

STEFANO GALLO

FIEDLER, MARÉES, HILDEBRAND:
LA QUESTIONE DELL'ANTICO E DEL MODERNO,
IL RAPPORTO CON L'IMPRESSIONISMO

Sull'attività negli anni sessanta-ottanta dell'ottocento del pittore Hans von Marées, su quella dello scultore Adolf von Hildebrand, che si svolge fino ai primi decenni del novecento e che ha avuto nel 1893 un passaggio importante anche nella pubblicazione di un testo teorico-critico originale e fecondo, *Il problema della forma nell'arte figurativa*, e su Konrad Fiedler, studioso d'arte che matura tra gli anni settanta e ottanta una riflessione estetica di grande rilievo sulla pittura, la bibliografia è molto vasta e internazionale e cresce col passare del tempo, dopo essere stata avviata da Benedetto Croce con un primo riferimento a Fiedler e Hildebrand nella *Estetica* del 1902 e poi con un saggio pubblicato nel 1912, *La teoria dell'arte come pura visibilità*¹, che prendeva in considerazione i tre, reso accessibile a una cerchia più ampia di interessati nel 1913 quando il 13 febbraio appare su «La Voce», che aveva già riprodotto un dipinto di Marées, *Le età della vita* (fig. 72), nel numero del 28 novembre 1912 e alla quale consegnava i suoi aggiornatissimi interventi sull'arte contemporanea Ardengo Soffici.

In queste pagine non potrei mai menzionare neanche una quota ridotta ma significativa delle posizioni della critica coinvolte nei temi che tratterò, non solo per evidenti limiti di spazio, ma anche perché i punti di vista svolti sono stati estremamente vari e guidati

¹ Croce 1912.

da motivazioni e interessi diversi, così da risultare irriducibili a una qualche tavola di confronti riassuntiva. Dunque richiamerò qui quelle idee, quelle osservazioni che meglio possono servire a configurare la problematica che intendo affrontare; la quale, per altro, è tutt'altro che rara negli scritti sui nostri.

Marées, Fiedler e Hildebrand si presentano infatti secondo peculiarità sicuramente forti e distinte, ma con una sostanziale comunione di orientamenti culturali in un percorso artistico e di riflessione sull'arte che prefigura motivi di base dell'esperienza che si formerà di lì a poco nel primo novecento, ma che allo stesso tempo ha sia ancora connotati ottocenteschi sia riferimenti alla tradizione classica. Il loro essere tra il moderno e il passato, il loro reciprocamente diverso esservi, sono stati dunque ampiamente trattati dalla critica; ma per quanto non si possa negare che le cognizioni e le interpretazioni di cui oggi si dispone riguardo a queste personalità siano articolate e in sostanza soddisfacenti, tuttavia proprio su tali temi, proprio perché coinvolgono la modernità e quindi il presente, è vivo lo stimolo a cercare di comprendere meglio.

Riassumerò anzitutto, e in termini veramente essenziali, il profilo dell'attività di ciascuno.

Fiedler (1841-1895) elabora una riflessione sul linguaggio della pittura che, riallacciandosi all'esempio della *Critica della ragion pura* di Kant (pubblicata nel 1781, circa cento anni prima di *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa*, del 1876, e di *Sull'origine dell'attività artistica*, del 1887), mostra la necessità e la possibilità di abbandonare la tradizionale concezione mimetica dell'arte (che presuppone l'esistenza di un oggetto già dato) e di sostituirla con un'altra, che riconosca nell'attività del pittore la prosecuzione e lo sviluppo dell'esperienza visibile comune (intesa come produttrice di realtà, sull'esempio in sostanza della kantiana *Estetica trascendentale*), rendendo la visibilità linguaggio e dunque l'opera figurativa produzione di una specifica forma di conoscenza, indipendente dall'abituale conoscenza concettuale e dai suoi sviluppi nella scienza, i quali si fondano invece su un collegamento delle intuizioni visibili con l'intelletto e con la logica (il riferimento è al Kant della *Logica trascendentale*).

Per questi aspetti fortemente innovatori il pensiero fiedleriano è stato di frequente correlato dalla critica agli sviluppi dell'astrazione

del primo novecento (Kandisky, Klee), ma anche più di recente alla linea mentale dell'arte contemporanea (Duchamp, Magritte), non senza riferimenti fin dalla prima ricezione di Fiedler nella cultura tedesca a una personalità basilare del passaggio dell'arte dall'attitudine rappresentativa a quella costruttiva nel senso dell'autonomia del linguaggio, vale a dire a Cézanne².

Marées (1837-1887), la cui frequentazione di Fiedler (Fig. 73) fin dal 1866 fu sicuramente influente sulla formazione degli interessi e degli orientamenti estetici di questi, è autore di una produzione non molto vasta, ma insolita e originale nel contesto del suo tempo, nella quale spicca l'episodio del ciclo di affreschi (fig. 74) realizzati tra il giugno e il novembre del 1873 alla Stazione Zoologica impiantata da poco a Napoli in riva al mare da Anton Dohrn, studioso darwiniano della fauna marina. Influenzato dal naturalismo della pittura olandese del seicento (fig. 75), egli è partecipe del clima artistico degli anni sessanta-settanta per il ruolo assegnato alla sensazione ottica nella resa del soggetto; tuttavia se ne differenzia precocemente e nella sostanza, rifiutandosi alla pittura di genere o dal vero e integrando sempre più nel suo linguaggio motivi tratti dalla tradizione classica, sia antica che rinascimentale, con il risultato di profilare già dagli anni settanta una critica della cultura realista.

Hildebrand (1847-1921), che stringe amicizia con Marées a Roma nel 1867 e collabora con questi negli affreschi napoletani per quanto riguarda la realizzazione pittorica degli inquadramenti architettonici delle scene, svolge una lunga attività nel campo della plastica che lo porta ancor più nettamente a richiamarsi all'antico e al quattrocento toscano (figg. 76 e 77).

Ora, già guardando agli studiosi tedeschi più impegnati a riflettere su questi personaggi, si colgono osservazioni che distinguono in ragione del rapporto tra tradizione e modernità.

Gottfried Boehm, che ha curato e introdotto l'edizione moderna degli scritti di Fiedler³, ha concluso un suo saggio su Fiedler e Marées affermando che questi «cercava di orientarsi su entrambi i la-

² Per osservare l'ampio campo delle letture possibili del pensiero fiedleriano in un testo recente, si veda Majetschak 1997. Per una presentazione ragionata della bibliografia fiedleriana e un'aggiornata introduzione a Fiedler, si veda Fiedler 2006.

³ Fiedler 1971; seconda edizione migliorata e ampliata, München 1991.

ti, pensava di basarsi altrettanto sulla legittimità del soggetto che su quella della natura», aggiungendo che «Fiedler in ciò non poteva riconoscere una solida soluzione. Il suo monismo filosofico lo portava a fondare tutto il reale sull'attività del soggetto»⁴. Ma Boehm precedentemente nel testo aveva anche messo bene in evidenza come Fiedler vedesse Marées «al suo fianco», richiamandosi a un passo molto pregnante tratto dalla sua meditata commemorazione dell'amico due anni dopo la morte: «Mentre Marées - scriveva Fiedler - cercava una forma per la sua esigenza artistica d'espressione, che non era determinata da nessun contenuto oggettivo, fece un nuovo passo; si sollevò al di sopra del tradizionale rapporto funzionale, nel quale l'artista figurativo sta rispetto a tutti i possibili campi del sentimento, del pensiero e del commercio umano, portò l'arte a una espressione del tutto chiara della realtà visibile e la pose con ciò come qualcosa di autonomo, sufficiente a se stesso accanto alle altre grandi forme di attività dello spirito umano»⁵.

Christian Lenz, forse lo studioso più attento all'opera di Marées, si è concentrato a più riprese sull'interpretazione dei soggetti dei suoi dipinti, proponendosi di contrastare la consolidata interpretazione «formale» dell'artista. Egli osservava, in uno scritto su Marées comparso nel catalogo della mostra sui Deutsch-Römer tenutasi a Roma alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1988, che «in tutta la letteratura critica su Marées, corre come un filo rosso l'immagine di un artista per il quale era pressoché indifferente l'oggetto da rappresentare. L'unica cosa importante per lui sarebbe stata la forma»⁶. E avviava una lettura in chiave di modernità della sua opera al di fuori di questa pregiudiziale derivante dalla stretta relazione con Fiedler: svincolando il pittore dal modello della pittura francese, da Manet agli impressionisti, riconoscendo gli aspetti legati al passato del suo linguaggio, ma profilando anche un diverso percorso altrettanto moderno, nel quale i vicini di Marées erano individuati in Gauguin, Munch e Beckmann per il simbolismo e per il riferimento ai classici in Maillol e Picasso.

⁴ Cfr. Boehm 1987, p. 149.

⁵ Boehm 1987, p. 148. Il testo di Fiedler in questione è *Hans von Marées* (1889), in Fiedler 1991: il passo si incontra alla pagina 256.

⁶ Lenz 1988, p. 60.

Ma a cavallo tra la fine del 1987, quando cadeva il centenario della morte dell'artista, e il 1988 si era già aperta alla Kunsthalle di Bielefeld una mostra, dal taglio chiaramente programmatico, su Marées e la modernità in Germania⁷. In essa, accanto alle sue opere, quelle di molti importanti artisti del novecento, a partire dall'inizio del secolo, raccolte secondo richiami a qualità formali, come «Forma della figura», «Coordinamenti», «Processo formale». Se non una direzione opposta a quella di Lenz, di certo un ritorno a Marées che ne riproponeva il ruolo di precoce valorizzatore dei caratteri d'autonomia del linguaggio artistico.

Come si vede da questi pochi esempi, ci si trova di fronte a una cultura complessa e ambivalente, tipica per questi aspetti degli anni di fine ottocento. E le diversità tra i tre si devono leggere verosimilmente come motivi di sfondo e secondari, perché di nessuno di essi sembra si possa dare un'interpretazione che a tale ambiguità si sottragga.

Infatti se veniamo alla letteratura italiana sull'argomento e vogliamo dare uno sguardo a quanto si scrive su Hildebrand⁸, ci si imbatte in un libro che sembra accendere l'evidenza di una duplice e forse contraddittoria anima. Si tratta di *Lo spazio e le forme*⁹ di Fabrizio Scrivano, nel quale, riesaminando alcuni testi della riflessione sull'arte elaborati dalla cultura tedesca di fine ottocento-inizio novecento, l'autore discute e propone «un modello teorico per la visibilità contemporanea» basato sulla «mobilità». La ricerca risulta in effetti come un'operazione di archeologia della cultura, perché dall'analisi dei testi, tra i quali fondamentali quelli di Fiedler e quello di Hildebrand, si fanno emergere le condizioni di fondo della sensibilità artistica contemporanea.

Ebbene, forse proprio la parte relativa a Hildebrand è tra le più ricche d'intuito del libro e appare vitale per il formarsi del discorso di Scrivano; e questo, a chi conosca Hildebrand come scultore, con le sue statue neo-classiche, con i suoi rilievi neo-rinascimentali, con

⁷ Franz 1987.

⁸ Il libro di Hildebrand, *Il problema della forma nell'arte figurativa*, già tradotto in italiano e introdotto da S. Samek Lodovici nel 1949, è stato riproposto con nuova traduzione e aggiornata introduzione, si veda Hildebrand 2001.

⁹ Scrivano 1996.

quel ritornare nel secondo ottocento alla limpidezza formale di una visione unitaria della figura e del suo spazio; e a chi conosca il suo testo, il menzionato *Problema della forma*, ostico alla lettura, e interpretato in passato per lo più come una formulazione estetica del suo linguaggio plastico, non può non apparire a prima vista alquanto sconcertante.

Ma in effetti, superato l'ostacolo del linguaggio filosofico-definitorio di Hildebrand, il suo espone in maniera tanto concettualmente analitica fenomeni di natura visiva che nella letteratura artistica si trattavano in quegli anni con espressioni più intuitive anche se più generiche¹⁰, si incontra un'impostazione del tema della costruzione della forma in pittura e scultura che da un lato si colloca nel solco tracciato da Fiedler, in quanto l'attività artistica è concepita come un processo insieme fisico e linguistico che prosegue e sviluppa l'esperienza della intuizione visiva del mondo, a partire dalle condizioni percettive secondo cui questa si svolge; dall'altro, rispetto agli scritti di Fiedler, presenta un'analisi ravvicinata del processo della visione, risultante dalla lettura dei lavori di Helmholtz sulla percezione ottica, e ad essa lega in termini altrettanto particolareggiati la discussione di come l'artista da quel processo possa - e debba - prendere le mosse per creare qualcosa che corrisponda al carattere di fondo della visione, che è processo e non percezione meccanica, e come sia in grado di portare tale processualità al compimento nitido e consapevole della forma.

L'interpretazione di Scrivano individua e mette in risalto questo aspetto moderno, attorno al quale si articola il discorso di Hildebrand; vale a dire il riconoscimento basilare che l'artista, così come l'uomo di per sé, non ha a che fare con un'immagine della cosa, ma

¹⁰ Non sembra fuor di luogo richiamare come confronto il testo della conferenza sull'impressionismo tenuta da Diego Martelli a Livorno nel 1880. Certo, vi si parla di un fenomeno al quale le nostre tre personalità vollero rimanere chiuse e vi si spiega il processo della «irisation», cioè della percezione del colore da parte della retina, al quale non furono interessati; ma più in generale la spiegazione del processo della visione, inteso come base della rappresentazione pittorica, è ricondotta, come accade nelle pagine di Hildebrand, al rapporto che si stringe tra i percetti della vista e quelli del tatto. La presenza di questa relazione in entrambi è significativa, perché non a caso per entrambi la rappresentazione deve adempiere al compito della resa spaziale del soggetto. Sul testo di Martelli si veda Gallo 2004, pp. 148-167.

costruisce attraverso un processo di percezioni la rappresentazione della cosa.

Lo scultore d'altronde apriva il suo libro con una introduzione nella quale rivelava chiaramente questo punto di partenza, dal quale avrebbe cercato di trarre una sequenza di passaggi concatenati: «Poiché la rappresentazione della forma è una somma – scriveva – che si è tirata dal confronto dei modi dell'apparenza e che ha già distinto il necessario dal casuale. Essa dunque non è semplicemente una percezione, bensì un'elaborazione di percezioni da un determinato punto di vista». E continuava: «Dato che nella vita quotidiana si usa prendere dall'esperienza solo pochi appigli per il nostro orientamento spaziale, non ci si rende conto quanto ciascuna apparenza solleciti effettivamente la rappresentazione dello spazio e della forma e quanto vi contribuisca (il più lo sappiamo già e usiamo solo alcuni appigli per orientarci subito). Nell'artista il rapporto con l'apparenza è tutt'altra cosa. Deve o dovrebbe essergli chiaro che cosa si dia effettivamente o che cosa manchi in ciascuna apparenza per suscitare una chiara immagine della nostra rappresentazione¹¹».

Dunque, osserva Scrivano: «Negli intenti di Hildebrand, il rapporto ontologico tra forma e apparenza viene del tutto accantonato. Per questo motivo gli oggetti non compaiono se non come strutturati nell'apparenza». E ne deriva plausibilmente il giudizio di un'impostazione che tende a «ritagliare uno spazio che garantisca una larga autonomia all'arte». Nel senso di «rendere profonda la superficie del linguaggio attraverso cui l'arte esprime significato». E aggiunge: «Il prezzo, se di rinuncia si può parlare, è quello di accettare e promuovere la disarticolazione della serie nella quale si suppone siano ordinati mondo e opera¹²». Tuttavia appare subito evidente che a quel prezzo ciò che si ottiene è l'ingresso nella modernità. Scrivano, infatti, può correlare questa che chiama «derealizzazione degli oggetti» e «corrispondente valorizzazione dell'apparenza, nel senso che all'interno della sola apparenza si facevano teorizzabili valori generali di significato», all'operazione sul valore fatta da Ferdinand de Saussure per la lingua: «Ma se il merito di Saussure – osserva – coincide largamente con l'aver applicato tale nozione [di valore] a un campo di

¹¹ Cfr. Hildebrand 2001, p. 39.

¹² Cfr. Scrivano 1996, p. 42.

sapere specifico come quello linguistico, svincolando la lingua dal problema della rispondenza tra referenza e valore, allora è analogo quello di Hildebrand quando la stessa nozione viene applicata al sapere specifico della visibilità¹³».

Procedendo però nell'analisi del *Problema della forma* vengono ora al pettine alcuni nodi. L'artista, infatti, sviluppava il suo discorso assumendo una netta posizione critica nei confronti di quella che egli chiama la «cosiddetta concezione positivista». Di essa dice che «cerca la verità nella percezione dell'oggetto stesso, e non nella rappresentazione che di esso si forma in noi» e che «vede il problema artistico solo nell'esatta resa di ciò che è direttamente percepito». Ebbene, è utile seguire per un po' nelle sue argomentazioni questo passaggio del libro di Hildebrand, perché è qui che si rivela il nucleo di problemi con i quali egli si confronta e ai quali intende dare risposta. Questa «concezione positivista» «ritiene ogni influsso della rappresentazione una falsificazione della cosiddetta verità naturale, e si sforza di innalzare la raffigurazione a un preciso dispositivo di registrazione il più possibile imitativo, di comportarsi in modo puramente meccanico e ricettivo. Essa aspira a svincolare la percezione momentanea dalle rappresentazioni che secondo natura condizionano il vedere vero e proprio. Poiché il vedere non è proprio soltanto un atto meccanico, ma è l'esperienza della rappresentazione che trasforma l'immagine meccanica dell'occhio in un'immagine della natura spaziale, che sola ci fa riconoscere ciò che quell'atto raffigura». E poco oltre si precisa: «Il culmine del positivismo nei confronti dell'apparenza si raggiungerebbe se potessimo percepire con l'inesperienza del neonato. Questi cerca una raffigurazione che corrisponda a questa impressione confusa delle prime ore di vita, in cui le rappresentazioni cominciano a formarsi. Tale aspirazione è stata molto sostenuta dall'invenzione della fotografia¹⁴».

L'oggetto di questa critica non era solo la fotografia, ma, come rileva Scrivano¹⁵, la cultura del realismo pittorico e anche l'impressionismo, riguardo al quale tra gli scritti di Hildebrand si trova un frammento prezioso, ove si dice: «Gli impressionisti che affaticano il

¹³ Scrivano 1996, p. 47.

¹⁴ Cfr. Hildebrand 2001, p. 51.

¹⁵ Cfr. Scrivano 1996, p. 81

loro intelletto per vedere la natura come se non avessero alcun intelletto, cercando di restituire la percezione meccanica, facendo dunque come se non conoscessero alcun valore dell'apparenza per lo spazio tridimensionale, si sforzano di darci un'immagine del mondo quale appare a un bambino appena nato, un'immagine del caos dell'apparenza¹⁶».

In effetti, quando la riflessione di Fiedler e Hildebrand incontra la questione degli impressionisti, l'ambivalenza tra passato e moderno che la caratterizza riceve un forte contraccolpo e si innesca una tensione che tende a rompere quel vincolo e a proiettare i nostri maggiormente verso la tradizione: non si può fare a meno di interrogarsi sul perché a questi tedeschi, per certi aspetti così moderni, l'impressionismo sia risultato incomprensibile. Ma di questo si parlerà più avanti. Qui è necessario invece cogliere da vicino il senso della presa di posizione di Hildebrand e la diversa prospettiva da lui costruita.

In fondo non si può dire che vi sia un vero e imbarazzante errore nella lettura dell'impressionismo né un errore nell'alternativa che Fiedler e Hildebrand, affiancati da Marées, sviluppavano. Accomunati, i nostri tedeschi e gli impressionisti, da un comune riferimento agli studi contemporanei sulla percezione ottica (che avevano in sostanza le fondamenta nel testo rivoluzionario di George Berkeley del 1709, *An Essay toward a New Theory of Vision*, nel quale il filosofo realizzava una radicale dissoluzione fenomenistica dell'unità dell'esperienza della percezione, mostrando che percepire significa costruire un processo di inferenza di segni, di segni eterogenei, come sono quelli del tatto e della vista, dalla connessione delle cui idee ricaviamo la costruzione dello spazio della visione, vale a dire la percezione della profondità, del volume degli oggetti, delle distanze tra di essi), si era formata nell'evoluzione della cultura impressionista una sensibilità per il ruolo percettivo dell'occhio come retina, che aveva portato a una rottura della relazione visivo-tattile, nella convinzione che si potesse rendere la profondità anche con le sole percezioni del colore e della luce e che comunque occorresse eliminare l'idea percettiva della solidità delle cose. Dell'affermazione di tale orientamento è un

¹⁶ Cfr. Hildebrand 1969, p. 454.

documento il testo del 1883 di Jules Laforgue sull'impressionismo¹⁷, preceduto nel 1876 dallo scritto di Stéphane Mallarmé, *Gli Impressionisti ed Édouard Manet*¹⁸, che già apriva la porte a questa sensibilità.

A Hildebrand la focalizzazione sulla percezione retinica del processo della visione appare, direi non senza ragioni, come la riduzione di un processo a un atto parziale e passivo di registrazione. È chiaro, d'altra parte, che egli non valuta adeguatamente la processualità che gli impressionisti costruiscono sulla successione degli atti della percezione retinica, da cui il dipinto risulta. E tuttavia è anche vero che questa processualità nuovissima, che proprio Laforgue mette concettualmente in evidenza nel suo testo, non basandosi più sulla connessione visivo-tattile perde la percezione dello spazio come condizione di fondo della costruzione della visione, cioè della rappresentazione.

Il punto di arrivo del discorso di Hildebrand, opposto a quello impressionista, è il recupero di una visione unitaria delle forme nello spazio, ma non come affermazione di un principio formale, di una pregiudiziale estetica, bensì come sviluppo nel linguaggio dell'opera di una processualità percettiva che si articola di continuo attraverso la sintesi di visioni da lontano dell'oggetto, che ce ne danno l'unità, e visioni da vicino, in successione, di carattere tattile, che ce ne restituiscono l'analisi dei piani e dunque del volume, esperienza che nella struttura linguistica autonoma dell'opera può essere visualizzata, fermata e portata alla coscienza.

L'obiettivo era dunque concisamente formulato da Hildebrand in questa proposizione: «L'opera d'arte, cogliendo la natura come relazione di rappresentazione motoria e impressione visiva, la libera per noi dal mutamento e dal caso¹⁹». Dove con l'espressione rappresentazione motoria si fa riferimento alle percezioni di carattere tattile introiettate nella visione e con quella di impressione visiva ci si riferisce alla visione di lontano. E parlando di liberazione dal caso e dal mutamento si rappresenta il ruolo assegnato al linguaggio figurativo, cui abbiamo già accennato, ovvero quello di sviluppare l'esperienza della visione sottraendola sì alle sue condizioni di inconsapevolezza e

¹⁷ Laforgue 1903, pp. 133-145; trad. it. in Bordini 2002, pp. 297-303.

¹⁸ Mallarmé 1876; il testo in francese di Mallarmé non è stato ritrovato dalla critica; trad. it. in Mallarmé 2004, pp. 61-81.

¹⁹ Cfr. Hildebrand 2001, p. 52.

di caos sensoriale, ma su quella costruendo una forma visiva che quella processualità spaziale sia in grado di esaltare.

Ora, se da un lato Scrivano può ricavare legittimamente dalla sua lettura di Hildebrand il farsi valere nella riflessione sull'arte dell'idea della «natura mobile dell'esperienza» e più specificamente che «l'immagine o la forma è (...) il luogo di un'attività o di un processo²⁰», le quali idee fondano i valori della modernità alla cui definizione egli lavora, deve confrontarsi con l'indirizzo che Hildebrand dà al suo discorso, in tutta coerenza, quando, messo in chiaro che nell'opera d'arte figurativa fondamentali sono i «valori spaziali dell'apparenza²¹», e dunque l'elaborazione in un'unità spaziale coerente delle diverse apparenze e dei rispettivi valori spaziali, e che l'«essenza della raffigurazione unitaria consiste (...) nel fatto che in essa abita una forza di attrazione unitaria verso la profondità²²», indica il modello di questa costruzione nel rilievo classico: «Ma questo modo di rappresentazione artistica – afferma – così esposto non è altro che la rappresentazione a rilievo dominante nell'arte greca. Questa rappresentazione a rilievo sottolinea il rapporto tra il movimento in superficie e in profondità, ossia quello tra seconda e terza dimensione. Essa ci pone come osservatori in un rapporto sicuro con la natura. Le leggi generali del nostro rapporto con lo spazio visibile nell'arte vengono stabilite tramite tale rappresentazione e tramite essa la natura viene prodotta solo per la nostra rappresentazione visiva. In questo modo di rappresentazione si forma, per così dire, il recipiente nel quale l'artista attinge e afferra la natura. Una forma intuitiva, che in ogni tempo è segno di riconoscimento del senso artistico ed espressione di immutabili leggi²³».

Se ho riportato alquanto lungamente così numerosi passi degli scritti di Hildebrand, non è stato solo per aiutarmi nell'illustrazione di un percorso non facile, ma anche per rendere evidente il conflitto, almeno da un certo punto di vista, che si apre lungo il ragionamento dello scultore. L'analisi di Scrivano in fondo, portando alla luce la modernità del suo pensiero fa apparire drammatica la tensione che

²⁰ Cfr. Scrivano 1996, p. 77.

²¹ Cfr. Hildebrand 2001, p. 56.

²² Hildebrand 2001, p. 59.

²³ Hildebrand 2001, p. 68.

nasce dalla riproposta della concezione classica del rilievo come modello sovratemporale; non possiamo più pensare che un artista neoclassico si sia costruita una teoria della rappresentazione che a quel modello rinvia. Invece dobbiamo prendere atto che un'esperienza artistico-culturale radicata nelle conoscenze scientifiche sulla visione, al corrente dell'impostazione kantiana della conoscenza, sia giunta a recuperare coerentemente l'idea classica della rappresentazione unitaria: «Questa unità - scrive - è il caratteristico problema formale dell'arte, e nella misura in cui l'opera d'arte raggiunge quest'unità si determina il suo valore²⁴». Trovo riduttivo dunque che Scrivano esca dal problema che ha messo in luce avvertendo per questo aspetto un limite del «gusto» di Hildebrand. «È qui - commenta - che il gusto di Hildebrand si fa maggiormente sentire, quando cioè scarta come non riuscite quelle opere che non impegnano tali strategie²⁵». Così come mi pare che non soddisfi un'esigenza di più approfondita comprensione rilevare che rispetto alla modernità del suo discorso la produzione artistica di Hildebrand è poco interessante²⁶. Ciò che sembra emergere invece, proprio grazie a Scrivano, è che non si può separare, per così dire, la «forma» di Hildebrand, vale a dire le sue idee estetiche, dai suoi «contenuti», cioè dalle idee sull'arte che egli espone.

Il punto critico più sensibile riguardo al tema che stiamo trattando, come abbiamo già in certa misura visto, è costituito dal confronto tra l'impressionismo e i nostri tre personaggi. Perché dal confronto appaiono due aspetti della modernità, ma in conflitto tra loro. Più che cogliere quanto vi sia di moderno e di antico in Fiedler, Marées, Hildebrand, per isolarne il moderno ed eventualmente apprezzarne anche l'antico, o al contrario metterlo da parte, forse può essere utile prenderli nella loro interezza e come tali confrontarli con l'impressionismo, cioè con ciò che giudichiamo senza incertezze moderno. Ma prima di provare a prendere questa strada, osserviamo meglio lo scontro. E dunque avviciniamo i due poli. Preziose in questa operazione sono le note pagine di Arnold Gehlen

²⁴ Hildebrand 2001, p. 68.

²⁵ Cfr. Scrivano 1996, p. 73.

²⁶ Scrivano 1996, p. 79.

nel suo libro *Quadri d'epoca*²⁷, sulle quali ha riportato l'attenzione di recente Maria Rosaria De Rosa, studiosa di Marées, di Fiedler, della cultura artistica tedesca a cavallo tra otto e novecento, proprio riesaminando le questioni di Fiedler e la modernità e di Marées e l'impressionismo²⁸.

Gehlen stringe molto le due culture, in fondo il gruppo tedesco appare dalle sue parole come impegnato in una rielaborazione dell'esperienza francese; e questa impostazione dal punto di vista storico-artistico non è certo del tutto condivisibile. «La ricerca consapevole – scrive – di un'eccitazione dell'esperienza vissuta ottica, che comincia con l'impressionismo, trovò in Germania una profonda elaborazione teorica nell'ambito del circolo di Hans von Marées, nella cui pittura è avvenuta una riformulazione tedesca della svolta impressionista, mentre l'arte di Liebermann rimase invece importazione stilistica²⁹». Ma già da questa sottolineatura di un ripensamento originale di quanto accadeva di più moderno in Francia, si comprende che Gehlen taglia la sua analisi in modo da mettere a fuoco i contenuti comuni sostanziali. Ed egli individua subito un punto centrale del pensiero di Fiedler: la valorizzazione della visibilità per se stessa, ottenuta da uno sganciamento del vedere dall'attività concettuale e da quella della vita pratico-emotiva. «Quest'impostazione – osserva – è estremamente ingegnosa; ne discende che l'appropriazione del percettibile in quanto tale può verificarsi solo allorché non lo si rimuove attraverso il pensiero, il sentimento o l'azione. Piuttosto, è il vedere stesso che deve venir realizzato, chiarito e dispiegato in sé (...). Con ciò è palese il nucleo dell'estetica di Fiedler: detto in termini kantiani, è stata dedotta la condizione di possibilità della pittura». E continua più avanti: «Questa dottrina, in fondo genialmente semplice e chiara, poneva tutta l'importanza che si può attribuire ad un'immagine in quanto opera d'arte nella sua qualità di attiva autoelevazione e potenziamento della visibilità». Giungendo poi ad affermare che si «situa qui l'affinità con la pratica dell'impressionismo, affinità che si dimostra anche in una seconda direzione, vale a dire in

²⁷ Gehlen 1989.

²⁸ De Rosa 2006; De Rosa 2000.

²⁹ Gehlen 1989, p. 101.

un certo svuotamento delle immagini da contenuti di pensiero, parimenti già praticato da von Marées³⁰».

A questa immagine di avvicinamento, dicevamo, non si può non far seguire quella dello scontro. Nel 1881 Fiedler infatti scriveva un saggio dal titolo *Naturalismo moderno e verità artistica*³¹, che sottoponeva a critica metodologica l'intero campo dell'arte post-accademica, le «scuole dei realisti, dei naturalisti, degli impressionisti³²». «La questione che si deve chiarire – vi sosteneva – non è se la verità sia l'unico principio dell'arte, ma piuttosto che cosa sia verità in senso artistico³³». Fiedler era già in possesso del suo pensiero sull'arte e poteva centrare la questione del realismo proprio discutendo fino in fondo il tema del rapporto con la realtà. In una pagina troviamo ben condensata la critica della linea realista-impressionista e l'espressione delle sue idee: «I moderni naturalisti si vantano volentieri di essere, nel campo dell'arte, i rappresentanti dello stesso spirito che ha dominato nel campo del pensiero scientifico. E, ciò nonostante, questo moderno naturalismo artistico non è che la caricatura del moderno spirito scientifico (...). Esso si fonda su un'opinione che può essere sufficiente dove si tratta della consueta coscienza della vita quotidiana, ma che è totalmente insufficiente e infondata dove l'essere umano tenta di calarsi dalla superficie della vita nella profondità dell'osservazione e della ricerca (...). La svolta decisiva per lo spirito in cerca di conoscenza arriva nel momento in cui ad un pensiero più profondo il reale, apparentemente dotato di una realtà assoluta, si avveri essere un'apparenza illusoria, nel momento in cui emerga la consapevolezza che la capacità di conoscenza umana non si trova davanti ad un mondo esterno indipendente da lei (come uno specchio di fronte all'oggetto la cui immagine appare in esso) quanto piuttosto che ciò che viene chiamato mondo esterno è il risultato sempre variabile e sempre rinnovato di un processo spirituale³⁴».

È il pensiero che sostiene anche il discorso di Hildebrand e che lo porta all'esito neo-classico che abbiamo visto. Fiedler non specifica

³⁰ Gehlen 1989, pp. 102-103.

³¹ Fiedler 1991, pp. 82-110; trad. it. in De Rosa 2006.

³² Cfr. De Rosa 2006, p. 70.

³³ De Rosa 2006, p. 87.

³⁴ De Rosa 2006, pp. 93-94.

mai, come fa Hildebrand, in qual modo si debba tradurre nel linguaggio la sua impostazione. Tuttavia credo si possa sostenere che anche il punto di arrivo di Fiedler come quello dell'amico scultore sia interpretabile in chiave anti-impressionista e nonostante sia certo fondato il nesso che Gehlen ravvisa nella circostanza che entrambi gli orientamenti fanno emergere la visibilità come un valore da perseguire per se stesso e perseguibile a condizione che venga separato dalle varie commistioni sensoriali e concettuali entro cui nella vita comune si ritrova.

Il punto di arrivo nella presentazione fiedleriana del processo artistico lo si può individuare nel concetto di «forma artistica». «Soltanto - riflette Fiedler - all'espressione esterna, alla forma di un processo spirituale sviluppato, è concesso di cogliere l'essenza più intima della natura: quindi, forma artistica e forma naturale non si distinguono per altro motivo se non perché la forma naturale può essere conosciuta appieno solamente nella forma artistica». E afferma: «Non si può trattare di prescrivere fin dal principio all'attività artistica quelle leggi che deve seguire se vuole rivendicare il diritto di produrre opere d'arte autentiche, e non solo apparentemente tali. Quando l'attività artistica resta fedele a sé stessa, essa non conoscerà sosta finché le sue formazioni non siano giunte a una forma effettivamente conforme a leggi; e poiché esse sono prodotte solamente in virtù della loro visibilità, anche quella conformità a leggi potrà manifestarsi solamente in quelle proprietà per le quali esse si presentano al senso della vista³⁵». Ancora un'altra formulazione fiedleriana può essere utile leggere, in modo da avere la massima chiarezza sulle sue idee: «Sforzandosi [lo spettatore] di seguire l'attività dell'artista, rappresentandosela in se stesso, verrà involontariamente allontanato dagli ambiti sentimentali e intellettuali nei quali suole trovarsi di fronte alla realtà, e sentirà progressivamente dissolversi quella confusione che avvolgeva nella sua coscienza la visibilità delle cose; si sentirà elevato al puro regno dell'arte, nel quale le manifestazioni delle cose si offriranno alla comprensione del suo occhio in modo determinato, ordinato e conforme a leggi³⁶».

³⁵ Cfr. Fiedler 1991, p. 131.

³⁶ Fiedler 1991, pp. 136-137.

Credo che oramai si sia creata una certa familiarità con il pensiero fiedleriano, per cui provo direttamente a ritrovare il significato di questa idea della «conformità a leggi» della «forma artistica», senza indugiare nell'illustrazione del senso più generale di queste proposizioni.

La sua origine mi sembra derivare dal Kant sia della *Critica del giudizio* che della *Critica della ragion pura*. Bisogna anzitutto osservare che è nella *Critica del giudizio* che le opere d'arte di carattere visivo vengono ricondotte all'essenzialità della loro forma visiva; è un passaggio fondamentale nella storia dell'estetica e la riflessione fiedleriana vi si riallaccia. Kant osservava che la «bella composizione delle cose corporee è fatta soltanto per la vista, come la pittura, e il senso del tatto non può fornire alcuna rappresentazione intuitiva di una tale forma» e poco oltre aggiungeva che «il giudizio di gusto è determinato in un sol modo da ciò che vi è di bello in quest'arte; cioè non è diretto se non a giudicare le forme (senza riguardo a verun scopo) così come si presentano all'occhio³⁷». Dallo studio della *Critica della ragion pura*, sulla cui impostazione abbiamo visto che Fiedler costruisce la sua concezione artistica, il nostro filosofo recupera più generalmente l'idea che la conoscenza è ordinamento dei fenomeni e che vi sono delle forme che precostituiscono questo ordinamento. È chiaro che mentre Kant illustra il processo della conoscenza dalle forme a priori all'esperienza sensibile, Fiedler sviluppa un processo inverso, che dall'esperienza sensibile deve tendere, se non alle forme a priori, tuttavia a un'essenzialità formale che sia in grado di ricondurre a un ordine l'eterogeneità degli stimoli. Quest'idea di forma, dunque, come quella hildebrandiana del rilievo classico come modello della costruzione spaziale, mi pare si possa ben dire che contiene in sé una critica della «meccanicità» della percezione impressionista e che si propone come alternativa all'esperienza naturalista.

Direi che giunti a questo punto risultano chiare allo stesso tempo la conflittualità e la familiarità che legano tra loro la cultura impressionista e quella della triade tedesca. E a me pare che possa essere introdotto nel campo un altro elemento, che lasciando invariati i motivi di diversità renda più comprensibili i dati comuni che sono

³⁷ Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, Roma-Bari 1982, p. 184.

emersi; un elemento cioè che giocando un ruolo nell'una e nell'altra cultura e dunque in qualche misura unificandole, viene tuttavia esperito e rielaborato in modi diversi. Vorrei dire che questo ruolo può averlo giocato il pensiero di Schopenhauer, che come è noto ebbe risonanza e influenza nel secondo ottocento, dopo essere passato sotto silenzio nei decenni precedenti. Non si tratta naturalmente di cogliere un'influenza della dottrina, per così dire, schopenhaueriana. Le vicende che riguardano l'arte entrano in contatto con gli altri campi per lo più attraverso motivi parziali; inoltre la filosofia di Schopenhauer si propone e agisce sui lettori in modi nuovi, appunto moderni, generando piuttosto suggestioni e suggestioni anche molto diverse da lettore a lettore.

La letteratura fiedleriana non ha dato molta importanza a Schopenhauer. In alcune pagine postume, che nell'edizione degli scritti di Fiedler vanno sotto il titolo di *Tre frammenti su realtà e arte*, presentati di recente anche in italiano da Pinotti e Scrivano nell'edizione da loro curata, d'altra parte Fiedler si esprimeva in termini negativi sul filosofo di Danzica. «Lo stesso Schopenhauer, – annotava – che ha rimproverato ai filosofi influenti di questo secolo di aver abbandonato Kant e che ha contribuito in modo essenziale a riportare la riflessione filosofica verso il suo pensiero, ha rimesso in primo piano quel regno sovramondano, ultramondano, ridotto da Kant così al minimo, dandogli nome e contenuto nella sua teoria del volere come quella cosa in sé che rappresenta l'essere di contro alle apparenze³⁸». La critica è chiaramente dovuta alla strenua posizione monistica di Fiedler, la quale non trovava soddisfazione neanche nel ruolo assegnato da Schopenhauer all'arte. Infatti, in un'altra nota relativa a Schopenhauer, Fiedler osservava ancora negativamente che «mentre vede nell'arte una rappresentazione della conoscenza da compiere, attraverso il – puro – soggetto della conoscenza, dell'idea dell'apparenza in quanto obiettivazione della volontà, egli divide l'attività artistica in due metà: il conoscere e il rappresentare; quello in quanto è l'essenziale può in fondo aver luogo anche attraverso chi non è artista, se diviene soggetto di conoscenza spoglio della volontà, questo, attraverso cui tuttavia l'opera d'arte nasce, è solo attività

³⁸ Cfr. Fiedler 1991, p. 181.

meccanica. E poi – rilevava – non si comprende in che cosa veramente consiste l'atto della conoscenza nella conoscenza artistica delle idee³⁹».

Ma se Schopenhauer era stato ben lontano, in sostanza, dal sottrarre l'arte a una concezione filosofica del mondo e dunque non aveva potuto divenire un riferimento per Fiedler, il cui interesse era consistito nel ricondurre la comprensione dell'arte all'esperienza specifica dell'arte stessa, anzi della sola arte figurativa; egli aveva tuttavia sostenuto – lo rileva Fiedler ancora in questa sua nota – che «l'attività artistica è una imitazione di qualcosa che esiste indipendentemente da questa imitazione ed è oggetto di uno specifico modo di conoscenza, non di quella concettuale (...) ma di una intuitiva⁴⁰». Ora, l'idea che l'arte sia imitazione di qualcosa che già esiste (ma che non è il mondo delle cose obiettive), non può interessare Fiedler, ma che attraverso essa si mostri l'attivazione di uno specifico modo di conoscenza di carattere intuitivo, cioè basato sull'intuizione visiva (*Anschauung*), non può non averlo riguardato. Tanto Schopenhauer che Fiedler si occupano d'arte infatti in relazione all'*Anschauung*. Forse non è un caso che Fiedler termini la frase precedente osservando: «come tuttavia questa conoscenza si esprime e compie, non è detto⁴¹». Dirlo, infatti, era stato il compito che si era assegnato.

In breve, a me pare che il ritorno a Kant abbia avuto in Fiedler la mediazione di Schopenhauer; e non solo in generale, perché questo ruolo Schopenhauer svolse, ma per due aspetti di fondo della sua riflessione. Il primo appunto è la rappresentazione dell'arte come una conoscenza, ma in grado di scoprire un mondo diverso da quello prodotto dalla conoscenza concettuale. Sembra questa la via necessaria a quel geniale passaggio fiedleriano dalla *Critica del giudizio*, che non era in grado di attribuire all'arte un ruolo conoscitivo, alla *Critica della ragion pura*, ma aprendo attraverso questa lo spazio linguistico della autonomia dell'arte. Il secondo è la costruzione di uno spazio culturale per l'autonomia dell'arte, perché la contemplazione estetica schopenhaueriana distanzia l'uomo dalla conoscenza intellettuale del quando, del dove, del perché e dagli «interessi» della volontà:

³⁹ Cfr. Fiedler 1991, II, p. 269.

⁴⁰ Fiedler 1991, II, p. 269.

⁴¹ Fiedler 1991, II, p. 269.

non si contemplan le cose, ma l'essenza di esse. Questo passaggio mi sembra fondamentale per attivare il percorso verso la «visibilità» di Fiedler.

Ritornare a Marées, pur rapidamente, sembra utile; perché è anche in rapporto agli orientamenti di questi che bisogna immaginare il formarsi delle idee fiedleriane. Ebbene, come abbiamo accennato, il percorso di Marées si segnala per una precoce messa in crisi del naturalismo, al quale si sostituisce un'impostazione che non ritorna direttamente alle soluzioni prospettiche della tradizione, ma recupera l'idea della costruzione spaziale delle figure. Sempre più, ma già negli affreschi napoletani che pure sono potentemente neosecenteschi, l'articolazione di direttrici orizzontali e verticali rese attraverso la rappresentazione delle figure ricomponere un'essenzialità della visione che intende essere vera conoscenza, vale a dire conoscenza non dell'apparenza immediatamente sensoriale. C'è una lettera di Marées a Fiedler del dicembre 1875 in cui questa sensibilità si esprime precisamente: «La ragione, - scrive - per cui perfino uomini d'arte come Böcklin siano così poco soddisfacenti nelle loro prestazioni risiede in sommo grado nel fatto che quasi tutti i moderni, o tutti, partono dall'apparizione, un difetto - perché lo è - che è senza dubbio conseguenza dell'epoca degli epigoni. In questo modo la nascita naturale o simile alla natura di un'opera d'arte diventa impossibile, gli elementi accessori diventano principali e viceversa. Mi sembra che l'apparizione debba essere l'ultimo risultato del lavoro artistico e che essa venga condizionata dagli oggetti che sono rappresentati. Sono convinto che tutte le opere d'arte veramente soddisfacenti siano nate dal feto, come l'uomo; solo con l'ultimo tratto c'era l'apparizione. Credo che adesso in tutte le cose d'arte sia così: si vuole produrre in qualche modo effetto sul pubblico senza rappresentare veramente⁴²». In queste parole mi pare che si possano trovare in nuce le teorie di Fiedler e quelle di Hildebrand e soprattutto vi si trova quel rovesciamento del rapporto visivo con la realtà per cui per giungere alla visibilità si cerca l'idea generatrice dell'apparenza e non la percezione dell'apparenza, ed è l'idea trasmessa, credo, dalla concezione schopenhaueriana della conoscenza artistica.

⁴² Cfr. von Marées 1987, p. 139; la traduzione è tratta da De Rosa 2000, p. 48.

Tutt'altro è quanto invece sembra essere assorbito dalla cultura impressionista. Sarò estremamente sintetico. Una svolta nella lettura dell'impressionismo, vi si è già accennato, è documentata dal testo di Laforgue del 1883⁴³. Qui la componente schopenhaueriana unita a quella della *Filosofia dell'inconscio* di Eduard von Hartmann, che da Schopenhauer proveniva, è dichiarata e si esprime in una rappresentazione del divenire delle apparenze irrefrenabile e irrazionale che porta a una messa in crisi della riconoscibilità stabile sia del soggetto che dell'oggetto. In breve, artista e mondo vengono assorbiti in un flusso vitale in continua trasformazione, attraverso il quale tuttavia la pittura può guardare.

Ma il passaggio più interessante è quello svolto dall'interpretazione di Manet e dell'impressionismo proposta da Mallarmé nel 1876 (Fig. 78). Da un lato qui si imprime un'accelerazione al potere dinamizzante della pittura di sensazioni ottiche; il confronto è con l'interpretazione che Zola aveva dato di Manet nel 1867 e ne risulta messa da parte quella valorizzazione della costruzione spaziale e plastica, realizzata dall'artista con tutt'altri mezzi rispetto a quelli tradizionali del disegno e del chiaro-scuro. Si afferma esplicitamente che la resa della solidità delle cose la si lascia alla scultura. Ma più in profondità il distacco dall'interpretazione realista di Zola avviene su due punti: l'idea di assoluto e quella di genio. Mallarmé prende le distanze dall'idea di realtà di Zola, che definisce astratta, e lega al naturalismo quel «sentimento essenziale e assoluto che la stessa natura imprime su quanti hanno inteso voltare le spalle alle convenzioni⁴⁴». Su questa base viene revocata anche la valorizzazione della personalità, del temperamento dell'artista, in sostanza delle sue qualità specificamente fisiche: l'occhio, la mano, caratteri a cui la critica realista guardava. L'artista - Manet - ora è visto capace, proprio per renderlo interprete di questo sentimento assoluto della natura, di liberarsi dei suoi sentimenti privati, dei suoi gusti; la sua mano «deve diventare un organo di astrazione impersonale». «L'assenza di ogni intrusione dell'io nel modo con cui il pittore ha interpretato la natura, - osserva Mallarmé - consente al critico di soffermarsi sui suoi quadri a

⁴³ Riguardo le interpretazioni dell'impressionismo di Laforgue e Mallarmé, si veda Gallo 2004.

⁴⁴ Cfr. Mallarmé 2004, p. 62.

piacere, senza avere l'aria di occuparsi troppo esclusivamente di un'unica personalità. Non dovremo tuttavia mai dimenticarci che ogni opera di genio, singolare innanzitutto perché rinuncia alla propria singolarità, è una produzione d'arte, unica nel suo genere, riconoscibile a prima vista fra tutte le scuole di ogni epoca⁴⁵. Qui si rivela appunto nell'idea di genio il nucleo di questa nuova interpretazione dell'impressionismo, ed è un'idea schopenhaueriana. Non si tratta dell'idea kantiana di genio, che pure è all'origine della concezione schopenhaueriana: quella funziona nella dimensione della *Critica del giudizio*, nel contesto di una universalità intellettuale, ma non concettuale, che non può generare una conoscenza ed è radicata nella natura. Come dice Lukács⁴⁶ invece, per Schopenhauer il genio non è «il favorito della natura», ma un «monstrum per excessus». La sua prerogativa è di superare appunto il limite della soggettività, che lega alla volontà e all'ordine della conoscenza concettuale, per attivare la conoscenza intuitiva, estetica, l'*Anschauung*.

BIBLIOGRAFIA

- G. Boehm, «Sehen lernen ist alles». *Konrad Fiedler und Hans von Marées*, in C. Lenz (Hrsg.), *Hans von Marées*, München 1987, pp. 145-150.
- S. Bordini, *L'Ottocento. Le fonti della storia dell'arte*, Roma 2002.
- B. Croce, *La teoria dell'arte come pura visibilità*, in AA.VV., *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino 1912, pp. 259-270 (poi in B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, Bari 1920, pp. 237-254).
- M. R. De Rosa, *Hans von Marées*, Napoli 2000.
- M. R. De Rosa, *Konrad Fiedler. Critica al Naturalismo*, Napoli 2006.
- K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, Palermo 2006.
- K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, I-II, München 1971; 1991².
- K. Fiedler, *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*, in *Schriften zur Kunst*, I, München 1991², pp. 82-110.
- E. Franz (Hrsg.), *Hans von Marées und die Moderne in Deutschland*, Bielefeld 1987.
- S. Gallo, *Diego Martelli e Jules Laforgue. Uno snodo della cultura artistica di fine Ottocento*, «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea» 3-4, 2004, pp. 148-167.

⁴⁵ Mallarmé 2004, p. 72.

⁴⁶ Cfr. Lukács 1959, p. 233.

- A. Gehlen, *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, Napoli 1989 (ed. or. 1960).
- A. von Hildebrand, *Gesammelte Schriften zur Kunst*, Köln-Opladen 1969.
- A. von Hildebrand, *Il problema della forma nell'arte figurativa*, Palermo 2001 (ed. or. 1893).
- J. Laforgue, *L'Impressionnisme*, in *Oeuvres complètes. Mélanges posthumes*, III, Paris 1903, pp. 133-145.
- C. Lenz, *Introduzione all'arte di Marées*, in C. Heilmann (a cura di), *I «Deutsch-Römer». Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi 1850-1900*, Roma 1988, pp. 60-75.
- G. Lukács, *La distruzione della ragione*, Torino 1959 (ed. or. 1954).
- S. Majetschak (Hrsg.), *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, München 1997.
- S. Mallarmé, *The Impressionists and Édouard Manet*, «The Art Monthly Review», 1. 9, 1876, pp. 117-121.
- S. Mallarmé, *Manet e gli altri. Scritti d'arte*, Milano 2004.
- H. von Marées, *Briefe*, München-Zürich 1987.
- F. Scrivano, *Lo spazio e le forme. Basi teoriche del vedere contemporaneo*, Firenze 1996.