

Una fonte tedesca non tradotta di Angelo Conti

Rembrandt als Erzieher di Julius Langbehn

Enrico Bortolotto

Abstract Angelo Conti acted as a link between German and Italian cultures. His knowledge of the German language and thus his capability of reading original works remain however dubious, and he might have taken advantage of available translations in other languages. In his *Giorgione*, Conti refers to Julius Langbehn's *Rembrandt als Erzieher*, a work published in 1890 and not translated in Italian or French. Conti and Langbehn share similar views in fact of art, science and modern times, namely fostering the freedom of the spirit over industrialization.

La rilevanza dell'attività di critico e di saggista svolta da Angelo Conti a cavallo tra i secoli XIX e XX, la sua conoscenza dei dibattiti dell'epoca, la tempestività delle sue letture europee e il suo ruolo di mediatore culturale tra l'Italia e il resto d'Europa sono dati ormai acquisiti in sede critica.¹ Rimangono tuttavia alcuni aspetti che meritano di essere approfonditi, tra cui le sue effettive competenze nell'ambito delle lingue straniere e dunque la possibilità di accedere, da parte sua, alle opere degli autori europei nella loro versione originale. Ad esempio, è noto che nei suoi testi si ritrovano numerose citazioni in tedesco, fatto che induce a crederlo padrone di quella lingua e quindi capace di svolgere una mediazione diretta tra cultura tedesca e italiana. Tuttavia, la presenza in quel che resta della sua biblioteca della traduzione francese di opere tedesche ha lasciato dei dubbi sulla sua effettiva capacità di attingere direttamente alla fonte di quella cultura, lasciando irrisolta la questione se egli fosse dipendente dal filtro della mediazione francese (cfr. Ricorda 1993, pp. 105-106). La portata del ruolo di Conti quale mediatore culturale è dunque connessa a quella delle sue conoscenze linguistiche, che, se per il francese sono sicure e per l'inglese con ogni probabilità mancanti, nel caso del tedesco risultano ancora poco chiare.²

1 Cfr. in particolare Ricorda 1993; Zanetti 1996; Mazzanti 2007. Una rassegna della critica letteraria su Angelo Conti si trova in Ricorda 1993, pp. 12-19. Per un utile inquadramento biografico si veda il volume di Mazzanti 2007.

2 Si rammenta che «Angelo Conti aveva compiuto i primi studi presso i Padri francesi del Collegio Romano Poli» (Mazzanti 2007, p. 61). Sulla sua conoscenza dell'inglese si veda Ricorda 2007, p. 34, nota 25. Per quanto riguarda il tedesco, la dichiarazione di Mazzanti che

Un interessante spunto per fare luce sulla questione è fornito dalla citazione nell'ultimo capitolo del *Giorgione*, la seconda monografia di Conti edita nel 1894, di un'opera oggi poco nota pubblicata in Germania nel 1890. Trattando del senso e del futuro della critica d'arte, Conti scrive:

Immenso e ancora vergine è il campo aperto agli studii di critica d'arte. Tutto rimane ancora da fare. Un solo scrittore, tra la moltitudine che si occupa di critica, ha sentito il desiderio ed ha avuto il coraggio di porre la questione nei veri termini, e il suo lavoro è stato accolto dall'entusiasmo del pubblico. Meditando sul pittore che nella natura ha penetrato il mistero della luce e delle ombre, egli ha chiesto a sé medesimo: *Wer ist Rembrandt?* chi è Rembrandt? Sempre e in questo sol modo deve essere posta la questione. Dinanzi ai prodigi dei grandi creatori delle forme, dinanzi alle manifestazioni della loro attività consolatrice e liberatrice, noi dobbiamo chiedere a noi stessi: chi sono quelle grandi anime? qual è il mistero ch'esse nascondono? quale umana gioia, qual sovrumana tristezza hanno espressa con le loro opere? Tutte le ricerche archivistiche, storiche, agiografiche, iconografiche allontanano dallo scopo che è necessario raggiungere, velano l'intelletto con particolari oziosi e noiosi, e rendono un'assai misera cosa la nobile attività dell'ingegno umano [Ricorda 2007, pp. 145-146].

Lo scrittore cui Conti si riferisce è, con tutta probabilità, Julius Langbehn, l'autore di *Rembrandt als Erzieher* (1890), *best seller* nel mondo tedesco, uscito anonimo con la dicitura «Von einem Deutschen» e mai tradotto in italiano e neanche in francese.³ Va segnalato che «*Wer ist Rembrandt?*» è probabilmente una pseudocitazione, in quanto la domanda puntuale non compare in alcun punto del testo della prima edizione.

Julius Langbehn nacque a Hadersleben, nello Schleswig, nel 1851 (Stern 2005, p. 144). La sua vita fu caratterizzata dalla continua ricerca di un *modus vivendi* che gli garantisse di conservare la propria autonomia intellettuale e la sua opera principale, *Rembrandt als Erzieher*, consiste

Conti leggeva Schopenhauer in tale lingua (Mazzanti 2007, p. 89) proviene dall'aneddoto secondo cui Alessandro Costa incitava il giovane Conti alla lettura di Schopenhauer e dei filosofi tedeschi in generale in lingua originale (p. 72), deduzione che a mio parere non è del tutto sicura, anche se la notizia non va trascurata.

³ Una riproduzione del volume, assai difficile da reperire, in formato pdf è conservata presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari Venezia. L'opera è propriamente un testo di critica culturale ed è rimasta pressoché sconosciuta in Italia, tanto che l'unico critico di Angelo Conti che lo abbia nominato finora è stato Zanetti (1996, pp. 43, 49 e 98, nota 7), citato poi a sua volta da Ricorda 2007, p. 176, nota 87. A presentare il testo di Langbehn come un *best seller* è Fritz Richard Stern (2005, p. 158). Fritz Stern nacque in Slesia per poi trasferirsi ancora bambino con la famiglia in America prima del secondo conflitto mondiale, dove pubblicò la sua opera in inglese.

sostanzialmente in un tentativo di calare queste idee nella società contemporanea. Come Conti, si dedicò dapprima agli studi scientifici, che lasciò in seguito per passare a quelli umanistici: iniziò nel 1869 all'università di Kiel lo studio delle scienze naturali e della filologia, spostandosi poi nel 1872 a Monaco, dove si formò sotto Liebig. Sempre a Monaco studiò quindi archeologia e filosofia, arrivando al dottorato nel 1880, assistito dall'archeologo Heinrich Brunn, con una tesi sulle figure alate nell'arte greca arcaica, pubblicata nel 1881 con il titolo *Flügelgestalten der ältesten griechischen Kunst*.⁴ Grazie a una borsa di studio dell'Archeologisches Institut, della cui commissione giudicante a Berlino faceva parte anche Theodor Mommsen, che ebbe un atteggiamento positivo nei suoi confronti durante il colloquio per l'assegnazione, nell'ottobre 1881 si recò a Roma, dove collaborò con la sede locale dell'istituto, proprio nel periodo in cui Conti studiava medicina (Behrendt 1984, p. 295; Stern 2005, pp. 148-149). Langbehn si era già trattenuto in Italia per due anni nella pausa tra l'abbandono degli studi scientifici e l'avvio di quelli umanistici, dal 1873 al 1875, soggiornando soprattutto a Venezia, città che lo colpì particolarmente, come sarebbe successo poi anche a Conti, e che occupa un posto d'onore in *Rembrandt als Erzieher*.⁵ Interrotta la carriera accademica al suo rientro da Roma, insofferente dello specialismo universitario, Langbehn condusse una vita girovaga senza impiego fisso, all'insegna d'una erudizione da autodidatta, preparando l'opera che avrebbe dovuto incarnare il suo spirito di riformatore.⁶

Nell'autunno-inverno 1889-1890, quando i preparativi per la pubblicazione di *Rembrandt als Erzieher* presso l'editore Hirschfeld di Dresda erano ormai avanzati, si impegnò nel tentativo di fare uscire Friedrich Nietzsche dall'ospedale psichiatrico.⁷ Tornato a Dresda, nel gennaio del 1890 pubblicò anonimamente *Rembrandt als Erzieher* concordando con l'editore un prezzo di mercato che non superasse i due *Reichsmark*, onde favorire la massima diffusione dell'opera. Giunse a questo accordo rinunciando alla partecipazione alle vendite, dopo che già Woldemar von Seidlitz, direttore generale dei musei di Dresda dal 1885, aveva garantito la copertura finanziaria delle spese di stampa (Behrendt 1984, p. 296; Stern 2005, pp. 158 e 412, nota 25). Tra gli amici di Langbehn nel mondo degli artisti va annoverato anche il pittore Hans Thoma (Behrendt 1984, pp. 303-304; Stern

4 Per quanto riguarda il percorso universitario di Conti, cfr. Mazzanti 2007, pp. 61-67. Per l'iter di Langbehn si vedano Behrendt 1984, pp. 295, 262 e 488; Pankau 1983, p. 108; e Stern 2005, pp. 147-148.

5 Sul primo soggiorno italiano di Langbehn si veda Behrendt 1984, pp. 295 e 263-264. Nel testo ottocentesco vi sono tre paragrafi intitolati a Venezia: *Venedig*, *Venetianische Politik* e *Venetianisirung*.

6 Sull'interruzione della carriera accademica si veda Pankau 1983, pp. 108-109. La successiva vita girovaga viene delineata da Stern 2005, pp. 150-151.

7 Sulla vicenda si vedano Behrendt 1984, pp. 233-236, e Stern 2005, pp. 156-157.

2005, p. 150). L'anonimato era per Langbehn una questione importante, in quanto nelle sue intenzioni le sue opere dovevano essere l'espressione dell'anima popolare (Pankau 1983, p. 111),⁸ ma il nome dell'autore non restò celato a lungo.

L'opera si presenta come una requisitoria di oltre trecento pagine dal ritmo serrato⁹ e consta di cinque capitoli, tutti introdotti dall'espressione *Rembrandt als Erzieher für: Deutsche Kunst, Deutsche Wissenschaft, Deutsche Politik, Deutsche Bildung e Deutsche Menschheit*. L'autore propone una rigenerazione della cultura tedesca prendendo a modello la conformazione spirituale di Rembrandt, in un testo che ha ben poco a che vedere con la critica d'arte, in cui si nominano solo un paio di opere di Rembrandt senza alcuna traccia di analisi precisa. Il testo sorvola sugli aspetti tecnici dell'arte del maestro olandese per fornire un'immagine a tutto tondo della sua personalità, cui rifarsi per uscire dalla «miseria culturale» del momento.¹⁰ Si ipotizza l'avvento di un'era dell'arte che sostituisca l'era della scienza, facendo costante riferimento al valore di creatività, individualità, soggettività e naturalezza come base su cui costruire una società armonica, priva delle frizioni e dei dissidi caratterizzanti la Germania della fine del secolo XIX. I bersagli principali della critica di Langbehn sono la pretesa assolutizzante della scienza, il naturalismo come sua espressione artistica, la civiltà industriale e la sua principale manifestazione, la grande città.

Il libro ebbe un successo strepitoso e le ristampe si succedettero a ritmi serrati: in un anno e mezzo ne furono venduti quarantamila esemplari (Stern 2005, p. 158; Pankau 1983, p. 241, nota 19). Langbehn approfittò delle continue ristampe per aggiornare l'opera, seguendo l'evoluzione del proprio pensiero, apportando modifiche e aggiungendo paragrafi fino al 1891, sicché la tredicesima ristampa del 1890 costituisce a tutti gli effetti una seconda edizione e la trentasettesima ristampa del 1891 una terza edizione (Behrendt 1984, p. 44 e p. 338, nota 54).¹¹ Conti, avendo pubblicato *Giorgione* nel 1894, può aver fatto riferimento a una qualunque delle tre edizioni già apparse.

Quasi tutti i giornali tedeschi recensirono il libro e i critici si mostrarono per lo più favorevoli. Anche Wilhelm Bode, il più quotato studioso tedesco di Rembrandt, impegnato anche nell'organizzazione museale, ebbe parole

8 Pankau (1983, p. 242, nota 23) conferma la ricezione in questo senso da parte dei lettori.

9 Pankau parla di una ricezione come «scritto di battaglia» di politica culturale (1983, p. 243, nota 38).

10 Rembrandt è presentato come un'ancora di salvezza in Langbehn 1890, pp. 25-26.

11 Per la stesura di questo articolo è stata utilizzata la seconda ristampa del 1890, visto che le edizioni successive vanno nella direzione di un antisemitismo (Behrendt 1984, pp. 45-48) che si allontana dalle posizioni contiane.

favorevoli per *Rembrandt als Erzieher* (Stern 2005, pp. 217 e 159).¹² Fritz Stern mette in rilievo la ricezione positiva da parte delle riviste artistiche, tra cui «Der Kunstwart», «Freie Bühne für modernes Leben» e «Kunst für alle» (Stern 2005, pp. 218-221).¹³

Quando, dal 1892, l'interesse per il libro venne scemando, Langbehn riprese la sua vita girovaga. Nel 1874 egli aveva lasciato la Chiesa protestante e nel 1900 si convertì al cattolicesimo. Morì a Rosenheim nel 1907 (Stern 2005, pp. 159 e 165).¹⁴

Gli unici tre studi del dopoguerra di un certo respiro che si occupino di Julius Langbehn giungono unanimemente ad un giudizio negativo sull'autore, sia dal punto di vista stilistico che da quello contenutistico. Johannes Pankau considera il nocciolo del pensiero di Langbehn la corrente sotterranea dell'ideologia nazionalsocialista, mentre Fritz Stern vede in lui uno degli esponenti principali di quel pessimismo culturale che costituì fertile *humus* all'ascesa del nazionalsocialismo.¹⁵

È probabile che Angelo Conti sia venuto a conoscenza di *Rembrandt als Erzieher* attraverso il suo amico pittore Mario de Maria, come ha già proposto Giorgio Zanetti (1996, p. 98, nota 7), seguito in questo anche da Ricciarda Ricorda (2007, p. 176, nota 87). Mario de Maria si sposò con Emilia Voigt a Brema il 14 luglio 1890, per poi trascorrere il viaggio di nozze in Germania, quando *Rembrandt als Erzieher* era già un *best seller* e faceva bella mostra di sé nelle recensioni letterarie della stampa tedesca. Il pittore italiano annoverava Rembrandt tra i suoi modelli principali, come Conti stesso testimonia.¹⁶ Questa inclinazione, sommata al prezzo

12 Per Wilhelm Bode si veda Stern 2005, pp. 220-221; per Maximilian Harden Stern 2005, p. 221; per Paul Wilhelm Keppler, che ebbe maggiori riserve, Stern 2005, pp. 224-225; per Ferdinand Avenarius Behrendt 1984, pp. 173-174; per Georg Brandes Behrendt 1984, pp. 174-175.

13 Bernd Behrendt sottolinea l'apporto che l'opera diede alla *Heimatkunstbewegung* che andava allora sviluppandosi, un movimento artistico caratterizzato da antinaturalismo sentimentale e spiccata sensibilità per il paesaggio (1984, pp. 99-101); Johannes Pankau e Fritz Stern pongono l'accento sull'ispirazione data alla *Kunsterziehungsbewegung*, movimento che propugnava un'educazione basata su attività artistica e sviluppo della personalità guidato da Avenarius e Alfred Lichtwark, direttore museale amburghese (Pankau 1983, pp. 118-119; Stern 2005, pp. 239-240), e Stern mette in rilievo soprattutto l'influsso sulla *Jugendbewegung*, un movimento studentesco denominatosi dal 1901 *Wandervogel* che organizzava escursioni fuori città esaltando il rapporto con la natura e l'esperienza di gruppo (Stern 2005, pp. 229-230 e 242-246).

14 Le svolte in campo religioso di Langbehn sono riportate in Behrendt 1984, p. 3; Pankau 1983, p. 111; e Stern 2005, p. 164.

15 I giudizi negativi si trovano in Behrendt 1984, pp. 248-256 e 268-294; Pankau 1983, pp. 115-117, 120-121, 127 e 130-131; Stern 2005, pp. 167-168, 173, 179, 188 e 190. Il nesso tra Langbehn e nazismo è posto da Pankau 1983, p. 128, e da Stern 2005, pp. 384-392.

16 Si veda l'articolo a firma Doctor Mysticus (1887), parti del quale vengono citate in

modico dell'opera, con ogni probabilità portò all'acquisto di almeno un esemplare di *Rembrandt als Erzieher* da parte del pittore.¹⁷

I punti di contatto del pensiero di Julius Langbehn con quello di Conti sono numerosi. Va comunque ricordata in *Rembrandt als Erzieher* anche la presenza di temi estranei al pensiero contiano: a partire dal nazionalismo in senso pangermanico che sottende tutta l'opera (a cominciare dalla considerazione di Rembrandt come tedesco), in antitesi rispetto all'universalità dell'arte sostenuta da Conti (cfr. Ricorda 1993, pp. 86-87); poi l'ampio spazio dedicato in *Rembrandt als Erzieher* alla politica, con commenti su quella tedesca contemporanea e la proposta di un'ipotesi per il futuro all'insegna di un'impostazione di tipo artistico, mentre Conti si occupa solo marginalmente di politica nei suoi scritti (cfr. Ricorda 1993, pp. 118-119 e p. 119, nota 50); inoltre le idee sulla razza affioranti in più punti del testo di Langbehn,¹⁸ tema assolutamente estraneo al pensiero di Angelo Conti.

Rembrandt als Erzieher, essendo concepito come progetto di riforma della cultura tedesca, presenta, per dirla con Conti, una rilevante parte distruttiva. L'aspra critica che Julius Langbehn fa alla cultura contemporanea ed ai suoi esponenti ha vari punti in comune con le posizioni di Conti, il quale nei suoi scritti è però più pacato nei toni. Per Langbehn la scienza contemporanea presenta il gravissimo difetto di smarrire il senso della totalità, come si può verificare nel brano seguente, il cui tenore ne ricorda alcuni contiani:

Il senso del legame diretto dei fenomeni particolari e particolarissimi, naturali e umani, con la grande totalità del mondo emanante unità si è perso completamente nella scienza odierna; pertanto essa va definita filosofica e irreligiosa. Sì, si potrebbe andare oltre, si potrebbe dire che essa sia essenzialmente priva di spirito, perché lo spirito è appunto la relazione di tutte le parti con la totalità e della totalità con tutte le sue parti [Langbehn 1890, p. 56].¹⁹

Damigella 1981, pp. 69-70, ed anche in Gibellini 2000, p. 10, nota 16. Sul matrimonio di De Maria si veda Mazzanti 2007, p. 59.

17 Indubbiamente la notizia del possesso o perlomeno della disponibilità dell'opera di Langbehn da parte di Conti potrebbe dare un'indicazione della profondità della conoscenza da parte del secondo del pensiero del primo. In fondo la citazione contiana riportata sopra potrebbe anche essere nata sulla scia dei resoconti di De Maria, magari integrati da una scorsa al libro durante le visite al pittore.

18 Come quando Langbehn illustra la sua idea di Venezia, la cui superiorità aristocratica avrebbe una base razziale in quanto essa fu a suo avviso uno stato bassotedesco: si veda al riguardo Langbehn 1890, pp. 46, 47, 128, 129, 130, 268, 269 e 270.

19 «Das Gefühl für den direkten Zusammenhang der einzelnen und einzelsten natürlichen wie menschlichen Erscheinungen mit dem großen und einheitlich ausstrahlenden Weltganzen ist der heutigen Wissenschaft durchgängig verloren gegangen; insofern ist sie

La malattia mortale della cultura contemporanea è costituita per Langbehn dal suo atteggiamento classificatorio. Egli individua poi un ulteriore difetto nella cultura scientifica del suo tempo, quello di non avere un'anima artistica, preoccupazione condivisa con Conti.²⁰ Il tedesco scrive poi che «il sapere da solo fiacca completamente l'uomo» («das reine Wissen erschlaft durchweg den Menschen», Langbehn 1890, p. 288), e l'italiano si trova in sintonia anche su questo quando parla di «vanità delle pure ricerche d'erudizione» (Ricorda 2007, p. 65) e di «nani della letteratura erudita» (p. 105).

Langbehn afferma che induzione e oggettività hanno fatto il loro tempo e devono lasciare il posto a sintesi e soggettività, alfieri dell'arte. Inoltre, se Conti sostiene che «le idee sono sempre soggettive» (Ricorda 2007, p. 73), Langbehn parla di «illustre diritto regale alla soggettività» («Hohes königliches Recht der Subjektivität», 1890, p. 2) e prospetta l'avvento di un'età dell'arte, in cui una cultura di impronta artistica dovrebbe sostituire la cultura scientifica dominante (pp. 2, 3, 101). Per il transalpino l'oggettività scientifica non ha niente a che fare con l'arte: è il sentimento ad essere fondamentale, e Conti si muove sulle stesse posizioni.²¹ Nel quadro della sua esaltazione della soggettività, Langbehn arriva poi a proporre una razionalità subordinata alla sfera dei sensi, fino ad affermare che «nell'arte, proprio come nella natura, si sentono le leggi prima di comprenderle» («in der Kunst, gerade wie in der Natur, fühlt man die Gesetze eher als man sie erkennt», 1890, pp. 170 e 215).²²

Il pensatore tedesco, per il quale il pensiero trascendentale sta altrettanto al di sopra della natura come il pensiero materialista vi sta al di sotto, insiste sovente, ancora come Conti, nel prendere le distanze da realismo e naturalismo.²³ Arte significa infatti per Langbehn innanzitutto spontaneità,

unphilosophisch und irreligiös zu nennen. Ja, man könnte noch weiter gehen; man könnte sagen, daß sie in wesentlicher Hinsicht geistlos sei; denn Geist ist eben: die Beziehung aller Theile zum Ganzen und des Ganzen zu allen seinen Theilen». Le traduzioni dei brani da *Rembrandt als Erzieher* sono mie. Toni analoghi a questo passo si ritrovano in Ricorda 2007, p. 158, e Gibellini 2000, p. 91.

20 Per il primo aspetto si veda Langbehn 1890, pp. 68-69, per il secondo si veda ad esempio Langbehn 1890, p. 1. Riguardo a Conti si veda ad esempio Conti 1907, p. 58.

21 Per Langbehn si veda Langbehn 1890, p. 49. Per Conti si veda ad esempio Ricorda 2007, p. 115; Conti 1907, p. 153; 1892, p. 32.

22 L'importanza della soggettività e del senso della totalità ritornano in più punti dell'opera di Langbehn e sono un tema ricorrente anche in Conti: per il primo si veda ad esempio Langbehn 1890, pp. 63, 79, 98 e 307; per il secondo Ricorda 2007, p. 120, e Gibellini 2000, pp. 105 e 106.

23 La prima considerazione proviene da Langbehn 1890, p. 5. Egli si distanzia da realismo e naturalismo ad esempio alle pp. 28 e 33; Conti lo fa tra l'altro in Gibellini 2000, pp. 20, 81-82 e 89, nel brano da *I drammi di Gabriele d'Annunzio* citato in Gibellini 2000, p. 82, nota 208, e in Ricorda 2007, p. 158.

tutt'altra cosa rispetto all'imitazione della realtà: «una perfetta naturalezza è il primo presupposto di ogni forza creativa, essa porta più lontano di qualsiasi teoria» («Vollkommene Natürlichkeit ist die erste Vorbedingung jeder schöpferischen Kraft; sie führt weiter als alle Theorie», 1890, p. 74).²⁴ Una formula attraverso la quale il pensatore tedesco esprime il suo progetto di riforma risulta quindi: «il popolo non deve venire diseducato relativamente alla natura, ma rieducato ad essa» («das Volk muß nicht von der Natur weg-, sondern zu ihr zurückerzogen werden», Langbehn 1890, p. 3). Se si passa a considerare il pensiero contiano, si osserva come la filiazione dell'arte dalla natura risulti una costante: «infinite cose dice allo spirito la natura, e l'arte è appunto la voce per mezzo della quale la natura pronuncia le sue parole» (Gibellini 2000, p. 11). Inoltre, anche Angelo Conti prevede che «il prossimo avvenire dell'arte sarà il ritorno alla natura» (p. 96).²⁵ Al riguardo, va sottolineata però la diversa connotazione che il riferimento assume nel pensiero dei due autori. Mentre in Conti la natura ha schopenhauerianamente una forte volontà e l'artista funge in certo qual modo da esecutore di questa volontà,²⁶ per Langbehn il punto di partenza rimane l'individuo, che viene esortato a nutrirsi, per così dire, del rapporto armonico con la totalità naturale onde trarne forza: di qui il richiamo alla naturalezza.

Sempre come Conti, anche Langbehn propone poi una sua definizione di stile:

solo quando l'artista ci mette l'anima si giunge ad un pieno equilibrio all'interno dell'opera d'arte. Allora questa non viene fatta, ma nasce. Allora si sviluppa la compiutezza della sensazione, della forma, della situazione. Questa la si chiama stile! [Langbehn 1890, p. 28].²⁷

Poco più avanti lo stile è definito come «l'unità tra le forme interne ed esterne della vita» («die Einheit zwischen den inneren und äußeren Formen des Lebens», Langbehn 1890, p. 30). Va notato comunque che per il tedesco il concetto di stile non ha quella rilevanza teorica che assume nel pensiero dell'italiano e di cui si ha attestazione nel primo capitolo del *Giorgione*.

24 Si vedano al riguardo anche le pp. 11, 14, 28, 31 e 35.

25 Ulteriori esempi sulla filiazione dell'arte dalla natura si trovano in Ricorda 2007, pp. 87 e 140.

26 Sul rapporto tra arte e natura in Angelo Conti si veda Ricorda 1993, pp. 59-66.

27 «Nur bei einem völligen Aufgehen des Künstlers in die Sache kommt es zu einer völligen Ausgeglichenheit innerhalb des Kunstwerks; dann wird dieses nicht gemacht, sondern geboren; dann entwickelt sich Geschlossenheit der Empfindung, der Form, der Situation; diese nennt man Stil!». Conti definisce lo stile «la forma unica, l'espressione semplice, quasi infantile» (Ricorda 2007, p. 158).

Entrando nel merito dell'arte tedesca contemporanea, Langbehn afferma «che l'arte tedesca al giorno d'oggi si rivolge solo al vago concetto di 'erudito'» («daß die deutsche Kunst sich heutzutage nur an den vagen Begriff des 'Gebildeten' wendet»), e contrappone alla frivolezza dell'arte contemporanea Rembrandt, che incarna «la profonda serietà interiore nell'atteggiamento e nella vita, il prescindere da tutte le esteriorità, da mercato, moda, società, banalità culturale e romanticismo di carattere» («der tiefe innere Ernst der Gesinnung und des Lebens, das Absehen von allen Äußerlichkeiten: von Markt, Mode, Gesellschaft, Bildungstrivialität und Charakterromantik», 1890, p. 37).

Rembrandt costituisce per Langbehn un modello sommo, cui rifarsi sotto tutti gli aspetti culturali, con la precisazione che «il suo modo di pensare, non il suo modo di dipingere va imitato. Si deve restare fedeli a se stessi, come ha fatto lui» («Seine Denkweise, nicht seine Malweise soll man nachahmen; man soll sich selbst treu bleiben, wie er es gewesen ist», Langbehn 1890, p. 36).

Il pittore olandese è additato a modello anche perché «in lui è ancora presente quell'unità di pensiero e senso che deve essere alla base di ogni vera filosofia» («bei ihm ist jene Einheit des Denkens und Empfindens noch vorhanden, welche jeder echten Philosophie zu Grunde liegen muß», Langbehn 1890, p. 47).²⁸ Per Langbehn infatti arte e filosofia confluiscono l'una nell'altra. Egli auspica per l'avvenire una maggiore compenetrazione tra le due discipline e propone a modello la figura del filosofo artista e dell'artista filosofo, incarnato sempre da Rembrandt (Langbehn 1890, pp. 50-52).²⁹ L'arte-filosofia prospettata da Langbehn andrebbe applicata alla scienza per ridarle il senso della totalità, come si evince dal passo seguente in cui si sancisce anche la subordinazione della scienza all'arte-filosofia:

Un trattamento della scienza più filosofico, quindi uno tale che ponga i singoli settori della ricerca in una relazione diretta con la totalità del mondo da un lato e la natura umana dall'altro, è l'unico mezzo per combattere lo specialismo odierno; e dal momento che ogni filosofia è di natura artistica, di conseguenza anche la scienza si configurerà, in ciascun singolo indirizzo della sua attività, in maniera più artistica. Non che per questo essa debba perdere in acutezza dell'osservazione e del metodo di ricerca da utilizzare, ma più che altro nel senso che i risultati di questo metodo vengono intesi solo come materiale per la costruzione unitaria di una *Weltanschauung* da formare in questo o quell'altro modo. Insomma, i risultati della scienza odierna non vanno considerati prodotti intellettuali di ultima istanza, ma solo di penultima. Devono

28 Rembrandt è indicato a modello in campo filosofico anche a p. 54.

29 La figura del «philosophischen Künstler» ritorna anche a p. 53.

fornire il materiale con il quale l'artista filosofo o di altro genere opera per creare, e i ricercatori devono, per quanto è loro possibile, essere essi stessi attivi creando, e, per quanto questo non sia loro possibile, subordinarsi con sincera modestia agli spiriti creativi di oggi e di allora [Langbehn 1890, p. 57].³⁰

Anche le affermazioni di Langbehn sul nesso tra arte e filosofia trovano riscontri nel pensiero contiano:

il filosofo, il quale è un artista di cui l'attività si svolge nel campo delle astrazioni invece che nel campo sperimentale, trasforma il contenuto negativo del sentimento in positivo. Sentire una verità significa esserne stati colpiti musicalmente, e non averne ancora una conoscenza astratta. [...] senza questo stato musicale precedente, senza questo stato di sentimento preesistente; in altri termini, senza la nostra anteriore conoscenza intuitiva, non è possibile la conoscenza astratta [Gibellini 2000, pp. 26-27].³¹

Per Langbehn inoltre non solo arte e filosofia, ma le singole arti in generale confluiscono l'una nell'altra:

In effetti ci sono dei ponti tra le singole arti. L'architettura può perdersi nella scultura, la scultura nella pittura, la pittura nella musica, e questo senza smarrirsi. Al contrario questo confluire di un'arte nell'altra sembra aver luogo proprio quando ogni singola arte ha raggiunto il suo massimo livello [Langbehn 1890, pp. 21-22].³²

30 «Eine mehr philosophische Behandlung der Wissenschaft - also eine solche, welche die Einzelfächer der Forschung in eine direkte Verbindung zum Weltganzen einerseits und zur menschlichen Natur andererseits setzt - ist das einzige Mittel zur Bekämpfung des heutigen Spezialisismus. Und weil alle Philosophie von künstlerischer Art ist, so wird damit auch die Wissenschaft, in den jeweilig einzelnen Richtungen ihrer Thätigkeit, sich künstlerischer gestalten; nicht als ob sie deshalb an Schärfe der Beobachtung und der anzuwendenden Forschmethode verlieren sollte; aber wohl in dem Sinne, daß die Ergebnisse dieser Methode nur als Material zu dem einheitlichen Bau einer so oder so zu formenden Weltanschauung aufgefaßt werden. Also: die Ergebnisse der heutigen Wissenschaft sollen nicht als geistige Erzeugnisse letzter, sondern nur als solche vorletzter Instanz angesehen werden. Sie sollen das Material liefern, mit dem der philosophische oder sonstige Künstler operirt, um zu schaffen; und die Forscher sollen, soweit es ihnen möglich ist, selbst schaffend thätig sein; und, soweit ihnen dies nicht möglich ist, sich in aufrichtiger Bescheidenheit den schaffenden Geistern von einst und jetzt unterordnen».

31 Si vedano altresì le pp. 6, 16 e 21.

32 «In der That giebt es Brücken zwischen den einzelnen Künsten; die Architektur kann sich in die Plastik, die Plastik in die Malerei, die Malerei in die Musik verlieren; und zwar ohne sich zu verirren. Im Gegentheil dieses Überfließen einer Kunst in die andere scheint gerade dann stattzufinden, wenn jede einzelne Kunst ihr höchstes Niveau erreicht hat».

Una simile concezione della fluidità dei confini tra le arti anima anche le numerose parti descrittive di *Sul fiume del tempo*, oltre a essere centrale nella riflessione contiana: si pensi alla ripresa, da parte sua, della celebre affermazione pateriana «all art constantly aspires towards the condition of music» (Ricorda 2007, p. 85).

Nel contesto globale del loro pensiero sia Langbehn che Conti si soffermano puntualmente sul rapporto tra arte e scienza: come si è accennato, il tedesco ritorna sull'argomento sovente nel corso di *Rembrandt als Erzieher*, mettendo in guardia dalle pretese assolutizzanti della scienza:

Dell'arte fa parte appunto il sapere, ma del sapere non fa parte l'arte, ma certamente l'arte fa parte della scienza, se quest'ultima va intesa e praticata bene. Sotto questo riguardo si deve definire persino il punto di vista spirituale di un Darwin come difettoso, lacunoso, ascientifico. Il suddetto punto di vista di Von Baer è al confronto superiore, perché è di natura artistica, in quanto all'arte spetta il primo posto, quello del *leader*, quello decisivo all'interno dell'intera vita spirituale [Langbehn 1890, p. 93].³³

Langbehn non manca di sottolineare che scienza ed arte dipendono però l'una dall'altra (1890, p. 66) e introduce quindi il concetto di «ragione contenuta dell'artista» («verhaltenen Vernunft des Künstlers», p. 243) per esplicitare sia la subordinazione della scienza all'arte da un lato, sia la loro complementarità dall'altro. La stessa necessità di un ridimensionamento dell'elemento prettamente razionale per lasciare spazio a quello artistico si ritrova in Conti (1931, p. 87, cit. in Gibellini 2000, p. 83, nota 212). Il pensatore tedesco distingue una scienza dei fenomeni, prediletta dai naturalisti, da una scienza delle impressioni, vicinissima all'arte. Si noti anche in questo caso la maggiore articolazione teorica cui il transalpino sottopone le sue considerazioni sul rapporto tra arte e scienza rispetto all'italiano, la cui riflessione in merito si mantiene sull'indicazione della complementarità tra scienza e arte con il primato di quest'ultima.³⁴

33 «Zur Kunst gehört eben Wissen, aber zum Wissen gehört nicht Kunst; wohl freilich gehört Kunst zur Wissenschaft, wenn letztere recht verstanden und geübt werden soll. In dieser Rücksicht muß man selbst den geistigen Standpunkt eines Darwin als mangelhaft, lückenhaft, unwissenschaftlich bezeichnen; der oben erwähnte Standpunkt v. Baer's ist ihm gegenüber der überlegene; weil er von künstlerischer Art ist. Denn der Kunst gebührt der erste, der herrschende, der entscheidende Platz innerhalb des gesammten Geisteslebens». Si vedano anche le pp. 52-53 e 172. Per il ruolo di protagonista da attribuire all'arte si veda ad esempio Langbehn 1890, p. 301; una formulazione analoga si trova in Gibellini 2000, p. 43. Per la funzione ancillare della scienza si veda ad esempio Langbehn 1890, pp. 65 e 298; formulazioni analoghe si trovano in Conti 1886 e 1887.

34 La distinzione tra «Wissenschaft der Erscheinungen» e «Wissenschaft der Eindrücke» si trova in Langbehn 1890, p. 79; a p. 84 si distingue tra una scienza soggettiva, cui va il

Langbehn non manca di precisare che «la scienza dei fenomeni e la scienza delle impressioni si integrano a vicenda» («die Wissenschaft der Erscheinungen und die Wissenschaft der Eindrücke ergänzen sich gegenseitig», 1890, p. 85). Le sue riflessioni approdano al concetto di arte della scienza, ch'egli chiama filosofia (p. 181), e si è già visto prima che il nesso tra filosofia ed arte è presente anche in Conti.

La soluzione alla sterile settorialità della cultura di fine Ottocento cui il pensatore tedesco perviene su questo argomento è infine un'alleanza tra arte e scienza, visto che «tendono dunque allo stesso obiettivo: si chiama sintesi dello spirito» («streben also demselben Ziele zu; es heißt: Synthese des Geistes», Langbehn 1890, p. 92), al cui approdo è diretto tutto il pensiero del transalpino, ed anche Conti guarda alla sintesi come ad un auspicabile traguardo:

L'uomo che, in questi ultimi anni, non ha mostrato di desiderare se non l'osservazione e la enumerazione dei fatti particolari, oggi, dalla stessa scienza che lo aveva guidato all'analisi, è spinto a vedere e a sentire la natura come unità, e aspira a quella sintesi che era già nel presentimento delle anime artistiche [Conti 1911, pp. 235-236].³⁵

Per Julius Langbehn poi «per il rapporto tra arte e scienza vale lo stesso che per il rapporto tra arte e critica. L'elemento veramente creativo racchiude in sé la critica» («von dem Verhältniß zwischen Kunst und Wissenschaft gilt Dasselbe, was von dem Verhältniß zwischen Kunst und Kritik gilt. Das wirklich Schöpferische schließt die Kritik mit ein», 1890, p. 181),³⁶ che egli non vede semplicemente come una scienza, ma come espressione della suddetta arte della scienza. Anche Conti ha una concezione analoga della critica, in cui per altro confluiscono pure spunti di diversa provenienza:

anche la critica sarà fatta da coloro che, prima di contemplare le opere dell'uomo, avranno ascoltato e compreso le voci delle cose. E le pagine del critico esprimeranno, per mezzo di immagini, i momenti artistici del pensiero filosofico, e saranno pagine di poesia [Gibellini 2000, p. 99].³⁷

primato, ed una oggettiva. Un esempio di maggiore articolazione teorica rispetto a Conti relativo alla complementarità di arte e scienza si ha anche a p. 82. Per il rapporto tra arte e scienza in Conti nella sua evoluzione si veda Ricorda 1993, pp. 42-47.

35 L'alleanza tra arte e scienza è proposta da Langbehn 1890, p. 182.

36 Langbehn assume una posizione in linea con quest'affermazione anche a p. 104.

37 Si veda anche Ricorda 2007, pp. 48 e 147, e Conti 1892, p. 10. A questo riguardo va notato che la figura del critico come artista, sviluppata da Conti in concomitanza con il d'Annunzio dell'*artifex additus artificis*, non era comunque nuova nel contesto europeo. Essa si trova enunciata già in Oscar Wilde, che nel 1891 aveva pubblicato il saggio *The critic as Artist*, e prima

Un ulteriore punto di contatto tra il pensiero di Julius Langbehn e quello di Angelo Conti è costituito dallo sfondo mistico sul quale essi proiettano le loro considerazioni sull'arte. Per entrambi sussiste infatti una strettissima relazione tra arte e religione,³⁸ con un evidente influsso da Schopenhauer nel caso dell'italiano. Langbehn presenta addirittura la religione come la forma più compiuta di espressione artistica, e una tale sensibilità è percepibile anche in Conti.³⁹ La stretta relazione tra arte e religione, che fa dell'una il coronamento dell'altra, è riproposta in questo passo di *Rembrandt als Erzieher*, inglobando anche la scienza:

Si riconosce da tempo che ciò che passa sotto il nome di intuizione per i più alti risultati scientifici è non solo utile, ma persino indispensabile. L'intuizione è però un elemento mistico, e si farebbe bene a sottolineare e ad estendere un po' di più questo elemento mistico della scienza di quanto si sia fatto finora. Misticismo si chiama lo sfondo scuro che trasforma la scienza in arte [Langbehn 1890, pp. 75-76].⁴⁰

Lo stesso concetto di intuizione come via mistica alla conoscenza, così come un'altra costante del pensiero di Conti, il nesso tra intuizione e genialità, sono portanti nel pensiero di quest'ultimo e compaiono in numerosi punti dei suoi scritti:

l'intuizione è un lampo, il quale [...] illumina le maggiori profondità della natura [...] Non altrimenti la via segnata dal ragionamento potrà condurci alla meta prefissa. Se a quando a quando non s'accenda la luce che ci mostra il cammino da percorrere e lo scopo da raggiungere, le tenebre dell'errore e le ansietà del dubbio ci condurranno per un'opposta via o ci agghiacceranno nella immobilità. Questa luce è l'intuizione [Gibellini 2000, p. 38].⁴¹

ancora in Walter Pater, che si addentra in questo concetto nell'*Introduzione* al suo *Il Rinascimento*. Sulla figura del critico come artista nel contesto europeo si veda Ricorda 1993, p. 49.

38 Per Langbehn si veda ad esempio Langbehn 1890, pp. 25, 109, 180; per Conti Ricorda 2007, p. 88; Gibellini 2000, pp. 91, 106-107; e Conti 1899.

39 Per Langbehn si veda Langbehn 1890, pp. 63 e 240. Per Conti si veda ad esempio Conti 1892, p. 34, e Ricorda 2007, p. 154.

40 «Es ist längst anerkannt, daß das, was man Intuition nennt, für die höchsten wissenschaftlichen Leistungen nicht nur förderlich, sondern sogar unentbehrlich ist; Intuition aber ist ein mystisches Element; und es wäre gut, wenn man dies mystische Element der Wissenschaft etwas mehr betonen und etwas weiter ausdehnen wollte, als es bisher geschehen ist. Mystizismus heißt der dunkle Untergrund, welcher die Wissenschaft in Kunst verwandelt». Sempre a p. 76 Langbehn scrive: «Instruktion ist für den Schüler, Intuition ist für den Meister» («Le istruzioni sono per l'allievo, le intuizioni sono per il maestro»).

41 Al riguardo, si vedano anche le pp. 13, 27, 48 e 91. Il nesso tra intuizione e genialità è invece evidenziato ad esempio alle pp. 20 e 98, e in Ricorda 2007, p. 151.

Ritornando al pensatore tedesco, le sue considerazioni anche su questo tema sfociano nell'indicazione di una soluzione per uscire dalla «misera culturale»: rivitalizzare l'osservazione specialistica con una buona dose di misticismo, e una soluzione nello stesso senso è prospettata anche dal critico italiano (vedasi Langbehn 1890, pp. 76-77; e Conti 1911, pp. 6-7).

Il pensiero di Julius Langbehn e quello di Angelo Conti presentano punti di contatto anche relativamente a temi più specifici: nel paragrafo *Musen und Museen* del capitolo *Deutsche Kunst* il transalpino si sofferma particolarmente sul sistema museale, nella cui organizzazione egli vede un'espressione della deprecata settorialità della cultura. Secondo lui all'opera d'arte raccolta nel museo viene a mancare il collegamento con il complesso artistico nel quale e per il quale era stata creata, con conseguente perdita completa della vitalità. I musei dei suoi tempi risultano così degli «sgabuzzini ordinati sistematicamente» («methodisch geordnete Rumpelkammern», Langbehn 1890, pp. 16-17). Queste preoccupazioni sono condivise da Angelo Conti, le cui azioni di funzionario ministeriale furono ispirate al rifiuto del restauro non conservativo, al rispetto del legame dell'opera d'arte con l'insieme artistico per il quale viene concepita, alla convinzione che il museo debba essere un centro di educazione per il popolo.⁴² Anche le idee di Langbehn sono legate alla concezione dell'arte come educatrice, come arte per il popolo. Egli ritiene che l'arte non sia in grado di svolgere questo ruolo nei musei dell'epoca e propone di «applicare il più possibile il principio di singoli interni decorati unitariamente [...] lasciandosene possibilmente guidare», concludendo poi la sua incursione nel tema museale con una condanna delle velleità scientifiche nei confronti dell'arte ed un definitivo proclama del ruolo educativo dei musei:

Quanto più scientifici sono spesso quei predetti istituti [musei e mostre], tanto meno artistici sono. La scienza e l'arte sono, sotto un certo aspetto, due poli opposti, ma quando si tratta di scopi artistici, è l'arte che deve muovere per prima. La scienza in tal caso deve tacere o piuttosto servire o piuttosto fare entrambe le cose. Solo quando il principio artistico, non quello scientifico viene messo al primo posto, i musei servono le muse. I musei sono organi dell'educazione: questo è il loro

42 Le preoccupazioni di Conti si trovano espresse tra l'altro in Gibellini 2000, p. 17; Conti 1911, pp. 113, 120, 123 e 127; e Ricorda 1990, p. 58 (già in Solmi 1910). La carriera di Conti in seno ai musei è delineata in Ricorda 1993, p. 20, n. 23; in particolare, sulla vicenda del riordino della Galleria dell'Accademia di Venezia si veda Mazzanti 2007, pp. 193-203, mentre la vicenda del riordino della Pinacoteca del Museo di Napoli è illustrata in Bertoni 2006, pp. 44-54. Conti dedica la seconda parte di *Dopo il canto delle sirene* (1911), intitolata *Per la vita*, all'esposizione sistematica delle sue idee sull'educazione del popolo, trattandovi anche del ruolo e dell'organizzazione dei musei: si vedano in particolare le pp. 109, 110, 157, 159, 160 e 166, ed il brano della lettera ad Adolfo Orvieto dell'8 giugno 1911 citato in Bertoni 2006, pp. 63-64, nota 71.

rapporto con l'intera popolazione. Non devono essere semplici raccolte di documenti per la ricerca scientifica [Langbehn 1890, pp. 17-18].⁴³

Condanne analoghe delle ingerenze della scienza nel dominio dell'arte in tema di organizzazione museale si trovano anche in Conti:

In generale è da stabilire che l'archeologo dovrebbe essere collocato in sott'ordine. Egli non può essere capo se non di cose secondarie, perché non ha l'ingegno sufficiente a comprendere le cose principali. Tanto ciò è vero, che alla maggior parte degli archeologi manca la qualità essenziale degli scrittori: l'immaginazione. [...] L'opera degli archeologi è preziosa soltanto come preparazione. La loro speciale conoscenza della storia antica, dell'epigrafia e delle lingue è un lavoro analitico che deve servire a mettere insieme gli elementi per la sintesi che farà più tardi l'intuizione dell'artista. L'archeologo è uno specialista, e si perde per sempre nel frammentario; egli ha una piccola vista e gli è inesorabilmente negata la *visione*. Molto meno dunque a lui è possibile *rappresentare* artisticamente le cose che egli guarda ed osserva e di cui *non vede* la vita profonda. Preziosa è la sua cultura; ma il mondo antico dirà molte cose di più a chi, pur non sapendo leggere un'iscrizione, abbia la virtù del ricordo e del sogno [Conti 1907, pp. 268-269].⁴⁴

Anche il senso del rapporto con l'arte del passato che traspare da *Rembrandt als Erzieher* presenta numerosi punti di contatto con quello contiano. Tanto per cominciare, come per Conti, anche per Julius Langbehn l'arte delle epoche passate va presa a riferimento per le sue caratteristiche interne, non per quelle esterne, e l'arte nuova deve essere conscia della sua modernità, pur traendo vita da quelli che Conti chiama gli «elementi eterni dell'arte».⁴⁵ Langbehn esprime la compresenza di elemento epocale da un lato e permanente dall'altro con la formula «il momentaneo con

43 «das Prinzip einzelner einheitlich dekorirter Innenräume [...] nach Kräften zu erweitern und womöglich zum herrschenden zu machen. [...] Je wissenschaftlicher jene obenerwähnten Anstalten [Museen und Ausstellungen] oft sind, desto unkünstlerischer sind sie; Wissenschaft und Kunst stehen sich, in einiger Hinsicht, polar entgegen; aber wo es sich um künstlerische Zwecke handelt, muß eben die Kunst den Aufschlag geben. Die Wissenschaft hat in solchem Fall zu schweigen oder vielmehr zu dienen oder vielmehr beides zu thun. Nur wenn das künstlerische, nicht das wissenschaftliche Prinzip an die Spitze gestellt wird, dienen die Museen den Museen. Museen sind Erziehungsorgane; das ist ihr Verhältniß zum gesammten Volk; bloße Belegsammlungen für wissenschaftliche Forschung sollen sie nicht sein».

44 Si veda al riguardo anche p. 271.

45 Langbehn 1890, pp. 18 e 19. L'espressione contiana si trova in Ricorda 2007, p. 60. Le posizioni contiane su questo punto trovano espressione ad esempio in Gibellini 2000, p. 80, e Ricorda 2007, p. 91.

l'eterno» («Momentanes mit Ewigem», 1890, p. 19), concetto presente anche in Conti,⁴⁶ e invoca anche per il presente il nesso artistico permanente che congiunge l'arte di tutte le epoche. Lo stesso concetto di unità dell'arte svincolata dal tempo è un'altra costante del pensiero contiano:

specialmente fra i giovani non ancora avvelenati dagli eruditi e dagli accademici, si va facendo strada una opinione diametralmente opposta a quella degli storici dell'arte; ed è che l'arte non appartiene ad alcun tempo [Gibellini 2000, p. 84].⁴⁷

Se poi, secondo Conti, lo stile non si acquisisce tramite studio, per il tedesco l'imitazione esteriore di un atteggiamento artistico non ha alcun senso.⁴⁸ In *Rembrandt als Erzieher* è ancora Rembrandt a fornire il paradigma per il rapporto ideale con l'arte antica, quello di un artista che ha saputo riviverne lo spirito andando oltre l'esteriorità, e Conti si muove in sintonia anche con queste posizioni.⁴⁹

Infine, anche sul tema del rapporto con l'arte del passato, come per i precedenti, Langbehn lancia una sua proposta risolutiva: «l'età presente [può] imparare come si diventa classici senza farsi influenzare dai classici, attingendo cioè alla propria natura innata, come essi fecero» («die Gegenwart [kann] lernen, wie man klassisch wird, ohne sich von den Klassikern beeinflussen zu lassen; indem man nämlich aus der eigenen angeborenen Natur schöpft, wie sie es thaten», 1890, p. 36).

Un'altra costante comune al pensiero di Julius Langbehn e di Angelo Conti, per il quale «se noi vogliamo comprendere gli artisti è necessario che pensiamo ai bambini» (Gibellini 2000, p. 19), è costituita appunto dal paragone tra artista e fanciullo.⁵⁰ Se per Langbehn il fanciullo-artista ha doti superiori, per Conti è il fanciullo ad avere il dono della visione.⁵¹

Il pensatore tedesco rapporta anche Rembrandt, l'artista per eccellenza, alla figura infantile: «egli dice proprio ciò che pensa, come un bambino. Afferra ciò che gli sta accanto, come un bambino. Non ha secondi fini, come

46 Si veda ad esempio Gibellini 2000, p. 90, e Conti 1911, p. 112.

47 Ulteriori esempi in Gibellini 2000, p. 17, e in Ricorda 2007, pp. 59, 145, 146. Langbehn invoca il nesso che congiunge l'arte di tutte le epoche in Langbehn 1890, p. 26.

48 Per Conti si veda ad esempio Ricorda 2007, p. 141. Per Langbehn si veda Langbehn 1890, pp. 33 e 36.

49 Per Langbehn si veda Langbehn 1890, p. 31. Per Conti si veda ad esempio Doctor Mysticus 1886; Gibellini 2000, p. 97; e Conti 1911, p. 173.

50 Si veda anche Gibellini 2000, pp. 20 e 43. Per Langbehn si veda ad esempio Langbehn 1890, pp. 13 e 39.

51 La posizione di Langbehn risulta da Langbehn 1890, p. 239; quella di Conti ad esempio da Gibellini 2000, pp. 13-14 e 24, e da una sua lettera a Giuseppe Primoli citata in Ricorda 1993, p. 68.

un bambino» («er sagt gerade heraus, was er meint, wie ein Kind; er greift zu dem Nächsten, wie ein Kind; er hat keine Nebengedanken, wie auch ein Kind sie nicht hat», Langbehn 1890, p. 256).⁵²

Nell'ultimo capitolo del suo libro il transalpino, che considera il candore infantile come uno degli ingredienti atti a contrastare lo specialismo, indica poi «la via che la cultura tedesca deve percorrere nelle sue più elevate aspirazioni, cioè essere allo stesso tempo bambino ed artista» («den Weg, welchen die deutsche Kultur in ihren höchsten Bestrebungen zu gehen hat: nämlich zugleich Kind und Künstler zu sein», Langbehn 1890, pp. 237-238).⁵³

Anche a questo riguardo va ricordata l'esistenza di una corrente europea afferente all'idea, che fu già neoplatonica, dell'artista come fanciullo. Essa passa attraverso il contesto romantico dei «Naturgedanken» di Novalis per giungere a quello simbolista di Carlyle e vede associato al primo concetto quello della meraviglia come via alla conoscenza intuitiva.⁵⁴

Un ultimo punto di contatto tra i due autori è costituito dall'ammirazione per Leonardo, cui Langbehn intitola un paragrafo omonimo nel capitolo *Deutsche Bildung*: «egli riunisce nella sua personalità in ugual misura arte e scienza» («er vereinigt in seiner Persönlichkeit gleichermaßen Kunst und Wissenschaft»); inoltre «il suo orientamento spirituale è filosofico nel senso migliore e più alto» («seine Geistesrichtung ist eine im höchsten und besten Sinne philosophische», 1890, pp. 181 e 182), e, come si è esposto in precedenza, filosofia è per Langbehn il nome dell'arte della scienza.

Conti da parte sua menziona Leonardo diverse volte nei suoi scritti e gli dedica la conferenza poi pubblicata sotto il titolo di *Leonardo pittore*, già ricordata. Anche secondo il critico italiano Leonardo incarna la figura modello di un singolo individuo che perseguì l'auspicata conoscenza di matrice intuitiva («la sua conoscenza, alla quale appaiono come intuizioni le principali conquiste della scienza moderna, è figlia della sua immaginazione», Ricorda 1990, p. 65), riuscendo a cogliere la totalità naturale, a continuare la natura, usando la terminologia contiana: «credo che l'uno e l'altro [Giorgione e Leonardo], più d'ogni artista loro contemporaneo, abbiano avuto per ispiratrice e maestra la natura e abbiano, con ugual potenza d'attenzione, di penetrazione e d'amore, ascoltato e compreso il suo divino insegnamento» (Ricorda 2007, p. 121). Infine, per Conti l'artista vinciano incarna anche la figura ideale dell'artista-fanciullo (Ricorda 1990, p. 63).

52 Rembrandt è paragonato ad un fanciullo anche alle pp. 20 e 23.

53 Il candore infantile come antidoto allo specialismo è indicato a p. 90. Anche Conti attribuisce un ruolo importante all'ingenuità fanciullesca ad esempio in Ricorda 2007, p. 62.

54 Per un inquadramento del concetto di artista-fanciullo e della meraviglia come via alla conoscenza nel contesto europeo si veda Ricorda 1993, pp. 67-70, dove anche si rammenta che, parallelamente alle riflessioni di Conti, in Italia Pascoli sviluppa la poetica del Fanciullino.

Come si è anticipato in apertura, la conoscenza che si può attribuire a Conti della lingua tedesca – e il testo di Langbehn, in quanto non tradotto né in italiano né in francese, offre un ottimo banco di prova – è rilevante per la definizione del ruolo di Conti come mediatore culturale.⁵⁵ Non è da escludere ch'egli si valesse delle versioni italiane o francesi come supporti per una più agevole comprensione degli originali tedeschi, citando però poi da quest'ultimi: nel Fondo contiano dell'Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze sono conservate infatti due traduzioni di opere tedesche.⁵⁶ Queste circostanze fanno pensare, anche nel caso di una lettura in generale dei testi tedeschi in lingua originale, ad un gradito affiancamento da parte di una traduzione in una lingua nella quale Conti fosse maggiormente ferrato.

Sulla non semplice questione dell'eventuale influsso del pensiero di Julius Langbehn su quello di Angelo Conti si può constatare che, come nel caso dell'idea di critico come artista e anche di artista come fanciullo, la presenza di un contesto culturale globale comune ad entrambi gli autori non andrebbe persa di vista nel confronto tra le loro posizioni, in quanto sembra esserne assai probabile la derivazione delle medesime da fonti comuni. Resta fermo comunque che la menzione che il critico italiano fa del pensatore tedesco nel *Giorgione* è all'insegna della stima. Per dirla con Conti, mi limito ad affermare che egli «ha veduto» Langbehn (Ricorda 2007, p. 92). Giova comunque ricordare che nel prologo del *Giorgione* Conti deplora la lontananza dei testi di critica d'arte scientifica dal pubblico, nella loro incapacità di rispondere alle interrogazioni profonde dei lettori. Ebbene, come si può osservare rileggendo il brano di *Giorgione* riportato all'inizio di questo articolo, l'accento è posto proprio sull'impostazione di *Rembrandt als Erzieher* e sul suo conseguente successo di pubblico, giustificandone la menzione a modello positivo di testo artistico da contrapporre

55 Ricciarda Ricorda ha già osservato che solo un esame delle carte personali di Conti ancora inesplorate potrà gettare definitivamente luce su questo argomento (1993, pp. 105-106). Indizi interessanti si trovano nell'ultimo testo di Anna Mazzanti, che riporta il progetto di Vincenzo Conti di inviare il figlio a specializzarsi all'estero dopo la laurea, eventualmente a Lipsia (2007, p. 62), progetto poco sensato se Angelo non avesse avuto una padronanza del tedesco sufficiente a consentirgli di seguire con profitto corsi in quella lingua; interessante anche l'uso da parte di Conti di un'espressione tedesca in una lettera ad Emilia Tritony del 1889 per raccontare come egli fosse stato presentato da Mario de Maria ad Emilia Voigt: «sein bester Freund» (citata in Mazzanti 2007, p. 59), che sembra testimoniare una certa familiarità con il tedesco.

56 Si tratta di *Le monde comme Volonté et comme Représentation*, traduit en français pour la première fois par J.-A. Cantacuzène, Leipzig, Brockhaus, Paris, Perrin, 1886, che conteneva anche la traduzione delle *Ergänzungen an die Welt als Wille und Vorstellung*, sempre di Schopenhauer, e che presenta segni di lettura da parte di Conti (Gibellini 2000, p. 16, nota 33, e Ricorda 2007, p. 163, nota 13, e p. 33, nota 23), e del *Beethoven* di Wagner nella traduzione italiana di Gaetano Garzoni Provenzani, però del 1913 (Gibellini 2000, p. 41, nota 101), data in cui la maggior parte delle opere contiane era già uscita.

a quelli di impostazione scientifica. Al riguardo è significativa la successiva considerazione contiana che, con riferimento alla lotta mossa dalla critica d'arte estetizzante a quella scientifica, «qualche fiero libro di protesta è uscito in Italia e fuori d'Italia, accolto da un consenso largo e sincero» (Conti 1904, poi in Conti 1907, p. 258).

Tornando al problema della competenza linguistica, quanto si può dire fin qui è che il caso Langbehn dimostra che Angelo Conti, per competenza personale o tramite amici con un'adeguata competenza linguistica, era in grado di svolgere una mediazione culturale dal mondo tedesco senza dipendere esclusivamente dalle traduzioni.⁵⁷

Bibliografia

- Behrendt, Bernd (1984). *Zwischen Paradox und Paralogismus: Weltanschauliche Grundzüge einer Kulturkritik in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts am Beispiel August Julius Langbehn*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Bertoni, Clotilde (2006). «Croce e il ruskinismo italiano: I rapporti con Conti e "Il Marzocco"». In: Lamberini, Daniela (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*. Firenze: Nardini, pp. 31-64.
- Conti, Angelo (1886). «Il giorno dei Morti». *La Tribuna*, 3 novembre.
- Conti, Angelo (1887). «A proposito della Isaotta Guttadauro. I.». *La Tribuna*, 14 febbraio.
- Conti, Angelo (1892). «Introduzione ad uno studio su Francesco Petrarca». Roma: Laziale Editrice.
- Conti, Angelo (1899). «Il teatro futuro». *Flegrea*, 5 marzo.
- Conti, Angelo (1904). «Nel Museo di Napoli». *Il Marzocco*, 18 settembre.
- Conti, Angelo (1907). *Sul fiume del tempo*. Napoli: Ricciardi.
- Conti, Angelo (1911). *Dopo il canto delle sirene*. Napoli: Ricciardi.
- Conti, Angelo (1931). *Virgilio dolcissimo padre*. Napoli: Ricciardi.
- Damigella, Anna Maria (1981). *La pittura simbolista in Italia: 1885-1900*. Torino: Einaudi.
- Doctor Mysticus (1886). «San Pantaleone». *La Tribuna*, 26 maggio.
- Doctor Mysticus (1887). «Un'esposizione d'arte: Marius De Maria», *La Tribuna*, 8 gennaio.
- Gibellini, Pietro (a cura di). *Conti, Angelo: La beata riva: Trattato dell'oblio*. Venezia: Marsilio.

⁵⁷ In questo senso va anche la segnalazione di Ricciarda Ricorda per quanto riguarda la conoscenza di brani non presenti nelle traduzioni antologizzanti da *Die Geburt der Tragödie* di Nietzsche prima della traduzione integrale dell'opera in francese (1993, pp. 104-106).

- Langbehn, Julius (1890). *Rembrandt als Erzieher*. Leipzig: Hirschfeld.
- Mazzanti, Anna (2007). *Simbolismo italiano fra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*. Firenze: Le Lettere.
- Pankau, Johannes G. (1983). *Wege zurück: Zur Entwicklungsgeschichte restaurativen Denkens im Kaiserreich: Eine Untersuchung kulturkritischer und deutschkundlicher Ideologiebildung*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Ricorda, Ricciarda (1993). *Dalla parte di Ariele: Angelo Conti nella cultura di fine secolo*. Roma: Bulzoni.
- Ricorda, Ricciarda (a cura di) (1990). *Conti, Angelo: Leonardo pittore*. Padova: Programma.
- Ricorda, Ricciarda (a cura di) (2007). *Conti, Angelo: Giorgione*. Novi Ligure: Città del silenzio.
- Solmi, Edmondo (1910). *Leonardo da Vinci: Conferenze fiorentine*. Milano: Treves.
- Stern, Fritz (2005). *Kulturpessimismus als politische Gefahr: Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*. Aus dem Amerikanischen von Alfred P. Zeller; mit einem Vorwort von Norbert Frei. Stuttgart: Klett-Cotta. *The politics of cultural despair*, 1961.
- Zanetti, Giorgio (1996). *Estetismo e modernità: Saggio su Angelo Conti*. Bologna: Il Mulino.