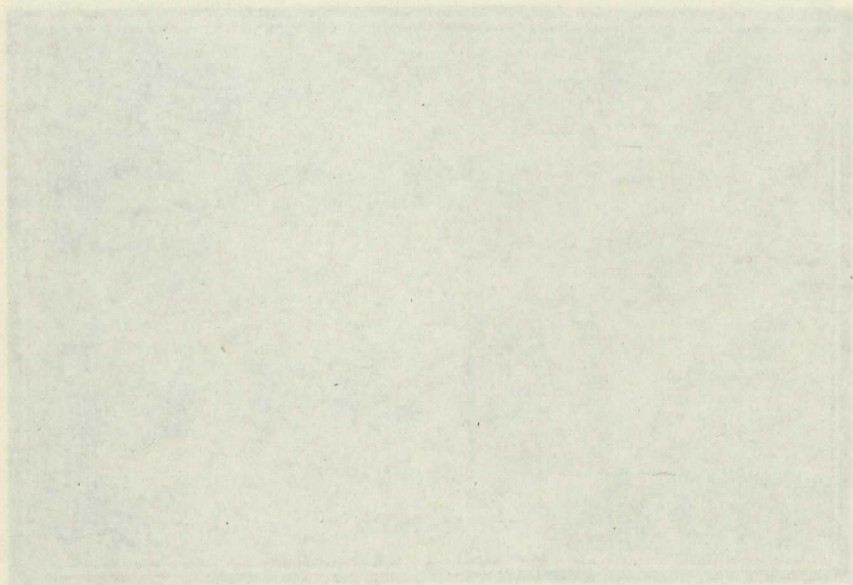
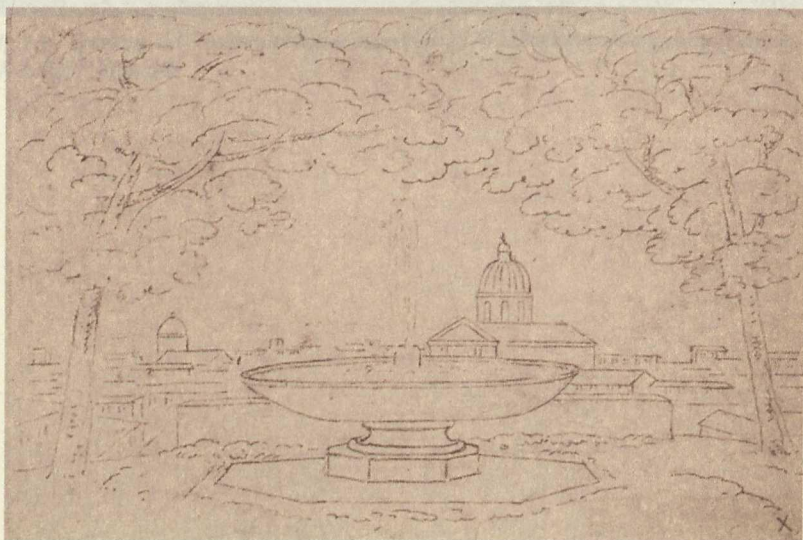


Fig. 15 - *Liberal, 1871* (Library of Congress, Washington, D.C.)  
Microfilm no. 100-1011

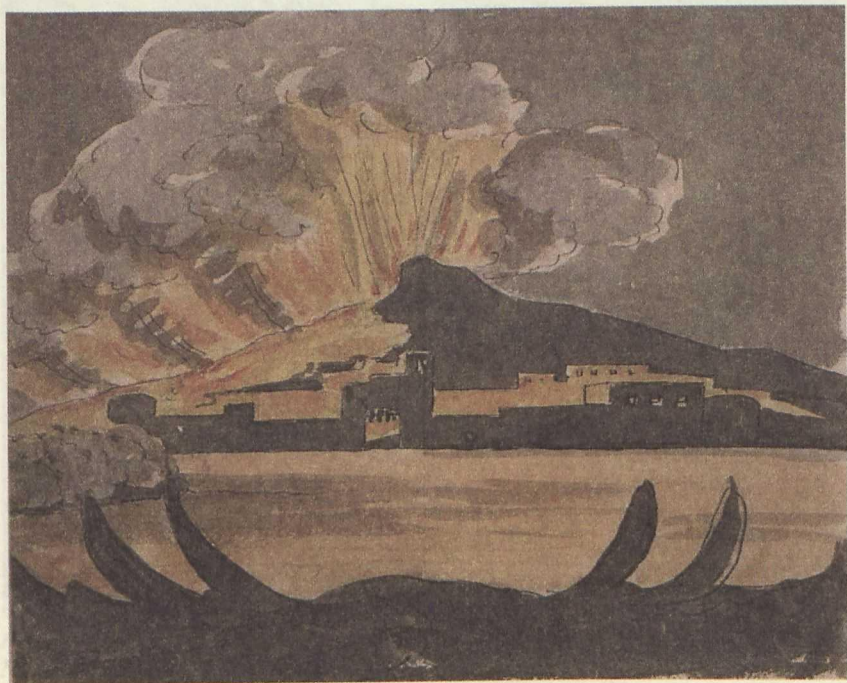


*Fig. 16 Paesaggio fluviale (Campagna romana), penna e acquerello, 1787 (Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 569; F II, 44)*



*Fig. 17 - Veduta di Roma dal Pincio, lapis e penna, 1787 (Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 197; F III, 21)*





*Fig.18 - Eruzione del Vesuvio, penna e acquerello, 1787 (Kunstsammlungen zu Weimar, inv. KK 1292; F VI B, 64)*







*Fig. 19 - Giardino con scalinata, lapis e acquerello, 1787 (Stiftung Weimarer Klassik/ Goethe-Nationalmuseum, inv. 1963; F II, 289)*

*Fig. 20 - Stadt hinter dem Meer, 1787 (F II, 29)*



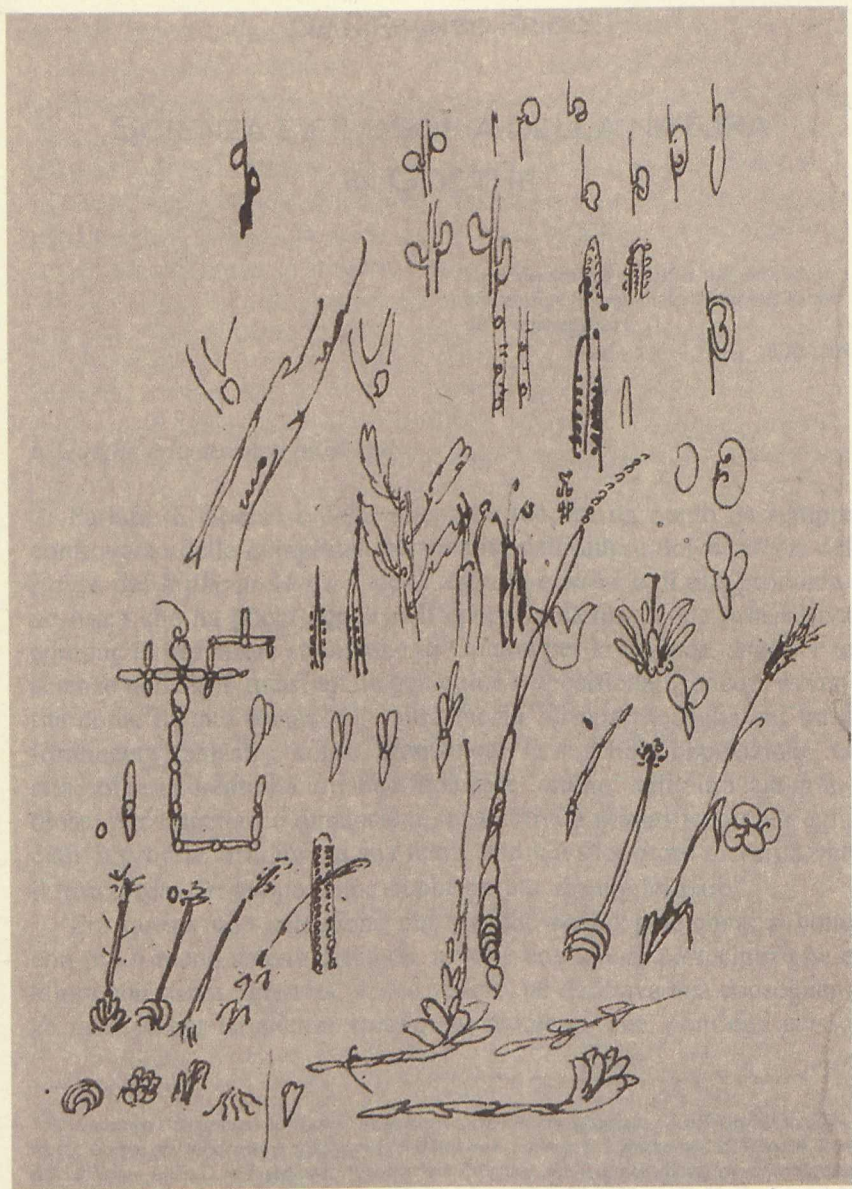


Fig. 20 - Studi botanici, penna, 1787 (F V B, 58)