

“Paintings would transform into  
poems, poems into music [...]”  
Poetry as intersemiotic translation  
in W.H. Wackenroder  
and A.W. Schlegel

---

Marta Marchesini

**Abstract**

This article examines W.H. Wackenroder’s *Descriptions of Two Paintings* and A.W. Schlegel’s *Geistliche Gemählde*. These texts are linked not only by their use of poetry to describe pictorial artworks, but also by their placement within collaborative projects shaped by shared authorship and genre hybridization. Although only a few years separate their publication – and despite Schlegel’s near-citational reuse of Wackenroder’s verses – their respective projects attest to a profound divergence. While converging in their shared focus on Italian Renaissance sacred art, the two authors hold fundamentally different conceptions of poetic language. These divergences, grounded in distinct views of the relationship between the arts, are ultimately illustrated through each writer’s specific use of poetic description.

**Keywords**

Intersemiotic translation, Romanticism, Renaissance art, Authorial constellations, Hybrid literary genres

# «I dipinti si trasformerebbero in poesie, le poesie in musiche [...]»<sup>1</sup> Linguaggio poetico come traduzione intersemiotica in Wilhelm Heinrich Wackenroder e August Wilhelm Schlegel

Marta Marchesini

Con il presente contributo si intende gettare luce su due diverse modalità della descrizione poetica di opere d'arte pittorica sull'esempio di alcuni componimenti in versi di Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) e August Wilhelm Schlegel (1767-1845), due figure chiave della costellazione del primo romanticismo tedesco. Wackenroder e Schlegel, notevolmente distanti per ambiente d'estrazione e tipo di formazione intellettuale (Kemper 1993: 271) nonché per gli sviluppi che ne caratterizzarono il pensiero teorico, il primo incentrato sulla *Begeisterung* (entusiasmo) dell'artista come tratto caratteristico dell'origine divina della sua creatività, il secondo partecipe in prima linea del progetto primo-romantico della rifondazione della letteratura in senso moderno, furono però accomunati, negli ultimi anni del XVIII secolo, da un interesse per il rapporto tra lingua poetica, arte e religione. Questa riflessione sul piano teorico condusse entrambi, inevitabilmente, a interrogarsi sulle possibilità e sui limiti del linguaggio, anche di quello poetico, nel momento in cui questo si presta a descrivere un'opera d'arte che, evidentemente, agisce sui sensi di chi osserva tramite un altro sistema di segni.

La descrizione in versi di opere d'arte pittorica, pur non costituendo evidentemente un genere a sé stante, fu sufficientemente diffusa in ambito tedesco negli anni che coincisero con il formarsi di una temperie primo-romantica perché August Ferdinand Bernhardt (1769-1820) la considerasse un

---

<sup>1</sup> Citazione tratta dal dialogo di A.W. Schlegel e Caroline Michaelis Schelling *I Dipinti* (Schlegel 2009: 327).

fenomeno degno di nota in un suo contributo dedicato alle poesie di Ludwig Tieck apparso nel *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmack* (Bernhardi 1800: I, 457). In questa sede, Bernhardi cita come primo esempio le poesie di Wackenroder contenute nelle *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (*Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte*), apparse anonime a Berlino nel dicembre del 1796 e composte insieme all'amico Tieck. La tesi dell'impossibilità del parlare delle opere pittoriche, continuamente espressa tanto in questo come in altri scritti, costituisce nelle *Herzensergießungen* un fronte unitario, che viene interrotto solo brevemente dalle due poesie inserite nel capitolo denominato, appunto, "Descrizione di due dipinti". Tali componimenti hanno come oggetto, rispettivamente, l'immagine di Maria con Gesù e San Giovannino e l'adorazione dei Re Magi<sup>2</sup>. Fu quasi sicuramente questo passaggio dell'opera di Wackenroder e Tieck a dare al maggiore dei due Schlegel lo spunto per terminare il dialogo *Die Gemählde. Ein Gespräch* (*I dipinti. Un dialogo*), apparso nel marzo del 1799 in *Athenaeum*, con nove sonetti ispirati a opere dell'arte rinascimentale italiana e con un lungo componimento dedicato a San Luca Evangelista (Agazzi 2014: 37).

Il dialogo è il risultato del lavoro di collaborazione degli allora coniugi August Wilhelm Schlegel e Caroline Michaelis Schelling (1763-1809): rappresenta una delle testimonianze più tangibili del clima di pensiero teorico e di prassi autoriale collettivi ('Symphilosophie' e 'Symposie') allora vigente tra i collaboratori della rivista (Ehrmann 2022: 166 e Marola 2024: 133). I «sonetti pittorici» di Schlegel, come li ha definiti Lothar Müller (Müller 1996: 193) furono poi ripubblicati indipendentemente dalla cornice dialogica ed efrastica con il titolo di *Geistliche Gemählde* (*Sonetti religiosi*) nel 1800, con l'aggiunta di due ulteriori sonetti, ma senza riportare il lungo componimento dedicato al santo patrono dei pittori. La loro affiliazione rispetto alle descrizioni poetiche di Wackenroder è dimostrata, oltre che dalla scelta delle stesse coordinate storico-artistiche, dal fatto che uno di questi sonetti presenta lo stesso soggetto di una delle descrizioni di Wackenroder (l'adorazione dei Re Magi, appunto), di cui Schlegel cita quasi testualmente i versi (Kemper 1993: 254). Eppure, la trasformazione di un dipinto in testo poetico, la quale rappresenta in tutti sensi un atto di traduzione intersemiotica, rispose per i due autori a esigenze teoriche e a impostazioni poetologiche significativamente diverse. Proprio su queste differenze ci si soffermerà nelle pagine che seguono.

---

<sup>2</sup> Non è stato possibile, per la critica, determinare a quali quadri facciano riferimento le due descrizioni (La Manna 2014: 301).

## Le descrizioni poetiche di Wilhelm Heinrich Wackenroder

«Riduca a brandelli le mie parole chi abbia l'occasione di contemplare l'immagine divina, e si sciogla nell'estasi chi è in grado di osservarla» (Wackenroder 2014: 1103). Con queste parole si conclude la descrizione, redatta nel 1793 da un Wackenroder appena ventenne, quale parte dei propri resoconti di viaggio, di una Madonna con il Bimbo Gesù custodita a Pommersfelden e allora erroneamente attribuita a Raffaello. Come sottolineato da La Manna, il passaggio in questione è tra i più significativi nel contesto dei resoconti di viaggio dell'autore e presenta le caratteristiche di un testo scritto al fine di fissare in parole pensieri e impressioni in vista di una loro futura rielaborazione (La Manna 2014: 911). Si è infatti notato come l'atteggiamento di quieta devozione attribuito alla figura di Maria in questo brano del 1793 si collochi in sostanziale continuità, oltre che con il generale culto dell'immagine mariana tipico del tardo-illuminismo, con l'atteggiamento spirituale che il monaco delle *Herzensergießungen* ascrive allo stesso soggetto in ambedue le descrizioni poetiche di dipinti, tanto da far pensare che proprio questo quadro possa esserne stato il modello (301).

Di maggiore rilevanza, per l'indagine qui intrapresa, è tuttavia l'atteggiamento nei confronti del mezzo linguistico testimoniato dalla citazione sopra riportata. La ferma convinzione dell'inutilità della prosa di carattere esplicativo di fronte alla potenza espressiva della grande arte pittorica rinascimentale costituisce infatti una caratteristica ricorrente del pensiero di Wackenroder, sia in relazione alla natura divina dell'ispirazione artistica, sia nei confronti dei limiti della comunicabilità delle sensazioni suscitate dalla vista di un dipinto; un aspetto, questo, che è già stato notato da più parti<sup>3</sup>. Come si vedrà, questa sfiducia investe anche il linguaggio poetico nel momento in cui questo voglia elevarsi a veicolo dell'esperienza sensibile. Tale scepsi viene in qualche modo già preannunciata dalle pagine introduttive delle *Herzensergießungen*: infatti, nonostante nella "Raphaels Erscheinung" (Visione di Raffaello) si sostenga che motivo di contesa tra i «cosiddetti teorici e sistematici» sia da sempre «l'ispirazione dei poeti e degli artisti» (Wackenroder 2014: 107), il testo che segue riporta poi unicamente le vite dei pittori narrate da Vasari e la storia dello sfortunato musicista Berglinger. Non ci sono poeti nell'opera di Wackenroder e Tieck, se non il monaco stesso, il quale però, evidentemente, intrattiene con la parola

---

<sup>3</sup> Cfr. Bollacher 1983; Dill 1981; Kemper 1993.

umana un rapporto quanto meno ambivalente.

Due aspetti della tesi di Dirk Kemper risultano particolarmente rilevanti per l'indagine qui intrapresa. In primo luogo, Kemper sostiene che nelle *Herzensergießungen* la descrizione delle vite e delle opere di artisti rinascimentali è in realtà di secondaria importanza rispetto alla problematizzazione delle potenzialità espressive del linguaggio (Kemper 1993: 8-9). Nel suo insieme, il testo rappresenterebbe quindi un tentativo di reintrodurre nel discorso sull'arte, grazie alla figura del monaco devoto, l'elemento da esso escluso dall'estetica della ricezione settecentesca; privilegiando la disamina degli effetti suscitati da un'opera in chi osserva, secondo Wackenroder i «teorici e sistematici» ne avevano infatti trascurato l'origine divina, che egli considera invece il motivo stesso della sua indicibilità e che definisce «l'invisibile, che aleggia sopra di noi» (Wackenroder 2014: 191). Alla luce di ciò risulta particolarmente interessante che all'interno dell'opera siano proprio le due descrizioni poetiche a costituire l'unico momento di sospensione del precetto dell'indicibilità dell'opera d'arte (Kemper 1993: 251). Di seguito le parole con cui il monaco introduce le poesie:

Una bella immagine o un bel dipinto, a mio avviso, in realtà non possono essere descritti, perché nell'attimo in cui si pronuncia anche una sola parola in più su di essi, l'immaginazione se ne vola via dalla tela e, tutta sola in aria, inizia a volteggiare magica e giocosa. Mi sembrano perciò molto saggi i vecchi cronisti dell'arte quando definiscono un dipinto semplicemente eccellente, incomparabile e magnifico oltre ogni dire, visto che mi parrebbe impossibile dire qualcosa *in più* in merito. Nonostante ciò, mi sono ricordato nel frattempo di aver una volta descritto, nella maniera che qui di seguito esporrò, un paio di quadri; voglio sottoporre all'attenzione di tutti i due corrispondenti modelli che mi sono venuti in mente inconsapevolmente, per la loro stessa tipologia e senza che consideri questa come qualcosa di assolutamente impareggiabile. (Wackenroder 2014: 161, corsivo nell'originale)

Nonostante il titolo del capitolo e le parole del monaco creino in chi legge l'aspettativa che quanto seguirà consisterà in poesie recanti le descrizioni di due dipinti, i testi poi riportati non possono realmente essere definiti in questo modo. In entrambi i casi, infatti, il componimento si sofferma su ciascuno dei personaggi rappresentati dal dipinto come se si trattasse di attori su una scena, di cui il poeta adotta momentaneamente la prospettiva. Lo sguardo delle figure è però evidentemente rivolto verso l'interno; ogni strofa rappresenta il tentativo del personaggio di esprimere il proprio senso di beatitudine e di ineffabile commozione tramite il mezzo troppo

materiale delle parole, di cui viene esplicitata l'inadeguatezza. Più volte, la strofa termina con la tematizzazione del limite in cui inevitabilmente la parola, anche quella lirica, s'imbatte in tale tentativo di dare voce alle passioni che agitano il mondo interiore dei personaggi rappresentati sulla tela. Il primo quadro poetico si sofferma su Maria, Gesù Bambino e San Giovannino. Se ne riportano in seguito alcuni passaggi:

Per quale ragione sono dunque così beata  
e predestinata alla più alta felicità  
che la terra possa mai sostenere?  
Sgomenta alla vista di quest'enorme fortuna  
Non so dir "grazie" per essa  
Né con lacrime, né con gioia festante.

(Wackenroder 2014: 161)

Resa quasi inerme dalla propria stessa beatitudine, la Vergine viene presentata come incapace di ringraziare tanto con gesti, quanto con parole: ma sono quest'ultime a rappresentare il vero limite nel passaggio dal mondo interiore del sentimento, della sensazione soggettiva, seppure di derivazione divina, a quello esterno della comunicazione verbale:

Ah! Non so proprio cosa dire!  
Quasi mi sembra di non essere più su questa terra,  
se, nel mio intimo, penso con ferma intensità che  
Io, io son la Madre di questo Bimbo. (161)

Ha giustamente notato Kemper (1993: 251) come, nonostante il passaggio dalla superficie dipinta al testo poetico renda le figure lì rappresentate come fossero "parlanti", questo non implica in alcun modo un loro entrare in una dimensione realmente dialogica; al contrario, ognuna delle figure il cui punto di vista è adottato dall'autore esprime in modo solipsistico la propria percezione in un testo poetico che tematizza in continuazione l'incapacità di fornirne una rappresentazione adeguata; le parole di Maria precedono quelle del Bambino, che si concludono su note simili:

Ma *dentro* di me son felice  
e immagino, lì, cose più belle  
di quelle che riesco a dire.

(Wackenroder 2014: 163, corsivo di chi scrive)

La costante ripresa del problema della comunicabilità del proprio stato d'animo crea un divario incolmabile tra la dimensione interiore e quella esteriore, già topos della cultura dell'*Empfindsamkeit* in cui l'opera di Wackenroder evidentemente affonda le sue radici (Agazzi 2017: 113 e 2021: 45-65). L'ineffabile lirismo che pervade queste due descrizioni poetiche si risolve, infatti, completamente nello spazio interiore (come sottolinea il ritorno costante dell'aggettivo 'innerlich'): ciò che risalta, dell'intera scena, è la staticità delle figure.

Il secondo esempio che il monaco sottopone al lettore ha come oggetto l'adorazione dei Re Magi. La parola passa da costoro a Maria al Bambino, in un susseguirsi di tre strofe che, prendendo le mosse da un polo descrittivo-narrativo, conducono a quello, opposto, dell'incomunicabilità. Nei ventotto versi dedicati al viaggio intrapreso dai sapienti sussistono infatti ancora i nessi referenziali, tali per cui queste figure, a differenza delle altre due, sono in grado di descrivere la terra da cui arrivano e il lungo viaggio che li ha portati, ormai anziani, a porre le proprie conoscenze a servizio del nuovo venuto. Nelle strofe successive, in cui a prendere la parola sono, invece, Maria e il Bambino, ad essere tematizzata è piuttosto l'indicibilità stessa dell'esperienza della beatitudine e dell'elezione tra i mortali, motivo per cui alla descrizione e alla narrazione subentra l'ineffabilità della sfera interiore:

Oh, quant'è beata nell'intimo la Madre che è in me!  
Ma non riesco a ringraziar i Saggi  
Per la loro grande benevolenza,  
né levar lo sguardo al Cielo.  
Eppure, cose grandi e straordinarie  
Si agitano nell'animo mio.

(Wackenroder 2014: 167)

Lo sguardo del Bambino, infine, vaga sulla scena interrogandosi sulla natura dei sapienti giunti per venerarlo; il capitolo, e con esso il tentativo da parte del monaco di descrivere in parole dei dipinti, si conclude con i versi che seguono:

Mi hanno anche portato  
doni davvero meravigliosi!  
E tuttavia s'inginocchiano davanti a me, -  
e non so proprio dirmi  
che nome potrei dar loro.

(*Ibid.*)

Appare evidente l'impossibilità per il lettore di ricostruire un'immagine a partire dai versi del monaco. Le "Descrizioni di due dipinti" esulano, quindi, da un intento realmente esplicativo e si profilano piuttosto nel tentativo di rendere, nel modo più evocativo possibile, lo stato d'animo delle tre figure (Mazza 2009: 431); esse si esprimono in modo del tutto associativo e in assenza di un reale interlocutore. Mancano i riferimenti ai criteri tradizionali della critica d'arte (composizione, uso della prospettiva, ombreggiatura) e la descrizione si risolve quindi nel tentativo di rendere a parole l'idea sovradeterminante dell'intera raffigurazione (Kemper 1993: 252).

La difficoltà a trovare le parole adatte a una simile impresa sostanzia la convinzione dell'autore fittizio delle poesie, il monaco, che queste debbano necessariamente rimanere dei semplici «tentativi» e non possano in alcun modo definirsi «qualcosa di assolutamente impareggiabile» (Wackenroder 2014: 161). Il monaco che rifiuta la critica d'arte propone un esempio di descrizione poetica che risulta, in ultima analisi, non essere tale, ma uno sforzo, piuttosto, di spingere la lingua oltre i confini che le sono propri. Se infatti in Wackenroder è l'oggetto stesso della descrizione, il dipinto, a essere svincolato dalla sua dimensione concreta e materiale e considerato solamente sulla base del suo connotato ideale ed emotivo, allora la ricerca di parole per descriverlo è rivolta all'individuazione di un mezzo linguistico che deve farsi esso stesso ineffabile e immateriale. Si tratta evidentemente di un'operazione destinata a fallire per via dello scarto esistente tra dimensione intima ed emotiva e dimensione linguisticamente codificata, sebbene tramite il mezzo della poesia lirica. Quest'impasse propria del pensiero di Wackenroder circa la poesia non sfuggì all'attenzione di Ludwig Tieck, il quale già nel 1793 si esprimeva criticamente nei confronti di una poesia dell'amico, nella quale troppo spazio veniva lasciato all'«emozione individuale»:

Dunque non posso assolutamente accettare l'idea che hai delle emozioni individuali e neppure il poeta drammatico riuscirà a rappresentarle *completamente*. Già la lingua mi obbliga a renderle più universali (general); se volessi mettere su carta *completamente* la *mia* emozione, dovrei prima inventare una mia lingua e allora nessuno mi comprenderebbe e se anche imparasse questa lingua, resterebbe ancora da capire se proverebbe le stesse *emozioni*. (Tieck 2014: 789, corsivo nell'originale)

Sostenere che l'unicità della percezione individuale la renda inconciliabile con una sua condivisione o manifestazione pubblica rende sostan-

zialmente impensabile che una sua traduzione in forma linguistica possa essere priva di una profonda scepisi. Nel caso delle descrizioni poetiche di Wackenroder sembra riproporsi sul piano linguistico il problema che, sull'esempio della sua opera, la critica ha individuato nel concetto di 'Kunstreligion'. Se infatti l'aspetto critico del conferimento di un significato religioso all'arte nell'opera di Wackenroder è da ricondurre al fatto che questa è resa oggetto di un culto assolutamente privato, anzi addirittura asociale (Rispoli 2011: 124-126), può forse rivelarsi utile considerare la scepisi che l'autore esprime nei confronti del linguaggio poetico come un sintomo dello stesso problema. Così come la religione dell'arte può esistere solo come culto individuale, allo stesso modo Tieck nota che servirebbe una "lingua privata" per dare espressione adeguata all'aspetto individuale della percezione, cosa che la renderebbe però inaccessibile a chiunque non ne fosse l'autore. Così come nell'essere partecipe di un credo religioso l'individuo è chiamato ad accettare una serie di convenzioni, aderendo alle quali si inserisce in un sistema codificato al fine di poter essere intelligibile da più parti, così la lingua necessariamente organizza ciò che si agita nell'animo del singolo al fine di renderlo accessibile: «La condensazione dei sentimenti, che nella vita reale vagano dispersi, in diversi blocchi compatti, costituisce l'essenza di tutta la poesia [...]» (Wackenroder 2014: 493).

La dimensione collettiva a cui i sentimenti e le sensazioni giungono tramite la codificazione linguistica risulta quindi essenzialmente inconciliabile con il rapporto unicamente emotivo e intimistico che il protagonista delle *Herzensergießungen* intrattiene con le opere d'arte. Questa profonda sfiducia nei confronti delle parole, che riguarda un autore per la cui opera il movimento degli affetti risulta costitutivo, ha reso infatti possibile parlare di Wackenroder come di un «lirico senza lirica» (Dill 1981: 560).

## **Le descrizioni poetiche di August Wilhelm Schlegel**

Nel febbraio del 1797 appare nella *Allgemeine Literaturzeitung* una recensione positiva che August Wilhelm Schlegel dedica alle *Herzensergießungen*. Il recensore fa esplicitamente riferimento alle descrizioni poetiche dei dipinti di Wackenroder, che considera un espediente ingegnoso, pur lamentandone la mancanza di raffinatezza formale (Schlegel 1971: 10, 365). In questa recensione, con la quale Schlegel tenta di prevenire le critiche che, prevedibilmente, l'opera avrebbe suscitato per via delle sue atmosfere cattoliche, l'autore guarda con un certo paternalismo alla devozione del protagonista, che considera mal direzionata:

Chi potrebbe prendersela con il modesto monaco di buon cuore, se pone il divino al di fuori dell'essere umano, che tuttavia solo lì dimora e se paragona o addirittura scambia, talvolta, ciò che c'è d'inafferrabile nell'entusiasmo dell'artista con più alti ed immediati afflatti? (363-365, trad. di chi scrive)

In questa frase è racchiusa la distanza che separa il giovane autore berlinese dal primo romanticismo di Jena, che, com'è noto, s'innesta su una ricezione della filosofia dell'io di Fichte; nella stessa recensione Schlegel sottolinea, in aggiunta, che un eccessivo soffermarsi nel sentimento di devozione (*Andacht*) impedisce «il libero gioco della fantasia creatrice» (371) di chi osserva.

È quindi evidente che la ricezione delle *Herzensergießungen* in ambito jenese non avviene nel segno di una totale coincidenza d'intenti. Se gli scritti di estetica di Wackenroder e Tieck contribuiscono sicuramente al diffondersi, a partire dal 1797 e presso quasi tutti i protagonisti del circolo riunitosi intorno agli Schlegel, di un interesse per le arti figurative<sup>4</sup>, vi è tuttavia un cambiamento di segno radicale che divide le due esperienze, del quale anche le descrizioni poetiche a opera di Schlegel offrono un significativo esempio. Come Wackenroder, anche A.W. Schlegel non viene solitamente ricordato per la produzione poetica, nonostante questa non fosse certo esigua (Manger 2010: 77; Paulin 2016: 10). All'interno di questa eterogenea produzione in versi non è il *Lied*, forma poetica d'elezione per la generazione romantica, a ricorrere maggiormente; è piuttosto il sonetto la forma con cui Schlegel, filologo romanzo e traduttore di Petrarca e Shakespeare, decide di confrontarsi maggiormente.

Proprio questo è il modello che Schlegel sceglie per le sue descrizioni poetiche; come nei componimenti apparsi nelle *Herzensergießungen*, è la pittura sacra del Cinquecento italiano a fornire a Schlegel l'occasione per

---

<sup>4</sup> Quest'interesse è testimoniato dalla produzione, da parte di quasi tutti i collaboratori alla rivista, di scritti dedicati al tema dell'arte figurativa e in particolare a quella pittorica, nei mesi successivi. Molti di questi scritti, come evidentemente il dialogo *Die Gemählde*, prendono spunto anche dalle visite compiute dal gruppo a Dresda nell'estate del 1798. Gli Schlegel, Caroline Michaelis Schelling, Friedrich von Hardenberg e altre personalità a loro vicine visitano a più riprese la galleria d'arte della città sull'Elba, la quale, con la sua *Antikensammlung* e la collezione di arte italiana, tedesca e fiamminga del quindicesimo e sedicesimo secolo era da considerarsi a quest'altezza cronologica la capitale tedesca delle arti figurative (Müller 1996: 166).

la composizione poetica. A costituire però una prima differenza rispetto al testo di Wackenroder vi è il fatto che le opere pittoriche a cui sono ispirati i sonetti dei *Gemählde* vengono facilmente individuate dai personaggi nello scambio di battute che segue la loro lettura da parte di Waller (Schlegel 2009: 380), il quale, nella finzione dialogica, ne è appunto autore; questo costituisce già da sé un indizio del loro carattere maggiormente descrittivo e sostiene, inoltre, l'opinione espressa da Waller immediatamente prima della lettura secondo la quale la poesia debba farsi interprete (*Dollmetscherin*) dell'arte figurativa (375).

Il dialogo di Schlegel e di Michaelis Schelling sui dipinti pone infatti, fin dalle sue prime battute, il problema della comunicabilità linguistica della percezione del bello artistico come un fattore decisivo per la valutazione della sua qualità: «Louise. [...] La pittura rende più facile [rispetto alla scultura] il godimento di sé stessa, *parlando* in modo più immediato al nostro mondo sensibile» (Schlegel 2009: 325, corsivo di chi scrive). La scelta stessa di sviluppare il tema tramite l'espedito di una conversazione tra tre amici amanti dell'arte, nella quale vengono incastonate tre lunghe sezioni di descrizioni di dipinti, è una prova del fatto che la questione sarà affrontata su un piano che non ha nulla in comune con la solitudine che caratterizza il monaco delle *Herzensergießungen*. Il riscatto dell'impasse comunicativa si compie proprio sul campo di una parola che è socievole, oltre che poetica:

Louise. Io guardo, osservo con attenzione e a lungo; colgo le impressioni in raccoglimento ('Andacht') e tranquillità, ma poi devo tradurle internamente a parole. Solo in questo modo le definisco realmente, le fisso. E queste parole cercano, com'è naturale, una via per uscire all'aria. (325)

Ha quindi ragione Claudia Becker nel sostenere che nei *Gemählde* il dialogo rappresenta, al di là della forma assunta dal testo, l'impostazione metodologica dei due autori (Becker 1998: 122). Di conseguenza, a conversare non sono unicamente Louise, Waller e Reinhold; sono i linguaggi artistici stessi ad essere messi in dialogo tra loro, così come il testo rappresenta nel suo insieme un dialogo della generazione primo-romantica con i più importanti rappresentanti della riflessione estetica del secondo Settecento (Mazza 2009: 428). Le descrizioni poetiche entrano pienamente a far parte di questa struttura progressiva del testo che muove dalle sezioni dialogate iniziali sulla scultura, attraverso le parti ecfrastriche sui dipinti della galleria di Dresda, fino ai componimenti di Waller e ai disegni di Reinhold, in un movimento perfettamente rappresentativo della teoria letteraria che

andava sviluppandosi sulle pagine di *Athenaeum*. I sonetti rappresentano, quindi, da un lato, il punto d'arrivo dell'intero scritto, dall'altro, potenzialmente, il punto d'inizio di una serie infinita di traduzioni intersemiotiche.

I componimenti che concludono il dialogo vengono facilmente ricondotti da Louise e Reinhold a opere di Guido Reni, Andrea del Sarto, Correggio e Raffaello (Schlegel 2009: 380). Di questi, solo due, *Assunzione della Vergine Maria* e *I Re Magi* presentano un io lirico che esprime in prima persona le proprie impressioni. Negli altri componimenti la scena è vista da fuori e il poeta, in una certa misura, nel descriverla, si rivolge direttamente alle figure che la animano. La figura di Maria ricorre in sette dei nove sonetti di Schlegel, evidentemente per via della posizione di centralità che questo soggetto ricopre nell'arte italiana del Rinascimento. In particolare, si è visto come le Madonne di Raffaello rappresentino, per Wackenroder come per i primo-romantici, l'immagine stessa della beatitudine e della quieta femminilità. La sua *Madonna Sistina* (1513-1514), custodita a Dresda e fiore all'occhiello dell'intera collezione, costituisce, non a caso, il punto d'arrivo del dialogo dei tre amici ed è l'unica opera ad essere descritta direttamente nello scambio dialogico. In prossimità di un'opera che viene percepita come il vertice massimo dell'espressione artistica, però, Louise si dimostra per la prima volta scettica riguardo alle proprie capacità descrittive. Il poeta la intima di proseguire sostenendo che l'uomo deve poter comunicare con fiducia «tutto quanto di degno gli sia caro» (370), per proporre poi la sua versione dello stesso dipinto, appunto un sonetto dal titolo *La Madre di Dio nello splendore*, di cui si riportano gli ultimi versi:

Oh Vergine! Figlia di colui che accudisci,  
il ventre tuo a santuario fu eletto.  
In esso la divinità conìò l'immagine sua.  
La tua vita ha animato di nuovo la vita.  
L'amore eterno che regge l'universo,  
È grazie a te indissolubilmente nostro. (379-380)

Nei sonetti di Schlegel è evidente, oltre alla presenza di un intento propriamente descrittivo, la volontà di narrare le scene che i dipinti rappresentano, di renderle vive e parlanti. Si consideri ad esempio il primo della serie di sonetti, *Ave Maria*:

La Vergine riposa, umiltà il solo monile,  
Nell'ombra della sera, sulla soglia.  
Non sa che Dio l'ha eletta a sposa,

L'anima sua è quieta nella pace dello spirito.  
Ma ecco! Avanza un giovane, la veste luminosa  
E un ramo di palma nella mano.  
S'alza tremante lei, scossa da un brivido dolce,  
Su quella fronte sorge l'aurora della gioia.  
Ave Maria! S'ode dalla bella bocca  
Che annuncia la lieta novella:  
Dal cielo una forza tutta l'avvolgerà.  
E lei, posta la mano sul cuore  
Che batte in segreto di fervido amore,  
Risponde: Sia fatta la volontà del Signore. (376-377)

Il sonetto presenta l'Annunciazione come una scena che si svolge davanti agli occhi del poeta e nella quale hanno luogo l'incontro e il dialogo tra l'arcangelo e Maria; si produce in questo modo un equilibrio tra narrazione e descrizione, che evita il prevalere di accenti marcatamente sentimentali. La mancanza dei toni di inesprimibile lirismo che caratterizzano le poesie di Wackenroder è dovuta, in ultima analisi, al ridursi della distanza tra il poeta e l'oggetto del suo poetare. Il valore di un artista o di un'opera d'arte non è più, infatti, riconducibile per Schlegel a uno scarto tra umano e divino; coerentemente, da parte dei personaggi dei *Gemählde* viene sottolineata la predilezione, nell'arte moderna, del «carattere individuale, umano» delle vicende e delle figure rappresentate (Schlegel 2009: 382). Non a caso, a seguito di questa lettura, Reinhold disegna un'Annunciazione che regala a Louise come augurio «simbolico» (381), nel caso dovesse ella stessa diventare madre.

La maggiore facilità nell'avvicinare dei soggetti religiosi tramite la parola poetica nel testo di Schlegel e Michaelis Schelling è da ricondurre, inoltre, a una diversa localizzazione dell'origine dell'attività creativa. Come testimonia la citazione sopra riportata e tratta dalla recensione del 1797, questa è per l'autore di *Athenaeum* completamente umana. Se "il divino" risiede nella facoltà creativa dell'essere umano, la quale non è però da considerarsi il risultato di un dono dall'alto, è lecito anche relativizzare la dimensione sacrale dell'arte a tema religioso, separando così il contenuto mitologico (e quindi archetipico-umano) delle saghe cristiane dal loro significato puramente religioso. In questo modo è infatti possibile, come sostiene Waller nell'ultimo scambio di battute, tornare a riconoscerne la potenziale produttività sul piano della creazione artistica «in quanto bella e libera poesia» (376). Scrive a riguardo Elena Agazzi:

Lo svincolamento della produzione artistica da una committenza che si leghi all'imprimatur di una specifica fede religiosa è il primo importante passo fatto verso la sua autonomia e verso la ricerca di nuovi soggetti e nuove soluzioni formali. Di questo argomento si alimentano i ragionamenti conclusivi di Waller e di Reinhold, i quali [...] non fanno che confermare che solo attraverso la collaborazione tra le arti sorelle – nello specifico caso della poesia con la pittura – si potrà sperare nella durata illimitata, eterna, della forza espressiva di un'opera d'arte e del suo valore. (Agazzi 2014: 37)

Che tra le "Descrizioni di due dipinti" di Wackenroder e i sonetti di Schlegel sussista sia una relazione di parentela, sia una distanza incolmabile, è fatto riscontrabile anche sulla base della caratterizzazione dei due autori fittizi e, soprattutto, del loro atteggiamento nei confronti dei rispettivi approcci alla descrizione poetica. Se infatti il monaco propone le due "Descrizioni" come tentativi non davvero soddisfacenti, che ha per di più redatto «quasi inconsapevolmente» (Wackenroder 2014: 161), la centralità del rapporto tra arte e poesia per l'arricchimento di entrambi i mezzi espressivi è invece costantemente espresso da Waller nel dialogo (ad esempio: «Senza reciproco influsso le arti diverrebbero quotidiane e servili, e la poesia un fantasma privo di corpo», Schlegel 2009: 375); questo implica evidentemente anche un diverso atteggiamento nei confronti del linguaggio, di cui Waller si erge, infatti, a difensore: nella lingua risiede la prima e più immediata facoltà creatrice dell'uomo, sostiene Waller; per questo motivo essa è ovviamente uno strumento valido per la descrizione di un dipinto, spetta unicamente all'autore saperne fare buon uso (326). Di questo personaggio si è notato, giustamente, il carattere esemplare: Waller è poeta e critico, nella sua figura si realizza quindi l'unione di due attività che il progetto jenesse tentava di ricongiungere (Mazza 2009: 429).

Dopo la lettura dei sonetti religiosi segue, separato da alcune battute dei personaggi, quella di un sonetto dedicato all'episodio biblico del pentimento di Maddalena. Si tratta di un caso interessante, che costituisce un ulteriore esempio della distanza che intercorre tra i due autori. Nel corso del dialogo, di "Maddalene" ne vengono descritte ben tre: la *Maddalena penitente* di Franceschini (prima metà del XVIII secolo), la *Penitente* di Batoni (seconda metà del XVIII secolo) e la *Maddalena* di Correggio (1530 circa). Di seguito la resa in versi, seguita dal commento di Louise:

Nel fresco rigoglio di gioventù senza custodia,  
Maddalena consuma la sua bellezza.

Il frivolo senso opprime lo spirito nobile,  
Così che lei brucia in fiamme profane.  
Ascolta il Salvatore, e il bene severo  
Che per sua bocca parla, la schiude alla salvezza.  
La peccatrice si prostra ai suoi piedi,  
Con l'anima lacerata e dolente.  
Disadorna di gioie, ora contempla, sola,  
Sostenendo la pallida guancia, piangente,  
Pensieri di rimorso e di espiazione.  
Sì, fanciulla bella e pia, deserta piangi,  
Nascondi al mondo il tuo dolore,  
Che non abbia a incantare il tuo pentimento.

Louise: Fino all'ultima strofa vi siete mantenuto rigoroso e chissà, se il sonetto non avesse dovuto avere una conclusione, forse sareste riuscito ad evitare ogni mondanità. (Schlegel 2009: 380)

La descrizione della penitenza di Maddalena rende pienamente il senso dell'operazione di Schlegel, che nelle sue lezioni sulla *Kunstlehre* (1801-1802) definisce questo soggetto antitetico alla figura di Maria: «Maria, ove in essa non predomini la maestà divina, è l'immagine della pura femminilità [...]. Maria Maddalena è invece l'immagine del pentimento sulla gioventù e la bellezza sprecate» (citato in Schlegel 2009: 436). Entrambe sono interpretate come espressioni dell'umano, a tal punto che il sonetto su Maddalena viene diviso dagli altri per il suo connotato più frivolo e velatamente sensuale. L'intento dei sonetti di Schlegel, decisamente più descrittivi dei componimenti di Wackenroder, risulta quindi essere quello di dare espressione, grazie al passaggio dalla superficie dipinta alla parola poetica, al potenziale universalmente umano delle leggende cristiane. Per questo motivo anche questi sonetti, seppur presentati come descrizioni di dipinti, non contengono elementi ascrivibili alla critica d'arte; nel dialogo essi vengono menzionati, invece, in particolare da Reinhold, che dà voce ad aspetti più prettamente tecnici. Per Schlegel non sono questi, però, i dettagli che è dato di rendere in una traduzione poetica. Sempre nel contesto delle *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801-1804), affermerà infatti che:

in tutte le belle arti, al di là dell'aspetto meccanico (tecnico) e al di sopra di esso, vi è una parte poetica; cioè, in esse si riconosce un'attività creativa libera della fantasia (poiesis). Poesia significa allora, in senso più generale, ciò che è comune a tutte le arti, e che si modifica solo

secondo la particolare sfera delle loro rappresentazioni. (Schlegel 1989: 186)

Sembra allora lecito, prendendo in considerazione le descrizioni poetiche e la teoria dell'affratellamento delle arti proposte nei *Gemählde*, considerare proprio questa «parte poetica» come l'unico aspetto che è possibile mantenere, cambiandone la forma, nel passaggio da un linguaggio artistico all'altro. Lungi dall'essere meramente l'oggetto di una silenziosa devozione, del quale è impossibile parlare senza che l'immaginazione si disperda, il dipinto è nel testo di Schlegel e Michaelis Schelling il momento iniziale di un movimento che può, almeno potenzialmente, procedere all'infinito, allontanandosi sempre più dall'opera che ne ha costituito l'origine e quindi rafforzando, di traduzione in traduzione, la totale autonomia dell'atto artistico. Protagonista di questo movimento è, per gli autori del dialogo, la poesia, ricondotta al suo significato originale di 'poiesis'. A sua volta, tale attività creatrice necessita, per le proprie rappresentazioni, sia dell'elemento archetipico-umano (in questo caso, le narrazioni della mitologia cristiana), sia di un sistema di segni tramite cui codificarsi, grazie al quale rendersi intelligibile e traducibile. La rivalutazione tanto della comunicazione linguistica quanto delle opere sacre avviene quindi, coerentemente con lo spirito primo-romantico che si sviluppa in *Athenaeum*, non per via della vicinanza al divino, ma piuttosto all'interno del progetto di rifondazione della poesia in senso moderno.

## Bibliografia

- Agazzi, Elena, "La breve stagione della Frühromantik", *W.H. Wackenroder, Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, Ed. Elena Agazzi, Milano, Bompiani, 2014: 7-37.
- Agazzi, Elena, "Empfindsamkeit und Stoizismus. Überlegungen zu einer bedeutenden Begriffskonstellation in Tiecks Jugendjahren am Beispiel seines Briefwechsels mit Wackenroder", *Ludwig Tieck: Werk – Familie – Zeitgenossenschaft* (Tieck-Studien III), Eds. Walter Schmitz - Achim Hölter, Dresden, Thelem, 2021: 45-65.
- Agazzi, Elena, "L'intreccio di Classicismo ed esperienza tardo-illuminista nella riflessione sull'arte di Wilhelm Heinrich Wackenroder e di Ludwig Tieck", *Il romantico nel Classicismo / il classico nel Romanticismo*, Ed. Alessandro Costazza, Milano, LED, 2017: 105-118. <https://doi.org/10.7359/815-2017-agaz>
- Becker, Claudia, „*Naturgeschichte der Kunst*“: *August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- Bernhardi, August Ferdinand, "Neueste Literatur. Romantische Dichtungen von Ludwig Tieck", *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, vol. 1, Berlin, Maurer, 1800: 457-471.
- Bollacher, Martin, *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
- Dill, Heinz J., "Lyriker ohne Lyrik : Konsequenzen der Sprachskepsis bei Wilhelm Heinrich Wackenroder", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, n. 100.IV, Berlin - Bielefeld - München, E. Schmidt, 1981: 560-575.
- Ehrmann, Daniel, *Kollektivität. Geteilte Autorschaften und Kollaborative Praxisformen 1770–1840*, Eds. Werner Michler Norbert - Christian Wolf, Wien - Köln, Böhlau Verlag, 2022.
- Kemper, Dirk, *Sprache der Dichtung: Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart - Weimar, Metzler, 1993. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03462-5>
- La Manna, Federica, "I resoconti di viaggio di Wackenroder e Tieck", *W.H. Wackenroder, Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, Ed. Elena Agazzi, Milano, Bompiani, 2014: 899-920.
- Manger, Klaus, "Statt „Kotzebuesieen“ nur Poesie?“ Zu den lyrischen Dichtungen August Wilhelm Schlegels", *Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten*, Eds. York-Gothart G. Mix - Jochen Strobel, Berlin, De Gruyter, 2010: 77-92. <https://doi.org/10.1515/9783110228472.1.77>

- Marola, Francesco, "Sympoesie: universalismo e modello greco antico nell'autorialità collettiva del primo romanticismo tedesco", *L'autorialità polimorfica. Dall'aedo all'algoritmo*, Eds. Massimo Fusillo et al., Pisa, Edizioni ETS, 2024: 129-138.
- Mazza, Donatella, "Ma come tradurre in parole la più sublime delle espressioni?", *Athenaeum 1798–1800. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e di Friedrich Schlegel*, Ed. Giorgio Cusatelli, Milano, Bompiani, 2009: 417-442.
- Müller, Lothar, "Nachwort", *August Wilhelm Schlegel, Die Gemählde. Ein Gespräch*, Eds. Gerti Fietzek – Michael Glasmeier, Amsterdam - Dresden, Verlag der Kunst, 1996: 165-196.
- Paulin, Roger, *The life of August Wilhelm Schlegel, Cosmopolitan of Art and Poetry*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016. <https://doi.org/10.11647/OBP.0069>
- Rispoli, Marco, "Kunstreligion und künstlerischer Atheismus. Zum Zusammenhang von Glaube und Skepsis am Beispiel Wilhelm Heinrich Wackenroders", *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner theoretischen Entfaltung*, vol. 1, Eds. Albert Meier - Alessandro Costazza - Gérard Laudin, Berlin, De Gruyter, 2011: 115-133. <https://doi.org/10.1515/9783110217810.115>
- Schlegel, August Wilhelm, "I Dipinti. Un dialogo", *Athenaeum 1798–1800. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e di Friedrich Schlegel*, Ed. Giorgio Cusatelli, Milano, Bompiani, 2009: 321-385.
- Schlegel, August Wilhelm, "Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst", *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, vol. I, Ed. Ernst Behler, Berlin, Brill, 1989: 179-781.
- Schlegel, August Wilhelm, "Rezensionen aus der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung 1797", in *August Wilhelm von Schlegel's sämtliche Werke*, vol. X, Ed. Eduard Böcking, Hildesheim - New York, Olms, 1971: 331-420.
- Tieck, Ludwig, Lettera a Wackenroder, [tra il 20] dicembre 1792 [e il 7 gennaio 1793], *W.H. Wackenroder, Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, Ed. Elena Agazzi, Milano, Bompiani, 2014: 766-794.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, "Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte", *W.H. Wackenroder, Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, Ed. Elena Agazzi, Milano, Bompiani, 2014: 71-328.

## L'autrice

### **Marta Marchesini**

Marta Marchesini obtained her master's degree in Euro-American literatures and translation at the University of Trento. She is now a doctoral candidate in the international PhD programme in Germanic and Slavic Studies at "La Sapienza" University of Rome and Charles University of Prague. Her research focuses on the emergence of dialogism within the context of early German Romanticism, as well as on the related phenomena of literary-genre hybridization.

Email: [marta.marchesini@uniroma1.it](mailto:marta.marchesini@uniroma1.it)

## L'articolo

Data invio: 30/11/2025

Data accettazione: 28/02/2026

Data pubblicazione: 31/05/2026

## Come citare questo articolo

Marchesini, Marta, "«I dipinti si trasformerebbero in poesie, le poesie in musiche [...]». Linguaggio poetico come traduzione intersemiotica in Wilhelm Heinrich Wackenroder e August Wilhelm Schlegel", *Simposia. Morfologie del Romanticismo globale – Sympoetry. Morphologies of Global Romanticism*, Eds. S. Beccone - S. Morabito - D. Pierucci – M. Zupancic, *Between*, XVI.31 (2026): 123-141. <http://www.betweenjournal.it/>

