

# Architettura e paesaggio nei disegni dei viaggi in Sicilia di Schinkel e di Goethe

Adriana Arena

*Dipartimento di Ingegneria Civile, Informatica, Edile, Ambientale e Matematica Applicata dell'Università di Messina*

## Abstract

*Analyzing both Goethe and Schinkel memories describing their travels in Sicily, we try to extract the technical and expressive distinctive elements, result respectively of a scientific rather than literary and artistic education and of the attention towards the construction aspects of the architectures and their relationship with the landscape. Despite the different objectives driving the creation of the two iconographic apparatus there are singular affinities related to the method of investigation aiming to interrogate the reality through the reading of its constitutive elements, by drawing sketches becoming project with different impacts depending on the specific interests of the two authors.*

*Keywords: Johann Wolfgang Goethe. Karl Friedrich Schinkel. Travel in Sicily.*

## Premessa

L'esigenza di fissare su un supporto fisico le impressioni ricavate da una *esperienza di viaggio*, come raggiungimento di una meta vagheggiata e idealizzata ha accompagnato nel passato, così come nel presente, chi si accinge alla scoperta di nuovi paesaggi e scenari di architettura. Se la scrittura ha rappresentato e rappresenta tutt'ora il mezzo più immediato ed efficace per fermare l'immaginario del viaggiatore, per trasmettere le proprie emozioni e per documentare il contesto ambientale con cui viene in contatto, i disegni offrono suggestioni ancora più incisive fornendo una dimensione più concreta della presa di coscienza delle realtà territoriali indagate.

In relazione poi alla formazione e alle aspettative dei singoli esecutori i disegni assumono connotazioni tecniche ed espressive che rimandano a interpretazioni di carattere intrinseco oltre a quelle derivanti direttamente da una prima suggestione visiva. Ciò accade perché il viaggio di formazione, come veniva comunemente inteso soprattutto tra il XVIII e il XIX secolo, compiuto in particolare dagli architetti o aspiranti a questa professione, non era altro se non la ricerca della conferma di quanto vagheggiato attraverso i propri studi, ricerca che avrebbe poi avuto ricadute concrete nella produzione professionale futura di ciascuno di essi.

L'approccio analitico che informa i disegni degli architetti tedeschi, in particolare, e l'accurata trasposizione grafica dei rilievi effettuati sarà infatti determinante nelle singole esperienze progettuali. Nei taccuini, *carnets, tagebücher o sketchbooks*, i disegni delle architetture selezionate, nel pieno riconoscimento da parte degli esecutori del loro valore paradigmatico, non esprimono in generale la preferenza per un determinato periodo storico, "si tratta piuttosto di una lettura manualistica, entro cui i modi della descrizione sono determinati dalla volontà di decifrare le relazioni instaurate (...) con il paesaggio, con le parti componenti l'identità del manufatto (...)" (Iarossi 2011, 11). Ciò spiega le differenti modalità di rappresentazione per ogni esempio descritto che viene indagato in tutte le sue componenti riconoscibili con ricadute visibili nelle esperienze professionali messe in atto al ritorno dal viaggio accompagnate, in molti casi, da suggestioni ancora vivide che concorreranno ad una ulteriore definizione dei grafici elaborati precedentemente. All'epoca del *Grand Tour* l'architetto-disegnatore "non mira alla contemplazione delle forme ma alla comprensione dei principi progettuali

e costruttivi” (De Mattia 2011, 13), obiettivo conseguibile solo se il manufatto viene misurato e disegnato dal vero relegando in second’ordine “lo stupore verso il sublime”, determinato dall’ammirazione dell’arte classica, e propendendo per un’apertura più concreta verso le esigenze dell’architettura moderna. Compito degli architetti sarà dunque quello di comprendere, negli oggetti disegnati, le relazioni tra i principi costruttivi e i materiali utilizzati con ruoli strutturali differenti per poi trasporre le conclusioni nella progettazione del nuovo.

Obiettivo del presente contributo sarà quello di cogliere, sotto le diverse forme attraverso cui si manifesteranno, gli esiti e le ricadute dell’esperienza del viaggio in Sicilia di Goethe e di Schinkel, ingegno multiforme il primo, architetto il secondo, ipotizzando una sorta di parallelismo tra gli intenti che caratterizzano i relativi apparati iconografici prodotti durante il soggiorno nell’isola e dai quali i due autori trarranno suggestioni determinanti ai fini della loro attività professionale futura.

### *I disegni di Goethe e Schinkel in Sicilia*

Per Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) il viaggio in Italia<sup>1</sup>, compiuto tra il 1786 e il 1788, si prefigura come una sorte di esperienza imprescindibile per il completamento della sua maturazione culturale oltreché spirituale. In alcuni brani dei suoi epistolari con familiari e amici trasmette questa sua ansia di conoscenza del bel paese, dei valori in esso custoditi e delle benefiche conseguenze che questo periodo avrebbe avuto per la sua formazione: “Mi auguro di rendere più completa la mia esistenza”, scriveva al conte Karl August e ancora alla madre: “Tornerò come rinato e vivrò con gioia ancora maggiore per me e i miei amici”. In definitiva lo scopo prevalente del suo viaggio in Italia non era e non avrebbe voluto essere quello di fornire uno spaccato dell’Italia e della sua storia dell’arte bensì il diario di un uomo che avrebbe intrapreso questa esperienza per conoscere se stesso attraverso gli oggetti osservati.

Da un punto di vista artistico la sua formazione è strettamente legata al periodo in cui egli soggiorna a Roma dove prende contatto con alcuni celebri pittori tedeschi quali Johann H. W. Tischbein e Jacob Phillip Hackert dal quale, in particolare, apprende i contenuti teorici e tecnici per la rappresentazione

della natura e del paesaggio che prescindevano dalle elaborazioni razionali in materia di estetica di cui il ‘700 disponeva ampiamente per rivolgersi “piuttosto all’ampio uso delle possibilità di cui lo sguardo dispone per captare il proprio oggetto” (Agazzi 1996, 69). Per ciò che riguarda l’architettura Goethe ha letto Vitruvio e ammira gli studi di Winkelmann sulla bellezza assoluta; sono suoi inoltre numerosi scritti teorici sul gotico e su Palladio senza dimenticare il ruolo fondamentale della sua personale direzione nella costruzione della nuova immagine di Weimar. Non è quindi un caso che tutti i grandi protagonisti dell’architettura tedesca suoi contemporanei facciano continuo riferimento a lui durante la loro attività (Cometa 1999, V-VI). “Aperto a una lettura multipla, in cui gli interessi artistici, scientifici e umani dell’autore si sovrappongono e si intrecciano” *l’Italienische Reise* può essere considerato in primo luogo “come il documento di una rigenerazione” (Chiarini 2006, 366) interiore grazie alla quale il poeta avrebbe trovato gli stimoli per rinascere ad una nuova vita. I disegni realizzati da Goethe durante il viaggio in Italia si possono definire come un concentrato di sensazioni e di emozioni che scaturiscono da un processo di interpretazione da parte di una personalità colta e sensibile che riesce a percepire negli oggetti osservati i legami con la storia che diventano anche occasione di riflessione e di ulteriori approfondimenti nell’ambito dei suoi interessi scientifici con ricadute evidenti, al suo rientro in Germania, non soltanto in ambito letterario ma anche in quello architettonico. Ci si intende riferire, ad esempio, all’evidente suggestione che esercita in Goethe la visione dei templi greci sia di Paestum che di Agrigento, che riproduce in più occasioni, la cui essenza, sia stilistica che compositiva, verrà poi riproposta su sua indicazione nel progetto della Casa Romana<sup>2</sup> all’interno del Parco di Weimar.



Figura 1. J. W. Goethe. Tempio sul mare.



Figura 2. La Casa romana all'interno del Parco di Goethe a Weimar.

Il viaggio in Sicilia del poeta dura circa un mese e mezzo. Il 20 aprile 1787, lasciata Alcamo nei pressi di Palermo, Goethe si sofferma un'intera giornata a Segesta per ammirare il tempio dorico realizzato nel V sec. a.C. sulla cima di una collina poco distante dal centro abitato. Sia Goethe che il suo accompagnatore, il pittore Heinrich Christoph Knipf, ne ritraggono il sito con differenti esiti dal punto di vista espressivo. La descrizione letteraria che accompagna i due disegni funge da supporto alla rappresentazione delineando il paesaggio che, in questo caso come in molti altri, diventa protagonista assoluto e nel cui contesto entra a far parte, appena accennato sullo sfondo, l'antico manufatto.



Figura 3. J. W. Goethe. Tempio su costa rocciosa.

La posizione del tempio è singolare; all'estremità superiore di una vallata lunga e larga, in cima a una collina isolata, ma circondata da rocce, esso domina in lungo e in largo un'ampia distesa di campi, ma solo un breve tratto di mare. Tutta la regione dà l'impressione d'una fertilità monotona;

tutto è messo a coltura ma non si vede quasi mai un'abitazione umana (Ruta 1999, 63).

Dopo una dettagliata analisi sullo stato di conservazione dei templi di Girgenti (26 aprile) Goethe e il suo compagno di viaggio discendono un pendio fino a raggiungere la tomba di Terone:

(...) lieti di aver sottocchio questo monumento visto in tante riproduzioni, tanto più che esso formava il primo piano d'una mirabile prospettiva; l'occhio spaziava da occidente a oriente fino alla massa delle rocce sulla quale sorgevano i ruderi delle mura, e attraverso e al di sopra, le reliquie dei tempi (Ruta 1999, 70).

Con un tratto sintetico e fortemente chiaroscuro, soprattutto nel delineare gli elementi in primo piano, Goethe, si avvale della penna e dell'acquerello color seppia e di un tratteggio dalla trama irregolare per conferire maggiore densità e spessore alle immagini. Il paesaggio anche stavolta ricopre un ruolo da protagonista nelle sue componenti sia naturali che artificiali mentre l'oggetto principale delle sue osservazioni, l'antica costruzione d'origine romana, viene rappresentata parzialmente e relegata ai margini dell'inquadratura.



Figura 4. J. W. Goethe. Paesaggio con la tomba di Terone.

Lasciata Catania e percorrendo la strada verso Messina, Goethe, rimane letteralmente soggiogato dalla vista dei ruderi del teatro greco di Taormina e dall'atmosfera del luogo; tali sensazioni riesce a trasmetterle oltre che con una splendida descrizione letteraria anche con un disegno, realizzato a matita e a penna: in entrambe le due espressioni vengono fuori sia l'approccio analitico, dovuto alla sua forma-

zione scientifica, nei confronti della conformazione orografica del sito e delle trasformazioni in esso avvenute a seguito dell'intervento umano, che le considerazioni dettate dalle emozioni suscitate dal panorama di cui riesce a godere dalla parte più alta della cavea:

Dopo aver superato l'altezza delle rocce, che si elevano a picco non lungi dalla spiaggia, si trovano due vette collegate da un semicerchio. Quale sia stata la loro struttura naturale, fatto è che l'arte è venuta in aiuto e ne ha formato quel semicerchio a figura d'anfiteatro, a comodo di spettatori; (...) ai piedi del semicerchio a gradinate si è costruito il proscenio, che congiungendo le due pareti rocciose ha completato la più immane opera di natura e di arte. Chi si collochi nel punto più alto, (...) non può fare a meno di confessare che forse mai il pubblico di un teatro ha avuto innanzi a sé uno spettacolo simile. A destra, sopra rupi elevate, sorgono dei fortilizi; laggiù in basso la città (...) Lo sguardo abbraccia inoltre tutta la lunga schiena montuosa dell'Etna (...). (Ruta 1999, 91-92).

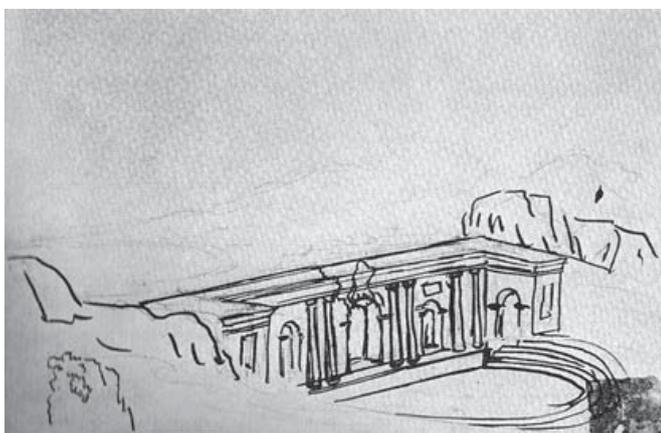


Figura 5. J.W. Goethe. Teatro antico di Taormina.

Nella prospettiva in questione il punto di vista è collocato in alto per consentire un'ampia veduta della struttura e del contesto naturale in cui risulta inserita. Gli elementi prossimi al piano di proiezione sono rappresentati con un tratto a penna più marcato mentre più sfumate e appena accennate appaiono le linee relative al panorama percepibile al di là del proscenio. Considerata l'esortazione con cui Goethe conclude questa esperienza "Siamo discesi lungo il teatro, ci siamo fermati fra le sue rovine, che

potrebbero tentare un abile architetto a fissare sulla carta almeno il suo talento di restauratore (...)", questo elaborato potrebbe anche considerarsi come una sorta di proposta di restauro ideale vista la soluzione di *ripristino* del fondo scena che in questa sede il poeta presenta.

Sotto il profilo tecnico-espressivo i disegni realizzati da Goethe durante la sua permanenza in Sicilia, quasi tutti a penna e a matita o ad acquerello, si contraddistinguono per il tratto essenziale dovuto probabilmente alla rapidità di esecuzione, trovandosi costretto in alcuni casi a doverli realizzare sul posto, contingenza che però non lo esime dal perseguire sia accuratezza grafica che approfondimenti descrittivi pur nella elementarità del segno come conseguenza di una carente esperienza specifica in questo settore<sup>3</sup>.

Se per Goethe l'obiettivo originario del viaggio in Italia è la speranza di una rinascita interiore, per Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), cresciuto culturalmente alla scuola di David e Friedrich Gilly, questa analogo esperienza, iniziata nel 1803<sup>4</sup> e proseguita per circa due anni, si configura come un vero e proprio prolungamento del suo periodo di formazione. Ma a differenza dei suoi colleghi tedeschi, impegnati nella misurazione e nel disegno dei monumenti dell'antichità, a Roma Schinkel rappresenta paesaggi e vedute urbane arricchendoli di interpretazioni personali: "progetta e compone paesaggi ed architetture. Dimentica ciò che non vuole vedere ed inventa ciò che manca" (Zoeggeler 1989, 29). Consapevole a priori che in Italia "tutto è classico" i suoi principali interessi risultano rivolti, soprattutto durante il soggiorno in Sicilia, all'architettura delle case di campagna e ai monumenti in stile *saraceno* cioè il romanico, il gotico e il bizantino. In entrambi i casi l'architetto tedesco non si limita ad un'operazione di copiatura della realtà bensì ad un'approfondita analisi del singolo manufatto che, una volta estrapolato dal suo contesto, diventerà modello di riferimento per i suoi progetti. Il *corpus* di disegni realizzato durante la sua permanenza nell'isola (circa un centinaio) rivela da parte dell'autore sia "la percezione dell'antichità classica che l'entusiasmo romantico per il paesaggio sublime" (Cometa, Riemann 1990, 14) ancora meglio argomentato in uno scritto dello stesso Schinkel al suo maestro Gilly: "Nella maggior parte dei casi i monumenti dell'antichità non offrono nulla di nuovo a un architetto, perché ha avuto dimestichezza con

essi fin dalla giovinezza. Ma la vista di queste opere nel loro ambiente naturale riserva una sorpresa che nasce non solo dalla loro mole, ma anche dal loro pittoresco insieme". Dal punto di vista grafico queste sue riflessioni si materializzano, sia attraverso il rigore scientifico con cui studia e analizza le singole componenti dei manufatti osservati, rappresentate con estrema cura e raffinatezza, che nel loro inserimento in un contesto naturale con il quale il costruito si fonde dando luogo a rappresentazioni di notevole livello sia tecnico che artistico rivelando la duplice formazione dell'autore sia come pittore che come architetto. Con l'obiettivo di uniformare e rendere omogenei i suoi disegni, senza indugiare in eccessivi graficismi, Schinkel utilizza nella maggior parte dei casi un tratto lineare che si inispesisce a seconda della caratterizzazione che intende conferire all'oggetto perseguendo differenti effetti cromatici col semplice utilizzo delle varie tonalità del nero. Si tratta per lo più di prospettive realizzate a matita o penna in alcuni casi completate con l'ausilio dell'acquerello. Nella splendida veduta del teatro greco di Taormina l'intensità cromatica va sfumando man mano che ci si allontana dal piano di proiezione: ciò non lo esime dalla rigorosa descrizione del fondo scena pur con un tratto leggermente più tenue rispetto a quello utilizzato per delineare la parte sommitale della cavea seminascosta dalla vegetazione. Sullo sfondo, appena visibili, il centro abitato di Taormina e i rilievi dell'entroterra ionico tra cui emerge la poderosa mole dell'Etna.

L'entrare in questo teatro mi commosse come mai prima; vidi dinnanzi a me il proscenio, e su di esso e attraverso le sue aperture un'infinita lontananza. A destra precipitavano a valle rocce selvagge, ai piedi di questa giaceva, tra gli aranci e le palme, Taormina; un sentiero si inerpicava lungo le rocce sino al castello sulla sommità. Da un monastero si diparte una lunga collina che dalla città raggiunge il mare che sentivamo mormorare tetro sotto di noi. Sullo sfondo s'erge l'Etna in tutta la sua maestosità per distendersi poi sulla piana di Catania, il mare chiude l'orizzonte (Cometa, Riemann 1990, 57).

Solo in un caso, tra i disegni realizzati in Sicilia, Schinkel si avvale delle proiezioni ortogonali come tecnica di rappresentazione che invece, successivamente, costituirà una costante nel prosieguo della sua attività professionale perché considerate ripro-

duzioni ideali per una rigorosa descrizione dei manufatti. Si tratta degli elaborati relativi al rilievo di una residenza di campagna nei pressi di Siracusa<sup>5</sup>. L'insieme è costituito da sei tavole, tra schizzi e disegni definitivi. Sia nella pianta che nel prospetto, pur trattandosi visibilmente di una fase di studio data la presenza di annotazioni soprattutto di carattere numerico oltre che di alcuni elementi architettonici appena accennati, l'autore non trascurava di rappresentare in maniera dettagliata la vegetazione e la configurazione orografica del terreno circostante.



Figura 6. K. F. Schinkel. *Il teatro di Taormina con veduta dell'Etna.*

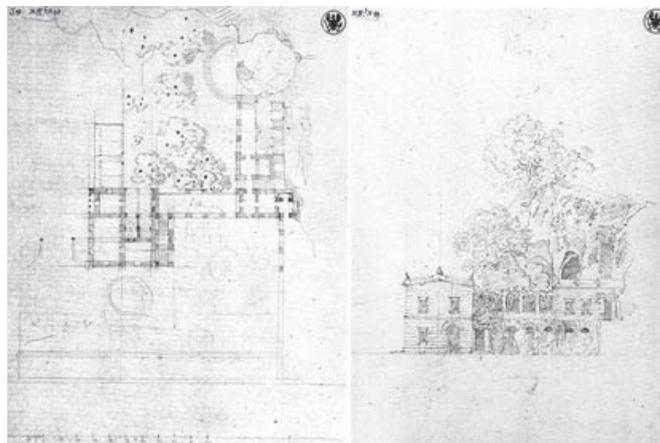


Figura 7. K. F. Schinkel. *Casa di campagna vicino Siracusa. Pianta e prospetto.*

Così come accadrà in seguito nella sua attività progettuale, il rilievo di questa residenza comprenderà anche una veduta prospettica per dare un'idea complessiva dell'intero insediamento. Come in altri casi anche qui si tratta di una prospettiva accidentale a quadro verticale con il punto di vista collocato ad altezza dell'occhio umano e in posizione eccentrica rispetto all'asse della composizione, espediente che consente di apprezzare per intero almeno un prospetto. La scena è popolata da figure sia umane che animali. La vegetazione, soprattutto quella in primo

piano, viene caricata di effetti chiaroscurali mentre il tratto anche qui si alleggerisce progressivamente nella successione dei piani di profondità.



Figura 8. K. F. Schinkel. *Casa di campagna vicino Siracusa*. Veduta prospettica.

La predilezione per questo tipo di rappresentazione in Schinkel deriva chiaramente da una formazione artistica che gli consente di padroneggiare largamente questa tecnica permettendogli di indagare con un maggiore grado di approfondimento la realtà soprattutto in ragione del fatto che le leggi della prospettiva consentono di ottenere immagini molto simili a quelle percepite dalla vista umana. Ed è proprio questo suo duplice approccio nei confronti degli oggetti che intende rappresentare a rendere la sua opera “quella di un architetto che sa pensare e disegnare l’architettura come pittore di veduta oppure, secondo i casi, quella di un vedutista che riesce proprio ad entrare nel merito dei fenomeni architettonici ed urbani osservati”. (Contessi 1985, 132).

Anche negli altri disegni elaborati sempre durante la sua permanenza in Sicilia, l’elemento distintivo è l’attenzione che l’autore pone nei confronti del paesaggio naturale che diventerà il dato centrale di tutta la sua produzione artistica. L’interesse verso gli aspetti naturalistici del territorio raggiunge i massimi livelli espressivi quando si fonde con la descrizione degli edifici inseriti al suo interno: lo stretto rapporto tra architettura e natura che poi caratterizzerà tutta la sua esperienza progettuale. Fin dal suo arrivo nell’isola egli ne apprezza la “Rigogliosa vegetazione con belle case di campagna” (Cometa, Riemann 1990, 27) che riprodurrà in uno dei suoi primi schizzi siciliani in cui rappresenta un edificio (un convento?) con alcuni elementi costruttivi tipici, quali il pergolato e le grandi arcate del portico, che definiranno la sua idea

sull’architettura vernacolare siciliana e la concezione di continuità tra costruito e natura (Fidone 2003, 86-101), elementi tutti che Schinkel trasporrà soprattutto nei suoi progetti per alcune residenze isolate a Potsdam.



Figura 9. K. F. Schinkel. *A Messina*.

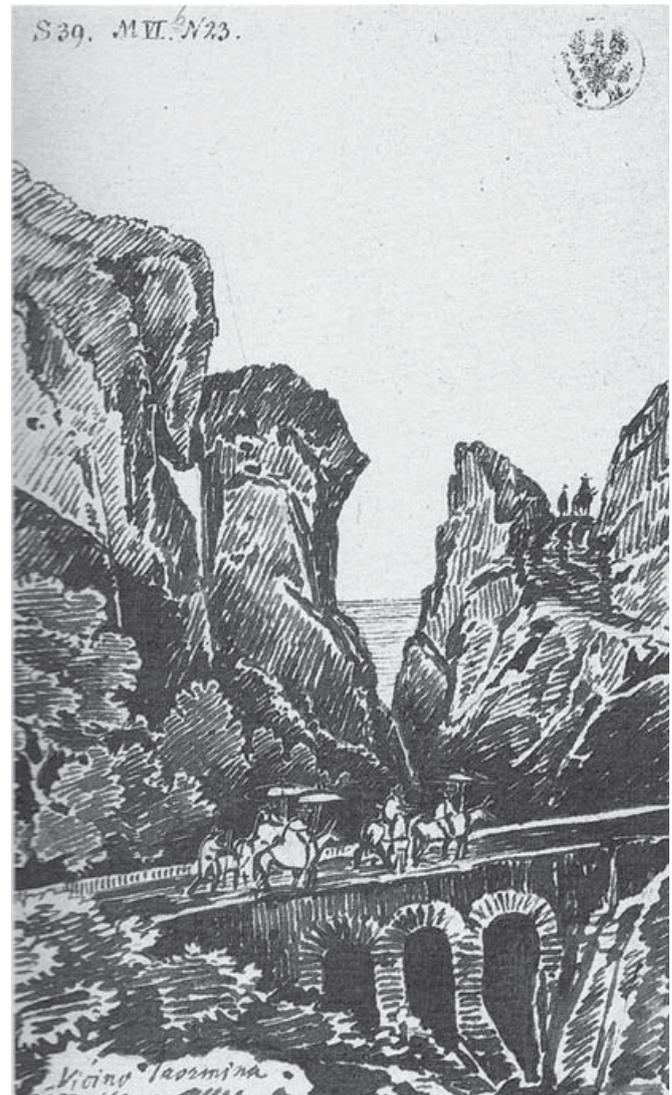


Figura 10. K. F. Schinkel. *Vicino Taormina*.

Particolare attenzione è riservata a quei paesaggi in cui la natura prende il sopravvento nei confronti del costruito come nel disegno relativo ad un ponte nei pressi di Taormina: le sporgenze rocciose, elemento dominante in questa rappresentazione, vengono trattate tramite l'accentuazione dei contrasti di luce e di ombra resi con un tratteggio più o meno intenso e diversamente orientato; l'intervento antropico, sottolineato ulteriormente dalla presenza di figure umane, quasi si confonde uniformandosi anche graficamente ad un contesto naturale incombente.

### Conclusioni

Pur trattandosi di personalità sostanzialmente differenti, con interessi diversi ed una predisposizione d'animo nei confronti di questa esperienza di viaggio dettata da obiettivi maturati nell'ambito della propria formazione, è possibile individuare negli apparati iconografici di Goethe e Schinkel singolari affinità riconducibili per certi versi ad una matrice idealistica comune originatasi negli ambienti culturali della Germania della fine del XVIII secolo e dei primi anni di quello successivo. In un contesto in cui viene esaltato l'interesse scientifico per l'antichità classica in tutte le sue espressioni, entrambi nutrono grandi aspettative da questo viaggio in Italia, affascinati dal richiamo che questo paese avrebbe esercitato ancora su intere generazioni di giovani studiosi in virtù del suo immenso patrimonio storico-artistico. Ma a differenza dei tanti che li avevano preceduti e che li seguiranno, da parte sia di Goethe che di Schinkel, l'approccio conoscitivo, espresso attraverso i disegni, nei confronti di questo nuovo territorio si profila come una indagine che va ben al di là della realtà con cui vengono in contatto: una sorta di viaggio parallelo in cui l'obiettivo non è quello di copiare passivamente ciò che colpisce la loro attenzione; al contrario dalle loro opere traspare la capacità di interpretare sotto il profilo culturale realtà fino ad allora solo idealizzate, facendone oggetto di osservazioni critiche e di studi comparativi che avrebbero utilizzato, al loro ritorno in patria, per scopi prevalentemente collegati ai rispettivi ambiti professionali. Ciò che affiora dalle pagine dei due *carnets* di viaggio è il preciso intento di interrogare la realtà attraverso la lettura di ciò che la costituisce, prendendo appunti e tracciando schizzi che non rimangono finì a se

stessi bensì diventano *progetto* con ricadute diverse a seconda degli interessi specifici dei due autori ma pur sempre con il comune obiettivo di apportare un cambiamento, un'innovazione concreta nell'operatività con cui si sarebbero confrontati al ritorno dal viaggio. "Sapere come e perché si è progettato è già progettare" (Gresleri 1981, 14) e in entrambi i casi, per Goethe soprattutto in ambito artistico ma anche in quello scientifico, per Schinkel nella sua attività di architetto e di pittore, i due viaggiatori traggono importanti suggestioni da questa esperienza utilizzando il contenuto dei *carnets* "come strumento per interrogare la storia, costringerla a svelare i segreti della pratica, del mestiere e delle forme" (Gresleri 1981, 10). In entrambi gli apparati iconografici emerge la volontà di decodificare ciò che viene rilevato visivamente: se per Goethe "l'arte non deve sembrare vera, ma verosimile"<sup>6</sup>, non deve quindi imitare la natura cercando di riprodurla così com'è, ma deve andare oltre rendendo lo spettatore consapevole di essere di fronte non alla realtà ma alla sua rappresentazione, anche nei disegni di Schinkel lo scopo è quello di interpretare la realtà omettendo ciò che l'autore non vuole vedere e aggiungendo a suo arbitrio ciò che mancherebbe.

### Referenze

- AGAZZI, Elena. 1996. *Il prisma di Goethe: letteratura di viaggio e scienza nell'età classico-romantica*, Alfredo Guida Editore. Napoli.
- CHIARINI, Paolo (a cura di). 1992. *Goethe in Sicilia. Disegni e acquerelli da Weimar*. Artemide. Roma.
- CHIARINI, Paolo. 2006. "La distanza da Goethe". In CHIARINI, Paolo, HINDERER, Walter (a cura di). *Rom-Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780-1820*, 365-380. Königshausen & Neumann. Würzburg.
- COLLOTTI, Francesco. 2004. "Il progetto come viaggio e trasposizione. Karl Friedrich Schinkel, architetture e paesaggi". *Architettura*, 1: 64-71.
- COMETA, Michele. 1990. "Il Paesaggio dell'Architettura". In COMETA, Michele, RIEMANN, Gottfried (a cura di). *Karl Friedrich Schinkel. Viaggio in Sicilia*, 11-17. Sicania. Messina.
- COMETA, Michele. 1999. *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*. Laterza. Roma-Bari.
- CONTESSI, Gianni. 1985. *Architetti-Pittori e Pittori-Architetti. Da Giotto all'età contemporanea*. Dedalo. Bari.

- DE MATTIA, Daniela. 2011. "L'occhio dell'architetto sull'antichità e le epoche classiche". In BURG, Annegret, CAJA, Michele (a cura di). *Potsdam e l'Italia. La memoria dell'Italia nell'immagine di Potsdam*, 13. Potsdam.
- FIDONE, Emanuele (a cura di). 2003. *From the Italian Vernacular Villa to Schinkel to the Modern House*. Biblioteca del Cenide. Cannitello (RC).
- GANNI, Enrico (a cura di). 2008. *Johann Peter Eckermann. Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*. Einaudi. Torino.
- GOETHE, Johann Wolfgang. 1798. "Sul vero e sul verisimile nelle opere d'arte. Un dialogo". In ZECCHI, Stefano (a cura di). 1992. *J. W. Goethe. Scritti sull'arte e sulla letteratura*. Bollati Boringhieri. Torino.
- GRESLERI, Giuliano. 1981. "Dal diario al progetto. I Carnet 1-6 di Le Corbusier". *Lotus*, 68: 7-21.
- IAROSSO, Maria Pompeiana. 2011. "I taccuini di viaggio degli architetti tedeschi fra '700 e '800". In BURG, Annegret, CAJA, Michele (a cura di). *Potsdam e l'Italia. La memoria dell'Italia nell'immagine di Potsdam*, 11. Potsdam.
- RUTA, Carlo. 1999. "Il viaggio di Goethe, l'isola, la modernità difficile". In RUTA, Carlo (a cura di). *Johann Wolfgang Goethe. Viaggio in Sicilia*, 5-11. Edi.bi.si. Siracusa.
- ZOEGGELER, Oswald. 1989. "Il viaggio in Italia". In RIEMANN, Gottfried (a cura di). *1781-1841. Schinkel l'architetto del principe*, 29-30. Marsilio. Venezia.

## Note

- 1 Lo pubblica in tre parti tra il 1816 e il 1829 con il titolo originario *Italienische Reise*.
- 2 Realizzata tra il 1791 e il 1797 su progetto dell'architetto Johann August Arens su un ripido pendio prospiciente il fiume Inn.
- 3 A colloquio con Johann-Peter Eckermann chiarirà i termini della sua inesperienza in campo artistico: "Quando disegnavo qualcosa non avevo un sufficiente senso della materialità; temevo in certo modo di lasciarmi sopraffare dagli oggetti, anzi, inclinavo piuttosto a un atteggiamento dimesso. Se facevo un paesaggio e da vaghe lontananze procedevo verso i piani intermedi, avevo sempre paura di dare al primo piano il vigore necessario, e così il mio quadro non produceva mai l'effetto giusto". Cfr. E. GANNI (a cura di), *J. P. Eckermann. Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, Einaudi, Torino 2008.
- 4 Vi tornerà altre due volte nel 1824 e nel 1830.

- 5 Emanuele Fidone ha individuato con esattezza il sito e il manufatto rilevato nella contrada Tremilia sotto la balza di Epipoli. Cfr. E. FIDONE (a cura di), *From the Italian Vernacular Villa to Schinkel to the Modern House*, Cannitello (RC) 2003.
- 6 J. W. GOETHE, *Sul vero e sul verisimile nelle opere d'arte. Un dialogo*, 1798, in S. ZECCHI (a cura di), *J. W. Goethe. Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Torino 1992.

---

**Adriana Arena**, architetto e Dottore di ricerca in "Ingegneria Edile: Progetto del Recupero" presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università di Messina. In questo momento le sue ricerche sono orientate sulle tematiche inerenti la storia della rappresentazione tra i secoli XIX e XX. Sull'argomento ha pubblicato un contributo negli atti del X Congresso Internazionale svoltosi ad Alicante nel 2010 "Expresión gráfica aplicada a la edificación", dal titolo *I disegni di architettura per la ricostruzione di Messina* e ancora un articolo dal titolo *Assonanze e dissonanze nei disegni dell'architettura cimiteriale tra la Francia e la Sicilia*, in A. Altadonna, A. Arena (a cura di), "Sintesi di studi e ricerche", vol. 1. Nel 2011 ha pubblicato una monografia dal titolo *I disegni dei progetti per la ricostruzione di Messina: analisi delle tecniche di rappresentazione tra Otto e Novecento: tra linguaggio accademico e nuove esperienze figurative* (Edizioni Magika, Messina). Nel 2012 partecipa al XIV Congresso Internazionale *Expresión Gráfica Arquitectonica. Concursos de Arquitectura*, con un contributo dal titolo *Il concorso nazionale per il progetto della nuova Palazzata di Messina del 1928*, Oporto 2012. adarena@unime.it