

Quadri, paesaggi, cornici: lo spazio della descrizione nel *Maler Nolten* di Eduard Mörike

di Lucia Perrone Capano

Ogni descrizione letteraria è una *vista*. Si direbbe che l'enunciante, prima di descrivere, si apposti alla finestra non tanto per vedere bene quanto per fondare ciò che vede con la sola inquadratura: la cornice fa lo spettacolo.

Roland Barthes, *S/Z*

Abstract

In the novel of Eduard Mörike *Maler Nolten*, published in 1832 on a «threshold era» between the 1800 and 1900 modernity innovations, interesting transforming modalities of narrative techniques develop, creating continuous changes from narration to description in a space of meeting, contact and conflict between the two grounds, allowing co-belonging forms to emerge.

The novel, in which the painter, with the exception of the initial paintings, will no longer be able to paint, does not present the world as a space of action, but as a space of vision and of observation, that tends to enclose, to frame and to close the image in what we could define as narration without time.

In the text we have different forms of framing, in scenes, landscapes and spheres of life to which the figures are assigned (especially female characters), where characters and also objects represented do not hold a mere illustrative function, but they threaten the narrative linearity as they escape from the frame or story.

If the aim of the description is to create, design spaces of life, spheres of limited action that would give order through construction and configuration, the artificial order of the textual construction is not able to be embedded into the plot and to maintain its figures within the picture.

The frame theme converges with the larger theme concerning the margins of representation, meaning an act of delimitation which is at the same time closing and opening to fruition.

The issues discussed concern the nature of the limit and margin around which the aesthetic relation develops, and places in which ambiguity of distinctions between what is inside, outside, marginal and constitutive may arise.

I

Descrizione e inquadratura

Le considerazioni di Roland Barthes nel capitolo di *S/Z* intitolato *Il modello della pittura* ci offrono un buon punto di partenza per analizzare la scena iniziale con la quale si apre il romanzo di Eduard Mörike *Maler Nolten (Nolten il pittore)*², pubblicato nel 1832, su una «soglia epocale»³ tra le modernità innovative intorno al 1800 e al 1900, in cui si sviluppano interessanti modalità di trasformazione della rappresentazione narrativa che, all'interno di una contesto apparentemente tradizionale, sconvolgono l'ordine e le «pretese di realtà della narrativa»⁴.

Difficile è oggi riavvicinarsi senza pregiudizi a quella letteratura dell'Ottocento tedesco che si avvia verso il cosiddetto Realismo, accompagnato nelle definizioni di critici e scrittori da aggettivi come “poetico”, “borghese”, “programmatico” a relativizzarne la capacità di esprimere una tendenza veramente innovativa, laddove invece le stesse aporie programmatiche consentono una fruttuosa messa in discussione delle categorie di un'estetica mimetica⁵, come accade già nel romanzo di Mörike, nel quale, al di là delle diverse etichette di *Bildungsroman*, *psychologischer Roman* o *Schicksalsroman* attribuite dagli interpreti⁶, il mondo si presenta come spazio non tanto dell'azione quanto dell'osservazione, e in particolare dell'osservazione artistica, che tende a racchiudere, incorniciare, chiudere l'immagine in una narrazione che si potrebbe dire acronica.

Nelle prime pagine del romanzo, un personaggio secondario, che ha visto due quadri che hanno fortemente colpito la sua attenzione, va a trovare il loro presunto artefice e, sedutosi comodamente nella stanza del pittore (che non è quello del titolo), descrive le due opere – a chi dovrebbe già conoscerle – senza che i quadri stiano dinanzi all'osservatore. Fonda con le sue parole ciò che non ha corrispettivo nella realtà⁷, inquadra due scene dipinte che sono completamente immaginate e che diventeranno il vero motore di tutta l'azione romanzesca.

Definito dal suo autore, anch'egli dotato di talento pittorico e musicale, «Ein Stück aus dem Leben eines (imaginierten) Malers»⁸, *Maler Nolten* mette quindi in primo piano, e già nel titolo, la figura di un pittore, il quale, però, nel corso dell'opera non riuscirà più a dipingere (o non vorrà più farlo). La capacità immaginativa di Nolten, che nel seguito del romanzo non si esplicherà nella realizzazione di nuovi quadri, produce continuamente «malerische Situationen», situazioni pittoriche: «Seine aufgeregte Einbildungskraft führte ihm mit unbegreiflicher Schnelligkeit eine ganze Schar malerischer Situationen zu, die er sich in fragmentarisch-dramatischer Form, von dichterischen Worten lebhaft begleitet,

vorstellen und in großen Contouren hastig ausmalen musste»⁹ (MN, p. 242). Incapaci di vivere i sentimenti, i personaggi, e innanzitutto il protagonista, il pittore Nolten, e il suo amico e alter ego, l'attore Larkens – figure che incarnano la differenza, ma anche la corrispondenza e la collaborazione mediale tra immagini e parole –, si pongono nella posizione di osservatori di sensazioni di secondo grado, che percepiscono con lo sguardo dell'artista, facendo dell'amore l'oggetto elegiaco o tragico dell'arte. Per afferrare in qualche modo la realtà – che non riescono o non vogliono in fondo vivere¹⁰ – le figure del romanzo la devono descrivere e incorniciare.

Tra narrazione e descrizione si creano così continui passaggi in uno spazio di incontro, di contatto e di conflitto da cui emergono diverse possibilità. Ma su quale piano o livello si sviluppano punti di incontro e di dissidio tra i due ambiti, quello descrittivo e quello narrativo? Campo visivo e spazio testuale rappresentano nel romanzo due forze che condividono il potere dell'immagine¹¹, un termine che nasconde diverse insidie. I quadri verbali, poetici – «poetische Gemälde»¹² come li chiama Lessing –, descritti all'inizio del romanzo, aprono possibilità di una narrazione visiva, hanno una funzione di prefigurazione di situazioni narrative che, a loro volta, vengono messe in immagini, si coagulano in raffigurazioni pittoriche, dalle quali gli stessi personaggi, potremmo dire con Mieke Bal, sono generati «descrittivamente»¹³. Le immagini dei quadri sono però presenze ingombranti e, benché incorniciate, tendono a superare i confini del loro strumento espressivo, a uscire dalla cornice, invadendo un contesto che è in realtà l'ambito della narrazione, in cui si sottraggono al potere della causalità e dell'interpretazione.

Se le figure dell'arte sembrano non volere l'isolamento e l'incorniciamento che separano e, anzi, finiscono per entrare nella vita, così l'opera artistica non si vuole difendere dall'esterno, richiede l'osservatore, che viene attirato nello spazio del quadro e dell'arte.

2

Effetto-quadro

All'inizio del romanzo un quadro a olio, che raffigura una romantica ninfa con un satiro e un giovanetto, e un disegno a penna, che presenta, con una commistione di elementi dell'iconografia cristiano-medievale e di quella antica¹⁴, la riunione notturna di spettri amanti della musica, vengono descritti/raccontati¹⁵, come si accennava, da un personaggio secondario, il barone Jaßfeld, al suo presunto artefice, il pittore Tillsen, che lo ascolta dubbioso, e che, come si capirà subito, è un autore di secondo grado, che ha utilizzato il motivo fornitogli da un altro:

Ich beschreibe Ihnen also, weil Sie es verlangen, Ihr eigen Werk. [...] Das ausgeführte Ölgemälde zeigt uns, wie einer Wassernymphe ein schöner Knabe auf dem Kahn von einem Satyr zugeführt wird. [...] Es ist nichts weiter als eine nächtliche Versammlung musikliebender Gespenster. [...] Ich wende mich aber jetzt wieder auf die entgegengesetzte Seite zu der anziehenden Organistin. [...] und es ist, als sinne dieser Geist im jetzigen Augenblicke auf die Möglichkeit einer Scheidung von seinem zweiten leiblichen Leben (MN, pp. 13-4)¹⁶.

Il protagonista, il pittore Nolten, il “vero” artefice delle opere, viene quindi introdotto nel romanzo attraverso una serie di inganni/illusioni a indicare già dall’inizio, e quasi come presupposto, il carattere di artificio – in questo caso la colorazione apportata da Tillsen sullo schizzo originale di Nolten – che contrassegna il prodotto artistico, ponendo e lasciando aperto il problema dell’incapacità dell’artista di concepire una nuova dimensione estetica per un’epoca di disgregazione alla quale infine soccombe. La carriera dell’artista rivela così sin da principio i tratti della contraffazione e del grottesco che ritroviamo anche nelle figure del quadro, in cui non mancano giochi faceti e burleschi: «endlich possenhafte und neckische Spiele» (MN, p. 16).

Le immagini contenute nei quadri annunciano allegoricamente il percorso narrativo, presentando l’allegoria come ritratto che svela subito la dimensione estetica del romanzo e, contemporaneamente, il carattere di facciata della stessa dimensione estetica. La descrizione del primo quadro conduce l’osservatore a fare lo stesso percorso che segue lo sguardo del fanciullo dipinto, che – con una riduzione dello spazio visivo – si concentra sul particolare, soggiacendo alla bellezza di una parte e dimenticandone la mostruosità:

Das Gesicht der Nympe ist fast nur Profil, der schiefe Rücken und eine Brust ist sichtbar; unvergleichlich das nasse, blonde Haar. Bei der Senkung einer Welle zeigt sich wenig der Ansatz des geschuppten Fischkörpers, in der Nähe schlägt der thierische Schwanz aus dem grünen Wasser, aber man vergißt das Ungeheuer über der Schönheit des menschlichen Theils und der Knabe vergeht in dem Liebreiz dieses Angesichts (MN, pp. 13-4)¹⁷.

Nel secondo quadro, nel quale il personaggio femminile è una suonatrice d’organo che invita alla danza della morte, si anticipa, nella figura del giovane appoggiato all’organo e anche qui affascinato dalla figura della musicista («An der Orgel lehnt ein schlummertrunkener Jüngling mit geschlossenen Augen und leidenden Zügen, eine brennende Fackel haltend»¹⁸, MN, p. 13), il destino di Nolten alla fine del romanzo. Questo motivo con il suo rinvio anticipatorio alla morte del protagonista, che è diventato ormai un luogo comune della critica¹⁹, sembra uscito dalla fantasia o dal capriccio di

un Goya: l'amore (della zingara) ucciderà e, con un'inversione del mito di Pigmalione²⁰, sarà qui l'artista a essere vittima di una delle sue figure. L'amore, infatti, uscendo dai confini (cornici) della mediazione estetica costituisce una minaccia e può uccidere. Dunque solo nel quadro si collegano e trovano coesione, possibilità di narrazione e limitazione quegli elementi che, se svelati e mostrati, o una volta entrati nella realtà, portano all'auto-dissoluzione del soggetto.

Nelle immagini descritte, che lasciano nell'osservatore l'impressione di un brivido («einen fast schauderhaften Eindruck», MN, p. 14), domina una prospettiva che parte dal basso, da un abisso e da un'oscurità insondabile, dalla quale tutto proviene e tutto viene riassorbito o minaccia di esserlo. Ciò che appare tende verso il basso, come quello spiazzo situato molto più in basso che risplende nella nebbia (*ibid.*). Le figure cercano di occupare spazi misurabili, familiari, ma l'*Unheimliche*, che è anche ciò che è irregolare, rimane sempre sullo sfondo o sul fondo. Così il richiamo da sirena dell'organista spinge nell'*Hintergrund*, sullo sfondo di quel decorso superficiale del romanzo che ne adombra appunto un altro, che può fare improvvisamente la sua comparsa, come accade quando la zingara letteralmente "appare" nella storia narrata: «Die Zigeunerin war inzwischen wieder zum Vorschein gekommen» (MN, p. 67). Gli eventi che stanno sullo sfondo possono anche avere spiegazioni plausibili – come nel caso della zingara Elisabeth che si rivela essere una conoscenza di gioventù del pittore Nolten –, ma rappresentano comunque una minaccia per l'eroe della storia e per la sua storia. Una serie di flashback cercherà poi di illuminare nel romanzo il senso della figura di Elisabeth nella vita del pittore: dal ricordo d'infanzia di un ritratto di donna che il ragazzo vede in soffitta all'incontro appunto del giovane con questa figura (come si racconta nell'inserito narrativo *Un giorno della vita giovanile di Nolten*)²¹ che somiglia straordinariamente alla donna del quadro in soffitta. Così si viene a sapere che Elisabeth è la figlia di Loskine (la donna del ritratto) e del fratello del padre di Nolten che è stata rapita dalla tribù di zingari che la madre aveva lasciato per vivere con l'amato. Elisabeth, alla fine, precederà di poco Nolten nella morte: la sua ultima apparizione è nella visione che ha della donna il ragazzo cieco Henni. In questo modo la descrizione spinge al limite – letteralmente, si potrebbe dire – una delle sue caratteristiche peculiari che già la retorica antica le attribuiva, ossia quella di essere una minaccia per la narrazione²². Nelle deviazioni continue del racconto, a differenza di quanto di solito si pensa, e cioè che la descrizione sia una pausa che si possa saltare, le descrizioni risultano in vari modi fondamentali per avviare e condizionare il decorso della storia lunga e farraginoso. E paradossalmente, come scrive ancora Mieke Bal, «una delle funzioni della descrizione nella lettura come attività culturale è la sua azione sul tempo della lettura: rallentare (non

arrestarsi) permette di accelerare. Senza descrizione, non c'è narrativa e, cosa ancor più importante, non c'è possibilità di leggere narrativa»²³.

3

Paesaggi

Inquadrati, incorniciati a formare un quadro sono anche i paesaggi descritti qua e là nel romanzo. Se come immagine prodotta, costruita, il paesaggio è il risultato di un tentativo di leggere il mondo e di renderlo leggibile²⁴, di darne un quadro, ciò accade anche in una percezione del paesaggio invernale da parte del protagonista Nolten che, cavalcando solitario nel paesaggio invernale, vede quest'ultimo appunto come un «quadro invernale»:

Der heiterste Januarmorgen begünstigte den Ausflug; die Sonne war kaum aufgegangen, als Theobald schon, in lebhaftem Trabe sich erwärmend, von der Straße ab, den schönen einsamen Gründen zustrich, welche größtentheils von Fichten und Niederwald besetzt, allmählig der Höhe des königlichen Parks zuführten. Rings gewährte die Landschaft, in dichter Schneehülle und nur von dunklen Waldstrecken durchbrochen, ein vollständiges Wintergemälde (MN, p. 74)²⁵.

Un paesaggio è qui ciò che si vede a una certa distanza, sia in senso ottico che spirituale. La distanza è forse l'elemento fondamentale perché si possa parlare di paesaggio come oggetto contemplato, estraendo dal tessuto della visione alcuni elementi che vengono privilegiati rispetto ad altri. Un pezzo del mondo viene visto come immagine potenzialmente estetica, diventa una costruzione estetica, "individualizzata" da un io osservatore, «acquisisce realtà solo nell'occhio dell'osservatore»²⁶.

Lo scopo della descrizione si potrebbe allora dire quello di creare, disegnare spazi di vita, sfere di azione limitata che consentirebbero di dare un ordine attraverso la costruzione, la configurazione. In questo modo non si può certo ingannare la morte o evitarla, ma se in fondo la stessa vita eterna non è una soluzione, come dice il re di Orplid nell'inserito drammatico del romanzo («Will das nicht enden?», MN, p. 112), e se non è per l'eternità, il piccolo e breve idillio potrebbe forse rappresentare una soluzione. In questo senso il narratore sarebbe un inventore e costruttore di nessi, costruttore anche del convenzionale e del consueto (e in questa prospettiva si potrebbe considerare in una nuova luce proprio il convenzionale del *Biedermeier*). Nel romanzo si cercano nicchie che permettano una vita limitata che accetta un limite, e queste nicchie sono offerte da certi paesaggi in particolare, dai paesaggi "incorniciati". Quando, ad esempio, il pittore

Theodor Nolten, dopo molte catastrofi, accetta l'invito del presidente al castello, si apre al suo e al nostro sguardo la seguente vista:

Nach einer Stunde schon sah man das Schloß vor sich auf der flachen Anhöhe liegen [...] Das Schloß selber ist ein alterthümliches Gebäude, massiv von Stein, in zwei lange Flügel gebaut, welche nach unserer Seite her in einen stumpfen Winkel zusammenlaufen, so dass der Eine, mehr seitwärts gelegene, sich, je näher man dem Hauptportale kam, hinter den andern zurücklegen musste. Das ernste und würdige Ansehn des Ganzen verlor nur wenig durch die moderne gelbbraune Verblendung. Überall bemerkte man vorspringende Erker und schmale Altane. [...] Man fuhr in den Schloßhof ein, der hinten durch eine im Halbkreis gezogene Kastaniallee gar schön geschlossen ist, indem dieselbe rechts und links auf beide Flügel-Enden zugeht (MN, p. 347)²⁷.

Nella descrizione, molto minuta, in cui si verifica quasi una sovrapposizione tra la prospettiva della lettura e quella delle figure, l'attenzione è posta sulla fattura architettonica e geometrica dell'edificio del quale si vuole fornire un'immagine ben definita. Alle oscillazioni – pericolose – dell'eroe, alle sue labili condizioni interiori corrispondono così paesaggi compatti, "realistici", in sé conchiusi, che non emergono dall'azione dell'eroe né stanno in contatto con questa, ma si creano e si definiscono come oggetto e luogo della visione.

Se le possibilità di vita delle figure narrative sono legate alla possibilità di un loro incorniciamento, alla possibilità cioè di dare alla loro vita, in un luogo preciso, una precisa configurazione, che cambia a seconda del luogo, e se la pittura, per così dire, scompare nel *Maler Nolten* con i primi quadri, è allora la vita che dovrebbe diventare la vera forma d'arte. I mondi in cui si muovono i personaggi sono però essi stessi dotati di cornici che li racchiudono e alle figure femminili, in particolare, sono attribuiti specifici spazi sociali e naturali²⁸. A Loskine, la zingara madre di Elisabeth, spetta ovviamente la natura selvaggia, «den wilden Atem der Natur» (MN, p. 204), in cui entra lo zio di Nolten, anch'egli pittore, che si innamora della donna oltrepassando così pericolosamente il limite della "civiltà". Ad Agnes, la fidanzata ufficiale di Nolten, viene attribuito invece un paesaggio naturale addomesticato, il bosco controllato dal padre guardaboschi e dal cugino agrimensore. Alla contessa Costanze la natura trasformata dalla mano dell'uomo, sottoposta a una trasformazione e a una cura estetica: il parco del Castello di Wetterswyl, la serra e l'Orangerie. Così l'incontro tra Nolten e la contessa avviene nello spazio a lei assegnato, il parco del *Luftschloss Wetterswyl*. E qui, nella grotta artificiale, Costanze respinge, fuggendo, l'abbraccio di Nolten, ma, pur rifiutandolo, entra in conflitto con i limiti imposti dal grado sociale (MN, p. 83). Alle donne e ai loro paesaggi sono dunque attribuiti diversi gradi e standard di civilizzazione/ad-

domesticamento della natura stessa che rappresentano anche delle forme di autolimitazione, cui le stesse si sottopongono, e che però aprono e si aprono allo stesso tempo a quella dimensione dell'*Unheimliche* che fa continuamente la sua comparsa nell'opera.

4

Cornici: incorniciamenti e sconfinamenti

Come si è visto, il romanzo propone diverse forme di incorniciamento, innanzitutto all'inizio emblematicamente nei quadri, in cui i personaggi, ma anche gli oggetti rappresentati, hanno tutt'altro che una funzione illustrativa, e, fuoriuscendo dalla cornice e anche dalla storia raccontata, ne minano continuamente la linearità narrativa.

Il tema della cornice del quadro si ricollega così a quello più ampio dei margini della rappresentazione e del significato di un atto di delimitazione che è al tempo stesso chiusura e apertura alla fruizione. Si tratta di questioni che riguardano la natura del limite e della soglia intorno a cui ruota la relazione estetica, e di luoghi in cui si incontra l'ambiguità delle distinzioni fra dentro e fuori, marginale e costitutivo. Nell'ambito della pittura è proprio nel XIX secolo che si vede la cornice come oggetto di considerazione autonoma, come strumento per rafforzare il confine dell'opera d'arte ribadendone l'unità, separando l'opera dall'esterno e conferendole anche coesione interna. Come nota Ortega, la cornice fa diventare l'opera d'arte «un'isola immaginaria» tutt'intorno lambita dalla realtà²⁹, la mette in uno stato di presenza esclusiva evidenziando allo stesso tempo attraverso l'incorniciamento il suo carattere di finzione.

Un'altra accezione del termine cornice/*frame* interessante per un'analisi che consideri gli intrecci del descrittivo e del narrativo è quella che intende i *frames* come determinati punti di un'opera che sembrano staccarsi dal testo circostante, punti che al lettore appaiono in qualche modo evidenziati nel flusso testuale o in qualche altra maniera segnati, come ci propone Mary Ann Caws nel suo studio *Reading Frames in Modern Fiction*³⁰. In questi punti sembra manifestarsi o riflettersi l'essenza dell'opera. Non si tratta quindi solo dell'espedito narrativo del racconto cornice che prevede l'inclusione di racconti nel racconto, ma di luoghi dove si oltrepassano i confini in maniera più emozionante e complicata.

Nel *Maler Nolten*, come sappiamo, l'ordine artificiale della costruzione testuale non riesce a imbrigliare nell'intreccio e a tenere dentro il quadro le sue figure. Qui la cornice non svolge quella funzione che le viene di solito attribuita e non garantisce più la coesione verso l'interno³¹. Il tentativo di riunire l'eterogeneo è destinato al fallimento, ma rappresenta anche l'aspetto singolare di questo testo, in cui si ha un passaggio non

solo delle figure dal quadro alla storia, ma anche viceversa dalla narrazione che incornicia agli inserti interni, riprendendo una tecnica narrativa che caratterizza altre opere dell'Ottocento tra cui, in particolare, per quanto riguarda la migrazione delle figure oltre la cornice narrativa, i goethiani *Wanderjahre*³².

Laddove nel cosiddetto *Biedermeier* lo spazio intimo, chiuso dovrebbe sostituire l'illimitato spazio romantico, nel *Nolten*, in realtà, nella soffitta o incorniciate da una finestra appaiono immagini inquietanti che escono dalla cornice, segnalando anche come la pittura possa andare oltre i limiti che le sono tradizionalmente attribuiti:

so musste der Moment, worin das Wunderbild ihm lebendig entgegentrat, ein ungeheurer und unauslöschlicher sein. Es war, als erleuchtete ein zauberhaftes Licht die hintersten Schichten seiner inneren Welt, als bräche der unterirdische Strom seines Daseins plötzlich laut rauschend zu seinen Füßen hervor aus der Tiefe, als wäre das Siegel vom Evangelium seines Schicksals gesprungen (MN, p. 217)³³.

Durante una serata conviviale nel suo castello, Constanze, dilettante nelle arti, racconta a Nolten un incubo in cui la figura del famoso quadro esce dalla cornice («aus dem Rahmen») per comparirle dinanzi agli occhi: «Vorige Nacht beliebte es Ihrer gespensterhaften Orgelspielerin, ungebührlicherweise aus dem Rahmen des schauerlichen Gemäldes heraus zu schreiten und leibhaftig vor mich hinzutreten»³⁴ (MN, p. 70). La cornice funziona qui quasi come un palcoscenico teatrale, come ciò che «fa lo spettacolo», per citare ancora Barthes, come luogo deputato a provocare un evento, a far “succedere qualcosa” appartenente a un mondo altro rispetto al vissuto quotidiano.

«O Leben, o Tod! Räthsel aus Räthseln. Wo wir den Sinn am sichersten zu treffen meinten, da liegt er so selten [...]» (MN, p. 406)³⁵, esclamerà alla fine Theobald, constatando come anche nel linguaggio si insinuino la dispersione e il male causati dagli sconfinamenti, dall'oltrepassamento dei confini tra gli ambiti dell'esperienza. Mentre il pittore, nel suo tentativo – tardivo – di riparare ed essere onesto con la fidanzata tradita vorrebbe saldare lo ieri con l'oggi della sua biografia per avere una sola identità, Agnes non riesce a colmare la frattura. Quando le racconta che le lettere d'amore a lei indirizzate sono state scritte da Larkens, la donna crolla di fronte al dover riconoscere la finzione alla quale ha partecipato ignara, perde ogni riferimento alla realtà e non riesce a dare alle cose il loro nome: «Guten Morgen, Heideläufer! Guten Morgen Höllenbrand!... » (MN, p. 382)³⁶. Alla morte di Agnes farà seguito la morte di tutte le figure principali del romanzo, una dopo l'altra. La vita nel romanzo mostra così tutta la sua inconsistenza rispetto alla fatticità della morte e al suo carattere di vuoto risolutivo che sottende tutte le azioni dei personaggi.

E al termine della storia, emblematicamente, non c'è un quadro, ma una definitiva fuoriuscita dal quadro. Nolten segue dei suoni d'organo, che all'inizio nessuno sente, e vede qualcosa che nessuno vede – tranne il ragazzo cieco Henni – ma che lo fa cadere a terra senza vita³⁷: «Es war als spielte man sehr feierlich die Orgel, dann wieder klang es wie ein ganz anderes Instrument, immer nur abgebrochen, mit längeren und kürzeren Pausen, bald widerwärtig hart und grell, bald sanft und rührend» (MN, p. 408)³⁸. Nolten segue il destino delle figure maschili che ha rappresentato nei quadri iniziali e diviene definitivamente quello che la zingara Elisabeth – l'organista del quadro e la Peregrina delle poesie – già è: una figura dell'arte.

L'impossibilità di risolvere i conflitti con una messa in scena artistica che possa imbrigliare le passioni e i dolori, che sono anche quelli della e per la propria epoca, trova soluzione solo nella morte³⁹ che colpisce tutte le principali figure narrative (quasi che un impulso necrofilo caratterizzi la cosiddetta società civilizzata), forse anche a testimonianza della intrasponibilità dell'arte nella vita. Paradossalmente l'unico personaggio che rimane al termine del romanzo è il ragazzo cieco Henni, un miscuglio di cecità e sesto senso che rimanda esemplarmente alla possibilità di un comportamento senza nessuna sicurezza referenziale. *L'Unheimliche*, in conclusione, potrebbe anche essere imbrigliato, incorniciato in un quadro, racchiuso in un paesaggio, trasformando l'accettazione dell'*Endlichkeit*, della finitezza, in condizione produttiva, in produzione descrittiva. Ma laddove il decorso narrativo, che dovrebbe garantire comprensibilità e tenuta, mostra invece tutta la fragilità del suo materiale narrativo, il narratore stesso si rivela solo una figura come le altre che non riesce a costruire una vita che abbia prospettiva e senso.

Una struttura architettonica ben nota e quasi scontata nella sua simbologia racchiude, unisce ed evidenzia infine come cornice/*frame* nel romanzo quei due ambiti – narrativo e descrittivo – da cui siamo partiti: il labirinto nel giardino dove Nolten si reca per leggere le poesie de «Il matrimonio di Peregrina con...»⁴⁰ lasciategli da Larkens, il quale, a sua volta, fa riferimento a un disegno di Nolten che raffigurava Elisabeth in costume asiatico (MN, p. 301). Il labirinto con i suoi diversi sentieri che convergono da ogni parte in uno spiazzo più grande e rotondo sembra creato apposta dall'autore, verso la conclusione del romanzo, per la lettura:

Nolten trat in ein sogenanntes Labyrinth. So heißen bekanntlich in der alt-französischen Gartenkunst gewisse planmäßig, aber scheinbar willkürlich in einander geschlungene Laubgänge, mit einem einzigen Eingang, [...] Der Maler schritt in diesen angenehmen Schatten, seinen Gedanken nachhängend, von Zelle zu Zelle, und nachdem er lange vergeblich auf das Centrum zu treffen gehofft hat, verfolgt

er endlich eine bestimmte Richtung und gelang auch bald in ein größeres rundes Gemach, worauf die verschiedenen Wege von allen Seiten zuführen (MN, p. 359)⁴¹.

Nel labirinto il romanzo trova così rispecchiata la sua struttura⁴². Per quanto complesso, contorto e sviante possa apparire, esso risponde però, come il romanzo, a una costruzione sistematica («planmäßig») che si irradia da un centro – anche se privo di un unico vero nucleo – nel quale si raccoglie Nolten per la lettura, allo stesso modo in cui la poesia, la parola poetica, resta il centro irradiante e amplificante al quale si riferiscono gli elementi eterogenei e disparati di questo romanzo che conduce il protagonista a sprofondare, precipitare nei «magici giardini della fantasia» («Wundergärten der Einbildung», MN, p. 365). E in quel “quadro” variopinto nel quale il protagonista, dopo la lettura delle poesie, riconosce se stesso ed Elisabeth («wie lebhaft erkennt er sich und Elisabeth selbst noch in einem so bunt ausschweifenden Gemälde», MN, p. 365) si esprime infine un’originaria ed essenziale coappartenenza delle arti, che avvicina «qualcosa che sia un fondo comune delle parole, delle linee e dei colori, e anche dei suoni»⁴³.

Note

1. R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino 1973, p. 54.
2. L’edizione da cui si cita è la seguente: E. Mörike, *Maler Nolten*, in Id., *Werke und Briefe*, Historisch-Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von H.-H. Krummacher, H. Meyer, B. Zeller, vol. III, hrsg. von H. Meyer, Klett, Stuttgart 1967 (d’ora in poi indicata nel testo con la sigla MN, seguita dal numero della pagina). Per la traduzione italiana si fa ricorso, laddove è possibile, a quella curata da Gemma Sartori (*Nolten il pittore*, UTET, Torino 1969), che però utilizza la seconda edizione del romanzo, rivista e pubblicata dopo la morte dell’autore. Altrimenti le traduzioni in italiano sono mie.
3. S. Scherer, *Naive Re-Flexion. Romantische Texturen, erzählte Theatralität und maskiertes Rollensprechen im “Maler Nolten” (Epigonalität und Modernität eines “Schwellentexts” in der “Schwellenepoche” 1830-1850)*, in W. Braungart et al. (Hrsg.), *Eduard Mörike. Ästhetik und Geselligkeit*, Niemeyer, Tübingen 2004, pp. 5-30.
4. M. Bal, *Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, Einaudi, Torino 2002, vol. 2, pp. 189-224, qui p. 198.
5. Cfr. a questo proposito le riflessioni di S. Schneider, *Einleitung*, in S. Schneider, B. Hunfeld (Hrsg.), *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, pp. 11-24, qui p. 11.
6. A partire dalla recensione di Friedrich Theodor Vischer del 1839. Cfr. su questo W. Voßkamp, *“Ein anderes Selbst”. Bild und Bildung im deutschen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wallstein, Göttingen 2004, p. 10. Ma anche la sorprendente definizione di *Novelle* che l’autore stesso dà come sottotitolo del suo lunghissimo testo rinvia a quel momento enigmatico, di novità, che connota il genere novella, e al rifiuto di una storia di formazione e di sviluppo dell’eroe.
7. In questo modo la descrizione – che dovrebbe essere una forma di *ekphrasis*, se i quadri di cui si parla avessero un corrispettivo reale – trasforma, come voleva la retorica antica, gli ascoltatori in spettatori. Cfr., a proposito, le osservazioni di J. H. Drügh, *Einleitung*, in Id., *Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700-2000)*, Francke, Marburg 2006, pp. 1-31, qui p. 3.

8. «Un pezzo della vita di un pittore (immaginato)». Così scrive Eduard Mörike in una lettera a Wilhelm Hartlaub del 23 luglio 1830. Cfr. E. Mörike, *Briefe*, hrsg. von F. Seebaß, Wunderlich, Tübingen 1939, p. 235.

9. «Con incredibile rapidità la sua fantasia eccitata gli creò tutta una serie di situazioni pittoriche che egli dovette rappresentarsi e dipingere rapidamente a grandi linee in forma drammaticamente frammentaria, accompagnate da parole vivamente poetiche» (*Nolten il pittore*, p. 304).

10. L'unico isolato richiamo a vivere la vita con le sue passioni e i suoi dolori è quello che Larkens rivolgerà più avanti nella storia a Nolten che (come il suo narratore/autore) non può/vuole raccogliere: «Du fürchtest den Schmerz der Leidenschaft, so wie das Überschwängliche in ihren Freuden. Zum Teufel aber! Was soll man von dem Künstler halten, der zu feige ist, dies Beides in seinem höchsten Maß auf sich zu laden? Wie? Du ein Maler, willst eine Welt hinstellen mit all ihrer tausendfachen Wonne und Pein, und steckst dir vorsichtig die Grenzen aus, wie weit du wolltest dich mitfreuen und leiden? Ich sage dir, das heißt die See befahren und sein Schiff nicht wollen vom Wasser netzen lassen!» (MN, pp. 231-2); «Tu temi i dolori della passione come temi l'esaltazione delle sue gioie. Ma al diavolo! Forse che l'artista non è fatto proprio per accogliere entrambi in sé nella maniera più elevata? Come? Tu, un pittore, vuoi rappresentare un mondo con le sue mille pene e gioie e ti segni cautamente i limiti entro i quali vuoi gioire e soffrire con gli altri? Io ti dico che questo significa voler andare per mare senza far bagnare la nave dall'acqua!» (*Nolten il pittore*, pp. 286-7).

11. Sul ruolo delle immagini nel testo letterario mi permetto di rinviare al volume *Scritture dell'immagine. Percorsi figurativi della parola*, a cura di A. d'Amelia, F. de Giovanni, L. Perrone Capano, Liguori, Napoli 2007, in particolare all'*Introduzione* (pp. 1-12).

12. «Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, dass wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewusst werden, als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt» (G. E. Lessing, *Laokoon*, Reclam, Stuttgart 1987, pp. 110-1).

13. Cfr. Bal, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, cit., p. 190.

14. Cfr. H. Eilert, *Nachwort*, in E. Mörike, *Maler Nolten*, Reclam, Stuttgart 1987, pp. 469-92, qui p. 473.

15. Sulla visibilità del letterario nel *Nolten* si sofferma in particolare il mio precedente saggio *Quadri verbali e ipertrofia della visione nel "Maler Nolten" di Eduard Mörike*, in *Scritture dell'immagine*, cit., pp. 133-45.

16. «Le descrivo allora, perché me lo chiede, la Sua opera. [...] Il quadro ad olio ci mostra come un satiro conduca su una barca un bel fanciullo da una ninfa. [...] Non è altro che una riunione notturna di spettri amanti della musica. [...] Ma ora mi rivolgo di nuovo al lato opposto a quella graziosa organista. [...] È come se in questo momento lo spirito pensasse alla possibilità di un distacco da questa seconda vita corporea».

17. «Il suo viso è quasi soltanto un profilo, si vede il dorso in posizione obliqua e un seno; di incomparabile bellezza, i capelli biondi e bagnati. Nell'abbassarsi di un'onda, si vede l'inizio del corpo di pesce ricoperto di squame, vicino la coda animalesca batte sull'acqua verdognola; ma la bellezza della parte umana fa scordare quanto di mostruoso vi è in essa e il giovane soggiace al fascino di questa visione».

18. «Appoggiato all'organo un giovinetto assonnato, con gli occhi chiusi e il viso sofferente, regge una fiaccola ardente nella mano» (*Nolten il pittore*, p. 38).

19. Come sottolinea U. Weidenhiller, «*Eine schöne schauerliche Weise*»; *der Feuerreiter nella prospettiva del Maler Nolten*, in <http://host.uniroma3.it/dipartimenti/lettcomp/quaderni/2005/Weidenhiller.pdf>

20. Cfr. C. Liebrand, *Identität und Authentizität in Mörikes "Maler Nolten"*, in "Aurora", 51, 1991, pp. 105-19, qui p. 107.

21. *Ein Tag aus Noltens Jugendleben* si intitola l'inserito narrativo che chiude la prima parte del romanzo (MN, pp. 189-217).

22. Secondo Jean Ricardou, «c'est la force unitaire du récit qui s'oppose à la force disruptive de la description et en interrompt le procès de fragmentation infinie» (J. Ricardou, *Le nouveau Roman*, Editions du Seuil, Paris 1967, p. 136).

23. Bal, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, cit., p. 223.

24. La stessa parola paesaggio «designa l'oggetto e la sua immagine». Cfr. V. Bagnoli, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Pendragon, Bologna 2003, p. 7.

25. «La limpida mattina di gennaio era propizia alla gita; il sole era appena sorto che già Theobald, riscaldandosi con un'andatura vivace a cavallo e allontanandosi dalla strada, si dirigeva verso degli appezzamenti di terreno isolati, in gran parte ricoperti di abeti e pini, che conducevano pian piano in alto al parco reale. Tutt'intorno il paesaggio, avvolto da una fitta coltre di neve e interrotto soltanto da scuri boschi, formava un perfetto quadro invernale».

26. «[...] hat nur im Auge des Betrachters Realität» (F. W. J. von Schelling, *Philosophie der Kunst*, WBG, Darmstadt 1966, p. 138).

27. «Un'ora dopo videro già davanti a sé il castello che sorgeva su un poggio. [...] Il castello era un edificio antico, di pietra massiccia, costruito con due ali di uguale lunghezza che da questa parte confluivano in un angolo ottuso, così che quella porta un po' più lateralmente, quanto più ci si avvicinava al portale d'ingresso, veniva a trovarsi dietro quell'altra. L'aspetto sobrio e dignitoso del complesso perdeva solo un poco per il moderno rivestimento color avana. Dappertutto si notavano balconi sporgenti e strette altane. [...] Entrarono nel cortile del castello chiuso sul dietro da un viale di castagni che si allargava in un semicerchio, bello a vedersi, allungandosi a destra e a sinistra verso le estremità delle due ali» (*Nolten il pittore*, p. 404).

28. Le figure femminili appaiono a Nolten come immagini dipinte incorniciate da uno specchio o da una finestra (cfr. U. Kittstein, *Zivilisation und Kunst. Eine Untersuchung zu Eduard Mörikes "Maler Nolten"*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2001, pp. 104-5).

29. «La cornice ha qualcosa della finestra, così come la finestra ha molto della cornice. Le tele dipinte sono buchi di idealità praticati nella muta realtà delle pareti: brecce di inverosimiglianza a cui ci affacciamo attraverso la finestra benefica della cornice [...] il quadro è un'apertura di irrealtà che avviene magicamente nel nostro ambito reale. Quando guardo questa grigia parete domestica, la mia attitudine è, per forza, di un utilitarismo vitale. Quando guardo il quadro, entro in un recinto immaginario e adotto un'attitudine di pura contemplazione. Sono, dunque, parete e quadro, due mondi antagonistici e senza comunicazione. Dal reale all'irreale, lo spirito fa un salto, come dalla veglia al sonno. L'opera d'arte è un'isola immaginaria [...]» (J. Ortega y Gasset, *Meditazioni sulla cornice*, in M. Mazzocut-Mis, a cura di, *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 218-28, qui p. 225).

30. «Certain passages stand out in relief from the flow of the prose and create, in so standing, different expectations and different effects» (M. A. Caws, *Reading Frames in Modern Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1985, p. xi).

31. Cfr. G. Simmel, *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch* [1902], in Id., *Soziologische Ästhetik*, WBG, Darmstadt 1998, pp. 111-7.

32. Nell'opera del tardo Goethe gli inserti novellistici non hanno l'effetto di disgregare, ma di rafforzare la forma compositiva eterogenea del romanzo.

33. «L'impressione del momento in cui quell'immagine miracolosa gli si materializzò davanti agli occhi doveva essere per forza immane e incancellabile. Era come se all'improvviso una luce magica illuminasse fin nelle pieghe più profonde il suo mondo intimo, come se la corrente sotterranea della sua esistenza uscisse di colpo alla luce, rumoreggiando ai suoi piedi, come se dal vangelo del suo destino si fosse staccato il sigillo».

34. «La notte scorsa piacque alla Sua spettrale organista uscire, come non si conviene, dalla cornice di quel quadro che fa venire i brividi e comparire al mio cospetto in carne e ossa».

35. «Oh, vita, oh, morte! Enigma nato da altri enigmi! Dove eravamo certi, convinti, sicuri, di trovare il significato, ebbene c'è così di rado [...]» (*Nolten il pittore*, p. 475).

36. «Buon giorno, vagabondo! Buongiorno, tizzone d'inferno!» (*Nolten il pittore*, p. 446).

37. E qui troverebbe una risposta quella domanda che Tillsen aveva posto a Larkens a proposito del quadro di Nolten: «Perché Elisabeth è pensata come uno spirito trapassato? E poi perché l'attributo dell'organo, strumento che per tutta la vita le è stato estraneo?» (*Nolten il pittore*, p. 273).

38. «Pareva che qualcuno suonasse l'organo con grande solennità, e poi sembrava di nuovo uno strumento del tutto diverso, sempre e soltanto dei brani, con pause più lunghe e più brevi, ora sgradevolmente duro e acuto, ora tenero e commovente».

39. Cfr. Scherer, *Naive Re-Flexion*, cit., p. 12.

40. «Peregrinens Vermählung mit...» (MN, p. 360) è il titolo dato da Larkens.

41. «Nolten si addentrò in un cosiddetto labirinto. Così si chiamano, come è noto, secondo l'antica arte francese del giardino, certe gallerie frondose costruite sistematicamente, ma in apparenza intrecciate in modo arbitrario l'una nell'altra, con un unico ingresso [...] Il pittore camminò in quest'ombra gradevole, seguendo il corso dei suoi pensieri, di cella in cella e dopo aver sperato invano di trovare il centro, segue infine una determinata direzione ed arriva infatti presto ad uno spiazzo rotondo, piuttosto ampio, a cui convergono da ogni parte i diversi sentieri» (*Nolten il pittore*, p. 419).

42. Cfr. Kittstein, *Zivilisation und Kunst*, cit., pp. 208 s.

43. Gilles Deleuze citato da M. Carboni, *Il visibile (in)dicibile*, in M. G. Di Monte (a cura di), *Immagine e scrittura*, Meltemi, Roma 2006, pp. 304-15, qui p. 312.