



Walter Benjamin
Opere complete

I. Scritti 1906-1922



Einaudi

Opere complete di Walter Benjamin
a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser
Edizione italiana a cura di Enrico Ganni

Volume I

Opere complete di Walter Benjamin

I

(1906-1922)

II

(1923-1927)

III

(1928-1929)

IV

(1930-1931)

V

(1932-1933)

VI

(1934-1937)

VII

(1938-1940)

VIII

Frammenti

IX

I «passages» di Parigi

Walter Benjamin

Scritti 1906-1922

A cura di Rolf Tiedemann
e Hermann Schweppenhäuser

Edizione italiana a cura di Enrico Ganni

Giulio Einaudi editore

Titolo originale *Gesammelte Schriften*

© 1972-89 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

© 2008 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Traduzioni: Giorgio Agamben 512-13; Silvia Bortoli 5-7, 32-63, 67-76, 84-121, 139-142, 145, 187-190, 211-13, 296-301, 309-10, 317, 323, 491-97, 517; Claudio Colaiacomo 353-451; Anna Marietti Solmi 193-209, 217-39, 250-61, 265-80, 305-8, 311-15, 318-22, 329-50, 459-63; Antonella Moscari, 324-26, 498-99, 518-22, 590-97 [nn. 1, 2, 3], 599-604 [nn. 6, 7]; Domenico Pinto 247-49, 489, 597-99 [n. 4], 604 [n. 8]; Ida Porena 11-23, 27-31, 77-83, 122-38, 146-86, 240-46; Ginevra Quadrio Curzio IX-XXII, 607-72; Renato Solmi 281-95, 452-58, 467-88, 500-11, 523-89.

www.einaudi.it

ISBN 978-88-06-19329-4

Indice

- p. IX *Premessa*
XIII *Cronologia della vita di Walter Benjamin (1892-1922)*

Scritti 1906-1922

1906

- 5 *Viaggio di Pentecoste da Haubinda*

1910

- 11 *Il poeta*
14 *Nella notte*
17 *I tre che cercavano la religione*
21 *Tempesta*
23 *Il nascondiglio della primavera*

1911

- 27 *Crepuscolo*
28 *La bella addormentata*
32 *Diario di Pentecoste 1911*
36 *La Frcie Schulgemeinde*
40 *Diario di Wengen*
47 *Dal viaggio estivo del 1911*
56 *Il Pan della sera*
58 *Schiller e Goethe*
62 *L'ipocondriaco nel paesaggio*

1912

- 67 *Curriculum [I]*
69 *Parlando della Saffo di Grillparzer, si può dire che il poeta ha «arato con la giovenca di Goethe»?*

- p. 74 Epilogo
 77 Il manifesto di Lily Braun ai ragazzi delle scuole
 80 La riforma scolastica: un movimento culturale
 84 Il mio viaggio in Italia Pentecoste del 1912
 122 Dialogo sulla religiosità contemporanea
 139 L'aviatore
 141 Storia silenziosa
- 1913
- 145 «Terra estraniata»
 146 Insegnamento e valutazione
 153 Romanticismo
 158 L'insegnamento della morale
 164 «Esperienza»
 167 Considerazioni su *Festspiel* di Gerhart Hauptmann
 171 La morte del padre
 174 Romanticismo - Replica del «non iniziato»
 175 Finalità e metodi dei gruppi pedagogici-studenteschi
 nelle università tedesche
 181 La gioventù tacque
 183 Serate studentesche di lettura
 187 Dialogo sull'amore
- 1914
- 193 Educazione erotica
 194 Metafisica della gioventù
 207 La posizione religiosa della nuova gioventù
 211 Spiriti della foresta primordiale
- 1915
- 217 Due poesie di Friedrich Hölderlin
 240 L'arcobaleno
 247 [Appendice a *L'arcobaleno*]
 250 La vita degli studenti
- 1916
- 265 La felicità dell'uomo antico
 268 Socrate

- p. 271 Sul Medioevo
 273 *Trauerspiel* e tragedia
 277 Il significato del linguaggio nel *Trauerspiel* e nella tragedia
 281 Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo
 296 [Appendice a *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*]

1917

- 305 *L'idiota* di Dostoevskij
 309 [Appendice a «*L'idiota*» di *Doestoevskij*]
 311 Aforismi
 313 Balzac
 314 Pittura e grafica
 317 Guardando la luce del mattino
 318 Sulla pittura ovvero *Zeichen* e *Mal*
 323 Il centauro
 325 Nota su Gundolf: *Goethe*

1918

- 329 Sul programma della filosofia futura
 342 Stifter
 344 Shakespeare: *Come vi piace*
 346 Molière: *Il malato immaginario*
 348 Shaw: *La professione della signora Warren*

1919

- 353 Il concetto di critica nel romanticismo tedesco
 353 Introduzione
 360 Parte prima: *La riflessione*
 399 Parte seconda: *La critica*
 452 Destino e carattere
 459 André Gide: *La porte étroite*
 462 Paul Scheerbart: *Lesabéndio*

1921

- 467 Per la critica della violenza
 489 [Appendice a *Per la critica della violenza*]
 491 Sonetti e altre poesie a Julia

- p. 498 Autosegnalazione della tesi di dottorato
500 Il compito del traduttore
512 Frammento teologico-politico

1922

- 517 Per il 6 gennaio 1922
518 Annuncio della rivista: «Angelus Novus»
523 *Le affinità elettive* di Goethe
590 [Appendice a «*Le affinità elettive*» di Goethe]
- 605 *Note*
673 *Indice dei nomi*

Prefazione

Quando nel 1933 Walter Benjamin fu costretto a lasciare la Germania dall'avvento dei nazionalsocialisti, godeva «già di una sorta di fama esoterica» (Theodor Adorno) e, grazie alle sue pubblicazioni sulla «Frankfurter Zeitung» e sulla «Literarische Welt», non era del tutto sconosciuto neanche in una cerchia più vasta. In esilio perdettero quasi completamente il suo pubblico, che finì per ridursi ai pochi lettori della «Zeitschrift für Sozialforschung», trasferitasi anch'essa all'estero. Benjamin era un perfetto sconosciuto, dopo il crollo del regime nazista, nel paese in cui si parlava la lingua che aveva usato per scrivere. Gli sforzi degli amici Adorno e Scholem per la pubblicazione dei suoi scritti ormai caduti nell'oblio gli conquistarono, in principio solo a fatica, nuovi lettori fra gli intellettuali tedeschi delle generazioni più giovani; a partire dalla metà degli anni Sessanta, e soprattutto dopo che, nel 1972, fu avviata la pubblicazione delle sue *Gesammelte Schriften*, il filosofo e scrittore cominciò a essere circondato da una sorta di aura. Già nel 1968 il suo editore, Siegfried Unseld, a proposito della ricezione di Benjamin, poteva scrivere che si trattava della «più inaspettata e imponente fortuna postuma che uno scrittore contemporaneo abbia mai conosciuto». Presto le sue opere principali furono diffuse anche in traduzione, a partire da un'antologia in italiano, curata nel 1962 da Renato Solmi, cui seguirono numerose traduzioni in altre lingue; oltre che in inglese e francese, Benjamin oggi è tradotto non solo in spagnolo e portoghese, ma anche in russo, in polacco, in giapponese e coreano, in ebraico e in quasi tutte le lingue scandinave. Non esiste quasi scuola filosofica o di pensiero - dalla nuova ontologia al marxismo, allo strutturalismo o al decostruttivismo - che non abbia rivendicato Benjamin a sé. Già prima della fine del xx secolo, un rappresentante dell'establishment accademico, che a suo tempo aveva impedito a Benjamin di entrare a farne parte, si lamentava della «straripante filologia benjaminiana» (Hans Robert Jauss), e ormai si parla con assoluta serietà di una «benjaminologia»

(Carl Djerassi). Benjamin figura intanto come protagonista di romanzi, drammi e opere. All'alba del XXI secolo si è sorprendentemente tutti concordi nel considerare Benjamin il piú importante, o almeno il piú influente tra gli studiosi della cultura.

Il giovane Benjamin, che trascorse infanzia e giovinezza nella Berlino della *Gründerzeit*, era un convinto oppositore del proprio ambiente culturale, in particolare della scuola, contro la quale dispiegò «tutto il potenziale di ribellione della gioventú». Fu segnato in modo decisivo dalla *Jugendbewegung* nella forma che le aveva dato Gustav Wyneken: si trattava del tentativo di lavorare, contrastando la cultura imperante, per creare condizioni in cui la gioventú come tale divenisse l'anticipazione di un futuro migliore. Questa fase di utopismo astratto si concluse per Benjamin con lo scoppio della prima guerra mondiale. Già nel 1912 aveva iniziato a studiare filosofia all'università. Questi anni di apprendistato, oltre che alla lettura di Platone, Kant e Hermann Cohen o allo studio approfondito della letteratura del romanticismo tedesco (di cui si vedono i risultati nella sua tesi, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*), furono dedicati in particolare al confronto con la religiosità ebraica, cui lo avvicinò l'amicizia con il futuro studioso della cabbala Gershom Scholem. Stabilendo un legame enfatico tra la filosofia e il linguaggio, Benjamin cercava di trasformare il concetto dominante di conoscenza, orientato alle scienze naturali, perché potesse riappropriarsi delle esperienze della teologia. Al principio degli anni Venti gli argomenti degli scritti di Benjamin scivolarono sempre piú dalla filosofia del linguaggio in senso stretto alle problematiche estetiche. Il saggio dedicato alle «*Affinità elettive*» di Goethe ne è l'esempio piú significativo.

Dopo che, nel 1925, l'Università di Francoforte aveva respinto la sua tesi di libera docenza (*Habilitation*) sul *Dramma barocco tedesco*, in cui motivi di filosofia del linguaggio si intrecciavano a motivi estetici, Benjamin si dedicò principalmente a lavori di critica letteraria. Se questa svolta esprime l'anti-idealismo e la totale avversione a ogni sistematica filosofica propri del pensiero della maturità e dell'ultimo Benjamin, i suoi inizi come scrittore, contenuti nel presente volume, sono ancora decisamente improntati all'idealismo e alla fiducia nel sistema. Pur nella disomogeneità di metodo e di argomenti documentata nell'opera, essa conservò comunque una certa continuità. A ogni stadio Benjamin cercò di sganciarsi dall'egemonia dei concetti universali astratti, di opporsi alla divinizzazione dell'essenza a scapito dell'inessenziale, del permanente a scapito dell'effimero e del futile. In positivo, inten-

de dar conto di ciò che la filosofia ha sino a quel momento dimenticato, dell'irripetibile, del concreto senza intenzione, per «salvarlo», ove possibile. Il suo pensiero evince importanti intuizioni dalla critica di teoremi esistenti. Contrariamente al modello di filosofia positivisticò, orientato alle singole discipline scientifiche, la filosofia di Benjamin resiste alla onnipresente reificazione del linguaggio a mero sistema di segni; la sua teoria della conoscenza, che è essenzialmente filosofia del linguaggio, mira a cogliere ciò che non si fissa e non si può fissare nel concetto.

Diversamente dalle ontologie piú recenti, che pretendono di poter immaginare l'Essere stesso indipendentemente dell'obbligo scientifico di riprova della verità, nel pensiero di Benjamin è fondamentale la coscienza che ormai è impossibile evocare verità eterne. L'«espressione» è a suo parere il medium con cui il linguaggio va al di là della semplice significazione: il linguaggio come espressione è - nella terminologia teologica benjaminiana - il tentativo di dire il «nome»; un tentativo che tutt'al piú può considerarsi riuscito nell'arte. Nelle opere d'arte contenuto di verità e contenuto oggettivo sono inscindibilmente intrecciati, e attraverso di esse la verità si manifesta. In questo, secondo Benjamin, consisteva la sfida che l'arte rappresentava a quell'epoca per la filosofia. Nell'arte tradizionale i contenuti utopici erano fondati sulla «bella apparenza» o, per usare la terminologia del tardo Benjamin, sull'«aura» di «valori culturali». Anche se in seguito Benjamin se ne allontanò decisamente, per influsso del pensiero marxista, i suoi lavori fino alle «*Affinità elettive*» di Goethe e al *Dramma barocco tedesco*, nonostante la critica al bello come mera apparenza, restano comunque tentativi volti a strappare, hölderlinianamente, un momento «salvifico» anche alla bella apparenza. Dopo la *Teoria del romanzo* di György Lukács e prima della *Filosofia della musica moderna* di Adorno, gli scritti giovanili di Benjamin rappresentano contributi ancor oggi ineguagliati per un'estetica postidealistica, in cui le barriere imposte dalla parcellizzazione del lavoro scientifico vengono superate. Il saggio di Benjamin sulle *Affinità elettive* e il suo libro sul dramma barocco conferiscono al tema dell'arte una dignità filosofica che non aveva piú raggiunto dopo l'*Estetica* di Hegel e, contemporaneamente, «restituiscono dignità di contenuti alla filosofia» (Siegfried Kracauer).

*

Sospeso dopo pochi volumi un primo tentativo di presentare al pubblico italiano un'edizione completa delle opere di Walter Benjamin (Walter Benjamin, *Opere*, a cura di Giorgio Agamben, Torino 1982-93) a partire dal 2000, su richie-

sta della casa editrice Einaudi, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, i Curatori dell'edizione tedesca (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, in collaborazione con Theodor W. Adorno e Gerschom Scholem, 7 voll., Frankfurt am Main 1972-89), hanno accettato di riprendere e condurre a termine anche quella italiana, affiancati da Enrico Ganni e Hellmut Riediger.

Giorgio Agamben, staccandosi dalle *Gesammelte Schriften*, articolate in base a criteri formali e di contenuto, volle organizzare i testi secondo un ordine cronologico; la Casa editrice Einaudi ha deciso quindi che anche questa nuova edizione mantenga tale impostazione, sebbene a giudizio dei Curatori essa non sia, in tutto e per tutto, adatta a un'opera come quella di Benjamin, in cui le date di stesura sono spesso incerte. Per questo motivo, nell'apparato di note è dedicato ampio spazio alle questioni di datazione.

Le *Gesammelte Schriften* restano in ogni caso l'esclusivo testo di riferimento, tanto per la lezione dei testi, quanto per il commento. Per i brani tratti dal volume III si è fatto riferimento agli apparati messi a punto da Hella Tiedemann-Bartels, per quelli ricavati dal volume IV, al commento realizzato dal defunto amico e co-curatore Tillman Rexroth.

Cronologia della vita di Walter Benjamin

(1892-1922)

1892-1904

Walter Bendix Schoenflies Benjamin nasce a Berlino il 15 luglio del 1892. Alla testa del Reich tedesco, che esiste dal 1871, c'è dal 1888 il re di Prussia Guglielmo II, con il titolo di imperatore; per prima cosa questi congeda Bismarck e lo sostituisce con una serie di cancellieri che si fanno diligenti esecutori della sua politica imperialistica. Berlino, capitale della Prussia e della Germania, ha all'epoca meno di due milioni di abitanti; lo sviluppo economico della città, la cosiddetta *Gründerzeit* seguita alla fondazione del Reich, appartiene già al passato. Negli anni Ottanta e Novanta lo Stato è investito da un'ondata di antisemitismo che sembra arretrare un poco tra il 1895 e il 1912 circa, ma in alcuni gruppi della destra estrema continua ad agire con moltiplicata radicalità; «sotto la superficie si faceva strada una evoluzione fatale: il vecchio antisemitismo religioso à la Stocker faceva gradatamente spazio a un antisemitismo razziale» (Walter Laqueur).

In Walter Benjamin, in suo fratello e in sua sorella, «i due rami principali dell'ebraismo tedesco» si trovano «uniti in modo caratteristico» (Gershom Scholem): per parte di padre i loro antenati provengono dalla Renania e dai territori confinanti, per parte di madre dalla Nuova Marca (Brandeburgo) e dalla Pomerania. Tra i loro ascendenti diretti ci sono nomi famosi, come - dal lato paterno - Heinrich Heine e la famiglia di sua madre, i Van Geldern, e - da quello materno - l'archeologo classico Gustav Hirschfeld e il matematico Arthur Schoenflies, un prozio di Walter Benjamin; la poetessa Gertrud Kolmar (Käthe Chodziesner) è sua cugina, il filosofo Günther Anders (Günther Stern) è figlio di un'altra delle sue cugine per parte di madre.

Emil Benjamin (1856-1926), il padre, era nato a Colonia e aveva lavorato dapprima come banchiere, tra l'altro per diversi anni a Parigi. Poi si era stabilito a Berlino, dove aveva svolto l'attività di antiquario e mercante d'arte. Una volta vendute le quote della casa d'aste Lepke, di cui era comproprietario, aveva potuto ritirarsi a vita privata e godere, dal 1900, la grande agiatezza raggiunta, che però, con l'inflazione dei primi anni Venti, avrebbe di nuovo in gran parte perduto. Nel 1891 aveva sposato Pauline Schoenflies (1869-1930). Il padre di Pauline, Georg, era originario di Schwerin e a Berlino era diventato un noto produttore di tabacco e sigari; secondo Scholem il processo di assimilazione della famiglia era cominciato nella sua generazione.

Walter Benjamin è il primo di tre figli. Il fratello Georg (1895-1942) esercita la professione medica nel quartiere berlinese di Wedding; comunista, è sposato con Hilde Lange, futuro ministro della Giustizia nella Repubblica democratica tedesca, e viene ucciso nel campo di concentramento di Mauthausen. La sorella Dora (1901-46) studia economia politica e nel 1925 consegue un dottorato

in Legge; negli ultimi anni della Repubblica di Weimar è impegnata nell'assistenza sociale e, come suo fratello Walter, emigra a Parigi già nel 1933. Dora Benjamin è tra i primi internati del campo di Gurs, nel 1940; nell'estate dello stesso anno è a Lourdes con il fratello e nel dicembre del 1942 riesce a rifugiarsi in Svizzera, dove muore poco dopo la fine della guerra. Il destino della famiglia di Benjamin è quello di tutte le famiglie ebraiche in Germania. In pochi sopravvivono alla Shoah. Chi non trova la morte nei campi di sterminio, come il fratello Georg o la cugina Gertrud Kolmar, viene spinto al suicidio dai tedeschi o, come la sorella Dora, si ammala prematuramente.

La casa natale di Benjamin si trova in Magdeburgerplatz, nel quartiere berlinese di Schöneberg, all'estremità meridionale del Tiergarten; in seguito la famiglia abita nella Kurfürstenstraße, nella Carmerstraße e nella Nettelbeckstraße, prima che, nel 1912, il padre Emil acquisti un grande edificio nella Delbrückstraße, di cui occupa il primo piano con la moglie e i figli e affitta gli altri appartamenti. La famiglia si sposta dunque dal vecchio al nuovo Westen, dall'appartamento signorile in affitto alla villa nel Grunewald; non sfiora neppure lo Scheunenviertel, il quartiere dove si stabiliscono gli ebrei orientali proletarizzati. Non esiste famiglia berlinese dell'alta borghesia che non si rechi in vacanza d'estate con tanto di domestica al seguito. I Benjamin vanno sul Mar Baltico e sul Mare del Nord, o anche in montagna: a Heringsdorf e Koserow, a Bansin e Wenningstedt, a Hahnenklee, nella Foresta Nera, nell'Alto Bernese o a Schreiberhau (oggi Szlarska Poręba, in Polonia) sui Monti dei Giganti.

Prima di iniziare il liceo nella Kaiser-Friedrich-Schule di Savignyplatz, nella Pasqua del 1901, Walter Benjamin aveva preso lezioni private con altri ragazzi del Westen berlinese. La Kaiser-Friedrich-Schule, dove frequenta il liceo, la sente come un vero e proprio carcere e non ne conserva «un solo ricordo felice». La sua carriera scolastica conosce tuttavia un'interruzione quando, poco dopo la Pasqua del 1904, è autorizzato a ritirarsi da scuola per motivi di salute.

1904-907

Qualche mese dopo Benjamin entra nella ottava classe presso il *Landerziehungsheim* del dottor Lietz a Haubinda, in Turingia, dove Gustav Wyneken (1875-1964) diventa suo insegnante e comincia a esercitare una notevole influenza su di lui. Per Benjamin la quasi biennale frequentazione di questa scuola è, come scriverà più tardi, «di grande importanza in quanto lì, soprattutto nelle lezioni di tedesco, ho ricevuto quegli impulsi che da allora dirigono le mie aspirazioni e i miei interessi. La mia propensione per la letteratura, che avevo sino ad allora soddisfatto con letture piuttosto sregolate, fu approfondita e spinta in una direzione precisa grazie alle norme estetiche e critiche sviluppate in me dall'insegnamento». Oltre a Wyneken, fra i maestri di Benjamin a Haubinda c'è anche il compositore e musicologo August Halm (1896-1929), che gli insegna ad apprezzare E. T. A. Hoffmann (anche se non la musica, che gli rimane estranea per tutta la vita). Nell'estate del 1906, Benjamin parte da Haubinda con un compagno di scuola per un viaggio sui monti della Svizzera franco-tedesca. Nella Pasqua del 1907 torna alla Kaiser-Friedrich-Schule di Berlino.

1907-12

Di nuovo a Berlino, Benjamin legge gli scritti programmatici della Freie Schulgemeinde [Libera comunità scolastica] di Gustav Wyneken e fonda nella Kaiser-Friedrich-Schule «un circolo di amici che accoglieva e diffondeva le idee di Wyneken, per quanto era possibile». In questi anni il pedagogo esercita su di lui una profonda influenza. Dal 1908 all'inizio della prima guerra mondiale Benjamin, con Blumenthal, Steinfeld, Franz Sachs e Willi Wolfradt, suoi compagni di classe, anima delle serate settimanali in cui, ripartendosi i ruoli, si leggono drammi di Shakespeare, Hebbel, Ibsen, Strindberg e Wedekind.

Benjamin pubblica i suoi primi lavori quando ancora frequenta la scuola superiore: nel 1910 una serie di tentativi poetici, l'anno successivo un'altra poesia e due testi teorici. I testi escono su riviste studentesche di Berlino intitolate «Der Anfang», antesignane di quel «Der Anfang» al quale Benjamin collabora nel 1913 e che fa grande sensazione presso l'opinione pubblica. In tutti e tre i contributi Benjamin si serve dello pseudonimo *Ardor*, suggerendo al lettore l'associazione con il sostantivo latino *ardor*: «ardore, entusiasmo, passione». All'inizio lo pseudonimo gli serve probabilmente per tutelarsi nei confronti dalle autorità scolastiche, in seguito lo mantiene anche perché nel frattempo ha acquisito una certa notorietà.

Tra le letture di Benjamin ci sono vari libri di Carl Spitteler, tra cui *Primavera olimpica*, ma anche *Anton Reiser* di Karl Philipp Moritz, *Anna Karenina* di Tolstoj, le novelle di Stendhal e *La religione* di Georg Simmel, *Die Sprache* [Il linguaggio] di Fritz Mauthner e *La civiltà del Rinascimento* di Jakob Burckhardt. Qualche tempo dopo, una volta iniziata l'università, tra le letture di Benjamin troviamo *Il ritratto di Dorian Gray* di Wilde e *Gösta Berling* di Selma Lagerlöf, *L'arte classica* di Heinrich Wölfflin e parti di *Esperienza vissuta e poesia* di Dilthey.

Nell'estate del 1910, in vacanza con la famiglia in Lichtenstein e in Svizzera: da Vaduz a Sankt Moritz passando per Bad Ragaz, un breve viaggio con la ferrovia del Bernina lo porta in Alta Engadina. Poi a Weesen, sul Walensee. Nella Pentecoste del 1911 Benjamin fa un viaggio con alcuni amici nella Foresta della Turingia; poi a luglio e ad agosto di nuovo in vacanza con la famiglia, prima sulle Alpi, dalle parti di Wengen, nell'Alto Bernese, poi sul lago di Ginevra. Da qui gita a Chamonix: il primo soggiorno di Benjamin di Francia.

Nella Pasqua del 1912 Benjamin sostiene l'esame di maturità presso la Kaiser-Wilhelm-Schule. In questo contesto nascono tre scritti: il primo *Curriculum* di quelli che ci sono pervenuti; il saggio di tedesco sulla *Saffo* di Grillparzer, il primo lavoro dedicato a un argomento letterario, che rivela la sua dimestichezza con il *Torquato Tasso* e il *Faust* di Goethe, con il *Prometeo* di Eschilo e l'*Amleto* di Shakespeare; e infine l'*Epilogo*, che Benjamin pubblica anonimo, come ultimo atto della propria esperienza scolastica, in un giornale umoristico: un'amara e radicale resa dei conti con la scuola e i suoi insegnanti, benché il testo cerchi di rispettare formalmente le convenzioni.

1912-14

Il semestre estivo del 1912, il primo dei suoi studi di filosofia, germanistica e storia all'università, Benjamin lo trascorre a Friburgo; segue le lezioni di Hein-

rich Rickert, Friedrich Meinecke, Jonas Cohn e Richard Kroner. Come testimoniano le due pubblicazioni che risalgono a questi mesi – la recensione di un libro di Lily Braun e il saggio *La riforma scolastica: un movimento culturale* – qui Benjamin va profilandosi come allievo di Wyneken, che incontra a Horben ai primi di maggio. Il secondo dei due scritti esce in un opuscolo edito dalla Sezione per la riforma scolastica della Freie Studentenschaft [Libera gioventù tedesca], un'organizzazione poco omogenea che riuniva gruppi di studenti delle università tedesche che non appartenevano alle associazioni studentesche tradizionali; anche se a Friburgo la Freie Studentenschaft appare a Benjamin come un'«orda di parolai e inetti», un anno dopo sarebbe diventato molto attivo in quella stessa organizzazione a Berlino. Visita a Colmar per vedere l'altare di Mathias Grünewald, che lo colpisce molto.

Nella Pentecoste del 1912, dal 24 maggio al 15 giugno, Benjamin intraprende con due amici un «viaggio d'istruzione» in Italia che, passando per Lucerna e per il San Gottardo, lo porta fino ai laghi dell'Italia settentrionale e a Milano, Verona, Vicenza e Venezia. Sulla via del ritorno visita anche Padova. Di nuovo a Friburgo, redige il lungo testo *Il mio viaggio in Italia Pentecoste 1912*, una interessante testimonianza autobiografica in cui Benjamin descrive e valuta le singole «esperienze formative», dalla flora dell'Isola Madre ad *Amore e Psiche* del Canova a Cadenabbia, all'*Ultima Cena* di Leonardo a Milano e agli straordinari monumenti artistici di Venezia.

In agosto Benjamin trascorre un periodo di vacanza al mare a Stolpmünde, sul Baltico (oggi Ustka, in Polonia): *Qui per la prima volta mi si sono presentate come possibilità e forse anche come obblighi il sionismo e l'attività sionista*. Questo passo, tratto da una lettera a Blumenthal, si riferisce ad alcune conversazioni con Kurt Tuchler (1894-1978), che svolgeva un ruolo determinante nel movimento della gioventù sionista e non era l'unico a premere perché Benjamin, in quanto ebreo, chiarisse il proprio rapporto con Wyneken e il movimento della gioventù tedesco. In una serie di importanti lettere scritte nel 1912-13 al poeta Ludwig Strauß, Benjamin si sforza di motivare la propria scelta a favore di Wyneken e della sua causa.

Benjamin trascorre il semestre invernale 1912-13 all'Università di Berlino; segue le lezioni di Georg Simmel, Ernst Cassirer e Benno Erdmann, ma importante per lui è soltanto lo storico Kurt Breysig (1866-1940). Breysig si era avvicinato saltuariamente alla cerchia di Stefan George, e negli anni Trenta sarebbe stato tra gli «ammiratori» di Gottfried Benn. Ai primi di gennaio del 1913, visita ai parenti a Graudenz, in Pomerania, sulla riva destra della Vistola (dagli anni Venti Grudziasz, in Polonia). Benjamin partecipa ai lavori preparatori per la nuova rivista «Der Anfang», il cui primo fascicolo esce nel maggio 1913 e sulla quale egli pubblicherà spesso.

Per il semestre estivo del 1913 Benjamin torna a Friburgo per proseguire gli studi e frequenta di nuovo le lezioni di Rickert, Jonas Cohn e Kroner. Nella Pasqua del 1913 parte per Schreiberhau, sui Monti dei Giganti, con la madre e il fratello. Nella Pentecoste del 1913 visita per la prima volta Parigi. A metà giugno, breve soggiorno sul Weissenstein vicino Solothurn, da dove Benjamin intraprende da solo gite nel Giura. A Friburgo si appassiona ai problemi redazionali della rivista «Der Anfang», che esce a Berlino, e collabora con la Freie Studentenschaft. Oltre alla costante influenza di Wyneken, per la formazione di Benjamin sono importanti le discussioni con il giovane poeta Christoph Friedrich Heinle (1894-1914), da lui conosciuto all'inizio del secondo semestre a Fribur-

90. I due diventano amici, fanno gite nei dintorni della città e nell'inverno del 1913 vanno a Berlino assieme. Heinle è nato a Mayen, nell'Eifel, e ad Acquisgrana, dove ha frequentato le scuole, era amico di Ludwig Strauß. Prima di trasferirsi all'Università di Friburgo, all'inizio di aprile del 1913, aveva studiato a Gottinga. A Friburgo Benjamin e Heinle lavorano insieme nella *Freie Studentenschaft*, e inoltre si incontrano in un circolo di lettura privato frequentato anche da Philipp Keller, originario di Acquisgrana come Heinle, che studia medicina e ha già pubblicato un romanzo apprezzato da Benjamin, *Gemischte Gefühle* [Sentimenti contrastanti]. I tentativi fatti da Benjamin per introdurre Heinle a «Der Anfang» sortiscono scarsissimo successo. Già per il primo fascicolo, pare, propone alcune sue poesie, che vengono però rifiutate dalla redazione. Medesima sorte anche per un articolo sul *Festspiel in deutschen Reimen* [Rappresentazione di gala in rime tedesche] di Gerhard Hauptmann, considerato all'epoca un oppositore del guglielmismo imperante. Tra le letture di Benjamin ci sono *Zarathustra* di Nietzsche, la *Fondazione di una metafisica dei costumi* di Kant, *Aut-Aut* di Kierkegaard, *L'epigramma* di Gottfried Keller, *La piccola città* di Heinrich Mann, *Le veglie di Bonaventura* di August Klingemann, *Il nostro cuore* di Maupassant; per i seminari di filosofia legge Kant (*Critica del giudizio*), Schiller e Bergson. Ai primi di luglio visita i musei di Basilea, restando profondamente colpito dalle opere grafiche di Dürer, da Holbein il Vecchio, da Konrad Witz e, soprattutto, ancora da Grünewald. Le pubblicazioni di Benjamin si moltiplicano, in particolare quelle sul «Der Anfang»; testi come *Insegnamento e valutazione* e «*Esperienza*» si propongono come contributi alla «cultura della gioventù» nel senso di Wyneken. Alla fine del semestre, in vacanza con la famiglia a Freudstadt, nella Foresta Nera, poi fino ai primi di settembre con la madre sulle Dolomiti (Trafoi, San Martino di Castrozza). Letture: *Sterne*, *Viaggio sentimentale*, Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, novelle di Hermann Bang.

Benjamin e Heinle trascorrono il semestre invernale 1913-14 assieme a Berlino. Benjamin si ritira sempre più da «Der Anfang» e dedica gran parte del proprio tempo allo *Sprechsaal* [Sala di conversazione] di Berlino, un luogo in cui i giovani si riunivano e parlavano della scuola e della vita familiare. Già all'inizio del semestre l'amicizia tra Benjamin e Heinle entra in crisi; è difficile stabilire se le divergenze sorte in merito a una conferenza di Benjamin siano sintomo o causa della discordia. Il nocciolo di questi dibattiti e di questi conflitti, piuttosto incomprensibili per il lettore di oggi, sembra essere l'opposizione del (futuro) filosofo Benjamin al (futuro) poeta Heinle; se vogliamo, sembra riproporsi la costellazione platonica, in cui lo statista mette al bando il poeta, nocivo per la collettività. Depone a favore dell'integrità umana di Benjamin l'aver ben presto corretto la sua autoritaria presa di distanza dall'amico. Quando, nella primavera del 1914, Benjamin viene eletto presidente della *Freie Studentenschaft* berlinese, il conflitto con Heinle, che diventa membro del direttivo, sembra essere già appianato.

In marzo, allo *Sprechsaal*, si arriva a scontri piuttosto duri con Georg Barbizon-Gretor, redattore di «Der Anfang» per via, pare, del tentativo di assumere il controllo della redazione compiuto da Heinle e Simon Guttmann (1891-1990). Benjamin sembra prendere le parti di questi ultimi, ma è costretto ad ammettere che anche Barbizon ha le sue ragioni. Oggi non è più possibile fare piena luce su tutte queste diatribe. Per quanto lo riguarda, probabilmente Heinle trova una certa compensazione nel dedicarsi ai gruppi letterari: è il vivacissimo periodo del primo espressionismo berlinese, legato a nomi come Jacob Van Hoddis, Georg

Heym, Carl Einstein o Kurt Hiller, tutti oltremodo lontani dalla Freie Studentenschaft. Anche Benjamin ora si allontana definitivamente da «Der Anfang», ma non rompe con Wyneken.

In giugno Benjamin partecipa al quattordicesimo *Freistudententag* a Weimar, dove tiene un discorso sulla nuova università che pare coincidere in ampia misura con *La vita degli studenti*; subito dopo, soggiorno sul Tegenersee e a Monaco con Grete Radt, che diventerà la sua fidanzata. A Monaco visita Ludwig Klages. In ottobre partecipa al primo congresso pedagogico-studentesco a Breslavia, dove tiene una conferenza su *Finalità e metodi pedagogici dei gruppi studenteschi nelle università tedesche*. Pare che Benjamin, di ritorno a Berlino da Breslavia, passi per Kassel, onde partecipare al primo *Freideutscher Jugendtag*, che si tiene dal 10 al 12 ottobre sullo Hoher Meißner; contro lo sciovinismo e l'antisemitismo proclamati a gran voce in quell'occasione polemizza in seguito su «Die Aktion», l'organo per la nuova arte e letteratura tedesche edito da Franz Pfemfert. Mentre Benjamin è attivo in gruppi del movimento giovanile in cui gli ebrei predominano, o almeno non vengono discriminati, negli altri gruppi sono pressoché assenti. Tra il 1913 e il 1914, in Germania l'antisemitismo radicale ritorna in superficie e nel movimento giovanile scoppia una vera e propria «crisi ebraica», che porta alla formazione di gruppi «di pura discendenza ariana». Se Wyneken non fa esternazioni antisemite fino al 1933, nel movimento giovanile le ideologie nazionalistiche predominano sin dall'inizio. Non c'è dubbio che queste correnti antisemite abbiano per lo meno contribuito in parte al distacco di Benjamin da «Der Anfang», dallo *Sprechsaal* e, infine, anche dalla Freie Studentenschaft.

Nella primavera del 1914 Benjamin conosce Dora Sophie Pollak (1890-1964), sua futura moglie, e Max Pollak (morto nel 1960), che in quel momento è suo marito. Benjamin visita Martin Buber e lo invita a un dibattito sul suo *Daniel*, un libro «spiacevole, perché superficiale», che ha luogo il 23 giugno del 1914 presso la Freie Studentenschaft. Letture: Fichte, *Deducierter Plan einer in Berlin zu errichtenden höheren Lehranstalt* [Progetto sistematico per un istituto universitario da creare a Berlino], Balzac, le opere in prosa di Kleist e August Halm, probabilmente *Wege zur Musik* [Verso la musica]. Benjamin parla in termini entusiastici dell'*Anno dell'anima* di George. Vede mostre con quadri di Hans von Marées, Van Gogh, Heckel, Schmidt-Rottluff, legge su Munch e sull'«ottimo Karl Hofer».

Il 22 luglio del 1914 Benjamin viene rieletto presidente della Freie Studentenschaft, prima che lo scoppio della prima guerra mondiale, nell'agosto dello stesso anno, metta fine a tutto e segni anche la conclusione della sua appartenenza alla Freie Studentenschaft, alle sue istituzioni e, non da ultimo, al suo legame con Wyneken, che del movimento era l'incontrastato «Führer».

1914-17

Lo scoppio della guerra segna una cesura non solo nella biografia di Benjamin, ma anche nel suo pensiero. Una cesura ancora più netta è però il suicidio di Heinle, l'8 agosto, dovuto, pare, proprio allo scoppio della guerra. Accorso dopo aver ricevuto una lettera espresso dell'amico, Benjamin lo trova morto insieme alla fidanzata Rika Seligson: hanno aperto il rubinetto del gas nell'appartamento del Tiergarten nel quale si tenevano le riunioni dello *Sprechsaal*. Seppel-

lirli insieme nello stesso cimitero si rivela impossibile: ecco uno dei motivi che spingeranno Benjamin a volgere definitivamente le spalle alla società borghese. Benjamin cerca invano di pubblicare le poesie di Heinle. In questo periodo sente l'università come una «palude» in cui la «brutalità» dei professori specula palesemente sull'immatunità degli studenti. Dell'università berlinese scrive: «In tutta questa università conosco un solo studioso»: Kurt Breysig. Il rapporto con Wyneken si è raffreddato già da qualche tempo, quando il suo libro *Der Krieg und die Jugend* [La guerra e la gioventù] determina la rottura definitiva. A poco a poco, Benjamin si stacca anche dagli amici di un tempo e nel 1918 scrive in una lettera: *Per me non esistono, e anche se ciascuno è arrivato fin lì a suo modo, in questa mancanza di rapporto non esistono più differenze.*

Alla fine di luglio del 1915, primo incontro con Gershom (allora Gerhard) Scholem (1897-1982): entrambi prendono parte a un dibattito su un intervento di Kurt Hiller; poi si incontrano nella biblioteca dell'università e il 19 luglio Benjamin scrive a Scholem una lettera d'invito. Si vedono più volte nel corso dei mesi di luglio e agosto. A fine agosto, Benjamin è ad Arcndsee, una stazione climatica nella Altmark, con Wolf Heinle (1899-1923), fratello di Fritz, e Suse Behrendt. Frequenta Julia Cohn e Fritz Radt, Ernst Schoen e Scholem; con Radt e Scholem gioca anche a scacchi. Il 21 ottobre, alla visita di leva, simula efficacemente una malattia e viene esonerato per un anno.

In novembre va a Monaco per proseguire gli studi; con lui c'è la fidanzata Grete Radt. A metà novembre visita con lei il Tegernsee. Segue le lezioni di Heinrich Wölfflin, Fritz Strich e Friedrich von der Leyen, che lo deludono profondamente; invece il fenomenologo Moritz Geiger, di cui frequenta i seminari su Kant, su Descartes e sulla psicologia, esercita su di lui un influsso destinato a durare; lo stesso vale per l'americanista ed etnologo Walter Lehmann (1878-1939), di cui segue con grande ammirazione, con Rilke e pochi altri studenti, le lezioni sulla cultura e la lingua del Messico antico. A lezione da Lehmann, Benjamin fa la conoscenza di Felix Noeggerath (1885-1960), che chiama semplicemente «il genio», tra i pochi cristiani a restare importante per Benjamin tutta la vita. Buber invita Benjamin a collaborare alla rivista «Der Jude», ma nel luglio del 1916 riceve un rifiuto di principio, in cui Benjamin sviluppa la propria teoria del linguaggio. Fa la conoscenza di Karl Wolfskehl; Heinrich Mann lo colpisce moltissimo con una lettura dal suo saggio su Zola. Benjamin si occupa del «concetto di esistenza storica e di storiografia»; grazie alla frequentazione di Lehmann, Noeggerath e Wolfskehl, comincia a interessarsi anche di mitologia comparata.

Dal 18 marzo 1916, qualche giorno di ferie a Berlino per organizzare le nozze con Grete Radt, la quale però va a Heidelberg da sola. Poco tempo dopo, il fidanzamento viene rotto. Durante l'estate si fa più stretto il legame con Dora Pollak, che si separa dal marito nel corso dell'anno. Alla fine di marzo Benjamin soggiorna a Seeshaupt, sullo Starnbergersee, nella villa dei Pollak. Dai primi di aprile è di nuovo a Berlino, da maggio a Monaco, con ricorrenti visite a Seeshaupt. A metà giugno Scholem, partendo da Heidelberg, va a trovare Benjamin a Monaco e a Seeshaupt, e poi una seconda volta in agosto da Oberstdorf. Letture: la filosofia della vita e della storia del tardo Schelling, Moses Hess, *Roma e Gerusalemme*, *I demoni* di Dostoevskij. Da fine agosto e per tutto settembre, a Berlino per la visita di leva, dove Benjamin viene esonerato per altri tre mesi. Alla fine di settembre, *Don Giovanni*, di Mozart. Poi ritorno a Monaco, fino al 28 dicembre, quando Benjamin deve andare a Berlino per la visita di revisione. Viene giudicato «abile» e riceve l'ordine di presentarsi l'8 gennaio. Si sottrae a que-

st'ordine e a quello successivo accampando una dubbia sciatalgia. Il 17 aprile 1917 sposa Dora Pollak. Torna a studiare a Monaco. A maggio, soggiorno in sanatorio a Dachau, dove riesce a procurarsi un certificato medico che gli permette di emigrare in Svizzera; ai primi di luglio è a Zurigo. Letture: Francis Jammes, *Bouvard e Pécuchet* di Flaubert, *L'idiota* di Dostoevskij, Friedrich Schlegel e Novalis. Lavoro alle traduzioni di Baudelaire.

9-10 luglio, a Zurigo, rottura definitiva con Herbert Blumenthal. Da fine luglio ai primi di settembre a Sankt Moritz, poi iscrizione all'Università di Berna. Benjamin segue le lezioni dei filosofi Richard Herzog (1878-1959), che sarà il suo relatore di tesi, Paul Häberlin (1878-1960) e Anna T'umarkin (1875-1951). Il progetto di un dottorato sulla filosofia della storia di Kant viene accantonato dopo la deludente lettura di *Idea di una storia universale dal punto di vista cosmopolitico* e *Per la pace perpetua*. Letture: Maurice de Guérin, *Il centauro*; Calderón, *La devozione alla croce* e *Il principe costante*; Rimbaud, *Una stagione all'inferno*; Bergson, *Materia e memoria*; Husserl, *Filosofia come scienza rigorosa*; Jakob Burckhardt, *L'età di Costantino il Grande*; Adolf von Harnack, *Manuale di storia del dogma*.

1918

Benjamin presenta relazioni seminariali sulla psicologia di Schleiermacher, su Bergson e su un paragrafo della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel. Nella seconda metà di febbraio, viaggio di piacere a Locarno. Lettura delle *Massime e riflessioni* di Goethe. A fine marzo, prende forma il tema definitivo della tesi di dottorato. L'11 aprile 1918 nasce il figlio Stefan. Scholem, che nel frattempo è stato congedato dal servizio militare, arriva a Berna il 4 maggio 1918 e va ad abitare con i Benjamin a Muri, vicino a Berna. Comincia «un lungo periodo di intensa convivenza e di studi comune, ma anche di malintesi, riserve e contrasti» (Scholem). Benjamin e Scholem assistono insieme a un concerto di Beethoven, che esegue Debussy. Analizzano e discutono la *Teoria kantiana dell'esperienza* di Hermann Cohen, che si rivela una grande delusione. Da metà agosto ai primi di ottobre, ferie a Bönigen, sul lago di Brienz. Lettura di Hölderlin, della *Metamorfosi delle piante* di Goethe. Da metà ottobre ritorno a Berna.

15 dicembre 1917: armistizio tra la Germania e la Russia. 3 marzo 1918: trattato di pace tra la Germania e l'Unione Sovietica. I moti rivoluzionari scoppiati il 3 novembre 1918 a Kiel, il 9 dello stesso mese raggiungono Berlino, dove Philipp Scheidemann proclama la Repubblica tedesca e l'imperatore abdica. 11 novembre 1918: firma dell'armistizio con gli Imperi centrali. 28 giugno 1919: trattato di pace di Versailles. Benjamin è preoccupato per i trasferimenti di denaro in Svizzera da parte del padre e lavora al *Concetto di critica nel romanticismo tedesco*, la sua tesi.

1919

Benjamin fa la conoscenza di Hugo Ball e Emmy Hennings, suoi vicini di casa. A marzo o ad aprile, attraverso Ball, Benjamin conosce Ernst Bloch, che vive a Interlaken; in autunno legge lo *Spirito dell'utopia*. Dora Benjamin lavora come traduttrice in un ufficio. Ai primi di marzo arriva a Berna Wolf Heinle e abita dai

Benjamin. Ai primi di aprile la «prima stesura» della tesi è conclusa. Dopo l'esame di dottorato, Benjamin vorrebbe imparare le lingue; per il futuro spera di poter lasciare l'Europa. Studia per l'esame orale (le sue materie complementari sono germanistica e psicologia). A fine maggio, Benjamin fa con Scholem un'escursione a piedi da Biel a Neuchâtel. Il 27 giugno la facoltà accetta la tesi di Benjamin, che supera l'esame orale *summa cum laude*. Il 1° luglio, viaggio di piacere a Iseltwald, sul lago di Brienz, dove Scholem lo raggiunge il 22 luglio. Legge Péguy. Ai primi di agosto, inatteso arrivo dei genitori di Benjamin. Il 14 agosto a Grindelwald, il 20 di nuovo a Iseltwald. Il 22, a Lungern, Benjamin fa visita a Scholem, che sta andando a Monaco per completare gli studi, poi incontra di nuovo i genitori a Adelboden, nell'Alto Bernese. Trascorre alcune piacevoli settimane di vacanza a Lugano. A metà settembre è a Klosters. Herbertz prospetta a Benjamin la possibilità di sostenere la libera docenza (*Habilitation*), un'aspirazione non realizzabile in Svizzera a causa dell'inflazione tedesca. A metà settembre del 1919 è a Breitenstein am Semmering, nella casa di cura di proprietà di una zia di Dora. Da una lettera a Hüne Caro: *Andrà dunque in Palestina? A certe condizioni, non impossibili da attuare, sono pronto, se non addirittura deciso a farlo. Qui in Austria gli ebrei (quelli per bene, che non guadagnano) non parlano d'altro*. Proseguono le traduzioni di Baudelaire. A fine dicembre a Vienna, ospite del suocero.

1920

Fino alla metà di aprile di nuovo a Breitenstein, con puntate a Vienna. Da metà marzo a Vienna, poi a Berlino, dai genitori. Duri contrasti su questioni economiche, che degenerano in una rottura completa. Benjamin si trasferisce con la moglie a Berlino Grünau, ospite del filosofo Erich Gutkind (1877-1965) e di sua moglie. Già in aprile conosce Florens Christian Rang: dopo la morte di Rang; Benjamin scriverà di «dover ringraziare quest'uomo [...] per ciò che di più essenziale ho accolto in me della cultura tedesca». Per il suo compleanno, il 15 luglio, Dora gli regala la *Presentazione del miracolo* di Paul Klee, oggi al Museum of Modern Arts di New York. A settembre, trasferimento a Berlino, prima in una pensione, poi di nuovo a casa dei genitori, nel quartiere di Grunewald. Alla fine dell'anno, Benjamin rimanda il progetto di imparare l'ebraico a favore della *Habilitation* («per due anni al massimo»). Come argomento di tesi, Benjamin pensa inizialmente a uno studio sulla problematica del linguaggio e del *logos* nella scolastica. Lavora alla recensione, andata perduta, dello *Spirito dell'utopia* di Ernst Bloch, poi a Berlino al lascito di Heinle. Contatto con l'editore di Heidelberg Richard Weißbach, che nel 1923 pubblicherà le sue traduzioni di Baudelaire. Letture: Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, *La dottrina delle categorie e del significato in Duns Scoto* di Heidegger, *La certosa di Parma* di Stendhal, *Verso Damasco* di Strindberg, *Levana* di Jean Paul.

1921

Lavora al testo, richiestogli da Emil Lederer, sulla *Critica delle violenze*, pensato per i «Weiße Blätter», ma poi pubblicato in «Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik». Contatti con persone che ruotano intorno alla cerchia di Oskar Goldberg, Erich Unger e David Baumgart. Incontro con Salomo Friedländer (Myrona). All'inizio dell'anno Dora si innamora di Ernst Schoen e, nella seconda metà

di aprile Walter si innamora di Julia Cohn, a quanto pare non contraccambiato, in occasione di una sua visita. Formalmente, però, il matrimonio viene tenuto in piedi. A maggio *Il compito del traduttore* è terminato come premessa alla traduzione di Baudelaire. Ai primi di giugno Benjamin è a Monaco da Scholem; acquista l'*Angelus Novus* di Klee. Trascorre la seconda metà di giugno a Breitenstein con Dora. Alla fine di giugno o ai primi di luglio, di nuovo a Monaco, poi a Heidelberg, per Julia Cohn. Assiste alle lezioni di Gundolf e Jaspers, Hans Ehrenberg e Rickert. Frequenta Ernst Schoen, Friedrich Podszus, Emil Lederer. Progetta con Weißbach la rivista «Angelus Novus». Scholem accetta solo con esitazione la proposta a collaborare. In agosto a Breitenstein, da Dora; dall'8 al 10 di settembre visita con Scholem a casa di Ernst Lewy, a Wechterswinkel an der Röhn; Lewy è l'autore di *Die Sprache des alten Goethe* [La lingua del vecchio Goethe] e Benjamin gli propone di collaborare all'«Angelus Novus». La visita si conclude con un nulla di fatto. Da metà settembre, di nuovo a Berlino. Benjamin comincia la stesura del saggio *Le «Affinità elettive» di Goethe*, per il quale aveva avviato i lavori preliminari già a Heidelberg. Tra la fine di settembre e i primi di ottobre Scholem è a Berlino; si discute dell'«Angelus Novus». Scholem è in città anche durante le vacanze di Natale di quell'anno, ma incontra raramente Benjamin.

Letture: Erich Unger, *Politica e metafisica*, Adam Müller, *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und ihren Verfall in Deutschland* [Dodici discorsi sull'eloquenza e il suo decadimento in Germania], Franz Rosenzweig, *Stella della redenzione*, György Lukács, *Teoria del romanzo*, Ernst Bloch, *Thomas Münzer teologo della rivoluzione*.

1922

Dora Benjamin torna a fine gennaio a Berlino da un soggiorno a Londra. In primavera, o al più tardi all'inizio dell'estate, Benjamin conclude *Le «Affinità elettive» di Goethe*. Sempre in primavera, si occupa anche dell'edizione delle poesie di Fritz Heinle, che Weißbach intende pubblicare. Per l'introduzione, Benjamin chiede monografie sulla storia della lirica, in particolare greca e latina. Nella prima metà dell'anno, vivace corrispondenza con Weißbach su comuni progetti editoriali: i *Quadri di Parigi*, «Angelus Novus», l'edizione degli scritti di Fritz e Wolf Heinle, un'edizione del *Divan occidentale-orientale* di Goethe che Benjamin dovrebbe curare. Alla fine vengono realizzate solo le traduzioni di Baudelaire. Da giugno ad agosto a Heidelberg. La seconda metà di novembre a Gottinga da Wolf Heinle, che è gravemente malato, poi di nuovo a Heidelberg per sondare le possibilità di sostenere la *Habilitation* e per scrivere l'introduzione alle poesie di Heinle. L'introduzione è alla base anche di una conferenza che Benjamin tiene a casa di Marianne Weber. Il testo, al quale Benjamin ha lavorato circa nove mesi, non ci è pervenuto. Alla fine dell'anno, alcuni giorni a Francoforte per conoscere il germanista Franz Schultz e discutere con lui della *Habilitation*. Visita a Franz Rosenzweig malato, discussione sulla *Stella della redenzione* e sulle divergenze tra Rosenzweig e Scholem a proposito della questione sionismo o ebraismo tedesco, che all'epoca tocca anche Benjamin. Poi da Rang a Braunfeld, prima di andare a Breitenstein am Semmering a trovare Dora e Stefan, ai primi di gennaio.

Letture: Zinov'ev, *Lenin*, Ludwig Klages, *Dell'eros cosmogonico*, Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Bachofen, *Il matriarcato* (introduzione e capitolo su Lesbo). Lo scritto giovanile di Nietzsche si rivela produttivo per la teoria della tragedia del libro sul dramma barocco; tracce delle altre letture si ritrovano ancora nei «*Passages*» di Parigi.

SCRITTI
1906-1922

1906

Viaggio di Pentecoste da Haubinda

Già un paio di settimane prima delle vacanze di Pentecoste avevo scrupolosamente progettato con un compagno un viaggio nella Svizzera francone che pensavamo di fare insieme. Ci aveva aiutato il compagno di stanza dell'amico in questione, che aveva già visitato più volte la Svizzera francone; anzi, era stato proprio lui a darcene l'idea. Dopo avere ottenuto il permesso e il denaro necessario da casa, avevamo risolutamente deciso di partire.

Non fummo contenti venendo a sapere che anche altri studenti volevano fare lo stesso viaggio, per quanto in bicicletta (non a piedi come noi), e quando uno si offrì di accompagnarci, rifiutammo.

Era un piovoso mattino di inizio giugno, quello in cui lasciammo la ben nota zona del pantano di Haubinda. In compagnia di alcuni studenti che avevano altre destinazioni andammo a Streufdorf, la stazione ferroviaria più vicina al nostro istituto. Poiché l'orologio di Haubinda era molto in anticipo, avevamo dovuto aspettare il treno per circa tre quarti d'ora, con una pioggia battente, sotto la tettoia del deposito merci. La «sala d'aspetto» a quell'ora era ancora chiusa. Finalmente, qualche minuto prima delle sei, arrivò il treno, che aveva solo la terza e la quarta classe. Durante il tragitto, il mio compagno di viaggio e di sventura, Hellmut Kautel, si intrattenne con un ragazzino grazioso ma subdolo, che era venuto a trovarci da Altenburg per Pasqua. A Hildburghausen bevemmo un caffè perché c'era molto da aspettare.

La tappa successiva del nostro viaggio era Lichtenfels, da dove saremmo partiti per Pegnitz; quale linea si dovesse prendere a Lichtenfels, non lo sapevamo. Da Pegnitz in poi ci aspettava una camminata di tre o quattro ore fino a Pottenstein, una località nel cuore della Svizzera francone, da dove intendevamo partire per le nostre escursioni. Le vacanze duravano una settimana.

Arrivò il treno. Kautel, io e un altro studente che andava fino a Coburg salimmo. La regione attraversata dal treno non era bel-

la e così presto mettemmo mano alle abbondanti provviste di cui ci avevano rifornito a Haubinda. A una stazione successiva salí un uomo con la moglie e raccontò a tutti quelli che si trovavano nello scompartimento, e anche a tutti quelli che salirono dopo, che il giorno prima era corso con la moglie da Einfeld alla stazione sotto una pioggia terribile. A Coburg salutammo il nostro compagno e poi incominciammo a chiacchierare un po', ma eravamo molto stanchi. Tra l'altro pensavo anche che forse potevamo visitare Norimberga, ma Kautel, sempre prudente, mi dissuase. A Lichtenfels ci annoiammo parecchio; a causa del cattivo tempo non c'era molto da fare. Alla fine ci sedemmo nella sala d'aspetto di quarta classe (non c'era nessuno) e ci mettemmo a leggere. Quando piú tardi chiedemmo la strada per Pegnitz a un laconico impiegato, quello accennò vagamente che bisognava passare per Bayreuth. Durante il tragitto per Bayreuth mi irritai con Kautel e scoprii un lato del suo carattere che mi infastidí per tutte le vacanze. Infatti era straordinariamente timido nel rapporto con gli estranei, che si trattasse di persone qualsiasi o di impiegati. Alla stazione successiva lo pregai di chiedere al controllore se eravamo sul treno giusto, rispose di malumore che non gli interessava; se volevo, potevo chiederglielo io. E poi era lunatico e si immaginava sempre di essere esausto. Ma, a parte questo, era buono e pieno di premure. Da Bayreuth, dove facemmo solo una breve sosta, proseguimmo per Schnabelwaid e di lí fino a Pegnitz prendemmo il direttissimo proveniente da Francoforte sul Meno. Nella calca della stazione di Schnabelwaid, Kautel e io finimmo in due scompartimenti diversi, ma ci ritrovammo a Pegnitz, dove arrivammo alle tre e mezzo.

Sono un cattivo camminatore e già a Haubinda mi ero sentito un po' in ansia al pensiero di quella marcia. Il tempo era grigio e piovoso. Ci rifornimmo di alcuni generi di prima necessità in un negozio del posto e poi ci muovemmo. Dopo dieci minuti di cammino arrivammo a una biforcazione della strada maestra che si trova all'uscita di Pegnitz; il sentiero per Pottenstein, sensibilmente piú breve della strada principale, partiva di lí.

A causa della brevità, Kautel avrebbe preferito il sentiero, ma io dissi che facevo già una gran fatica a camminare sulla strada, figuriamoci sul sentiero del quale ci avevano detto che era molto brutto. Alla fine Kautel cedette e prendemmo la strada. Al paese successivo decidemmo però di servirci del sentiero, per comodità, perché da quel punto in poi la strada procedeva in salita. Oltre a una bussola, avevamo con noi una piccola carta non dettagliata e

dopo aver percorso il sentiero per un tratto, non sapevamo piú dove ci trovavamo. Camminammo per un po' in mezzo a un bel bosco, finché arrivammo a un prato nel quale un ragazzo pascolava le mucche. Quando gli chiedemmo la strada sembrò non capire il nostro tedesco, non sapeva usare neppure la carta che Kautel gli aveva dato. Lo stesso capitò con una donna che incontrammo piú tardi.

Benché avessimo ragione di credere che gli studenti in giro da quelle parti sarebbero riusciti ad arrivare a Pottenstein prima di noi, portandoci via l'alloggio migliore e piú a buon mercato che ci eravamo fatti indicare, eravamo molto allegri, io persino piú allegro di Kautel; non facevo nessuna fatica a camminare e il pensiero di raggiungere o meno Pottenstein in giornata mi lasciava quasi indifferente. Del resto mi ero già preparato all'idea di dover passare la notte all'aria aperta.

Dopo aver chiesto informazioni alla donna con cosí scarso successo, facemmo la prima breve pausa per studiare finalmente la carta con attenzione. Con il suo aiuto e quello della bussola, scoprimmo che dovevamo dirigerci piú a destra. Al primo bivio prendemmo a destra. All'improvviso l'intero paesaggio cambiò, non ci trovavamo piú tra i boschi, ma in un luogo aperto, pittorescamente circondato da rocce. Guardando con maggiore attenzione, in molti punti si potevano vedere delle grotte. Avevo provato il desiderio di arrampicarmi subito, ma non c'era tempo. Ora eravamo nelle vicinanze di un paese e quando venimmo a sapere il suo nome ritrovammo la strada.

Poco dopo il paese ci sedemmo a mangiare una parte delle provviste. Erano le cinque e mezzo. Poi proseguimmo, ma mi accorsi che non riuscivo piú a camminare tanto bene, riposare mi aveva fatto capire quanto fossi stanco.

1910

Der Dichter

Um den Thron des Zeus versammelt standen
Die Olympier. Und es sprach Apoll
Fragend seinen Blick zu Zeus gewendet:
»Großer Zeus in Deiner mächt'gen Schöpfung
Kann ich jedes einzelne erkennen,
Scharfen Blicks es sondernd von den andern
Nur den Dichter suche ich vergebens.«
Ihm erwidern gab der Herrscher Antwort:
»Sich hinunter auf's Gebirg des Lebens,
Auf den steilen Felsengrad, wo wandern
Hin im ewigen Wechsel die Geschlechter.
In dem bunten Zuge siehst die einen
Jammernd fleh'n Du, mit erhob'nen Händen,
Andere wieder siehst Du lachend spielen
Blumen haschend an dem Felsen Abgrund;
Manche siehst Du stumm die Straße schleichen,
Leer zu Boden ihren Blick geheftet.
Zahllos viele find'st Du in der Menge
Stets verschied'nen Geistes und Gebarens;
Doch den Dichter suchst Du dort vergebens.
Schau zum Rand der großen Felsenstraße,
Wo in jähem steilen Sturz die Felsen
Ewig donnern in die schwarze Tiefe.
Sieh, am Rand des ungeheuren Abgrunds,
Da gewahrst Du Einen sorglos stehend
Zwischen schwarzer Nacht und buntem Leben.
Dieser steht in wandelloser Ruhe
Einsam, abseits von der Lebensstraße.
Bald den tiefen Blick in sich gerichtet,
Mutig bald zu uns hinauf ins Licht,

Il poeta

Riuniti intorno al trono di Giove
stavano gli olimpici. E parlò Apollo
interrogando Giove con lo sguardo.
«Grande Giove, nella tua poderosa creazione
ogni particolare riconosco
separandolo dagli altri con lo sguardo acuto,
solo il poeta cerco vanamente».

È il Signore così rispose:

«Guarda laggiù le alture della vita,
il ripido cammino roccioso su cui vanno
le generazioni in eterno mutamento.
nella variopinta schiera vedi gli uni
supplicare piangendo con le mani al cielo,
vedi altri che giocano ridendo
e cogliendo fiori lungo l'abisso.
Vedi alcuni strisciare silenziosi per la strada
guardando a terra con lo sguardo vuoto.
Molti altri ne vedi tra la folla
sempre diversi nei gesti e nell'animo.
Invano tra loro cercherai il poeta.
Guarda, sull'orlo della grande via rocciosa
dove, in improvviso rovinio, le rocce
eternamente rimbalzano giù nel profondo buio.
Guarda, sull'orlo dello spaventoso abisso
scorgerai uno che, senza preoccupazioni,
sta tra la notte e la vita variopinta.
Se ne sta lì in calma immutabile,
solitario, appartato dalla strada della vita,
ora guardando al fondo di se stesso, ora
guardando con coraggio noi, su verso la luce,

Bald auch großen Schauens auf die Menge.
Ew'ge Züge schreibt sein Griffel nieder. –
Diesen siehe und erkenn – er ist der Dichter.«

ora la folla, con lo sguardo ampio.
Tratti eterni scrive la sua penna,
Guardalo e riconosilo: è il poeta».

Nella notte

Pensieri su una composizione di Schumann

Giacevo ormai da molte ore senza poter dormire. Mi rivoltavo nel letto inutilmente e sempre di nuovo il mio sguardo tornava alla stufa di maiolica, il cui bianco chiarore filtrava attraverso il buio. Oltre questo chiarore, di un bianco eterno, non vedevo nulla, ma sapevo perfettamente dove, a fianco della stufa, ai piedi del mio letto, era la porta, nel punto in cui il muro formava una rientranza. Sapevo anche che il grande armadio era sull'altra parete, di fronte al letto. E sapevo che potevo toccare i vetri della finestra, se avessi proteso la mano sopra la testata...

Fra poco, attraverso la finestra doveva splendere la luna. Ma ora tutto era buio. Udivo fuori il vento di marzo giocare tra gli alberi. La tenda tremava al suo respiro...

Mi voltai su un fianco e chiusi gli occhi. Quando li riaprii, vidi ancora il chiarore della stufa, bianco e incerto nell'oscurità. Era come se mi cercasse. Lo guardai a lungo, poi, improvvisamente, trasalii. Non potevo muovermi, dovevo fissarne sempre lo scialbo lucente. Proprio allora percepii, forte e tagliente, il ticchettio della pendola. Lo seppi: voleva avvertirmi. Ripeteva sempre ancora lo stesso suono, lo stesso avvertimento acuto e familiare. Ascoltavo, ma non potevo distogliere lo sguardo dal bianco tremito di luce che dal muro si diffondeva nella stanza. Monotono l'orologio ammoniva...

Ma ora aveva cessato di ammonire; ora diceva qualcosa, forte e chiaro. Diceva: qualcuno viene. Fuori, nel lungo corridoio, udivo distintamente avvicinarsi dei passi, lenti, regolari, trascinati... Ora erano vicinissimi... dovevano venire... allora il chiarore si mosse, diventò vivo e attraversò l'intera stanza: si placò sul pavimento e ora, seguendo il comando dell'orologio, si arrampicò sul muro e di colpo mi fu addosso dall'alto e da tutti i lati. E, come mi raggiunse, si mutò, divenne sonoro, gialle forme si sciolsero e s'incontrarono, più forte e stridulo urlò il comando, la stanza ne fu sempre più colma ed essi mi piombarono addosso, ai piedi e negli occhi. Stavo immobile, con la bocca spalancata... finché il pri-

mo fu sul mio petto. Allora, con uno strappo, alzai il braccio e lo ricacciai nella massa... Risuonò un tonfo sordo... la stanza si vuotò, gli occhi mi si chiusero.

Quando guardai di nuovo, tutto era quiete e la luna splendeva nella stanza. L'orologio segnava un'ora dopo mezzanotte.

I tre che cercavano la religione

Sul colle, sotto il grande abete, tre giovani congiunsero le mani. Guardavano in basso verso il villaggio natio e oltre ancora, dove si perdevano le strade che intendevano percorrere... verso la vita. E uno disse: «Fra trent'anni ci ritroveremo qui e vedremo allora chi di noi avrà trovato la religione, l'unica, vera religione». Gli altri furono d'accordo e dopo una stretta di mano si separarono andando in direzioni diverse, lungo tre cammini diversi, ciascuno per la propria strada.

Dopo aver camminato per alcune settimane, il primo vide un giorno davanti a sé le torri e le cupole di una grande città. Con rapida decisione vi si diresse, giacché aveva sentito dire meraviglie delle grandi città: che vi erano ammassati tutti i tesori d'arte, grandi libri colmi di saggezza millenaria e infine molte chiese nelle quali gli uomini pregavano Dio. Doveva esserci anche la religione. Al tramonto, pieno di coraggio e di speranza, oltrepassava la porta d'accesso... E rimase trent'anni in quella città, indagando e cercando quale fosse la vera e unica religione.

Il secondo imboccò un'altra strada che si snodava fra valli ombrose e basse montagne coperte di boschi. Camminava cantando allegro e sereno e là dove trovava un bel posto si sdraiava, si riposava e sognava. E ogni volta che, assorto nella bellezza del tramonto, o sdraiato sull'erba mentre le nuvole bianche trascorrevano nel cielo azzurro, o nel bosco, quando vedeva improvvisamente luccicare cupo tra gli alberi un lago nascosto, era felice e pensava di aver trovato la religione... Se ne andò girovagando così, camminando e riposando, sognando e guardando, per trent'anni.

Andò peggio al terzo. Era povero e non poteva permettersi di girare con tanta serenità, doveva piuttosto pensare a guadagnarsi il pane quotidiano. Non esitò molto: dopo due giorni già era andato a servizio presso il fabbro di un villaggio per imparare il mestiere. Fu per lui un periodo duro e in ogni caso non aveva modo

di darsi alla ricerca della religione. E non fu così solo il primo anno ma anche negli anni seguenti. Infatti, non appena terminato il periodo di tirocinio, non se ne andò in giro per il mondo ma andò a lavorare in una grande città. Qui lavorò intensamente per una lunga serie di anni e quando il trentesimo anno volgeva al termine era sí diventato un artigiano in proprio ma non aveva potuto certo occuparsi di cercare la religione e non l'aveva trovata. Verso la fine del trentesimo anno si mise in cammino verso il suo villaggio.

Il sentiero passava attraverso un paesaggio montano selvaggio e grandioso. Camminò per giorni interi senza imbattersi in anima viva. La mattina dell'incontro però volle salire su uno dei grandi monti le cui cime lo avevano sempre sovrastato durante la strada. Prestissimo, molte ore prima dell'alba, si mise in cammino; la salita però gli riuscì a fatica senza equipaggiamento com'era. Prendendo fiato rimase fermo sulla cima. E nello splendore del sole che sorgeva proprio in quel momento, vide stendersi sotto di lui una vasta pianura... con tutti i villaggi in cui aveva lavorato e con la città in cui era divenuto maestro. E vedeva chiaramente davanti a sé tutti i cammini che aveva fatto e i luoghi del suo lavoro.

Non si saziava di guardare!

Ma quando volse lo sguardo piú in alto, nello splendore del sole vide sorgere lentamente tra le nubi, incerto, un nuovo mondo. Cime di monti, luccicanti, bianche cime di monti che si ergevano alte nelle nubi.

Ma c'era lassù una luce ultraterrena, alta e abbagliante e non poteva fissare le immagini con chiarezza in quel bagliore, pure gli sembrò di veder vivere delle forme, e duomi cristallini vi risuonavano lontano nella luce del mattino.

Nel vedere tutto questo cadde al suolo, premette la fronte contro le rocce, singhiozzando e respirando profondamente.

Dopo un po' si alzò in piedi e gettò ancora uno sguardo su quel mondo meraviglioso che ora si stendeva davanti a lui nel pieno splendore del sole e allora scoprì, piccoli, debolmente segnati, in lontananza, dei sentieri che salivano in alto sui monti fioriti e splendenti.

Quindi si voltò e discese. E stentò a ritrovarsi a proprio agio giú nella valle. Ma la sera di quel giorno arrivò al suo villaggio e incontrò gli amici sul colle. Si sedettero ai piedi del grande abete raccontandosi reciprocamente le loro sorti e come avevano trovato la religione.

Il primo raccontò della sua vita nella grande città; come avesse studiato e ricercato nelle biblioteche e nelle sale di conferenze, come avesse ascoltato i professori piú famosi. Lui personalmente non aveva trovato nessuna religione, pensava però di aver fatto tutto quello che poteva. «Infatti, - disse, - in tutta la grande città non c'era una sola chiesa i cui dogmi e i cui enunciati non fossi stato in grado di contraddire».

Quindi il secondo raccontò le avventure della sua vita errabonda e nel racconto c'erano particolari per cui i due ridevano apertamente o restavano tesi in ascolto. Però, malgrado ogni sforzo, non gli riuscí di far capire agli altri la sua religione e non riuscí ad andare oltre le parole: «Già, vedete, bisogna sentirla!» e ancora: «Qualcosa del genere bisogna sentirlo!» E gli altri non lo capivano e alla fine si misero quasi a sorridere.

Molto lentamente, e tuttora preso dalla sua grande esperienza, il terzo cominciò a raccontare la sua storia. Ma non la raccontò come avevano fatto gli altri, neppure come lui stesso l'aveva vissuta, raccontò invece come la mattina avesse dominato con lo sguardo i suoi sentieri quando era sulla cima del monte.

E alla fine, ricordò esitando quelle cime bianche e luccicanti: «Penso che quando si può guardare cosí dall'alto tutto il cammino della propria vita si vede anche la strada che porta a quei monti e a quelle cime abbaglianti. Quello però che è racchiuso in quel fuoco, possiamo solo intuirlo e dobbiamo cercare di dargli forma ognuno secondo il proprio destino».

Quindi tacque.

Gli altri forse non lo capirono sino in fondo, ma non risposero; guardarono invece avanti a sé nella notte incipiente, se per caso intravedessero lontano le cime luccicanti.

Sturm

Aus dem Tale wachsen tiefe Schatten,
Leise brausen auf den Höh'n die Wälder,
Wiegen ihre hohen, starken Wipfel –
Langsam nicken sie – und sie entschlummern.
Hinter Bergen türmen sich die Wolken...
Doch das Brausen schwillt und hinter Höhen,
Dampf erdröhnend, immer schneller wachsend,
Wilden Fluges kommt der Sturm geflogen,
Beugt die Höhen und in mächt'gen Wehen
Wirft er sich ins Tal, und seine Flügel
Breiten Dunkel rings... Die Wälder krachen.
Heulend wühlen seine scharfen Krallen
Rings den Boden. Dann in mächt'gem Anprall.
Steigt er auf zum Berg... Die Stämme brechen;
Höh'r hinauf, er wirft sich in die Wolken.
Schwindet hinterm Berg... Ein fernes Heulen
Kündet seinen Kampf mit Wolkenriesen.

Tempesta

Dalla vallata crescono ombre fonde,
mormorano piano i boschi sulle alture,
alte, forti s'inclinano le cime –
annuiscono lente – e s'addormentano.
Dietro i monti si accavallano nubi...
ma il mormorio cresce e, dietro le alture
cupa tuonando e crescendo sempre piú veloce
giunge, volando di selvaggio volo, la tempesta,
piega le cime e con soffio potente
si getta nella valle e le sue ali
spargono oscurità... I boschi esplodono.
I suoi artigli acuminati ululando rimestano
la terra. Poi con potente urto
sale lungo il monte... Si schiantano i tronchi;
ascolta: si getta nelle nubi.
Scompare dietro il monte... Un ululo lontano
annuncia la sua lotta con giganti di nubi.

Des Frühlings Versteck

Steif recken sich empor die kahlen Mauern,
Die platten Dächer ragen in den Himmel...
Doch tief, tief unten, von den Mauern rings
Und von den grauen Zäunen eng umgeben –
Da liegt ein Garten. Zwischen engen Dächern
Schaut dort hinein der blaue Frühlingshimmel.
Ein kleiner Rasenfleck. Die feinen Gräser
Umwindet schüchtern, eng ein gelber Kiesweg.
In einer Ecke aber, wo die Zäune
Noch näher rücken und mit dunkler Wucht
Gewaltig hochragt eine rote Mauer,
Da steht ein Birnbaum, und die weiten Äste,
Sie greifen überm Zaun... der dunkle Stamm
Ganz voll von leuchtend weißen, leichten Blüten.
Und hin und wieder weht ein leiser Wind
Und Blüten sinken nieder in den Garten.

Il nascondiglio della primavera

Rigidi si ergono i muri spogli
i tetti piatti si innalzano nel cielo...
Ma in basso, molto in basso, circondato
tutto da muri e da steccati grigi
un giardino. Dai tetti folti
guarda laggiú l'azzurro cielo di primavera.
Una piccola macchia d'erba. La ghiaia gialla
di un sentiero avvolge timida l'erba sottile.
Ma in un angolo, dove gli steccati
sono piú vicini, con impeto oscuro,
violento si leva un muro rosso,
e là c'è un pero e i grandi rami
si tendono oltre lo steccato... il tronco scuro
carico di fiori lievi, biancolucenti.
Lì un vento leggero va e viene!
Lì cadono fiori nel giardino.

1911

Dämmerung

Nun kommt die Stunde, die das bange Schweigen
Durchbrechen will. Es will aus allen Tälern
Aus Haide und aus dunkelblauen Seen
Erwachend, müden Schritts das Dunkel steigen.

Nun deckt es alles und es wölbt die Brücken
Von Gipfeln über tote, stille Wälder
Zu andern Gipfeln und erhebt sich höher
Und lastet schwer auf Dach und Bergesrücken.

Und überm Berg erlöschen fahle Flammen,
Aus letztem Glanz sinkt nieder ein Geweb,
Ein Regen fällt, in sternenkalten Weiten
Schlägt Dunkel, Nacht und Dämmer dumpf zusammen

Crepuscolo

E viene l'ora che infrangerà
il pauroso silenzio. Da tutte le valli,
dalla brughiera, dal lago azzurro scuro
destandosi, a passi stanchi sale il buio.

Ora tutto ricopre e inarca ponti
di cime oltre boschi morti e silenziosi
verso altre cime, sale piú alto
e grava sul tetto e il crinale del monte.

Fioche fiamme si spengono oltre il monte,
dall'ultimo barlume cala un sipario
di pioggia, in un immenso gelo di stelle
cozzano cupi buio, notte e crepuscolo.

La bella addormentata

Viviamo nell'era del socialismo, del femminismo, dei traffici, dell'individualismo. Non ci stiamo per caso avviando verso l'era della gioventú?

Viviamo comunque in un periodo in cui non si può sfogliare un giornale senza che l'occhio cada sulla parola «scuola», in un periodo in cui le parole «coeducazione», «istituto statale», «infanzia» e «arte» sono nell'aria. Ma la gioventú è la bella addormentata e non sa che il principe si sta avvicinando per liberarla. E la nostra rivista vuole appunto contribuire per quanto è possibile al risveglio della gioventú, alla sua partecipazione alla lotta che la riguarda. Vuole indicare ai giovani i valori e i risultati espressivi raggiunti dalla giovinezza dei grandi uomini: Schiller, Goethe, Nietzsche. Vuol mostrare alla gioventú le vie per ridestarsi al senso della comunità, alla coscienza di sé in quanto destinata tra qualche lustro a comporre e a formare la storia del mondo.

Che l'idea di una gioventú cosciente di essere un fattore della cultura a venire non sia nata oggi ma sia una concezione già chiaramente espressa dai grandi scrittori, lo prova un rapido sguardo alla letteratura mondiale.

Tra le idee di cui è pieno il nostro tempo, ve ne sono ben poche che non siano già state toccate da Shakespeare nei suoi drammi e soprattutto nella tragedia dell'uomo moderno: *Amleto*. Quando Amleto pronuncia queste parole

Il tempo è distrutto, vergogna e pena
essere nato per ricomporlo,

il suo cuore è esacerbato: egli scopre nello zio un assassino e nella madre una peccatrice incestuosa. È quale sentimento nasce da questa scoperta? Certamente prova disgusto del mondo, ma non si isola da esso per chiudersi nella misantropia; vive in lui invece il senso di una missione: è venuto a questo mondo per ricomporlo. A chi potrebbero adattarsi queste parole se non ai giovani d'oggi? Mal-

grado tutte le parole come «gioventú», «primavera», «amore», in ogni giovane capace di pensare si annida il germe del pessimismo. Questo germe oggi è piú che mai attivo. Com'è possibile infatti che un giovane, soprattutto nelle grandi città, si ponga di fronte ai problemi piú gravi, alla miseria sociale, senza essere sopraffatto almeno ogni tanto dal pessimismo? Le argomentazioni in contrario non servono, è solo la coscienza che può e deve venire in aiuto: per quanto corrotto sia il mondo, tu sei venuto a renderlo migliore. Non è presunzione questa, ma solo senso del dovere.

Questa stessa coscienza della malvagità del mondo e della vocazione a migliorarlo domina anche Karl Moor. Mentre però Amleto non si dimentica di sé per la malvagità del mondo e reprime il piacere della vendetta per restare puro, Karl Moor perde, nel suo anarchico delirio di libertà, il controllo di sé: partito come un liberatore, soccombe a se stesso. Amleto soccombe al mondo e resta vittorioso.

Piú tardi Schiller ha creato un'altra personificazione della gioventú, Max Piccolomini. Ma anche se questi può riuscire piú simpatico di Karl Moor, come uomo non è cosí vicino a noi (a noi giovani): le battaglie di Karl Moor sono le nostre, l'eterna rivolta dei giovani, le lotte contro la società, lo Stato, la legge, mentre Max Piccolomini è coinvolto in un conflitto piú strettamente etico.

Goethe! Possiamo aspettarci da lui simpatia per i giovani? Se pensiamo al *Tasso* ci sembra di vedere dietro la maschera di Antonio il viso severo o il sorriso sottilmente sarcastico dello stesso Goethe. Eppure... Tasso! Ancora una volta la gioventú, anche se su basi del tutto diverse. Non a caso il protagonista è un poeta. Alla corte di Ferrara i criteri di giudizio piú vincolanti sono la convenienza e il decoro, non la 'rozza' eticità. A questo punto ci accorgiamo che Tasso è la gioventú. Custodisce un ideale: la bellezza. Ma poiché non sa domare il suo ardore giovanile, fa quello che a nessun poeta è lecito fare; quando nel suo amore per la principessa infrange i limiti delle convenienze, colpisce il suo stesso ideale e deve piegarsi di fronte agli adulti, per i quali la convenzione è divenuta «decoro».

I. ironia delle ultime parole di Tasso

E cosí il navigante finisce per aggrapparsi allo scoglio che avrebbe dovuto farlo naufragare

sta nel fatto che ora è lui, che ha offeso l'ideale della bellezza, ad aggrapparsi allo scoglio delle convenzioni. Karl Moor naufraga nel momento in cui tradisce il suo ideale etico, Tasso quando tradisce il suo ideale estetico.

La personificazione piú universale della gioventú è Faust: tutta la sua vita è gioventú, non conosce limiti, vede sempre davanti a sé nuovi scopi da realizzare: un uomo resta giovane finché non ha pienamente tradotto in realtà il suo ideale: segno sicuro di vecchiaia è il vedere la compiutezza nell'esistente. Perciò Faust deve morire, la sua gioventú deve aver fine nel momento in cui si accontenta di ciò che ha davanti e non desidera altro. Se continuasse a vivere ravviseremmo in lui un Antonio. In Faust è evidente al massimo grado perché questi eroi giovani non possano riuscire in nulla, perché debbano soccombere nell'attimo del compimento o condurre senza successo l'eterna lotta per l'idea.

Questa inutile lotta per l'ideale, Ibsen l'ha impersonata con particolare efficacia soprattutto in due figure: il dottor Stockmann nel *Nemico del popolo* e - personaggio piú sottile e commovente - in Gregers Werle nell'*Anatra selvatica*. In Gregers Werle si esprime particolarmente bene un tratto tipicamente giovanile: la fede in un ideale e lo spirito di sacrificio che resta incrollabile anche quando quell'ideale si rivela del tutto irraggiungibile o addirittura nefasto (spesso infatti felicità e ideali sono incompatibili). Nel finale dell'*Anatra selvatica*, quando Gregers vede le conseguenze del suo fanatico idealismo, la sua decisione di servire il proprio ideale non ne è scossa; se poi quell'ideale risulterà irrealizzabile, la vita non avrà piú valore e l'estremo compito sarà «di essere il tredicesimo a tavola», di morire. Un'altra cosa ancora emerge dall'*Anatra selvatica*: come molti lavori di Ibsen, anche questo è mosso da problemi che restano irrisolti. Essi sono solo lo sfondo, la cornice storica da cui emerge la figura di un Gregers che con la propria vita, con la volontà e l'intuizione del suo agire morale risolve per sé i problemi posti dalla civiltà.

La gioventú vera e propria, Ibsen l'ha raffigurata nella Hilde Wangel del *Costruttore Solness*. Tuttavia il nostro interesse si rivolge a quest'ultimo e non a Hilde Wangel che della gioventú è solo un simbolo scolorito.

Da ultimo parlerò del piú recente poeta della gioventú e al tempo stesso di un poeta della gioventú d'oggi che va ricordato prima di tutti: Carl Spitteler. Come Shakespeare nell'*Amleto* e Ibsen nei suoi drammi, cosí anche Spitteler dà vita a protagonisti che soffrono per un ideale; e si tratta, in modo ancora piú evidente che in Ibsen, di un ideale universale di umanità. Spitteler anela a un'umanità nuova, che abbia il coraggio della verità. Espressione delle sue idee sono soprattutto i suoi grandi poemi *Prometeo ed Epimeteo* e *Primavera olimpica*: in essi, come pure nello splendido ro-

munzo autobiografico *Imago* (che io considero il miglior libro per un giovane), egli rappresenta in modo talora drammatico, talora ironico o sarcastico l'ottusità e la vigliaccheria dell'uomo medio. Anche Spitteler parte da una visione pessimistica per raggiungerne una ottimistica con la fede nella personalità etica (Prometeo, Ercole nella *Primavera olimpica*). Il suo ideale universale di umanità e il suo superamento del pessimismo basterebbero a farne un poeta per la gioventù e per la nostra in particolare; ma vi è ancora in lui il superbo pathos che nasce da una sovrana padronanza della lingua, forse non uguagliata da nessun altro contemporaneo.

Così la linea di pensiero, che la nostra rivista intende seguire, ha già saldi fondamenti nelle opere dei grandi della letteratura.

Diario di Pentecoste 1911

11 aprile 1911. Ovunque in Germania in questo periodo si lavorano i campi. – In viaggio non si dovrebbe indossare il vestito peggiore perché il viaggio è un atto di cultura internazionale: si esce dalla propria vita privata e si entra in quella pubblica. – Durante il viaggio ho letto *Anna Karenina*: viaggiare e leggere... un'esistenza tra due nuove realtà istruttive e prodigiose. – Un tema: religione e natura (religione naturale). Il contadino non può che essere religioso. Vive ogni anno il prodigio della semina e del raccolto. Il cittadino della grande città perde forse, insieme alla natura, anche la religione; al suo posto subentra il sentimento sociale.

Questi sono alcuni dei pensieri che mi sono venuti in mente durante il viaggio. Da Halle a Großheringen si ammira il paesaggio della vallata della Saal; poi però solo campi, campi che si intersecano, salgono e scendono e tra loro i paesi con la larga strada maestra.

A Fröttstädt ci si trova all'improvviso di fronte alle montagne. Erano avvolte dalla nebbia trasparente ad altezze digradanti e diversissime. Da Waltershausen in poi la ferrovia procede attraverso un bel bosco.

Alfred Steinfeld¹ mi ha raggiunto già a Reinhardtsbrunn. Da lì abbiamo camminato per un quarto d'ora fino alla nostra pensione (*Koffer*). A quanto pare il padrone è un uomo gentile, simpatico. È abbonato alla «Jugend» e allo «Israelitisches Familienblatt». Nella rubrica delle inserzioni imperversano Solomon e Fäkele, salsicce e piatti per il Seder. (Si usano per la festa di Pessach e hanno diversi scomparti per diversi cibi. Così dice Steinfeld). Nel pomeriggio abbiamo percorso lo Herzogsweg, fino alla cascata passando davanti al mulino, ritorno attraverso il paese per le piazzole di Do-

¹ Alfred Steinfeld (1893-1915), compagno di scuola di Benjamin alla Kaiser-Friedrich-Schule di Berlino (GB I, 26) [N.d.C.].

rothca-Waldemar-Lottchen-August. Sempre seguendo il consiglio di Spitteler: senza fissare la natura a occhi sgranati, ma parlando di Berlino, teatro, strafalcioni linguistici. Adesso smetto per buttare giù il programma di domani insieme a Steinfeld.

Il soggetto è stato pacifico.

Prime battaglie con il secondo molare superiore.

Speriamo...!

12 aprile 1911. Oggi è Iontev. Ho appena letto la Hagadda. Durante il pasto il signor Chariz dice sempre: «Eh già, che si deve fare a Iontev?» (cioè cucinare) Non si dice buongiorno, ma buon Iontev. Sul tavolo, a cena, c'era un candelabro a tre bracci. Grazie a Dio non si è fatto Seder. È vero che sarebbe stato molto interessante e forse mi avrebbe anche preso ma, per quanto mi riguarda, mi sarebbe sembrato uno spettacolo profano.

Comunque, questa sera ho fatto un viaggio a ritroso di cinquecento anni nella storia universale.

Pioggia e tempesta hanno inaugurato il giorno festivo. Abbiamo fatto visita a Salomon² e siamo andati a passeggio con lui. Come sono piacevoli le persone, quando sono sole. E lontano da casa si ha verso di loro un atteggiamento distaccato, superiore e paritario. (Perché proprio quando mancano le parole c'è un paradosso... eccetera).

Questa mattina ho trascinato il mio corpo sulle Seebachsfelsen, verso lo Spießberghaus. Ma si è comportato valorosamente e siamo saliti insieme a Gottlob sulla sua vetta ricoperta di muschio. Sotto si stende Friedrichroda, davanti una graziosa montagna che si è messa le cime di traverso (*novarum rerum cupidus*) e la pianura con i paesi e la ferrovia d'alta quota. Quando siamo scesi verso Friedrichroda, St. si è abbandonato al suo passatempo preferito, applicare la psicologia agli oggetti inoffensivi. Questa volta si è trattato di una contadina. Purtroppo nella piega della gonna portava formaggio.

Nel pomeriggio c'è stata una rivolta dell'oggetto. Tre banane, volate nell'aria verso St., che era steso a letto, hanno distrutto il suo pince-nez. Il mio temperino è finito nello stesso modo sotto il letto, dove è buio pesto.

Il dente ha decretato un'amnistia a favore di un paio di caramelle. Si è comportato lodevolmente anche in altri casi.

² Probabilmente Friedrich Salomon (nato nel 1890). Frequentò la scuola a Wickersdorf. Fu membro della Freie Studentenschaft di Berlino, poi noto socialdemocratico, emigrato nel 1933 (GB I, 249) [N.d.C.].

13 aprile 1911. Oggi la sera è stata il coronamento della giornata. La mattina non c'è stata perché, impiegando tutte le forze della volontà e dell'intelletto, ci siamo convinti della necessità di alzarci solo alle nove e un quarto. Con il caffè c'era pane azzimo e così sarà in futuro. Perché ieri era Iontev e siamo nella settimana di Pessach. Poi siamo andati sull'Abstberg. In basso si stendeva la pianura con il sole e l'ombra delle nuvole. Abbiamo marciato fino a una panchina; poi indietro e a destra risalendo il bosco fino a Schauenburg. Senza saperlo davanti all'Alexandrinenuh e alla Gänsekuppe. L'argomento era la fine novellistica del romanzo, e in quest'ambito il paesaggio nella poesia. Quando Steinfeld e io siamo insieme si sviluppa una tensione filosofico-letteraria. Invece di una descrizione, caratterizzazione e statistica del pasto di mezzogiorno («che cosa si deve fare a Iontev») ne segue una del padrone di casa:

Un benpensante che ha passato nove anni a Berlino, non ha sufficiente delicatezza da intavolare una conversazione con i suoi ospiti, ma al contrario manifesta tutta la sua noia con lievi fischi e raschi. Bonario e, riguardo all'ambiente di Friedrichroda, illuminante. Nel pomeriggio, a letto, si sono svolte scene domestiche, fuori splendidi, enormi fiocchi di neve, dentro si dicevano stupidaggini sulla grafologia. Ho visto alcune lettere dei genitori di Steinfeld.

Poi siamo usciti, abbiamo comprato il *Simplizissimus* (sulla via del ritorno una noce di cocco), attraversato Friedrichroda dirigendoci verso la stazione. Sentieri e prati erano fradici, tutto meravigliosamente fresco. Un tratto di strada maestra attraverso un paesaggio collinare dolcissimo, che mi piace tanto perché lì c'era Haubinda, poi su per un sentiero nel bosco, costeggiando il dorso di una montagna. C'era un vivaio forestale: abeti piccolissimi e giovani alberi un po' più grandi pieni di foglie appassite. Dopo la pioggia il tramonto è stato meraviglioso. Friedrichroda era immersa nel pulviscolo illuminato dal sole; il bosco era irradiato di rosso e alcuni rami e tronchi isolati ardevano sul sentiero.

Da nuvole ardenti sorge, nuovo,
 un giovane mondo;
 montagne di nebbia ornate di porpora
 vogliono partorire corpi giganteschi
 i torrenti dorati si fanno strada,
 scorrono dall'impenetrabile cielo nuvoloso
 attraverso l'aria trasparente della sera
 giù verso la terra silenziosa.

sprofondano nelle rocce e tra i campi,
ardenti vene d'oro attraversano
le cupe profondità della terra.

Domani arriverà Herbert Blumenthal-Belmore¹.

14 aprile 1911. Oggi è arrivato Blumenthal. Il quadro è cambiato. Siamo andati a passeggio con lui; tra me e Steinfeld c'è stata un'irritazione passeggera; poiché prima avevamo goduto di una notevole intimità, il tragitto ha sofferto della presenza di un terzo. Più tardi, a casa, ne ho parlato con Steinfeld e speriamo che tutto si risolva.

Finora l'impressione paesaggistica più forte porta la data di questa mattina. Ci siamo arrampicati intorno a un massiccio montuoso, siamo saliti in cima a parecchie rocce con una splendida vista, compresa una sulla quale il sole splendeva cocente e che offriva un'ampia visuale dell'Inselberg e di una bella valle boschiva. Prima eravamo sempre riusciti a staccarci dal posto in cui ci trovavamo, ma da questo non riuscivamo ad andarcene. Ci siamo seduti e ci siamo fermati un quarto d'ora. Erano le due e un quarto, quando ci siamo mossi, all'una e mezzo avevamo già mangiato, Blumenthal arrivava alle tre e un quarto. Sulla via del ritorno, che passava attraverso il «mostruoso fondovalle» e si è dimostrata inaspettatamente lunga, alla fine sono andato avanti e ho raggiunto Herbert alla posta.

La sera, nella stessa zona di ieri, abbiamo visto un altro tramonto bellissimo. Dialogo seguente:

IO Anche ieri sera siamo andati a fare una passeggiata e abbiamo visto questa cosa.

HERBERT Quale cosa?

IO Beh, tramonto.

15 aprile 1911. Le conversazioni notturne e il sonno mattutino fanno perdere le ore della mattinata. Oggi ci siamo mossi alle undici e dopo molte discussioni siamo riusciti a salire fino a un masso sul pendio scosceso di una valle. Siamo scesi e dopo una marcia piuttosto rapida siamo arrivati comunque in tempo per il pranzo. Nel pomeriggio gironzolato nei dintorni. Epilogo: a letto presto. Domani infatti si va sull'Inselberg.

¹ Herbert Blumenthal, poi Belmore (1893-1978), compagno di scuola di Benjamin alla Kaiser-Friedrich-Schule; i due furono inizialmente molto amici, ma ruppero definitivamente nel 1917; cfr. GB I, 10 [N.d.C.].

La Freie Schulgemeinde

Se qui, nell'ambito di una rivista, cerco di caratterizzare una istituzione significativa come la Freie Schulgemeinde di Wickersdorf (presso Saalfeld, in Turingia), devo premettere due cose. Nel tentativo di illustrare il contenuto teorico, ideale, della scuola, devo rinunciare a una descrizione della vita scolastica quotidiana, viva, che certo è di estrema importanza per dare l'idea compiuta di una scuola. E tanto meno, nel tentativo di sottolineare l'elemento positivo dell'idea di scuola, posso trarre le conclusioni alle quali si giunge paragonando la concezione di Wickersdorf e i principi incarnati dall'educazione della famiglia e della scuola statale. Per la prima, rimando alle relazioni annuali di Wickersdorf, per la seconda, al secondo annuario della Freie Schulgemeinde.

La FSG non è nata dall'esigenza di una riforma parziale; il suo motto non è: «Meno greco, più sport», oppure «Niente pene corporali, ma un rapporto di reciproco rispetto tra insegnanti e allievi». Se anche il suo programma contiene molte istanze della pedagogia moderna, se anche tra le sue premesse naturali c'è soprattutto un libero rapporto tra insegnanti e allievi, non regolato dall'autorità *ufficiale*, l'interesse dell'istituzione non si limita affatto all'ambito strettamente pedagogico, il suo fulcro è un pensiero filosofico, metafisico, un pensiero, del resto, che «è indipendente dalla metafisica cosmologica di qualsiasi partito»¹.

In breve, il ragionamento è il seguente:

Procedendo verso il suo scopo, l'umanità si crea sempre un nemico: la sua giovane generazione, i suoi figli, l'incarnazione della sua vita sessuale, della sua volontà individuale, della parte propriamente animalesca della sua esistenza, il suo passato che continuamente si rinnova. Non c'è dunque nessun compito più importante per l'umanità che impadronirsi in prima persona di questa esistenza, e introdurla nel processo dell'umanazione. Questo significa educazione.

¹ Le citazioni sono tratte dal primo annuario della Freie Schulgemeinde, tranne una, ripresa dal secondo annuario. Autore della sezione pedagogica degli annuari è il dottor Wyneken. Casa editrice: Diederichs, Jena.

La scuola è il luogo in cui lo spirito infantile deve capire «che non è una coscienza isolata, ma che fin dall'inizio vede e conosce grazie a uno spirito *oggettivo* che lo domina e lo governa, il detentore del quale è l'umanità, e attraverso il quale essa è umanità». Tutti i beni ideali, lingua e scienza, diritto e morale, arte e religione, sono espressioni di questo spirito oggettivo. Una lunga, faticosa peregrinazione ha portato l'umanità, la detentrica dello spirito oggettivo, alle altezze oggi raggiunte. E l'epoca nella quale oggi viviamo è finora la più importante nello sviluppo dello spirito umano. «Il contrassegno di quest'epoca è la nascente emancipazione dello spirito». Nel socialismo lo spirito affronta le degenerazioni della lotta per l'esistenza, nell'evoluzionismo riconosce la logica evoluzione del mondo, nella tecnica lo spirito accetta la battaglia contro le forze della natura. Il mondo è diventato oggetto dello spirito umano, che prima veniva oppresso «dalla superiorità della materia». Com'è noto, il rappresentante filosofico di questa idea è soprattutto Hegel.

Con ciò, il compito dell'individuo è fissato. Deve porsi al servizio di questo spirito oggettivo e adempiere al proprio dovere lavorando ai più alti beni. Nella consapevole derivazione di questo pensiero da quello metafisico c'è un momento religioso. E del resto, alla fine solo questa consapevolezza religiosa può fungere da risposta ultima alla domanda sullo scopo, sulla necessità di un insegnamento il cui obiettivo assoluto, superiore, non è quello di armare i giovani alla lotta per l'esistenza.

Ma si pongono ancora due domande importanti. Primo: «La gioventù è capace di una convinzione così seria, di una volontà così sacra?» Una risposta assolutamente probante a questa domanda è impossibile. «Chi vede nella gioventù [...] solo un periodo di preparazione senza valore in sé, e nella scuola solo l'esercizio preparatorio alla futura lotta per l'esistenza quale effettivo scopo della vita, non dovrebbe essere interessato a un approfondimento e a una sacralizzazione dell'insegnamento e dell'apprendimento». Tuttavia già Rousseau manifesta l'opinione che in nessun periodo l'essere umano sia più ricettivo alle grandi idee, più entusiasta nei confronti degli ideali come negli anni dello sviluppo. Le ragioni sono palesi: gli interessi della vita lavorativa, le preoccupazioni per la famiglia non hanno ancora ristretto l'orizzonte del fanciullo – e ciò che ne consegue, ma ha un peso persino maggiore: non conosce ancora la monotonia della giornata, dei costumi – le convenzioni, «l'eterno passato, che sempre è stato e sempre tornerà» ed è il peggior nemico di ogni cosa grande.

«Bene: poniamo che il fanciullo sia capace non soltanto di comprendere il compito, ma anche di agire in conformità persino nel singolo caso. Sarà ancora *giovane*, manterrà ancora l'ingenua gioia di vivere?» Anche questo non si può dimostrare in astratto; uno sguardo alle relazioni annuali o ancor meglio una visita alla scuola ce ne darà la convinzione.

Tra le più importanti questioni educative che la FSG risolve, c'è il problema della co-educazione. A Wickersdorf non si vede il punto chiave della questione in campo sessuale, come accade in molti altri luoghi, anche se naturalmente è un fattore che deve avere voce in capitolo. Ma è decisiva la domanda: «Esiste un obiettivo specificamente maschile o femminile, puntando al quale si debba dare una direzione alla vita?»

Da molte parti sentiremo rispondere a queste domande affermativamente, Goethe ci risponderà: «I ragazzi, servitori; le ragazze, madri». Il dottor Wyneken (l'estensore dell'annuario) risponderà: «Vuol dire dunque che quanto occupa l'età dal ventesimo al quarantesimo anno, deve occupare anche quella dal primo al ventesimo?» Egli vi vede una limitazione del progresso spirituale; la donna viene limitata già in partenza a un campo ristretto, e «la vecchia identificazione di sesso e ruolo» impedisce una volta per tutte il progresso femminile. Ma proprio noi viviamo in un'epoca in cui si verifica un cambiamento poderoso nella vita, nella concezione e nel giudizio della donna, e sarebbe limitativo, se adesso volessimo educare la donna «in base a dei preconcetti», facendo riferimento a «un ideale di vita familiare che diventa ogni giorno più problematico» e ad «altre idee che il filisteo comprende nel concetto di "eterno femminile"».

Questo è il punto di vista della FSG sulla domanda se i due sessi debbano godere della *medesima* educazione. E se ora, contro questi argomenti, si volesse sollevare l'obiezione, sicuramente di un certo peso, che: «L'importanza principalmente fisiologica della donna per l'umanità si contrappone a una simile concezione, fondata sull'elemento spirituale», la risposta suonerebbe: «Poniamo pure che l'effettiva vocazione della donna sia biologica: in primo luogo *la* donna sarà più di un animale o di una schiava, sarà essere umano e compagna dell'uomo, che si consacra a questa sua vocazione *da sé e consapevolmente*».

Le parole sulla necessità della educazione *comune* dei sessi (nel primo annuario di Wickersdorf) racchiudono tuttavia un'idea così nobile e lungimirante, che non posso fare a meno di riportarle alla lettera:

La giovinezza è il periodo della ricettività ai valori assoluti della vita, il periodo dell'idealismo. È l'unico periodo [...] in cui può nascere una sensibilità sociale che non si basi sull'opportunismo, che non ambisca alla massima felicità possibile dei molti, ma consideri la società un'organizzazione che ha come obiettivo la valorizzazione dello spirito. L'unità del genere umano davanti allo spirito non può essere sacrificata, lì dove la giovane generazione viene consacrata al suo servizio. Già nella giovinezza, i due sessi non solo devono parlare e imparare a capire la stessa lingua, ma anche parlarla tra loro. Qui, nella giovinezza, essi devono stringere gli uni con gli altri quella alleanza profonda, importantissima che sopravvive a tutte le successive inevitabili separazioni. Qui non devono soltanto ricevere la medesima indicazione di vita, ma impartirsela reciprocamente. Qui dove si vedono reciprocamente aspirare e svilupparsi nella stessa direzione, troveranno l'uno nell'altro la grande fede dalla quale soltanto può scaturire il rispetto per l'altro sesso. Il ricordo di essere stati un tempo compagni nell'opera più sacra dell'umanità, di aver guardato un tempo in due nella «valle di Eidophane», nel mondo dell'idea, questo ricordo sarà il contrappeso più potente contro la lotta sociale dei sessi, che è sempre esistita, ma ai nostri tempi minaccia di divampare e di mettere in pericolo i beni che l'umanità è designata a proteggere. Qui, durante la giovinezza in cui possono essere ancora creature umane nel senso nobile della parola, devono aver visto realizzata almeno una volta l'Umanità. Offrire questa grande, insostituibile esperienza, è il senso vero dell'educazione comune.

Resta il momento sessuale. Esso non viene ignorato, non viene nascosto, ma vigorosamente affermato. Nell'aspirazione agli stessi obiettivi, nella visione rigorosa di nuovi mondi della scienza e del pensiero, nelle quotidiane esperienze in comune, ragazzi e ragazze devono imparare a rispettarci soprattutto come compagni. Ma «per il ragazzo normale di sedici anni, la ragazza è *essenzialmente* una presenza sessuale». E questa consapevolezza è naturale e non può essere completamente cancellata. Non deve essere cancellata. Al contrario: «Essa dà al loro rapporto una certa *sfumatura*, gli conferisce una certa grazia e delicatezza che solo un povero pedante potrebbe voler eliminare; e proprio questa sensibilità mantiene sempre quella nobile distanza la cui presenza è la premessa di ogni rapporto [...] duraturo».

L'alto obiettivo di una co-educazione quale è contenuta nel programma della FSG, esige tuttavia tre condizioni: scolari fisicamente e spiritualmente sani, insegnanti pieni di tatto e autorevolezza e, tra i due gruppi, una franchezza senza riserve².

² Alla fine del saggio troviamo la dicitura *Fortsetzung folgt* («Continua»), ma dato che la rivista non uscì più, la continuazione del saggio di Benjamin o non fu scritta o è andata perduta [N. d. C.].

Diario di Wengen

Redigo il diario a posteriori, in parte perché, come ho sperimentato, non trovo ogni giorno il tempo per scrivere, in parte perché lo sguardo retrospettivo chiarisce già di per sé alcune cose. Comincio perciò tornando retrospettivamente a Weggis. Luogo: la sala di lettura dell'*Hotel Belvedere* di Wengen. Nell'angolo a sinistra, due ragazze adolescenti con un signore un po' insulso della mia età; scrivono una cartolina al pastore che le ha confermate; fuori, nel vestibolo, un pubblico curioso, tra cui moltissimi bambini che aspettano con ansia le esibizioni degli interpreti musicali, professor Matteo e signora Tuoselli (da confondere con Tosulli!).

Siamo passati per Basilea. Alle dieci di sera siamo saliti sull'espresso italiano, fermo nell'atrio molto grande e deserto della stazione. Il controllore ci ha aperto uno scompartimento di seconda completamente vuoto. Dopo un quarto d'ora il treno ha lasciato la stazione ed è uscito nella notte piovosa, illuminata da grandi lampioni a gas, tra muri coperti di scritte pubblicitarie. Il viaggio è stato bello: di tanto in tanto comparivano monti tondeggianti, coperti di boschi, dai contorni completamente sfocati. Qua e là luci, e soprattutto le strade provinciali bianche.

La mattina successiva, una sosta brevissima sulla passeggiata delle terme di Lucerna, ascoltando la musica. Poi in battello a Weggis. Nel pomeriggio una passeggiata a Hertenstein. Papà e io soli perché i Crzellitzer e gli altri vogavano. Quando più torrida diventava la strada per papà, tanto più bella diventava per me. Non appena ci si volta si ha di fronte il Rigi. La parte più piacevole della strada non si trova sul lago, ma all'interno, dove gira intorno a una collina.

Adesso tocca a un intermezzo molto interessante, perché alle mie spalle è entrata la signora Tuoselli, credo (una signora con un vestito di seta nera e paillettes, per ora non so niente di più), e ogni tanto suona al pianoforte melodie note e poco interessanti.

Cercherò di avere informazioni piú precise. In questo momento la signora è in piedi sulla porta aperta (se è lei).

Adesso di nuovo Weggis: a Hertenstein ho scoperto la *limonade gazeuse*, e da allora mi aleggia sempre davanti come una piacevole ricompensa durante molte passeggiate. Nonostante il tempo minaccioso, Georg e i Crzellitzer sono andati a Weggis in barca. Mentre erano a metà strada è scoppiato il temporale. Molto inquietante, con lampi straordinariamente vividi. Dalle montagne sono scese rapidamente nuvole gialle e grigie e il lago si è riempito di creste bianche. Il viaggio di ritorno è stato poco piacevole perché abbiamo avuto una gran paura, e benché avessimo camminato molto meno, mi è sembrato assai piú lungo. Sabato il mio compleanno è passato sotto silenzio perché avevo già ricevuto i regali a Berlino e la mamma non aveva tenuto da parte neppure un minuscolo dono di riserva, come mi auguravo segretamente (avevo sperato in una penna stilografica e non era arrivata). Solo lo zio Fritz aveva portato una scatola di cioccolatini.

Nel pomeriggio siamo stati sul Bürgenstock. Una funicolare, alberghi, un sentiero che si inerpicia lentamente su per la rupe e poi un ascensore che prosegue per centoventi metri fino alla piazza. All'inizio è scavato nella roccia, ma poi sale allo scoperto rasentando la rupe. Visto da sotto, l'impianto sembra vertiginoso; ma poi, quando si è dentro, ci si sente completamente al sicuro; primo perché l'ascensore si muove all'interno di una robusta armatura di ferro e poi perché non si può guardare in basso. Ma anche sopra, sul ponte che porta dall'uscita dell'ascensore alla rupe, non ho provato nessun senso di vertigine. Discesa. E grazie a due bottiglie di Asti, la sera ha portato una certa atmosfera festiva.

La domenica è passata tranquillamente con Tolstoj, Burckhardt e la morfologia latina. In mattinata sono salito eroicamente su una collina torrida per godermi un libro sotto un albero in solitudine. Ed è stato bello, anche se si trattava soltanto della morfologia latina.

Lunedí mattina ho dato un'occhiata ai miti, di uno avevo ancora un pallidissimo ricordo dal tempo del mio primo soggiorno a Brunnen (cinque anni). Avevamo affittato una barca insieme ad altri, con l'intenzione di andare alla Tellsplatte e fare a piedi un tratto della Axenstraße. Si è fatto troppo tardi, e la mamma, Georg e io abbiamo rimandato il progetto al giorno dopo. (È proprio la signora)

Abbiamo avuto fortuna. Il cielo è stato meravigliosamente limpido per tutto il pomeriggio e sul secondo ponte della nave hanno

trovato posto bambini e bambine della scuola primaria. Io ero a prua e ascoltavo; assolutamente entusiasta delle loro canzoni. Ho pensato: nel canto popolare il popolo prende coscienza di se stesso. E questo grazie al suo effetto possente, universale; ma diventa invece fastidioso e falso quando al posto di una naturale semplicità (l'unica cosa assolutamente originale sarà soprattutto la lingua o il dialetto), a diffondersi una boria nazionalistica.

Al Rütli sono scesi i bambini; con loro c'era un ecclesiastico (se ne vedono molti soprattutto lí), la cui straordinaria stupidità si manifestava in pieno nel sorriso.

E sulla Tellsplatte siamo scesi noi. Qui, l'epico flusso della narrazione dev'essere interrotto da una cronaca di moda, scientificamente fedele eppure mondana e divertente. È piú o meno cosí che immagino un ramo della famiglia Eckel durante il suo famoso viaggio sulle Alpi. Marito, moglie e figlia. Il contrassegno familiare del marito, per cosí dire, era un monocolo. All'occhiello una dalia di grandezza impressionante. La consorte: il semaforo della famiglia, gridava «attenzione». «Attenzione», gridava il cappello. Di dimensioni assolutamente normali. Relativamente normale anche la guarnizione di pizzo. Normale perché alla moda. Ma sopra i pizzi, sulla piacevole bombatura del cappello, c'era la cosa davvero straordinaria. All'inizio bianca e di uno strano rosso tra il chiaro e lo scuro. A un esame piú attento un uccello, un intero uccello che fungeva da copricapo e splendeva del succitato rosso sulla testa e la punta delle ali. Il resto bianco con merletti. Il tutto coronato dall'espressione di una donna di servizio offesa. La figlia presentava gli stessi caratteri della madre. La medesima eleganza da donna di servizio, la medesima corpulenza, ma con una nota quasi tragica nel sorriso ingenuo. La stessa famiglia era a bordo anche del battello con cui siamo tornati da Flüelen.

Dunque, prima di tutto alla Tellsplatte. Per quanto riguarda la spianata, è chiusa da una grata e resa ancora piú piatta di come l'aveva trovata Tell dai piedi di migliaia di pellegrini infiammati da spirito poetico o patriottico. Sul fondo è abbellita da una gabbia per belve feroci che però, invece di leoni o di tigri, ospita in un interno terribilmente disadorno devote lampade da altare e pitture murali di pallore mortuario (dal disegno non brutto). Su alla Axenstraße. A causa del grande sforzo, una salita piuttosto ripida mi ha provocato la solita sindrome dell'escursionista, tanto che da lí in poi ho seguito in fretta e facilmente la strada larga che in parte procede in piano e poi scende. Le solite grandi curve delle strade di montagna, soprattutto di quelle interne. A sinistra le ripidissi-

me pareti di roccia che in alto sembrano urtare contro il cielo azzurro cupo. E ad alta quota si vedono chiaramente gli alberi oscillanti, latifoglie, muoversi piano o sveltare immobili nella grande afa. In basso, costeggiando il lago, spesso passando sotto i tunnel, la ferrovia del Gottardo corre... verso l'Italia. Fra sei mesi? Il lago, chiuso sulla sponda opposta da alte montagne in parte coperte di neve, dal colore lievemente cangiante, increspato dal vento. Dove si specchia il bosco, un verde fiabesco e dorato, dove il sole incontra l'acqua, color verde mare, come tinto dalle alghe. E le montagne, sull'altra sponda, si guardano quasi in faccia, cioè si vedono i loro dirupi e i precipizi scoscesi. Sopra di loro compaiono nuvole che si addensano fitte sino a Flüelen. La Axenstrasse passa sotto tunnel in cui poveri venditori di cartoline illustrate hanno montato il loro «bazar». Nel piú lungo di questi tunnel sono state aperte con la dinamite tre grandi finestre; inaspettatamente appare il lago.

Vengo travolto da una violentissima sindrome dell'escursionista. Come se stessi camminando ormai da un giorno intero, come se avessi fissato il sole per tutta la mattina. È l'effetto delle montagne; il cielo sopra di loro, così azzurro, e soprattutto il potente ritmo delle loro linee. Sembrano eterni viandanti in cammino e se si cammina con loro, si crede di venire da lontano anche noi.

Finché la sensazione si placa e si calma; le prime case di Flüelen; un ristorante dove non servono alcolici suscita pensieri culturali; e davanti a una bottiglia di *limonade gazeuse* si risveglia un normale stato di coscienza. Purtroppo è stantia.

Mercoledì mattina di buon'ora un commiato incantevole, anche se completamente privo di commozione, da Franz, Robert e Jete. Franz ha qualcosa di sussiegoso, Robert è sorprendentemente sbarazzino per la sua età; piú nel tono che altro; ma molto caro. Jete ha due anni. Non si può dire niente di piú, in lode di un essere umano.

Con il battello a Alpnachstad, attraverso quella parte di lago che non avevamo ancora visto. Alla stazione una prima «avventura dell'anima». (E con ciò, qui, una prima timida confessione). Dalla sala d'aspetto osservavo i cartelloni pubblicitari nel corridoio, e ho visto, molto di sfuggita, una ragazza che stava leggendo vicino a una delle porte d'accesso ai binari, un abito rosa con una cintura nera, lucida. Mi è parsa molto graziosa. Probabilmente la figlia del capostazione. L'ho sfiorata con gli occhi solo molto rapidamente; infatti nello stesso corridoio, sedute sulla panca, c'erano due vecchie befane vestite di nero. Perciò me ne sono anda-

to. L'ho guardato ancora due volte minuziosamente e con attenzione i cartelloni variopinti. La ragazza era ancora lí, in piedi, ma non potevo guardarla.

Piú tardi, quando il treno ha lasciato la stazione, l'ho vista. È stata una breve avventura dell'anima e si è chiusa con quella occhiata. Non era particolarmente graziosa.

La ferrovia di Brünig è bella. Ho condiviso il piacere di viaggiare sulla piattaforma della carrozza con due ragazzi svizzeri e numerosi signori. Da Brünig a Meiringen-Brienz. A Interlaken con la nave. Da Lauterbrunnen a Wengen con la splendida ferrovia di montagna, in compagnia di due francesi (un signore anziano e una giovane signora) di cui, con mia soddisfazione, sono riuscito a capire i discorsi. Cosa sarà e sarà stato ricordo, qui, cosa noia o piacere transitori, *non lo so*.

Sulla parte successiva di questo pseudodiario iniziato qui a Wengen il 25, ho forti dubbi. Vanno registrate solo le atmosfere dai dettagli sempre mutevoli, anche se in fondo molto simili, della natura d'alta montagna; ed escludendo il piú possibile le concomitanti circostanze pragmatiche, di scarsa importanza. Registrare le ragioni piú sottili delle diverse impressioni naturali è difficile, e per alcune a volte è impossibile. E forse, in singoli punti, l'unico criterio e l'unica espressione dipenderanno proprio dalla concomitante esperienza pragmatica, comune.

Posso iniziare con qualcosa di piú facile e altrettanto delizioso. Con la nota di grande effetto del giorno in cui io e i miei fratelli abbiamo passato dieci minuti nell'atrio incantevolmente artigianale dell'albergo, aspettando una decisione dei miei genitori sull'alloggio (esaminando le autorevoli pagine del «Times» e del «Matin») e con il secondo quadretto: un ragazzino dedito al suo diario nella stanza di lettura che si sta lentamente svuotando (solo un distinto signore con la barba lunga dispone le carte per il solitario serale), mentre nell'atrio illuminato un mago tiene davanti al pubblico i suoi discorsi enfatici, facendoli arrivare fino al mio angolo silenzioso.

Piú tardi ho assistito allo spettacolo senza ricavarne ulteriori sensazioni, pensieri o ricordi piú profondi o memorabili.

Una passeggiata fatta la mattina successiva, che nelle intenzioni doveva essere tranquilla, si è trasformata in una marcia piuttosto lunga che ha in comune con una gita in montagna almeno la meta e la fatica. Procedendo lungo dorsali collinari ripidi e infocati e alla fine lungo un breve sentiero boschivo, marrone, attraversato dalle radici degli alberi, abbiamo scalato il Lauberhorn, che ricompensa gli sforzi con il panorama su Interlaken.

Poi una serie di giornate contemplative si sono alternate con una certa regolarità a quelle prese da gite piú o meno lunghe, tranquille; mentre la lettura di *Anna Karenina*, della *Civiltà del Rinascimento*, di alcune terze pagine, e le mattinate trascorse nel bosco in posizione piú o meno comoda, rappresentano i giorni contemplativi. Da non dimenticare un carteggio con Herbert che cresce come una tenia, e anche, quanto al resto, uno scambio di lettere noioso, intenso, tenuto con l'intelligenza del Westen berlinese, che non è stato reso piú interessante dal fatto che le circostanze abbiano offerto il destro a descrizioni spesso ripetute di identici archetipi. Inoltre ogni giornata sacrifica un'ora alla dea dell'esame. Allo stesso modo ogni notte le sacrifica un sogno.

E solo ora arriviamo *in medias res*, la cui materia è data dal mondo alpino. Poiché la ragione non è né a favore né contro una registrazione cronologica, scelgo quest'ultima. Oppure, benché. Anche questo rimane in sospeso. Infatti la redazione di un diario comporta già di per sé un notevole lavoro intellettuale.

Dunque devo iniziare con la gita e il passaggio sotto il tunnel della Jungfrau. Purtroppo lo scrittoio non è occupato e la sera del 28 del mese corrente proseguo la mia opera.

La ferrovia (una ferrovia di montagna con i vagoni aperti) procede in direzione Wengen-Scheidegg e di nuovo il mondo della montagna lancia a chi è seduto dietro solo brevi, smaglianti saluti. Da Scheidegg al ghiacciaio dell'Eiger si procede a piedi, incolonnati in una lunga fila. Duecentocinquanta metri di dislivello. Calcolo sempre con passione i guadagni e le perdite di quota; posso facilmente arrabbiarmi perché i trenta metri conquistati vengono sottratti in un minuto da una piccola discesa, resto molto indietro rispetto ai miei genitori e poi a quelli che li seguono e alla fine raggiungo la cima decisamente stremato. Devo soffocare con fatica un attacco di nausea. Strano, come lo sforzo mi irriti. A una domanda sulle mie condizioni di salute rispondo quasi con sfrontatezza. Alla fine, la cima raggiunta e la vicinanza del ghiacciaio risvegliano nella mamma il desiderio represso di un giro sulla ferrovia della Jungfrau. Persino il papà viene sedotto e si decide per un viaggio fino alla stazione di Eismeer. Mentre io devo restare qui, vittima del mio cuore un po' ribelle. Ho subito deciso di ottenere almeno *qualcosa*, ricorrendo a tutta la mia diplomazia. E dopo una breve battaglia, ho imposto un viaggio a Eigerwand. Dora sarebbe rimasta con me e saremmo tornati con il treno successivo.

Prima della partenza del treno c'è ancora tempo. Lasciamo l'edificio della stazione e del ristorante, costruito nello stile di una

cupa fortezza, e saliamo verso il ghiacciaio dell'Eiger lungo declivi coperti di detriti. Ben presto abbiamo la neve sotto i piedi e davanti a noi masse ghiacciate e nevose, il ghiacciaio e una parete rocciosa nero-brunastra e piuttosto sgombra dalla neve. Si è immersi nel mondo del ghiacciaio. Ma la consapevolezza culturale viene mantenuta in vita da numerosi ammiratori che si trovano nello stesso posto, da una grotta di ghiaccio con ingresso a discrezione, da uomini che consigliano in tono pressante un giro in slitta e sono ben disposti a offrirlo dietro compenso. Ritorno e viaggio sulla ferrovia della Jungfrau. Un poco, appena un poco deludente. Durante un viaggio interminabile attraverso il tunnel illuminato dalla luce elettrica degli scompartimenti, al viaggiatore si offrono solo vaghi barlumi del mondo del ghiacciaio. E poi il tunnel freddo, con un'illuminazione un po' piú intensa dove il treno si ferma: in alto, sulla volta, alla luce di lampadine variopinte, si legge «Stazione di Eigerwand». Sorpreso e lieto di scoprire comunque qualcosa, corro verso il punto in cui compare la luce del giorno. Un panorama come molti panorami. Un tratto di parete rocciosa, oscurità e, a cinque metri di distanza, un altro buco nella roccia con una grata di ferro davanti. Stessa cosa sull'altro lato. I viaggiatori lentamente si disperdono; tornano ai loro scompartimenti. Non basta: il destino mi aveva riservato un altro piccolo dono d'amore che tuttavia ho riconosciuto subito come tale e perciò non è riuscito a irritarmi troppo. Due giovani donne che volevano fermarsi anche loro alla stazione ma sono state spinte a salire all'ultimo momento dalle allettanti descrizioni dell'Eismeer fatte dall'impiegato delle ferrovie. Il treno parte. Mia sorella, io, cannocchiale ... e dopo qualche tempo il ferroviere, siamo gli unici. Apriamo il pacchetto con il pranzo. Il ferroviere regala a Dora una venturina; poi si avvicina e, seguendo le sue indicazioni, ammiriamo entusiasti attraverso il cannocchiale, con improvvisa nettezza, il paesaggio circostante. Tandlhorn, Schynige Platte, Grindelwald eccetera. Mi sento spinto a un gesto di gratitudine; ma non ho spiccioli e me la cavo comprando una cartolina. Speriamo che lo stand appartenga a lui, ed è probabile, visto che ha regalato a Dora un pezzo preso di lí. Gli ultimi dieci minuti di fredda solitudine passano conversando sobriamente con Dora, il pranzo finisce, gli ultimi istanti; proprio in quel momento arriva il treno, partenza e nuovo arrivo al ghiacciaio dell'Eiger.

Dal viaggio estivo del 1911

Voglio mettere in evidenza e raccogliere qui a posteriori alcuni ricordi poiché molte cose, e non da ultimo la difficoltà del compito, hanno impedito una descrizione amabile e delicata anche della quotidianità del viaggio come pure dell'oscillazione e della faticosità misurate e vivaci.

Il più ricco di esplicite gioie interiori e di solennità quasi religiose è stato il soggiorno sul lago di Ginevra. Il primo contatto a distanza, da un altopiano, nel treno che si avvicinava scendendo. In basso scorgo una vuota voragine. Ci sono ben pochi paesaggi di montagna, o nessuno, che diano un senso di attesa altrettanto sereno, libero, come il primo ampio colpo d'occhio sul lago o un vasto specchio d'acqua. I genitori si orientano e ci indicano i posti in cui si sono fermati nel loro viaggio precedente. Cerchiamo invano anche il castello di Chillon, ben chiaro nell'immaginazione grazie alle stampe borghesi di paesaggi sotto il chiaro di luna. Nel cielo risplende già un tramonto variopinto. Viaggiamo tra i vigneti, ci fermiamo in paesini dai nomi composti francesi; l'enigmatica lontananza del lago è soppiantata dallo spettacolo grandioso della località termale di Montreux-Vevey-Territet sul fondo della voragine. La ferrovia sempre tra colline coperte di vigneti e di tanto in tanto un muro basso o la torre di un castello. Finché l'arrivo, con le facciate posteriori degli alberghi spudoratamente piene di scritte chiassose, offusca ma non cancella lo spettacolo.

Dal balcone di una stanza dell'*Albergo alla Ferrovia*, nella quiete totalmente appagata che segue un lungo viaggio, mi godo le fasi e la fine del tramonto. Senza che ancora me ne renda conto, sulla terrazza disadorna dell'albergo che dà sulla stazione, la musica di un'orchestrina evoca e alimenta un'atmosfera italiana.

Mezz'ora più tardi, dopo cena, faccio due passi in terrazza: solo pochi passi (poi subito a letto) e l'atmosfera è già lì, ben presente. La terrazza oltremodo disadorna della stazione scende certamente verso il lago ed è disseminata di palme. La musica è inter-

rotta da un intervallo piuttosto lungo e l'aria è molto mite. Non voglio piú andare fino al lago. Domani. Sono stanco e so tutto, ho già capito questo paesaggio e ne godo appieno. E cosí si chiude la giornata. Con la prospettiva del domani, della profusione che giunge senza essere desiderata.

Il «domani» è stato nel segno del sole. Una passeggiata attraverso la città luminosa, torrida. Prima giú al lago, si stende immobile, azzurro: la posizione elevata della sponda opposta è nascosta da una leggera foschia. Foschia ovunque, che impedisce di vedere chiaramente in lontananza e conferisce al lago e al paese una grande quiete, uniforme. Ma il sole ci caccia via dalla riva con il parapetto e la balaustra di ferro davanti al lago e agli alberi, la cui ombra spicca intensamente contro tutta quella luce. Ritorno in città. Forma e colore prendono maggior concretezza. Le dieci. Nella calura mattutina tutti gli edifici assumono una forma chiara e spigolosa; il selciato bianco o giallo irradia addirittura luce. Eppure, proprio grazie a questa luce, proprio in questa limpidezza, stranamente fiabesco ... fiabescamente luminoso. Facciate di alberghi completamente abbandonati, gioiellerie scintillanti lungo la strada ... sembrano eleganti e lussuose, come se fossero lí per se stesse. Perché i frequentatori delle terme non ci sono. Un grasso macellaio se ne sta sulla porta in maniche di camicia e un paio di abitanti popolano le strade, o rendono tanto piú evidente la solitudine. I vigneti, brulli tratti rocciosi sopra la città, danno l'impressione di un'atmosfera concreta. La strada ha un parapetto; sotto si vedono i binari della ferrovia del Sempione e a volte, sbuffando e strepitando, passano i treni. Il percorso ha una meta... la meta è il castello di Chillon. Nel fossato del castello ... nell'antico fossato del castello ci sono le rotaie della ferrovia del Sempione. Ero diffidente nei confronti di questo castello ... come nei confronti di tutti i castelli, da quando ho visto la Wartburg ... e soprattutto per alcuni confusi ricordi del romanticismo del chiaro di luna. Ma la mia delusione è stata grande e piacevole. Interessante ovunque ... qua e là, nelle camere di pietra sotterranee se ne trae un'impressione di forza e dignità. Mi hanno particolarmente colpito, in tre di quelle stanze, gli affreschi scoperti di recente che risultano assolutamente moderni nel senso di una bellezza poco attenta al gusto.

In piedi sulla pensilina anteriore del tram, speravo di approfittare sino in fondo del viaggio a Vevey. Ma lo sguardo ha spaziato libero solo fino a una fabbrica di cioccolato sulla strada provinciale. Fine turno ... ero schiacciato tra un mucchio di operai e ope-

raie che avevano portato con sé fuori dalla fabbrica un piacevole, intenso odore di cioccolato. La strada costeggia il lago. In mezzo a giardini polverosi, spesso dietro grigi muri di pietra, ci sono case di campagna. Il lago è coperto dalla foschia. La calura preme su ogni cosa la sua mano che appesantisce e illumina, e offusca la luce in lontananza. Proprio alle mie spalle c'è il quartiere aristocratico. Adesso - è così che immagino le strade di una città di provincia italiana. Anguste, con squarci poco attraenti sull'interno delle case, vetrine sporche, gente dello stesso ambiente. In quanto europeo civilizzato trovo queste strade sgradevoli. Ma mi sembrano molto interessanti, anzi di più, affascinanti, per ragioni individuali. Così assolutamente a bruciapelo, da tutta quell'ombra emerge all'improvviso un regno di luce, accecante come un sole vicino ... il mercato di Vevey. La piazza bianca, luminosa, con bancarelle tirate su alla buona, marroni, gialle e incolori, riflette la luce sulle case che la circondano, tutte prive di una tonalità decisa, in sfumature delicatissime dal bianco a un giallo più brillante e sbiadito. Per terra mucchi di carta variopinta, sudicia. Sul fondo si staglia contro quella profusione di luce, chiudendola e dominandola, il Monte Pélerin dolcemente attondato, alto e massiccio. Scure superfici boschive si alternano a campi chiari, seminati, chiazze grigie, case, qua e là spiccano forse dei paesini. E sopra questo uniforme tono di bianco che domina tutto e attenua ogni magnificenza dei colori che altrimenti potrebbe causare dolore, si inarca il cielo.

Nel pomeriggio una gita sul lago mi mostra di nuovo questo suo aspetto stranamente tranquillo, quasi irreale e profondamente pacificante. In cielo ci sono nuvole temporalesche; nel punto in cui si riflettono l'acqua risplende di un giallo intenso, si alza qualche onda schiumosa e agitata, ma spero invano in una piccola avventura turbolenta. Le sponde rimangono limpide su entrambi i lati. Allontanandoci dalle alte montagne del versante francese, passiamo davanti al paesaggio collinare in territorio svizzero. Non forma una linea mossa, ma sostanzialmente in lenta ascesa ... i paesi sulla dorsale, molto accalcati in lontananza, assumono di tanto in tanto le forme più strane, dai colori più vivi.

Sul battello ci sono due sorelle di circa vent'anni. Ne vedo una in piedi in fondo alla nave ... con un ampio gesto aggraziato lancia in acqua del pane che i gabbiani al seguito del battello afferrano al volo. È completamente assorta in quello che fa e visibilmente felice. A prescindere da tutto il resto ... uno spettacolo raro e gentile, è raro purtroppo, anche in viaggio, vedere un adulto ap-

passionatamente dedito a un'occupazione cosí naturale. ... Oh! Ma un viso molto delicato, un viso delicato e bello ... non si può dire ... per l'amor di Dio non un viso decisamente bello ... si pensa alla dignità e all'ermellino. Ma nonostante ogni serietà, traspare il dono di ridere con delicatezza, nonostante ogni meticolosità traspare in segreto un fuoco ardente. Tutto vivo e per nulla «interessante». Perché si è girata e in quel momento ho visto anche una bella caratteristica dell'abito: sopra una semplice blusa bianca una cravatta di velluto scuro, larga, che scendeva libera ... che intenso effetto di colore! Tutto questo è la scoperta di un secondo appena. Mi giro, e dopo pochi passi incontro la sorella. Vestita allo stesso modo, gli stessi riccioli biondi strettamente attorti ai lati delle tempie, stessi grandi occhi scuri e stesso dolce colorito del viso. Tutto questo mi ha reso molto contento ... allegro.

Ouchy ... è il porto di Losanna. Mi arrabbio perché scendo a terra solo qualche tempo dopo di loro ... vedo ... un giovanotto, certamente il fratello, le accompagna. Le seguo con lo sguardo [...] se ne vanno, noi esitiamo, ben presto le perdo. Poi seguiamo anche noi al trotto, giú per il viale lastricato ... siamo alla ferrovia che sale verso Losanna. Grazie a Dio: sono ancora lí. Come dappertutto, osservo i cartelloni e di tanto in tanto lancio un'occhiata allegra verso di loro. Se salissero nel mio scompartimento ... Ma per favore, come puoi saperlo, reprimo un moto della ragione, tutto può essere. Ma non è stato...

Losanna ha ... credo, circa sessantamila abitanti. Eppure è una vera metropoli concentrata in poco spazio. Le strade commerciali della metropoli - strade vivaci, animate, chiassose -, gli angoli sudici della metropoli ... della metropoli mancano soltanto gli ambienti di rappresentanza. Perché il Duomo ... a giudicare dall'esterno ... nonostante la bellezza dell'edificio, a quel che ricordo, la gradazione del colore rovinata dal restauro, non è di grande effetto, come non lo sono alcuni edifici disadorni che sembrano castelli. Questo abbiamo visto Georg e io ... seguendo il Baedeker, mentre i nostri genitori e Dora aspettavano in un caffè. Faceva molto caldo. Forse anche quest'afa opprimente ha contribuito all'impressione della città. Forse comprimeva per cosí dire case e strade, in modo che tutto quanto era angusto sembrava ancora piú angusto, tutto quanto era accalcato ancora piú accalcato. Si costruisce molto. Nell'area del cantiere c'è un edificio mezzo demolito, uno mezzo costruito. Frastuono, molti caffè, musica ad alto volume dal *Cursaal* che ci ha dissetato con una porzione di sorbetto. Una città forte, avvincente, grazie al suo carattere urbano dia-

bolicamente puro ... qui né considerazioni di opportunità né di bellezza hanno diradato gli spazi.

Il papà è sceso a piedi con noi fino al porto. Attraverso zone appena edificate ... qui non ci sono ancora costruzioni a impedire la vista del cielo, solo le strade ancora prive di edifici e solo le singole case con la loro sobrietà o con le loro sciocche decorazioni tradiscono la presenza della città. E solo un'area con insediamenti palesemente miseri vicino a una fabbrica. È un bene, per il momento, che nonostante le finestre aperte non si possa guardare all'interno degli appartamenti nell'edificio buio ... è una perfetta serata di periferia berlinese.

Il viaggio di ritorno mostra il lago ... calmo come prima ... nel crepuscolo tutto ancora più calmo, le rive sbiadite. Ma oggi, scesa l'oscurità, diventa più vivace. Primo agosto ... sulle rive si festeggia la festa dell'indipendenza con falò e fuochi d'artificio. Anche sul lago ci sono barche decorate di lampioncini, ferme o spinte dai remi.

Per amore di Montreux, per amore di un meraviglioso viaggio in treno, in alcuni punti splendido, soprattutto nell'ultimo tratto da Martigny a Chamonix, qui non ci sarebbe posto per la mattina del giorno dopo ... Devo balbettare un saluto deferente, adesso? ... O dobbiamo guardare tutto con spirito disinvolto, come se fosse naturale, e gridare appena un rapido grazie? Così combattuti, seguiamo l'istinto che ci ordina di ringraziare con un sorriso, un grazie sommesso ma sentito ... un grazie a un destino amabile, burlesco (o più serio), non siamo in grado di giudicare - un grazie a questo destino che non posso profanare definendolo un caso.

In mattinata, era ancora presto, siamo partiti da Montreux. Fino a quel momento il tempo era trascorso nei preparativi per il viaggio, con una gioia forse appena consapevole, limpida. Un sogno molto amabile aveva concluso retrospettivamente il soggiorno a Wengen. E la mattina avevo per così dire in una mano il sogno e nell'altra le belle immagini delle due ragazze di ieri. Contemplavo allegro ora l'una ora l'altra ... Poi mi sono ritrovato in treno e, come sempre, guardavo dal finestrino. Ciò che prima era forse pensato adesso, voglio dire, ciò che era un pensiero fuggevole, non so: peccato ... ma dove abitavano, in quale città, a Losanna magari? Erano questi i pensieri fuggevoli. Guardavo fuori ... chiedendomi se facevo supposizioni dentro di me ... se un avvocato segreto stabiliva paragoni ... vedi, ora Wengen si è conclusa così bene ... vedi, adesso fantastico probabilmente su tutto ... Ma al di sopra di ogni fantasia c'è l'attimo in cui le ho viste ... di fron-

te a una vetrina davanti alla quale ieri mi ero fermato anch'io ... La frase è già passata ... ma sono contento ... contento ... molto, come un bambino piccolo al quale il buon Dio in persona ha regalato un succhiotto.

Va messa in evidenza anche la grande, inattesa conclusione notturna e bella del mio viaggio: Ginevra. Ricordo il tragitto a causa dello spazio ridotto, orribile e oppressivo di uno scompartimento di seconda classe, blu, non verde come da noi, e visuali di paesaggi deserti, aridi, strade la cui incandescenza penetra fin dentro lo scompartimento, sonnolenza malsana, e come libro da viaggio, che beffa! le novelle di Henri Stendhal Beyle ... grandi alleate della calura pomeridiana. Nel frattempo progetti di viaggio al nostro modo vago, pieni di seduzioni con sorprese di minuto in minuto ... restiamo a Ginevra? No, da pochissimo tempo avanti verso la Foresta Nera e io, con il pensiero rivolto a un ritorno anticipato. Alla fine comunque siamo stati a Ginevra, senza sapere per quanto. Sì! E va recuperato anche un ricordo davvero rozzamente pragmatico del viaggio. In una stazione c'era una carrozza in cui si vedeva una finestra piuttosto stretta, chiusa da inferriate, e dietro un uomo con il viso pallido. L'esibizione di un trasferimento carcerario.

La prima sera, dopo cena, ho fatto una passeggiata con Georg fino all'acqua, sul bel Quai du Montblanc. Lo spettacolo che abbiamo visto in quel momento nel crepuscolo o al chiarore della luce elettrica (vicino a noi, di fianco, le vaste facciate degli alberghi) non lontano dal lago una parte della città illuminata, durante il giorno non l'avevamo ancora mai visto. La scena è stata dunque un primo approccio di grande effetto. L'aria era estremamente calda ... moltissima gente all'aperto ... e anche il fatto di essere solo con Georg ... tutto contribuiva a creare un'atmosfera libera e rilassata, presagio e desiderio di una vita da studente ... forse di una goliardia romanzesca.

A tarda sera ... tre quarti della mattinata destinati allo studio della *Religione* di Simmel. Il mattino su una panchina di fronte all'acqua dello stabilimento dove la mamma, Georg e Dora stavano facendo il bagno; è di nuovo molto caldo ... sfilano impiegati e gente a passeggio ... io leggo e alzo gli occhi, così preso dal piacere dell'ozio, io, lavorando solo in parte e a volte con impazienza, osservando un lavoro lasciato a metà.

Poi, sempre di mattina, siamo scesi tutti sulla riva attraverso un paio di strade, eccetto il papà, affascinati già qui da un'anima-

zione disordinata che a volte, nonostante la solerzia, fa un effetto pigramente meridionale. Mercato ... mercato dei fiori con orchestra, intorno al padiglione sono accovacciati un paio di ragazzi. Dietro l'angolo ancora mercato, frutta, verdura, cioccolato ... ma sono anche le sole cose che si possono nominare. Per il resto, vere strade commerciali, anche se non molto larghe.

Nel pomeriggio, per ragioni di cortesia, il papà aveva invitato il figlio di un conoscente. Lasciamo l'albergo con lui ... e per vie indirette, come sempre in ritardo, vengo a sapere che il papà ha deciso di ripartire per la Germania questa notte all'una. La prima reazione è stata di spavento e di rabbia per il tempo perduto durante la mattinata. Adesso non potrò piú vedere la città. Poi ho dichiarato che intendevo rinunciare a una gita in battello con gli altri per poterla visitare almeno adesso. Il giovanotto ha dichiarato che a Ginevra non c'è niente di notevole ... lo ha dichiarato in modo categorico, modalità che del resto prediligeva. L'università a suo dire non vale niente, proprio niente. E il museo? Sí, insomma, alla fine neanche quello. E del resto, ormai era troppo tardi. Al massimo ... be', se volevo vederlo ... il parco dei divertimenti tal dei tali, una sala splendida ... basta. Un'occhiata all'illustrazione sulla guida mi ha perfettamente convinto ... Perciò, insomma. E dovevo mangiare da ... Sí, sí, ho sfogliato ancora una volta la guida, ho guardato le illustrazioni delle cose da vedere: no, davvero, sembrava che non ne valesse la pena. E gironzolare per quattro ore? Non sono in grado di gironzolare come si deve. «Vengo con voi». Un paio di fermate fino a un sobborgo ginevrino, un paese dove aspettiamo venti minuti il battello per tornare indietro. Un breve, piacevole sentiero collinare si inoltra per un centinaio di passi tra due giardini rigogliosi, fin dentro a ... chissà dove. Si vedeva solo il cielo azzurro, ma decido di fare un'esplorazione, e mi ritrovo subito ai margini di un prato verdissimo ... qui sul margine ci sono un paio di vecchie querce, sul prato cespugli isolati ... il cielo perfettamente azzurro e il sole gioca a nascondino e racconta l'erba e i cespugli, un prato davvero incantevole ... proprio il mio prato, qui per me. Dietro passa una strada, ma il tempo impedisce altre esplorazioni. E dove poi? Guardo a sazietà.

Durante il viaggio di ritorno, mentre ci avviciniamo a Ginevra, me ne sto solo a prua e cerco di imprigionare dentro di me l'intera scena, e soprattutto i monti che vedo per l'ultima volta per chissà quanto tempo, i monti, che qui non sono cosí impegnativi, maestosi, ma tutti dello stesso colore e a rassicurante distanza, che non so-

no spezzati, ma si innalzano piuttosto come pacifiche muraglie. E la città non ancora illuminata nello splendore del sole al tramonto.

Più tardi abbiamo deciso di vedere un'altra volta Ginevra, tutti tranne il papà. Ero nella sala di lettura e stavo scrivendo una lettera per lui e così ho perso di vista gli altri. Non mi hanno chiamato e se ne sono andati senza di me. Quando ho finito la lettera sono uscito e ho sentito che se n'erano appena andati. Così ho deciso di uscire da solo. Ho scelto a caso di prendere a destra dell'albergo, dove non ero ancora mai stato, per tentare di raggiungerli. Era già piuttosto buio. Prima dritto, poi davanti a un ristorante illuminato – seduta all'aperto c'era gente che beveva birra – una larga strada trasversale. Lì la luce era meno vivida e gli alberi che si alzavano in due file ai lati della strada la rendevano ancora più scura. Poi, me ne accorgo per l'improvviso sflogorio di luce, un'altra strada commerciale. Era molto animata, ho rinunciato alla speranza di trovare gli altri e ho smesso di guardarmi intorno per cercarli. In quel poco tempo desideravo almeno assorbire dentro di me ancora molte cose. Mi sono diretto verso le strade che avevo percorso nel pomeriggio. Ma lì ho visto che l'illuminazione del lungolago diventava sempre più scarsa, avanti, ancora verso una parte della città che non conoscevo. Laggiù ... Passando per la via più dritta, davanti ai caffè illuminati sulla riva dai quali usciva una musica chiassosa, ordinaria. Adesso il buio era molto più fitto ... Una piazza alberata nella quale passa il tram, giro e imbocco un ponte, sotto di me c'è l'acqua, che qui naturalmente è più scura, e in lontananza vedo ancora i palazzi illuminati del Quai du Montblanc. Soffoco una rapida, vile tentazione di imboccare la strada larga sull'altra riva. Sempre avanti nelle strade più buie. Spunta un monumento colossale accanto al portone di un edificio massiccio ... certamente pubblico. Gli lancio solo una rapida occhiata ... Lì vicino ci sono un paio di marinai che urlano smodatamente, non voglio che riconoscano in me lo straniero. Adesso cammino sempre più in fretta perché [tra] dieci minuti devo essere a casa. Ma la strada buia continua e continua. Non è stretta, ma proprio perciò questa grande oscurità fa un effetto tanto più strano. Alla fine, al mio fianco, c'è un vicolo, forse ancora più buio, vi penetra solo la luce sfocata e giallo sporco di un lampione. Mi attira. Adesso cammino molto in fretta, in una città sconosciuta faccio sempre così – in fretta e dritto alla meta, anche quando non la conosco. E qui forse è davvero la cosa migliore. Un paio di ragazzi di strada che berciano, intravedo gente seduta davanti alle porte, di nuovo bambini nel vicolo, tutto buio e sporco. Poi da chissà dove

arriva una luce piú chiara – presto, mi dirigo sollevato in quella direzione – una piazza alberata, un monumento, ma quando mi avvicino: no, una latrina pubblica. E in fondo il largo corso del Rodano e ancora piú lontano l'abbagliante splendore del *Curhaus*. Mi dirigo di corsa verso l'albergo senza fare deviazioni. Mi sveglio inzuppato di sudore. Un paio di strade soltanto e mi è sembrato di aver colto la città in sogno.

Gli altri erano già lí. Ci siamo seduti a cenare in terrazza: faceva ancora molto caldo. Ma in quel momento è spuntata l'enorme luna piena, rossa ... Alla fine il giovanotto se n'è andato. Allora sono entrato nella sala di lettura buia, ho acceso di nuovo la luce e ho trovato un tesoro di libri francesi, voglio dire un buon giornale francese. Georg e io, gli unici ospiti, ci siamo seduti nel piccolo vestibolo. Ho letto ancora una breve novella. Poi sono uscito per gli ultimi minuti, ho fatto un giro per la piazza guardando ancora una volta i profili delle montagne, ancora una volta la bella luna, ancora una volta in direzione del Monte Bianco. Era buio fitto, ma c'era ancora gente in giro per la calura della giornata. E poi ci siamo ritrovati nell'omnibus dell'albergo. Il tragitto è stato breve e ricco di impressioni. Per ora è stata l'ultima volta in terra svizzera. La velocità dell'automobile e questo viaggiare meccanico, insignificante, comodo, è terribile. Proprio come andare in vacanza. Ma fuori vedo almeno il selciato diseguale e ombre particolarmente scure dove ci sono porte e finestre.

E così sono nella stazione silenziosa, davanti al treno ... domani a Berlino ... in basso si può ancora vedere una strada al chiaro di luna ... Sf e il giorno dopo ero davvero a Berlino.

Il Pan della sera

La sera aveva stretto un luminoso nastro incantato di un pallido giallo su montagne innevate e basse cupole coperte di boschi. F. di un pallido giallo riluceva la neve delle cime. Ma da tempo i boschi erano immersi nel buio. Lo scintillio delle vette svegliò un uomo seduto su una panchina nel bosco. Alzò gli occhi e godette la strana luce delle cime; guardò a lungo, finché non gli rimase negli occhi che il tremolio luminoso, non pensava più a niente e vedeva soltanto. Allora si girò verso la panchina e afferrò il bastone che vi era appoggiato. Controvoglia, si disse che doveva tornare in albergo per la cena. E percorse lentamente l'ampio sentiero che portava a valle. Badava alla strada, perché il buio scendeva in fretta e dal terreno sporgevano le radici degli alberi. Neppure lui sapeva perché camminava con tanta lentezza, «sei davvero ridicolo e patetico, con il tuo passo rigido su questo ampio sentiero». Sentì pronunciare queste parole distintamente; e con disappunto. Si fermò con aria di sfida e alzò gli occhi verso le cime innevate. Ora erano scure anche quelle. Mentre se ne rendeva conto, sentì di nuovo distintamente una voce dentro di sé, una voce affatto diversa, che diceva: «solo con me». Perché questo era il suo saluto all'oscurità. E così abbassò la testa e continuò a camminare: contro la sua volontà. Gli pareva di dover sentire ancora una voce, muta, che lottava per uscire. Ma era una cosa spregevole ... Si vedeva la valle ... Le luci dell'albergo si facevano strada verso l'alto. Mentre se ne stava lì a guardare in quella grigia voragine, credette di vedere un'officina giù in basso, sentì una pressione sul suo stesso corpo, come se mani possenti ammassassero mucchi di nebbia, come se venisse edificata una torre, un Duomo dell'oscurità. «Il Duomo, dentro ci sei tu», sentì dire di nuovo dalla voce. E allora camminando si guardò attorno. Ma ciò che vide gli sembrò così prodigioso, così impressionante ... sí (lo percepì in modo vago: così terribile) che si fermò. Vide la nebbia che si librava tra gli alberi, sentì il volo lento di un uccello. Solo gli alberi più vicini

erano ancora lí. Dove era appena passato, si espandeva già qualcos'altro, una cosa grigia che correva sui suoi passi come se non fossero mai stati fatti. Compresse: mentre camminava, anche qualcos'altro camminava nel bosco, c'era un incantesimo all'opera, faceva scomparire quello vecchio, e subito rendeva nuovi gli spazi noti e sconosciuti i suoni conosciuti. Da una canzone senza parole, la voce pronunciò piú chiaramente di prima il verso: «sogno e albero».

Quando lo sentí, cosí forte e improvviso, si riebbe. La vista divenne acuta, sí, voleva vedere bene: «razionalmente», ammoní la voce. Lui fissò lo sguardo sul sentiero, e ciò che era ancora possibile distinguere, lo distinse. Lí l'orma di un piede, una radice, muschio e un ciuffo d'erba e al margine del sentiero una grande pietra. Ma un nuovo spavento lo colse – tanto acutamente vedeva – non era come sempre. E quanto piú raccoglieva ogni forza per vedere, tanto piú estraneo gli sembrava tutto. La pietra sul margine del sentiero cresceva, sembrava parlare. Tutti i rapporti mutavano. Ogni dettaglio diventava paesaggio, grande quadro. Fu preso dal desiderio disperato di sfuggire a tutto ciò, di veder chiaro in quell'orrore. Fece un respiro profondo, alzò deciso e composto gli occhi al cielo. Com'era stranamente fredda l'aria, com'erano luminose e vicine le stelle.

Qualcuno emise un grido? «Il bosco» echeggiò una voce stridula al suo orecchio. Vide il bosco ... Vi corse dentro, sbatté contro tutti i tronchi, ma avanti, piú profondamente dentro la nebbia, dove doveva essere ... dove c'era qualcuno che rendeva ogni cosa diversa, che creava nel bosco quella sera spaventosa. Un ceppo lo fece cadere.

Rimase a terra e pianse dal terrore, come un bambino che sente avvicinarsi uno sconosciuto nel sogno.

Dopo un poco tacque, giunse la luna e la luminosità dissolse i tronchi oscuri nella nebbia grigia. Allora si rialzò e andò a casa.

Schiller e Goethe

Una visione laica

Il cielo aveva teso tra gli alberi una notte estiva squisitamente tedesca. Ma la luna spandeva una luce discreta eppure decisamente giallo chiaro, come in un appuntamento rococò. I cercini cadevano tremando dagli alberi sul muschio scuro come nastri gialli di coriandoli. Nel buio azzurro si ergevano i contorni giganteschi della grande piramide della letteratura. Era piacevolmente sinistra. E ora eccola lì, la punta si disegnava contro il cielo chiaro, sulla montagna nera ardevano colori di un verde delicatissimo, bianchi e spesso variopinti. E. T. A Hoffmann brillava da una rupe dallo slancio barocco che emergeva mezzo rovesciata dal mucchio – la luna lo illuminava. In fondo si spalanca un portone nero; nel crepuscolo incontrollabile i suoi pilastri sembrano colonne doriche, ΙΑΙΑΣ [sull'una e] ΟΔΥΣΣΕΙΑ sull'altra. Una scala di marmo bianca brillava a mezza altezza. Rapida come una scimmietta vi si muoveva la silhouette di un omino magro e con voce indicibilmente limpida continuava a gridare: «Gottsched, Gottsched...» così piano che si poteva udire solo in quel silenzio di fiaba. Nella profondità oscura emergeva come da un abisso una desolata massa pietrosa. Piste la solcavano, sozzura e neve riempivano le fessure. Dal fondo soffiava un vento tagliente. Ombre di re, donne tristi e su un angusto spiazzo erboso davanti a una caverna erano sedute in cerchio meravigliose silfidi di nebbia e ridevano di uno strano leone che nella sua pelliccia cascante gridava come un essere umano. Allora mi girai. Qualcosa mi faceva inorridire, in quella notte. E andai sulla collina della saggia civetta. E girai tre volte in tondo, finché sprizzai fuoco e gridai: «Saggissima civetta, Eulenberg, Eulenberg, saggissima civetta, saggissimo Eulenberg». Sulle prime regnò il silenzio. Poi si sentì un fruscio tra gli alberi; ma successivamente sentii una voce sottile, tagliente, venire dall'alto. «Aspetti!» Un signore con un bastoncino di canna scendeva dalla montagna. Gli allocchi strillavano e svolazzavano davanti ai suoi passi. Portava una finanziaria marrone e un bel cilindro piantato un

po' sulla testa. Non ci scambiammo neppure una parola, mi precedeva. Iniziò la salita, sulle prime molto agevole. Larghi gradini di marmo salivano rasentando abissi dai quali emergevano alti templi in rovina, e ne prorompeva un triste mugghio di grandi fiumi. Un signore corpulento sedeva su una panchina accanto al parapetto. Si fregava piacevolmente le mani e sorrideva acido. Aveva davanti una tavoletta cerata e uno stilo. Quando ci vide iniziò a scrivere lentamente. «Orazio, il primo letterato», osservò la voce tagliente della mia guida. All'improvviso mi bloccai. Su una sporgenza vidi un uomo in piedi, avvolto in una toga ricca di pieghe. Si vedeva che stava parlando, parlava ininterrottamente, il suo debole corpo tremava nello sforzo, sembrava letteralmente gridare, ma non si sentiva alcun suono, intorno a lui c'era il vuoto. Fui colto dall'orrore. «Cicerone», sussurrò la mia guida. La comoda scala finì. Giunsero sentieri pietrosi, non spianati. Le rocce presero forme bizzarre, snelli fiori di pietra ne uscivano, mucchi di macerie, davanti ai quali emergevano muri con alte finestre aguzze, costeggiavano il sentiero. A volte un suono d'organo sembrava colpire l'orecchio. Di nuovo, dopo un certo tempo, incontrammo una strada maestra sgombra. Un omino con un cappuccio grigioverde sulla testa fuggì al nostro arrivo. La mia guida si tolse in fretta il cilindro e stava per rovesciarglielo sopra. Ma l'altro gli sfuggì. «Opitz», osservò dispiaciuta la mia guida. «Mi sarebbe piaciuto averlo nella mia collezione». Poi proseguimmo a lungo per la strada deserta. All'improvviso davanti a noi si levò una montagna. Sulla cima, contro il cielo, si vedeva la silhouette di un uomo che stava scrivendo. Aveva davanti un foglio enorme e la sua penna era così lunga che quando la muoveva sembrava scrivere nel cielo. «Si tolga il cappello», sentii dire qualcuno accanto a me. «È Lessing». Salutammo, ma la poderosa figura in cima alla montagna non si mosse. Ai piedi del monte cresceva un intrico fittissimo. Gli alberi erano leggiadramente potati, tra i sentieri si muovevano minuscoli esseri umani, come automi vestiti da pastorelle e cicisbei. Molti danzavano intorno a statue bianche disseminate tra il verde. Da quella compagnia di automi risuonava al chiaro di luna un esile pigolio. Tuttavia ogni tanto taceva e una voce profonda, straziata di dolore e gioia e nostalgia, saliva fino alle stelle. «Sente Klopstock?» sentii dire alla mia guida. Annuì. «Tra poco saremo lí», disse.

Girammo intorno alla montagna e davanti a noi si aprì una vasta pianura scura, vuota, dalla quale si alzavano luminosi due edifici simili a templi. Vidi con spavento che al nostro fianco si aprì

va di nuovo l'immenso abisso con i suoi templi in rovina e i suoi fiumi muggianti. Sull'orlo dell'abisso una figura si muoveva barcollando, gli si avvicinava sempre piú e alla fine vi precipitò dentro davanti ai nostri occhi. «Sf, siamo arrivati, - disse la mia guida. - Ha visto Hölderlin?» Di nuovo annui, muto e dolorosamente spaventato. L'aria cristallina era piena di strane grida. Dagli abissi echeggiava forte il suono profondo eppure bello, armonioso dei fiumi tristi. Il canto dolente, limpido dell'uomo precipitato sembrava mescolarsi con quello. Sentimmo alle nostre spalle i canti fragorosi di Klopstock. Tuttavia, quanto piú ci avvicinavamo ai due alti edifici, tanto piú la luce aumentava e i rumori si spegnevano. Uno dei due si ergeva su un'alta rupe irregolare: solitario. Molta gente circondava l'altro. Uomini con timpani e grandi bandiere e gente con penne e fogli sedevano in cerchio e dalla folla salivano grida. C'erano molte cattedre tutt'intorno, dalle quali la gente parlava gesticolando con irruenza. Alcuni gridavano forte, rivolti al tempio: «Il nostro Schiller». Ma nessuno giungeva. Qui la mia guida deviò e presto ci trovammo davanti al tempio solitario. Un omino grinzoso con una finanziaria nera e abbottonata fino al collo scese precipitosamente dalle scale alte e larghe. «Oh, oh, il nostro Eckermann», ridacchiò una voce accanto a me. Un'occhiata decisa e poco amichevole della mia guida lo fece sobbalzare e ci accompagnò su.

Sotto i nostri piedi sentivo un tremito lieve salire dall'edificio di pietra. Stupito, sentii contemporaneamente un rumore come di tuono lontano. Quanto piú ci lasciavamo alle spalle gli alti gradini di marmo, tanto piú forte tremava il terreno e tanto piú poderoso risuonava il tuono. Non ci lasciò piú. Entrammo e una fitta oscurità ci avvolse. I rumori violenti che non sembravano giungere soltanto dal fondo, ma anche dai lati, mi sconvolgevano. Al tempo stesso sentii un mutamento compiersi in me. Tutti i miei sensi sembravano esaltati e assorbivano dall'interno una forza decuplicata. Nella fitta oscurità vedevo, sentivo con gli occhi. Percepivo me stesso in un grande spazio vuoto. Da ogni parte c'erano porte, portoni e varchi di ogni forma e grandezza. Accanto a me c'era un massiccio portone rotondo. Era ermeticamente sbarrato con ceppi di legno tra i quali erano incastrate grosse sbarre di ferro. Dall'interno risonavano cupi rintocchi di campane a stormo. Piú avanti si apriva un portone gotico altrettanto grande. Dietro sembrava esserci una stanza in penombra. Risate sonore arrivavano dai corridoi che si aprivano sulla stanza. Di tanto in tanto in quella luce singolare compariva la figura di un profeta biblico, uomini in frac mar-

rone con fogli e penne correvano avanti e indietro nella stanza, una voce adolescente, bella e profonda, declamò «essere o non essere». Per il resto, tutto taceva in quell'agitazione frenetica.

Forze magnetiche sembravano abitare le fondamenta del tempio. Procedere divenne difficile. Davanti a noi si apriva una fuga di ingressi piccoli e grandi, in pesante stile impero o barocco a svolazzi dorati. Erano chiusi ma, percepibile nel frastuono sotterraneo, ne filtrava una musica delicata. E di fronte a noi, a grande distanza, comparve nella luce una stanza aperta, dalla quale una grande quantità di statue di marmo diffondeva il suo splendore.

Accanto a noi c'era Mefistofele: ci precedeva lungo una scala ripida e stretta; saranno stati migliaia di gradini. Lì, a una torre di guardia del tempio, ci fermammo. In lontananza si apriva una visuale bella e limpida della terra; e ne godemmo con gioia. Ma presto in quella scena calma e tranquilla si notò un movimento. Si gonfiava e cresceva. La terra sembrava sollevarsi in grandi ondate. Il cielo si fece scuro e si chiuse. Era come se il mondo intero venisse trascinato in quel punto con forza terribile. Fuggendo notammo sul terreno una corona d'alloro strappata. Dietro a noi risuonò la limpida risata di Mefistofele. Eravamo finiti in uno stretto corridoio che si estendeva per distanze incalcolabili. All'improvviso la voce di Mefistofele fu di nuovo accanto a noi, limpida e beffarda, ma sommessa, sembrava una domanda: «Alle madri?»

L'ipocondriaco nel paesaggio

Solo per adulti. Nervosi - attenzione!

Sul paesaggio erano sospese le nuvole cupe che suscitano nei giovani quella specifica paura del temporale nota ai medici con un nome latino. Si tratta di un paesaggio montano dolcemente racca-ppiccante. Il sentiero era ripido e faticoso, l'aria era torrida e regnava una temperatura elevata. Un uomo canuto, maturo, e un giovinetto si muovevano attraverso il silenzio come punti muti. Portavano una bara vuota. Di tanto in tanto uno sguardo del giovinetto cadeva sulla bara e i suoi occhi si riempivano di lacrime. Non passò molto e un canto triste gli sgorgò dalle labbra ed echeggiò mille volte singhiozzando contro le pareti dei monti. «Aurora, aurora, a morte precoce mi illumini». In lontananza, lampi sanguinosi tingevano il cielo di mille colori: all'improvviso il canto si spezzò, seguito solo da un debole gemito. «Mi conceda un momento», disse il giovane al più anziano, posò a terra la bara, si sedette, chiuse gli occhi e giunse le mani.

Lo ritroviamo in cima alla montagna. C'era un rudere, avvolto dalla vegetazione lussureggiante. Vento e tempesta fischiavano qui più rabbiosi che altrove. Il luogo era fatto apposta per il godimento di ogni dolore ... Particolare importanza era stata data alla malinconia vespertina che aveva luogo dalle sette alle otto. Una valle all'ombra, riparata dal sole al tramonto, si dimostrò adatta allo scopo. C'era anche una cassetina di occhiali neri e blu scuro che potevano aumentare la malinconia fino all'orrore e far salire la febbre serale dai trentasette ai quaranta gradi. Con la luna piena la temperatura minima era di quaranta gradi e veniva issata la bandiera che indica pericolo di vita.

Le belle notti estive venivano utilizzate per l'insonnia. Tuttavia il paziente veniva svegliato già alle cinque per la prima diagnosi mattutina. Lunedì e venerdì di buon'ora veniva diagnosticato il nervosismo, la domenica disturbi digestivi notturni. Al termine si svolgeva una psicoanalisi che durava sei ore. Quindi idroterapia che veniva somministrata telepaticamente a causa dell'acqua fred-

do-umida in quasi tutte le stagioni. A mezzogiorno interviene una pausa. Si tratta del consulto telefonico con luminari europei e viene dedicato all'approfondimento teorico di malattie ancora non inventate.

Il pasto viene assunto nel portabacilli pulito chimicamente con diffusione di etere e canfora. Il medico presenta il procedimento con il fucile carico per abbattere eventuali bacilli all'attacco. Dopo essere stati analizzati su eventuali portatori, i bacilli vengono cosparsi di acqua bollente, sezionati anatomicamente e uccisi. Finiscono alla mensa serale o nelle sale espositive della biblioteca che comprende catalogo, descrizione, rischio e guarigione di tutte le malattie già superate dal paziente.

A ogni ricorrenza venticinquennale della malattia, vengono pubblicate monografie in volumi lussuosamente rilegati con riprese cinematografiche. La biblioteca è a disposizione del paziente da quattro a cinque ore al giorno e serve soprattutto alla stimolazione di nuove affezioni.

Dopo pranzo, medico e paziente organizzano battute di caccia al bacillo nel parco della clinica. Spesso accadeva che il paziente venisse erroneamente abbattuto. In questi casi, mentre il ferito cade a terra, viene preparato un semplice letto di muschio ed erbe selvatiche. Nelle cavità degli alberi è già pronto il materiale di medicazione.

È tutto previsto. Se il medico dovesse ammalarsi, c'è a disposizione una sala operatoria automatica i cui automi eseguono tutte le operazioni previo inserimento di monete da tre a venti pfennig. La fascia più bassa, da tre pfennig, comprende la pulizia chimica del naso e, per venti pfennig sono disponibili operazioni con esito mortale.

Una sera c'è stata una severa conversazione a quattr'occhi. La mattina successiva il medico era sparito per un viaggio di studi clinici sulle malattie più recenti.

1912

Io, Walter Benjamin, figlio del commerciante Emil Benjamin e di sua moglie Pauline nata Schoenflies, sono nato a Berlino il 15 luglio 1892 e appartengo alla confessione ebraica. In occasione della Pasqua del 1901, dopo avere ricevuto privatamente le necessarie conoscenze di base, sono stato iscritto alla quinta della Kaiser-Friedrich-Schule. Fino alla ottava ho seguito regolarmente la carriera scolastica. Poco dopo la Pasqua del 1904 ho dovuto tuttavia abbandonare la scuola e dopo avere rinunciato alle lezioni per parecchi mesi al fine di migliorare le mie condizioni di salute, mi sono iscritto alla ottava del collegio di campagna del dottor Lietz, a Haubinda, nei pressi di Hildburghausen. I miei genitori sono stati spinti a questo passo soprattutto a causa della mia salute cagionevole. Il soggiorno di quasi due anni nella scuola del dottor Lietz, dove sono stato uno dei migliori allievi delle relative classi, è stato per me di grande importanza, e perché mi ha permesso di recuperare la salute e anche perché vi ho trovato quegli stimoli, soprattutto nelle lezioni di tedesco, che da allora hanno guidato la mia ricerca e i miei interessi. La mia passione per la letteratura, che fino a quel momento avevo soddisfatto con letture piuttosto irregolari, è stata approfondita e in un certo senso determinata grazie alle norme critiche ed estetiche che le lezioni hanno sviluppato in me; inoltre queste lezioni hanno destato il mio interesse per la filosofia; a causa della mia età queste influenze sono risultate meno evidenti allora che negli anni successivi. Nella Pasqua del 1907, dopo il mio ritorno a Berlino, sono stato ripreso in prova nella nona della Kaiser-Friedrich-Schule. Non sono potuto entrare in una classe superiore perché le scuole del dottor Lietz hanno il programma didattico di una scuola a indirizzo scientifico. Da allora in poi il mio percorso scolastico si è svolto di nuovo regolarmente, nella Pasqua del 1909 ho ottenuto l'attestato di maturità per il servizio annuale.

Dopo il ritorno da Haubinda, i miei interessi filosofici e letterari sono confluiti in una sintesi spontanea in interessi soprattutto

to estetici. Li ho seguiti in parte occupandomi della teoria del dramma, in parte analizzando i grandi drammi soprattutto di Shakespeare, Hebbel e Ibsen, dedicandomi allo studio meticoloso dell'*Amleto* e del *Tasso* e occupandomi approfonditamente di Hölderlin. Questi interessi si sono esplicitati soprattutto nel tentativo di giungere a un giudizio personale sulle questioni letterarie. Il mio studio della filosofia in generale si è rivolto meno ai classici che alla lettura delle introduzioni generali a questa disciplina, dalle quali cercavo di ricavare uno sguardo d'insieme sui problemi e i sistemi dei grandi pensatori. Inoltre, com'è naturale, sono stato influenzato dall'interesse dell'epoca per le questioni sociali, a cui si è aggiunta la passione per la psicologia. Da qui si è sviluppato, negli ultimi tempi, il mio interesse per l'azione della religione sull'individuo e la società. Sulla scorta della *Civiltà del Rinascimento in Italia* di Burckhardt, ho tentato di comprendere un'epoca dal punto di vista della storia culturale.

Non sono ancora in grado di decidere se nei miei studi universitari prevarrà la filosofia o la letteratura.

Parlando della *Saffo* di Grillparzer, si può dire che il poeta ha «arato con la giovenca di Goethe»?

Se a proposito delle opere dei grandi vale in generale il principio che sono confessioni dei loro creatori, possiamo considerare le rappresentazioni dell'uomo geniale come testimonianze particolarmente intime degli autori. Quasi tutti i grandi drammaturghi sono stati enormemente attratti per loro stessa natura dal problema del genio. Eschilo lo ha affrontato nel *Prometeo*, Shakespeare nell'*Amleto*, Goethe nel *Tasso* e nel *Faust*, Grillparzer nella *Saffo*. Sono dichiaratamente tragedie del genio, per tacere delle meno importanti e a prescindere anche da altri eroi drammatici (soprattutto quelli dei drammi di Schiller), nei quali la genialità esiste senza però esprimersi creativamente nell'arte. Quando Grillparzer, parlando della *Saffo*, dice di aver «arato con la giovenca di Goethe», si riferisce al *Tasso*. È chiaro fin dal principio che anche nel migliore dei casi questa osservazione può avere solo una validità limitata. Goethe infatti era un genio e Grillparzer un poeta geniale. E se la natura non si ripete nella creazione di milioni di uomini mediocri, meno ancora lo fa quando crea i suoi pochi geni. Per questo motivo *Saffo* e *Tasso* presentano profonde differenze soprattutto nei dettagli psicologici. Ma dopo aver premesso questa limitazione, bisogna pur dare pienamente ragione a Grillparzer.

Ha «arato con la giovenca di Goethe» perché nella *Saffo* ha fatto proprio il problema di Goethe nel *Tasso*. *Saffo* e *Tasso* falliscono a contatto con la vita; detto in termini più concreti, soprattutto a contatto con persone della vita normale che non rendono giustizia al genio ipersensibile e superiore al suo ambiente. Mentre Antonio è all'altezza di ogni compito politico e sa chiacchierare con finezza, benché in modo superficiale, anche di arte, Faone è in ogni senso una persona assolutamente inferiore, dal punto di vista sia morale sia intellettuale, non solo rispetto a *Saffo*. Che *Tasso* e *Saffo* soccombano a contatto con la vita, a contatto con i suoi rappresentanti Antonio e Faone, è iscritto nella loro indole e si fonda pro-

prio perciò nella caratteristica che costituisce in primo luogo la loro genialità.

Il tratto basilare della persona geniale, comune ai personaggi di Goethe e Grillparzer, è l'«ipersensibilità». Grazie alla sua ipersensibilità, la persona geniale sente tutte le impressioni in modo così intenso e così assolutamente slegato dai contesti nei quali si presentano all'uomo normale, che esse diventano un oggetto degno della sua creatività plasmatrice. Ma quella stessa ipersensibilità turba il rapporto della persona geniale con il mondo e il suo prossimo. Così come Antonio, in quanto rappresentante della vita politica attiva, esercita su Tasso un'impressione incancellabile e lo colma del desiderio irrefrenabile di agire allo stesso modo, anche la bellezza di Faone si fissa nella mente di Saffo e per quanto egli stesso manifesti la sua mancanza di intimo valore, non può distruggere in lei questa impressione.

L'ipersensibilità è la fonte di altre analogie nella costituzione psicologica dei personaggi di Goethe e di Grillparzer. Entrambi sono soli. Tasso si lamenta esplicitamente della propria solitudine con la principessa e uno sguardo all'ambiente di Saffo dimostra che anche nella profondità della sua anima assomiglia solo a se stessa. Nel loro modo di vedere e di vivere Saffo e Tasso sono soli come bambini tra gli adulti.

Un ultimo tratto in comune è il dolore con cui entrambe queste persone geniali sopportano la loro ipersensibilità, in definitiva il loro essere poeti. Tuttavia si nota già qui una differenza che acquisterà importanza a un'osservazione più attenta. Tasso vive il suo dolore inconsapevolmente. Nelle parole con cui si lamenta della sua scarsa influenza sulla vita politica di Ferrara, con cui in un altro punto implora una semplice, insignificante attività di giardiniere in uno dei castelli della principessa, noi sentiamo questo dolore di cui non è consapevole. Saffo al contrario, al suo ritorno in patria, saluta i connazionali con l'annuncio che in futuro non dimorerà più tra loro come poetessa, ma solo come amante.

Ogni tratto comune dei due drammi si fonda sull'uguaglianza del loro problema. Dove quest'ultimo non è più determinante, cominciano le nette differenze, le discordanze. Discordanze nella condotta dell'azione, nell'ambiente degli eroi che alla fine acquistano il loro senso nella costruzione divergente degli stessi personaggi principali, nei tratti delicati della loro natura spirituale.

Si rimprovera al Tasso una carenza di azione, e questo vuol dire solo che il contesto drammatico si modifica troppo poco. Nell'evoluzione di Tasso notiamo due fattori importanti: il suo rap-

porto con Antonio e quello con la principessa. Entrambi i rapporti sono soggetti a oscillazioni; ma il rapporto di Tasso con la principessa è vivificato soprattutto dal suo amore per lei, dal suo odio, nato dal tradimento immaginario, e finalmente dal suo ultimo impeto distruttivo. Nell'azione della *Saffo* opera un solo fattore: l'amore della poetessa per Faone. Inoltre qui non si può parlare di variazioni intense quanto quelle che subisce l'amore di Tasso. Al contrario, attraverso il tentativo compiuto da Saffo di uccidere Melitta, attraverso il suo tentativo di rapirla, fino al ritorno di Faone prigioniero, l'evoluzione procede spiritualmente in linea retta verso il suo obiettivo, quello di descrivere l'allontanamento di Saffo dall'amato, concluso solo alla fine da una pacificazione serena e distaccata dal mondo. L'azione della *Saffo*, anche se forse esteriormente piú vivace, è intimamente piú lineare nello svolgimento, piú semplice, anzi, piú monotona di quella del *Tasso*. Tasso può avvicinarsi alla principessa come uomo. Poiché Faone la abbandona, a Saffo è tolta ogni possibilità di conquistarlo.

Lo stesso principio di semplicità che caratterizza l'azione della *Saffo* ci appare prevalente anche nella resa dell'ambiente dell'eroina. Prima che Faone arrivasse a Lesbo, Saffo dominava il suo ambiente in senso materiale e spirituale. Tasso vive come ospite stimatissimo, ma pur sempre come ospite, in una corte liberale del Rinascimento. La vita di corte non ruota intorno a lui e, nella sua suscettibilità, egli se ne lamenta. Ci sono anche altri interessi alla corte di Ferrara, oltre alla poesia, soprattutto la politica. E senza volerci impelagare nella questione se Goethe abbia raffigurato in Antonio la vita ostile e nemica nei confronti del genio (Grillparzer è di questo parere) è chiaro che Antonio è un avversario piú significativo di Faone, egli rappresenta compiutamente in se stesso un mondo estraneo (od ostile) alla poesia. Faone diventa significativo solo attraverso Saffo, in se stesso non rappresenta altro che una personalità incompiuta.

Il rapporto di Saffo con il proprio ambiente è semplice: Saffo gli è superiore, e senza di lei questo ambiente non sarebbe possibile. Tasso invece è nel proprio ambiente, vive alla corte di Ferrara come membro della corte.

Non solo la struttura drammatica della *Saffo* è molto piú semplice di quella del *Tasso*; anche il carattere dell'eroina di Grillparzer è di gran lunga piú semplice di quello dell'eroe goethiano. Tutte le differenze spirituali tra le due figure sono iscritte nella loro natura fisica: Saffo è donna, Tasso uomo. E per quanto la vita sentimentale di entrambi appaia dominata dal tratto comune dell'i-

persensibilità, anche in questa vita sentimentale si manifesta, come in fondo è ovvio, la differenza dei sessi, la natura tanto piú semplice di Saffo.

Se Tasso combatte contro i fantasmi della follia, se nei monologhi del quarto atto «smaschera» impietosamente, autolesionisticamente e ciecamente l'ipocrisia del suo ambiente, se schernisce se stesso come uomo ingannato, se dopo il primo colloquio in cui si contrappone come ipocrita agli altri, si congratula ironicamente: «Era giusto cosí, mio cuore...», in questi e in molti altri passi vediamo agire in Tasso un intelletto che si arrovela, osservandosi e analizzandosi, e che lo pone accanto ad Amleto, il grande almanaccatore.

Niente di tutto questo in Saffo. I suoi accessi sentimentali, non meno mutevoli di quelli di Tasso, sembrano piú elementari e naturali perché sgorgano esclusivamente dal sentimento e non dalla riflessione distruttiva.

L'ipersensibilità non induce il genio soltanto a un'appassionata esperienza del presente, ma anche a un desiderio ardente. Poiché le immagini della fantasia non agiscono sulla persona geniale con minor forza di quelle della realtà. È senz'altro chiaro come la differenza tra i sessi si manifesti anche nelle loro aspirazioni e nei loro desideri. Non è solo l'amore a esasperare Tasso: lui, l'uomo, si sente attratto con forza anche a opere virili che sono negate al poeta. Nella misura in cui la vita gli nega la felicità di agire nella vita normale, il poeta desidera proprio quella felicità.

Per la natura di Saffo, la felicità agognata che deve «toglierle di mano la lira» è l'amore. Come le illimitate aspirazioni virili e la bramosia di felicità di Tasso, anche il suo piú modesto desiderio femminile rimane inappagato.

Il sentimento di Tasso è turbato dall'acutezza tormentosa del suo intelletto, egli si nega il riconoscimento del proprio Io attraverso una continua auto-osservazione che non gli fa mai raggiungere la lucidità su se stesso. Le sue aspirazioni sono smisurate e addirittura quasi prive di scopo. Cosí la sua natura concorre a un ultimo elemento che costituisce la ragione principale del differente risultato tragico della *Saffo* e del *Tasso*. Tasso non sa di soffrire a causa della vita, non vede il proprio problema. A dispetto di ogni passionalità, il sentimento di Saffo è piú limpido. Saffo riconosce che le sue aspirazioni andavano contro la sua stessa natura, quella che gli dèi le avevano dato. In questo riconoscimento della sua piú autentica essenza e della vanità delle sue aspirazioni alla felicità della vita normale, può andare alla morte. La

Saffo finisce nella totale risoluzione dei contrasti che prima o poi distruggeranno l'anima di Tasso.

Goethe e Grillparzer hanno risposto in modo simile a un problema simile: il genio fallisce a contatto con la vita. Tuttavia la lingua nella quale hanno dato questa risposta è molto diversa.

Stabilire che significato abbiano le tipologie di persone geniali tracciate da Goethe e Grillparzer, sembra facile. Il tipo tanto più complesso di Goethe è anche quello che incontriamo più spesso nella storia del genio, per esempio in personalità come Günther, Hölderlin, Grabbe, Büchner, Kleist, Lenau. Mentre il modo bello e armonioso in cui *Saffo* risolve il suo problema, può essere raro o impossibile nella vita normale.

Epilogo

Non è senza esitazione che ci siamo decisi a redigere un «giornale umoristico» in piena regola, una forma che con uno spirito piú o meno goffo e personale dà solo un'immagine deformata di quelle «ultime verità» che alcuni studenti vorrebbero dire a voce alta ai loro insegnanti. Ma non potevamo né volevamo rinunciare a svelare rapidamente e in termini il piú possibile concisi quanto c'è dietro lo scherzo, la satira, l'ironia, e volevamo anche parlare del senso profondo di ciò che il «giornale umoristico» combatte allegramente solo nei suoi sintomi accidentali. E volevamo anche togliere a tutto ciò che di meschino e tagliente trasmettono le pagine seguenti ogni significato che esulasse dall'allegria.

Prima di tutto, in questo senso, un grazie caloroso e incondizionato ai nostri insegnanti che durante un lungo periodo di vita scolastica ci hanno sempre dato continue dimostrazioni del lavoro fatto a nostro vantaggio.

Poi poniamo però la domanda cosí semplice e seria: che cosa ci ha dato la scuola? Innanzitutto: conoscenze, conoscenze, conoscenze. Alcune possono diventare fruttuose, ma adesso non è il caso di parlarne; infatti proprio i migliori dei nostri insegnanti ci hanno sempre detto: «In fondo ciò che la scuola deve impartirvi non sono le conoscenze». Ma? Ciò che intendeva impartirci era il senso del lavoro e dell'ubbidienza.

Del lavoro ha parlato il dottor Steinmann in uno degli ultimi discorsi in aula magna, il discorso che ha segnato un'epoca. Tuttavia, davanti a insegnanti e allievi, nell'aula magna di una scuola, non ha parlato di geografia, tecnica, ecc., ma della scuola. Ha detto che il lavoro è un valore assoluto, indipendentemente da quello a cui si lavora. Potremmo ribattergli che per i giovani non c'è domanda piú importante di quella sullo scopo del loro lavoro.

Su questa domanda la scuola ci deve ancora una risposta. Per esperienza diretta diciamo che durante il lavoro scolastico ci ha sempre accompagnato il sentimento tormentoso della casualità e

della mancanza di scopo. La scuola non ci ha assegnato doveri importanti e di valore generale, ma solo compiti scolastici. E di fronte a questi compiti quotidiani non ha potuto svilupparsi un vivo sentimento del dovere, è stata l'abitudine passatista a dominare la nostra vita scolastica, non il pensiero rivolto a un domani per il quale il nostro lavoro avesse un valore. Non ha potuto illuminarci il pensiero che lavoriamo per i valori del popolo o dell'umanità di cui siamo membri consapevoli. Lo sintetizziamo con una frase della cui gravità siamo ben consci: poiché il nostro lavoro non vedeva davanti a sé alcuno scopo, la scuola non ci ha trasmesso ideali. Perché gli ideali sono scopi. (Tuttavia, pur pensando così, non di rado eravamo costretti ad ascoltare da parte dei nostri insegnanti dichiarazioni sulla riforma scolastica di questo tenore: la riforma scolastica vuole la separazione della scuola dall'insegnamento, oppure... per quanti risultati possiamo ottenere, senza lavoro non si otterrà mai nulla). Noi non vogliamo meno, ma più doveri: la consapevolezza che noi stessi dobbiamo prendere il nostro lavoro sul serio.

La scuola non ci ha dato ideali e doveri importanti. E non ci ha dato neppure - che frase scontata - diritti. Proprio come non potevamo prendere sul serio il nostro lavoro, non potevamo prendere sul serio noi stessi. Non abbiamo potuto formare una comunità scolastica. Ci sono state lasciate molte libertà, abbiamo potuto tenere ripetizioni, votare un'espulsione, da questo punto di vista abbiamo vissuto forse meglio degli allievi di molte altre scuole. Ma tutto questo è grazia, non diritto. Erano concessioni alle forti tendenze dell'opinione pubblica, esperimenti che dovevamo sentire come tali con fin troppa chiarezza. Erano innovazioni che non potevano essere riconosciute in quanto fondate sull'essenza stessa della comunità scolastica. E in tal senso tutto ciò non poteva portare a uno scambio aperto e gioioso tra insegnanti e allievi.

Finora la parte migliore della nostra giovinezza si è consumata lontano dalla scuola, lontano da una scuola che non ha prestato attenzione a questo *spirito giovanile* e non gli ha posto di fronte ideali, che credeva che le cosiddette «bambinate», le stupidaggini e i comportamenti infantili nei confronti degli insegnanti fossero espressione di vero spirito giovanile.

Nulla ci dispiacerebbe più profondamente dell'eventualità che queste righe, scritte in modo ponderato e avulse dal patetismo, avessero come conseguenza un nuovo corso ostile nell'educazione. E non potremmo immaginare conclusione più bella della nostra vi-

ta scolastica dell'eventualità che, non malgrado queste righe, bensì sulla loro base, diventasse possibile quello scambio franco e quella franca discussione con i nostri insegnanti a cui abbiamo dovuto rinunciare durante la vita scolastica.

Il manifesto di Lily Braun ai ragazzi delle scuole

Una cosa colpisce soprattutto nel nuovo saggio di Lily Braun. È forse un errore comune a moltissimi scritti di pedagogia e di riforma scolastica che il loro ideale di scuola si orienti verso le più svariate idee o istituzioni – lo Stato, la religione, la formazione del cittadino, il principio del lavoro – ma non verso ciò che è all'origine di tutto: i giovani. In molti programmi scolastici non ci si accorgerà neppure di questo errore. Paradossalmente si potrebbe dire che la maggior parte dei progetti di riforma sembrano ciechi nei confronti dell'unica gioventù vera, in divenire. L'autrice, che fa un discorso ai ragazzi delle scuole, vede quest'unica gioventù vera, in divenire, che prende lentamente coscienza di sé, dei suoi diritti, della sua forza e delle sue possibilità, che si trasformano in doveri. Eppure nel parlare di scuola a questa gioventù Lily Braun perde di vista i suoi ascoltatori, vaga oltre, rincorrendo un qualche vuoto e negativo ideale di *libertà*. Caratteristica principale di questo scritto è la mancanza di una meta nonostante il suo fanatismo.

Alla gioventù Lily Braun sa gridare solo: siete esclusi da ogni diritto! A scuola non potete sviluppare nessuna opinione propria, a casa dovete stare zitti, lo Stato proibisce ai quattordicenni che da soli si guadagnano il pane la più basilare e ovvia formazione politica. Di conseguenza: a scuola abbiate il coraggio delle vostre opinioni, anche se vi mettono all'ultimo banco; negate ubbidienza ai genitori perché «l'ubbidienza non è una virtù se non è gioioso assenso al comando».

Non sono in discussione i fatti da cui parte l'autrice. Anche se è possibile citare dieci, cento eccezioni, resta immutato il *principio* che quotidianamente si manifesta nella scuola e in modo identico nella famiglia. Della massima importanza sono però le conseguenze che ne trae Lily Braun, le proposte con cui indica certe strade senza tuttavia indicare una meta. Senza dubbio nel momento attuale e per lo scolaro d'oggi la *libertà* è una meta; ma in se stessa è solo un punto di partenza. Dove debba portare la via di una

gioventú libera Lily Braun non lo dice. Tace proprio sul punto sul quale chi si rivolge alla gioventú piú avrebbe da dire.

Notevoli sono tuttavia i suggerimenti dell'autrice, tanto piú che non ci appaiono per niente isolati anche se nessuno li ha mai formulati pubblicamente in forma cosí categorica. Sono incitamenti ed entusiasmi come se ne sentono ogni giorno nei discorsi dei ragazzi piú attivi e coraggiosi; ma sono destinati a rivelarsi ben presto inattuabili o a rovinare ai piú ardimentosi uno o piú anni della loro vita. Questi suggerimenti - a prescindere dalle perplessità circa i traguardi *positivi* a cui dovrebbero condurre - appaiono a prima vista del tutto irrealizzabili anche a chi abbia solo una conoscenza superficiale della situazione, perché mancano tra gli scolari organizzazione e solidarietà, premesse indispensabili per il sia pur minimo successo. Irrealizzabili anche perché l'emancipazione dei ragazzi non è minimamente confrontabile, come sbrigativamente vorrebbe l'autrice, ai poderosi movimenti di liberazione come «la rivolta degli schiavi nell'antichità, la guerra dei contadini nel Medioevo, la rivoluzione borghese, le odierne lotte operaie, l'emancipazione della donna». Dietro la massa degli scolari non c'è la rude forza materiale in grado di sostenere la durissima lotta intrapresa. La riforma della scuola è una battaglia di idee nella quale gli elementi sociali che diedero una forma cosí aspra a quelle rivolte passano in secondo piano.

Ma non sono solo la carenza di mete ben definite e i suggerimenti completamente sbagliati a togliere valore a questo scritto. Inaccettabile ci sembra il fatto che l'autrice, una delle prime a rivolgersi ai giovani, non abbia altro da offrire loro che un discorso per cosí dire politico, un appello alla rivolta. Il suo scritto, provocatoriamente ornato di un ripugnante e soffocante romanticismo suicida (si leggano le prime pagine), altro non sembra che l'incitamento alla liberazione violenta da una brutale schiavitú. Resta del tutto ignorato o taciuto il punto fondamentale: che la riforma del mondo giovanile dovrebbe nascere anche se la nostra fosse una scuola assolutamente perfetta. Chi si rivolge ai giovani dovrebbe parlare soprattutto di una gioventú nuova, capace di ridare un senso e un fine elevati alla propria esistenza, a partire dalla coscienza di sé come *giovani uomini*.

Alla luce di una considerazione del genere, la scuola attuale ci appare automaticamente come un relitto.

Quelli che saranno capaci di portare a un livello di autocoscienza il nuovo spirito che anima la gioventú saranno anche i veri riformatori della *scuola*.

Sebbene qua e là lo scritto contenga idee vere, non possiamo augurargli altro se non che i riformatori della scuola lo mettano agli atti affinché nessuno spirito «infantile» possa infiammarsi al suo pericoloso fuoco.

La riforma scolastica: un movimento culturale

Il primo atto di propaganda di tutti quelli che agiscono al servizio della riforma scolastica deve essere salvarla dall'odio, quasi fosse una questione per gli addetti ai lavori o un assalto del diletantismo contro la professionalità dei pedagoghi. «La riforma scolastica è un movimento culturale»: è questo il primo principio da conquistare. Solo esso giustifica l'universale richiesta di una riforma scolastica e il fatto che questa richiesta venga sempre indirizzata al popolo. E, d'altra parte, solo in questo motto trovano espressione tutta la serietà e la speranza di coloro che si dedicano a questo compito. Prima ancora una cosa! Ci obietteranno: «Molto comprensibile quello che volete! Non c'è nessun pensiero nuovo, nessuna idea nella nostra epoca democratica e rumorosa che non cerchi di penetrare in modo immediato e prepotente nella massa. Ogni idea vuole appunto essere un 'movimento culturale' giacché questa espressione non è solo un titolo onorifico ma è anche potere». E a questa obiezione si deve poter ribattere dimostrando come *la riforma scolastica vada al di là delle tesi scientifiche di specialisti*, come sia piuttosto un modo di pensare, un programma etico del nostro tempo; certamente non nel senso che chiunque possa esserne il rappresentante, ma con l'esigenza che tutti debbano prendere posizione nei suoi confronti! In breve: nel movimento per la riforma scolastica si esprimono in modo chiaro e stringente le necessità della nostra epoca che, proprio come tutte le sue necessità maggiori, sono in ambito etico-culturale. La riforma scolastica non è meno importante dei nostri problemi sociali e religiosi: è forse più chiara.

Da molti punti di vista si può dire che la riforma scolastica sia un movimento culturale. *In ogni sforzo di riforma si può vedere un movimento culturale: «In tutto ciò che è nuovo si trovano forze vitali, informi e in fermento, ma ricche di promesse...»* Con queste e con idee analoghe è il caso di rompere una volta per tutte. Non ha senso e va rifiutato ogni discorso sui movimenti cultu-

rali se non si sa quali movimenti promuovono o impediscono la cultura. Intendiamo opporci con la chiarezza a ogni abuso di questa parola così seducente e ricca di promesse. In tal senso e consapevoli di doverci ampiamente limitare anche per ragioni di spazio, indichiamo come culturali e insostituibili solo tre elementi, quei tre in ogni caso che sono alla base di ogni sforzo ben indirizzato di riforma scolastica.

«Cosa significa e a quale scopo vogliamo una riforma della scuola?» Potremmo parafrasare così il ben noto tema schilleriano. Rudolf Pannwitz ha definito una volta molto acutamente *l'educazione* come «propagazione di valori spirituali». Accettiamo questa definizione e domandiamo solamente: cosa significa «valori spirituali»?

Per prima cosa significa che cresciamo oltre il nostro presente. Non solo che *pensiamo sub specie aeternitatis* (mentre facciamo opera educativa *viviamo e agiamo sub specie aeternitatis*). Vogliamo una continuità logica in ogni sviluppo: che la storia non si disperda nelle volontà individuali delle singole epoche o addirittura delle persone: che lo sviluppo progressivo dell'umanità, al quale crediamo, non proceda più secondo un'ottusa incoscienza biologica ma segua le finalità dello spirito. Questo vogliamo, e cioè *cura* del naturale sviluppo progressivo dell'umanità: *cultura*. L'espressione che riassume questa nostra volontà è: educazione.

Propagare valori significa però ancora un'altra cosa. Non solo propagazione dell'elemento spirituale, e in tal senso la cultura si fa problema, ma lo spirituale stesso da trasmettere, e questa è la seconda esigenza. Nasce così la domanda circa i valori che intendiamo lasciare in eredità ai posteri come testamento più elevato. La riforma della scuola non è solo riforma di modi di propagazione dei valori: è nello stesso tempo revisione dei valori stessi. È questo il suo secondo fondamentale significato per la vita culturale.

Nel modo di riformare la scuola di oggi si palesa con sufficiente chiarezza questa ambivalenza nei confronti della cultura. Nascono nuovi metodi di far lezione e di educare. Si tratta in questo caso del modo di trasmissione e si conosce la molteplicità dei compiti che ne derivano. *Pressante* si può definire la richiesta di autenticità dei metodi educativi. Si avverte come un fatto poco dignitoso se l'insegnante trasmette una scienza della cui necessità non è persuaso, se educa il bambino, anzi addirittura il giovane con misure (rimproveri, reclusioni) che lui stesso non prende sul serio o se addirittura con un sorrisetto nascosto – «si fa questo per il suo bene» – pronuncia una sentenza di condanna morale. Il rapporto

con il problema culturale è chiarissimo. È necessario trovare una via d'uscita alla contraddizione tra sviluppo naturale e autentico da una parte e il compito di trasformare l'individuo naturale in individuo culturale dall'altra, compito che non sarà mai risolto senza un atto di forza.

Pure sembra quasi che qui non ci sia ancora battaglia se guardiamo verso l'altro campo, là dove si combatte per i valori, i valori che devono essere lasciati in eredità alla nuova generazione. È un selvaggio tumulto. Non poche schiere di pochi avversari, ma la lotta di tutti contro tutti. Accanto a scudo e spada (ev. anche qualche freccia avvelenata) ognuno si adorna di una bandiera di partito. I grandi avversari che nella vita pubblica si sono affrontati in una libera e franca battaglia, i rappresentanti di grandi concezioni contrapposte, religiose, filosofiche, sociali, estetiche, cedono qui il posto a quelli che disputano sulle materie ('greco', 'inglese', 'latino in quarta', 'latino in terza', 'abilità manuale', 'educazione civica' 'ginnastica'). Tutti singolarmente bravi e insostituibili combattenti, pure danno luogo solo a confusione finché non hanno trovato posto nelle schiere di uno dei grandi contendenti, posto collegato logicamente proprio con i grandi temi contrapposti il cui gagliardo grido di battaglia viene soffocato tra i muri della scuola.

Il legame piú stretto tuttavia tra cultura e riforma scolastica lo costituisce la *gioventú*. La scuola è l'istituzione che conserva le conquiste all'umanità come patrimonio riproponendolo in continuazione. Ma qualsiasi cosa offra la scuola resta merito e prodotto del passato, anche se talora del piú recente. Al futuro non può offrire nient'altro che attenzione e rispetto. Ma la gioventú, al cui servizio è la scuola, le offre il futuro. La scuola riceve una generazione insicura, nella realtà come nella coscienza, forse egoista e ignorante, spontanea e grezza (e sarà lei a formarsi al servizio della scuola), una generazione tuttavia che è al tempo stesso tutta piena delle immagini che porta con sé dalla terra del futuro. La cultura del futuro è quindi in ultima analisi lo scopo della scuola, e per questo deve tacere sul futuro che le viene incontro nei giovani. Deve lasciare che sia la gioventú stessa ad agire, deve contentarsi di offrire libertà e di pretenderla. E così vediamo come l'esigenza piú pressante della pedagogia moderna non sia altro che quella di creare spazio per la cultura a venire. In una gioventú che deve imparare poco a poco a lavorare, a prendersi sul serio, autoeducarsi, confidando in questa gioventú, l'umanità confida nel proprio futuro, nell'irrazionale, che essa può solo onorare, nella gioventú che non è solo ricolma di spirito del futuro: di piú, lo è di uno spi-

rito che avverte in sé la gioia e il coraggio di essere un nuovo apportatore di cultura. Cresce sempre piú la coscienza dell'assoluto valore, della gaia serietà di questa nuova gioventú. E si è espressa l'esigenza che il modo di pensare di questi giovani debba diventare un modo di pensare comune a tutti, un orientamento di vita.

Capite ora, colleghi, perché ci rivolgiamo a Voi che siete portatori di cultura?

Gioventú, scuola nuova, cultura: è questo il *circulus egregius* che siamo costretti a ripercorrere in ogni direzione.

Il mio viaggio in Italia Pentecoste del 1912

Dal diario che scriverò deve emergere soltanto il viaggio. Vorrei che si manifestasse l'essenza complessiva, la sintesi silenziosa e spontanea di cui un viaggio d'istruzione ha bisogno e che ne costituisce l'essenza. Mi è tanto più chiaro in quanto nessuna singola esperienza ha segnato con forza l'impressione dell'intero percorso. Natura e arte sono culminate ovunque armoniosamente in ciò che Goethe chiama «solidità». E nessuna avventura, nessun gusto per l'avventura dell'anima, ha rappresentato un retroscena valido o affascinante.

Il nostro treno sarebbe dovuto partire venerdì 24 maggio alle quattro e mezzo, ma ci fu un forte ritardo. Prima del quarto, in anticipo sull'ora fissata, mi trovavo già davanti alla casa di Erich Katz nell'aria fredda del mattino e lanciavo timidamente parecchi fischi stonati che però non richiamavano la sua attenzione. In questa circostanza va detto che avevamo stabilito di adottare come segnale per il viaggio la versione fischiata di *Tempeste invernali cedevano il passo al maggio*, una melodia della quale ero riuscito a imparare solo qualche triste variazione. Dopo pochi minuti d'attesa, Franz Sachs arrivò a rotta di collo da casa nostra, correva lungo la strada deserta e io lo chiamai dall'altro lato. Poco dopo eravamo tutti e tre insieme. Fu spiacevole scoprire che a quel punto non era più tanto presto. Cominciammo a camminare di buon passo e quanto più mi rendevo conto che il tempo stringeva, tanto più restavo indietro. Joel, il compagno di viaggio di Sachs, mi sorprese da dietro con un «Buongiorno», si avvicinò, il mio bastone volò a terra, lui lo raccolse; quando ci riunimmo tutti alla stazione, Simon e Börnstein compresi, ero distrutto.

Nei lunghi minuti durante i quali aspettammo il treno, dovetti tenere a freno la nausea. Poi cercai di approfittare del viaggio fino a Basilea per dormire e mantenermi pronto per le impressioni della giornata. Ma la mia attenzione veniva spesso catturata dai

turisti che viaggiavano con noi, anche studenti, e da Simon e Katz, che nel corridoio del direttissimo leggevano i manuali di conversazione o guardavano il paesaggio piovoso.

La superiorità del talento di Simon per il viaggio si manifestò già a Basilea. Alla stazione, dopo esserci guardati un po' attorno ci orientammo e Simon non si diresse subito verso la sala d'aspetto per fare colazione, come le schiere degli altri viaggiatori avidi di piaceri. Ci recammo invece al binario vicino con i bagagli, aspettammo il nostro treno e occupammo i posti. Qui ebbe inizio la prima battaglia di Katz con il «bagaglio a mano» foderato di tela scura, dall'aspetto e dal peso superiori a ogni possibile descrizione, che doveva trascinare, sollevare e tirare giù parecchie volte al giorno facendo ricorso a ogni parte del corpo e a tutte le sue forze. Poi andammo a fare colazione: sala d'aspetto di seconda classe, un franco e quaranta. Non c'era davvero il tempo per mangiare facendo onore al prezzo. Con ripetuti e sonori «Me ne infischio!» «Di quelli me ne infischio!» «O no?!» Simon afferrò i panini intorno a lui e se li infilò nel cappotto, pieni di burro e marmellata. Lo stesso facemmo Katz e io. Al tavolo della colazione Simon salutò un giovane e simpatico studente di Friburgo, amico del suo amico Bloch, e i suoi compagni. Viaggiava anche lui nella nostra direzione e poi lo ritrovammo a Venezia.

Nel nostro scompartimento c'erano due italiani che più tardi, mentre eravamo nel corridoio, hanno letto senza farsi nessun problema i nostri Baedeker e le nostre guide. E poi ricordo un francese che dormiva nel suo angolo o leggeva il giornale. Le nuvole fitte e la pioggia toglievano ogni attrattiva al paesaggio. Simon ha raccontato una storiella molto carina su un signore schifiloso e il suo cane barbone, abbiamo chiacchierato un poco, sfogliato un poco i Baedeker o i manuali di conversazione, Simon cantava, senza nessun imbarazzo, canzoni studentesche inframmezzate da stupidaggini. È spesso impulsivo, molto allegro e ha il talento dell'innocua idiozia. Poco prima di Lucerna, dopo una mia visita nell'altro scompartimento, siamo stati raggiunti da Sachs, Joel e Börstein. Quando Simon si è messo a raccontare di nuovo la storia del barbone, mi sono fatto beffe del finale. Era offeso, arrabbiato e non ha voluto continuare il racconto. Naturalmente nei primi giorni sono stato molto attento a evitare le tensioni e ne ho preso atto. Per me è sempre sgradevole avere rapporti con persone intimamente serie ma imprevedibili e rudi, non importa che siano giovani o adulte; se mantengono una certa riservatezza e distanza, sono molto prudente. Simon ha qualcosa di questo tipo umano. Per lo

stesso motivo ho fatto molta attenzione, anche nei primi giorni, a evitare che si formassero gruppi di due persone, che avrebbero prodotto una tensione continua. Il fatto che l'intero viaggio si sia svolto in modo così straordinariamente armonioso e garbato nei rapporti interpersonali, è certamente dovuto a un certo intimo riserbo di noi tutti.

A Lucerna, sotto una pioggia battente, gli altri ci hanno lasciato.

È seguito il viaggio sul lago dei Quattro Cantoni, che mi ha completamente disorientato e con tutte quelle montagne coperte da nuvole fitte non è stato particolarmente bello. Alla fine la monotonia della pioggia ci ha fatto sprofondare nell'apatia e ci ha spinti alla lettura, finché hanno avuto inizio le tratte grandiose della ferrovia del Gottardo. Qui la natura non si pone in termini di bellezza, ma di grandiosità quasi architettonica, che inevitabilmente fa presa lì dove si vedono le curve della ferrovia o il letto roccioso della Reuß. Tuttavia esistono strumenti che possono proteggere da un'impressione troppo elementare. Li hanno scovati. Nei boschi, sulle rocce, nei prati e sulle fattorie, in lettere di lamiera rosse, alte alcuni metri, c'è scritto: «Pneu Continental». Fanno a gara, ma senza successo, i cartelloni pubblicitari delle fabbriche di cioccolato. Del resto continua a piovere; Simon impreca e alternativamente si lamenta. L'ultima speranza è il Gottardo. Quanto a me, il tempo non mi ha irritato più di tanto: mi sentivo un po' oppresso all'idea di salire sul Monte Mottarone, il giorno dopo, e sulla Madonna del Sasso, in programma per quello stesso pomeriggio. Nel caso fosse piovuto, invece di restare sul lago saremmo andati subito in città. A ogni modo un ragionamento piuttosto codardo e puerile. Dopo il Gottardo però il tempo è stato magnifico. La splendida visuale sulle montagne dalle cime coperte di neve appena caduta si è fatta sempre più aperta durante il viaggio; il paesaggio dopo il Gottardo, perfino per chi ne percorre un tratto in ferrovia, in fretta e rumorosamente, mantiene anche adesso il suo carattere originario di profonda solitudine. L'unica cosa fastidiosa erano le scritte in italiano sulle case, che a parte «ristorante» erano del tutto incomprensibili.

Bellinzona - prima impressione, il bel tempo - è la prima tappa di questa lunga giornata di viaggio. Dietro alla stazione troviamo una panchina in un piccolo spiazzo verde. Posiamo i bagagli, Simon va a comprare il pane con il manuale di conversazione di Meyer. Cerco cartoline, ma non si trovano; in compenso alla stazione mi viene incontro felicissimo un membro della Rotte Corah di Friburgo. Tuttavia il mio saluto cordiale scoraggia ogni ulterio-

re approccio. Vicino alla panchina c'è una fontana. Qui si può ancora bere acqua!

Poi, sul treno locale da Bellinzona a Locarno, dormo tutto il tempo. Alla fine, con grande fatica, osservo il lago a occhi aperti ... Sulla strada che dalla stazione di Locarno arriva al porto, noto con soddisfazione che non sarò sempre l'ultimo, infatti la mia valigia di cartone vulcanizzato si trasporta benissimo, mentre Katz non riesce a trascinarsi dietro il suo macigno neppure per trenta passi. Simon ha dimenticato in treno il suo costoso bastone di bambù! Torna indietro di corsa, noi lo aspettiamo sulla riva torrida con il parapetto di pietra.

Mi siedo sul parapetto. È stato il primo momento di tranquillo piacere. Davanti a noi sulla riva scintillano le barche di legno verniciato. L'acqua è blu, i monti avvolti da un delicatissimo velo indietreggiano allontanandosi sul lato del lago. Dalla nostra sponda guardiamo i pendii torridi, pieni di ville e di hotel; c'è anche, su una rupe, un grande edificio marrone giallastro, la Madonna del Sasso. Simon torna con il bastone e saliamo a casaccio verso la Madonna del Sasso. Dopo un poco, su un sentiero stretto e ripido tra le ville, incontriamo un portalettere. «Dove...?» Dobbiamo tornare indietro e lui ci precede, molto in fretta. Incontriamo un fosso, mentre lo salto, cado; dopo che mi sono felicemente arrampicato fuori dal fosso gli altri sono scomparsi. Imbocco una strada che però presto si interrompe, torno indietro e ne prendo un'altra. Alla fine sento arrivare da qualche punto in basso le *Tempeste invernali*. Sbuco vicino alla funivia che porta al Monte Sasso e trovo Katz e Simon che mi aspettano. Per quanto l'abbia dimenticato in fretta, per un paio di minuti l'intermezzo è stato sgradevole; infatti due ore dopo da Locarno partiva il battello per Stresa, dovevamo regolarci con il tempo a disposizione. La strada, selciata e moderatamente ripida, sale vicino alla funivia formando dei tornanti: ai lati, alti cespugli, a volte intense ondate di profumo (tutto è in fiore, qui) e, a intervalli più o meno lunghi, cappelle di qualità molto scadente. Tuttavia rendono più vivace il breve percorso, particolarmente bello di fronte a un grande viadotto della funivia che sbuca dal verde. Una volta su, ammiriamo prima di tutto il panorama da un belvedere ai piedi della chiesa conventuale. Già qui si nota il tratto caratteristico del paesaggio del Lago Maggiore: l'«ampiezza», si potrebbe definire. Le montagne indietreggiano davanti al lago o lo sfiorano, tanta è la dolcezza con cui scendono, i boschi arretrano davanti alle case e alle coltivazioni non recintate. Se si guardano con il cannocchiale le singole strade

lungo il lago, con le ombre nette degli alberelli, l'impressione di calura aumenta fino a diventare quasi visibile. Nella chiesa in sé non c'è niente di notevole a parte brutti dipinti, mediocri e patetici. Poi si sale ancora, superando una serie di arcate. In una nicchia ci sono dei monaci in preghiera. In carne e ossa! Provo la stessa sensazione che proverci se vedessi improvvisamente una palma nel Tiergarten o se incontrassi un leone nella Leipziger Straße. Successivamente, nel corso del viaggio, mi sono abituato a questa impressione che sulle prime sferrava una specie di assalto alla mia idea di civiltà. Una volta su, ci sediamo a bere birra e gazzosa, dopo esserci informati dettagliatamente sul prezzo. La cameriera parlava solo italiano e in questa lingua si è svolta anche la cerimonia del primo pagamento. Si comincia pronunciando molto timidamente la parola: *pagare*. Far uso di una lingua che non si conosce abbastanza suona innaturale e quasi menzognero anche per chi la parla. Sulla via del ritorno abbiamo comprato delle ciliegie e siamo stati imbrogliati sul peso per la prima volta.

Come per molte altre cose, anche riguardo al pranzo la giornata ha portato con sé quella che sarebbe diventata un'abitudine destinata a durare. Mancava poco alle quattro quando Simon, appena saliti a bordo, ha cominciato a dividere le provviste che aveva comprato a Friburgo con i fondi in comune. Abbiamo ricevuto il solito *hors d'œuvre*: pane con burro di acciughe, da una a due fette, distribuite rapidamente e in parti uguali. E poi pane e salame in quantità maggiori. Ciliegie. Per finire due caramelle dal sacchetto. Grazie alla laconica precisione del menu ci siamo guadagnati le evidenti simpatie di un'anziana signora seduta vicino a Simon. Lì ha cominciato a far conversazione, inizialmente in italiano, ha offerto a Simon dei dolci, e lui ha risposto «no». Alle mie rimostranze ha detto: «Non posso certo dire "grazie" a questa vecchietta!» A quel punto la signora ha cominciato a parlare un tedesco fluido. Abitava sul lago in una villa di sua proprietà. All'approdo successivo è scesa, dopo aver fatto cupe profezie sul tempo. Nelle ore successive la nostra attenzione si è divisa tra la bellezza del lago e le nuvole che si avvicinavano. Verso sera la vista sul Gottardo si è coperta e sul lago è calata la nebbia. Si è fatto piuttosto fresco e a causa delle nuvole il buio è sceso prima del previsto. Per un'ora e mezza abbiamo visto le luci di Stresa a poca distanza davanti a noi. Ma ci avvicinavamo con fastidiosa lentezza, la nave procedeva a zig zag da una sponda all'altra. Ci siamo stancati – Simon e io abbiamo fatto anche una lunga conversazione su Schiller – finché non siamo approdati all'Isola Madre, triste e spettralmente

buia. Abbiamo raccolto le nostre cose. Alla stazione di Stresa abbiamo trovato un dipendente dell'albergo in cui avevamo pensato di andare. Ma per tre persone non c'era piú posto. Ci hanno accompagnato in un albergo vicino. L'ingresso era costituito di un grande atrio, poi c'era una scala buia che saliva dal cortile, reggendo due lampade l'albergatore ha attraversato una serie di salotti che non sembravano proprio stanze d'albergo, e alla fine è arrivato a due camere da letto. Il prezzo (due franchi a testa) faceva al caso nostro. L'albergatore, un uomo grasso dall'aspetto fuori moda, ma molto gentile, aveva il vantaggio che potevamo comunicare con lui in francese. Se il tempo fosse stato bello, la mattina successiva volevamo essere svegliati di buon'ora per salire sul Monte Mottarone. In caso contrario alle nove e un quarto. Se n'è andato, ma è tornato subito indietro per indicarci la strada per le toilette. Non me lo ricordo piú, perché durante il mio soggiorno non ci sono mai andato. Dopo avere fatto i conti con Simon e regolato le pendenze, siamo andati a letto presto. Nella disposizione di spirito singolarmente soddisfatta che segue una giornata di viaggio, e soprattutto una giornata così lunga, sono rimasto ad ascoltare ancora per un po' il mormorio del lago attraverso la finestra aperta.

La mattina dopo sono stato l'ultimo a fare colazione. Ci avevamo svegliato alle nove e un quarto, eppure, come abbiamo visto una volta scesi, il tempo era bellissimo e ci siamo arrabbiati. Ma non c'è stato niente da fare. In ogni caso la colazione con il burro tipico e il caffè forte di quelle zone è stata apprezzata, poi abbiamo affittato una gondola che ci ha portati prima all'Isola Madre, poi all'Isola Bella. Abbiamo portato con noi anche i bagagli perché dall'Isola Bella volevamo proseguire in battello. Il lago era calmo, ma non ancora del blu che si vede nei quadri; la riva tuttavia, e la catena del Monte Ceneri e del Sempione, che la sera prima era coperta, erano limpide. È molto bello andare in gondola quando si ha l'isola davanti a sé, ci si avvicina molto molto lentamente e si ha molto molto tempo. Adesso eravamo contenti di avere rinunciato al Mottarone; altrimenti non avremmo potuto fare questa gita. La guida dell'Isola Madre era affidata a un giardiniere e per la cura del grande parco, come siamo venuti a sapere con nostra sorpresa, ce ne sono solo tre. L'uomo faceva i nomi delle piante in un coacervo di lingue, e nel frattempo, durante il giro, poteva qualche ramo, toglieva qualche erbaccia e si è assicurato la mancia tagliando di tanto in tanto tre fiori per ognuno di noi. Poiché il giardiniere dell'Isola Bella seguiva lo stesso metodo, un paio d'ore piú

tardi eravamo in possesso di un bellissimo e ricco mazzo di fiori. Il giro sull'Isola Madre è stato una rivelazione botanica, avevo di fronte piante delle quali fino a quel momento non avevo la più pallida idea, a parte quella di sapere che crescono in paesi lontanissimi. Non avevo mai sospettato una tale ricchezza di forme di alberi e palme, la grandezza di molte piante, come l'erica che ho visto sull'isola, l'intensità cromatica di molti fiori. Si aggiunga la bellezza armoniosa e sorprendente con cui tutto è disposto. Il cielo blu, la vista sul lago e sulla riva, e ancora l'isola: si ha l'impressione che due interi mondi di bellezza stiano l'uno di fianco all'altro.

Sull'Isola Bella non si accede subito al parco, prima si è costretti ad ammirare in fretta un castello che fa grande sfoggio di un lusso fastidioso, spesso getto o pacchiano. Sono belle alcune singole stanze, alcuni singoli mobili, tutte le vedute del parco. La giornata ci era già costata parecchio; questa volta, nonostante facesse tintinnare le monetine, la guida del castello non ha avuto la mancia. Anche qui la guida del parco era affidata a un giardiniere. Tutto è artificiale. L'installazione di statue, grotte e terrazze interviene con invadenza sulla natura. Un'arte del giardinaggio che in sé può essere artistica, ma che subito dopo la visita all'Isola Madre fa un effetto molto negativo. All'Isola Bella mancano completamente anche l'eleganza, il senso di isolamento della sua rivale. Un grande albergo, chioschi e case, sí, anche la vicinanza della riva, la danneggiano, rispetto all'Isola Madre.

Sul battello per Luino abbiamo potuto ammirare il lago ormai di un azzurro intenso. Hanno viaggiato per un tratto con noi due frati cappuccini e, tra numerosi venditori del mercato, una bella italiana. A Luino Simon ha fatto spese, Katz e io abbiamo aspettato su una panchina del lungolago. C'è voluto del tempo prima che vetturini e portabagagli si rendessero conto che sapevamo cosa volevamo, cioè niente che potessero darci loro. I vagoni di terza classe della ferrovia a scartamento ridotto che va da Luino a Ponte Tresa sono come i nostri vagoni di quarta classe e perciò non aiutano il piacere del viaggio. La ferrovia imbocca ben presto una valle molto stretta, affatto disabitata, chiusa da colline verdissime. Sbuca in una zona più aperta, animata da case e colline, e si ferma a Ponte Tresa, sul lago di Lugano.

Qui, alla natura italiana del Lago Maggiore con i suoi tratti ampi, morbidi e i colori pallidi delle rive, si contrappone il carattere svizzero. Le montagne sono coperte fino in cima da boschi cupi o sono aspre, nude e pietrose. Spesso la riva sparisce, quando i monti precipitano perpendicolarmente nel lago. E le montagne non for-

mano catene variamente collegate, ma molto spesso alture isolate dalle forme capricciose come il ripido San Salvatore, vicino a Lugano. Il tragitto è stato molto agitato: la superficie del lago era coperta di creste spumose; è uno spettacolo che fa un effetto incredibile e sorprendente. Con noi sul cassero viaggiava una folla di ragazzi accompagnati da una guida, vestiti da perfetti turisti. I discorsi vertevano sulla geologia, avevano tutti carte geologiche. A quanto pare un viaggio di studio. Regnava un tono molto aperto, cameratesco; la conversazione si spostava armoniosa e tranquilla tra i gruppi. Alcuni dei ragazzi mi hanno colpito per la loro serietà; uno, soprattutto, che studiava la sua carta, mangiava cioccolato e alzava gli occhi solo per offrire qualcosa agli altri. Probabilmente era il piú giovane.

Anche il primo albergo di Lugano in cui ci siamo recati, un albergo tedesco, era al completo. Tuttavia ce ne hanno indicato un secondo lí vicino. Abbiamo trovato buone stanze in cui abbiamo potuto riposare con una certa comodità. Prima di cena ho scritto cartoline su una terrazza.

A tavola, oltre a noi, c'erano anche due giovani turisti e un signore grasso a capotavola, vicino a lui la moglie, che purtroppo aveva mal di denti. La circostanza ha spinto uno dei due giovanotti a fare delle considerazioni odontotecniche in cui sosteneva energicamente, in quanto studente del secondo semestre di odontoiatria, il principio secondo il quale è normale devitalizzare il nervo dei denti malati. Parlava sempre del suo capo, in modo piuttosto infantile. Il marito della donna sofferente si sentiva straordinariamente bene. Ha sottolineato piú volte di apprezzare la vicinanza della gioventú, dicendo che i giovani devono fare una vita allegra; cercava di rivivere sogni tardivi, brindando e dicendo «alla salute» a destra e a manca. Del resto era un originale e ha fatto un'eccezionale descrizione della sua visita a una chiesa cattolica. «C'era un prete. Viene verso di me, chiede "che cosa desidera, che cosa desidera"» e lo diceva bisbigliando, scosso dalle risate, con un tono di straordinaria invadenza. «Faccio cosí». E con un'espressione di estrema stupidità ha mosso le mani e si è fatto il segno della croce cattolico. Alla lunga dava un po' sui nervi - siamo stati i primi ad alzarci e siamo andati fino al lago. Le strade scendevano ripidissime verso la riva. Una volta giú abbiamo camminato lungo la passeggiata principale fin dove sfocia in una strada piuttosto buia con degli alberghetti, all'inizio parlando piacevolmente di musica. Dopo pochi passi le case finiscono; davanti si erge la grande silhouette scura del San Salvatore sulla quale le luci segnano il trac-

ciato della funicolare; a destra, dietro un basso parapetto di pietra, la riva e il lago. Qua e là i larghi fasci di luce dei riflettori in azione frugano la superficie. Il contrabbando è molto praticato. Ci sediamo sul parapetto e lasciamo penzolare le gambe sulla spiaggia. Sulla riva opposta si alza il Monte Brè. Luci isolate che provengono dalle case, indecente tuttavia una specie di cartellone luminoso: di tanto in tanto si vede la parola «Monte Brè», a grandi lettere illuminate. La circostanza ci offre il tema della conversazione: quali possibilità conseguono dalla coerente attuazione del principio? Si devono illuminare con la luce elettrica i profili delle montagne? O tutta la cima? È forse possibile fondare una società per azioni per la titolazione dei monti e il battesimo delle montagne?

La via del ritorno rallenta quando inizia la strada in salita. Sono circa le dieci, ma i negozi sono ancora aperti. Una volta su ci ritroviamo davanti a una chiesa illuminata a giorno dalla luna. E subito dopo siamo a casa. Strano come i luoghi sembrino spostarsi nella penombra! All'improvviso, senza saperlo, sono da qualche parte, proprio a casa!

La forte pendenza della salita mi ha un po' affaticato. Nella stanza che occupiamo Katz e io c'è una poltrona di vimini. La spingo verso la finestra, mi stendo e me ne sto così per circa un quarto d'ora mentre Katz si spoglia. Guardando dalla finestra non vedo molto. La visuale è chiusa dalla collina della stazione, dal basso salgono i cavi della funicolare e ci sono alberi ovunque, anche di lato si può vedere un pezzo di casa, e i lampioni della funivia. Il bello è che la luna quasi piena è invisibile. Aspetto, per vedere se sale ancora dietro la casa e un paio d'alberi, e adesso vedo solo come dà colore a ogni cosa. Mai, forse, dopo l'esame di maturità, mi sono reso conto con la stessa intensità di adesso del fatto incredibile che non sono più uno scolaro, che non devo più dare risposte, che le mie mattine non sono subordinate a nessuno e i miei pensieri non trovano più forma e appagamento nel tema scritto. L'antica consapevolezza si è ribellata ancora una volta alla nuova che tuttavia deve subentrare. Katz mi ha dato un colpo sulla spalla, delicato nelle intenzioni, ma molto irritante in questo contesto. Tuttavia non vado ancora a letto, mi siedo invece, con sua contrarietà, e scrivo ancora tre o quattro cartoline ai parenti.

Le operazioni della mattina successiva si sono un po' ingarbugliate. Poiché (la domenica di Pentecoste) il servizio agli sportelli era più che negligente, la preoccupazione per i bagagli ha rallentato la nostra marcia verso Gandria, dove alla fine abbiamo dovuto prendere il battello successivo a quello previsto. Tempo e strada

erano infuocati, abbiamo avuto il giorno piú torrido di tutto il viaggio. La strada sale oltre la riva e presto un sentiero piú stretto si inoltra tra le ville, poi tra cespugli e rupi scoscese. Qui la strada è scavata nella roccia e in un punto diventa addirittura un tunnel che passa attraverso un poderoso blocco sporgente. Molto piú in basso si vede sempre il lago blu, chiuso, e alle spalle la visuale è dominata dal grottesco San Salvatore. Di struttura complessivamente massiccia, tanto che la rupe attondata che ne forma la vetta, con la casa in cima, dà l'idea di un'audace paradossalità. Gandria. Ci sono case in rovina, mucchi di pietre, calura, coltivazioni verdi nei piccoli porti, gradini alti un buon mezzo metro. Il paese precipita dall'alto verso la sponda. Inarrestabile, di casa in casa. In basso arriva il minuscolo battello. Come scivola, avanzando sul lago piatto! Ma non riusciamo a prenderlo, anche se corriamo a perdifiato da un punto all'altro, di gradino in gradino, attraverso le strade sudicie. Non troviamo la riva. Giú il battello sta già ripartendo, mentre una donna ci rimanda indietro, «*a la stazione*» [sic]. Ero stanco, di tanto in tanto ero già rimasto indietro, e all'improvviso mi ritrovo solo in questo paesino incantato. Dal basso arrivano viaggiatori che si arrampicano verso la cima. Li seguo, sperando di trovare un punto aperto da cui poter vedere la stazione dei battelli. Certamente gli altri stanno già aspettando. La strada sale sempre piú su, i viaggiatori sono già scomparsi in qualche vicolo laterale, sempre piú su. A un certo punto cambio strada anch'io. Sembra impossibile ritrovare la via dalla quale siamo appena scesi. Il sole batte sui gradini come se le pietre dovessero spaccarsi. Riesco a star dritto sulle gambe solo a fatica. Aiutandomi con le mani, sempre impedito dal bastone, mi arrampico verso l'alto. All'improvviso mi ritrovo davanti a una casa, qui la strada finisce. Non si vede anima viva in tutta la zona. Adesso torno indietro camminando sul muro stretto di un vigneto e mi aspetto di cadere a ogni momento. Ma insisto a proseguire, finché non sarò uscito all'aperto sopra il paese e forse superando il declivio riuscirò a raggiungere la riva. E presto mi lascio le case alle spalle, ho il declivio davanti a me. Terreno erboso, ma così ripido che scivolo giú e non posso camminare. Atterro in un vigneto che perlustro finché non mi imbatto in una scaletta che porta verso il basso. Nel momento in cui sto per scendere a precipizio, cado sfinito, segue la seconda nausea e mi riposo per tre minuti. Poi giú per la scala, atterro in un vicolo che scende al lago: ecco, una targa, un ristorante dove ci sono gli altri. Cerco di nascondere la mia spossatezza, e mi riprendo con una gazzosa, durante la conversazione Si-

mon viene convertito alla grafologia. E dopo un'ora arriva il battello con cui lasciamo Gandria, certamente uno dei paesini piú singolari, stregato anche in pieno giorno, nel quale Simon ha definitivamente dimenticato il suo prezioso bastone e non lo ha piú ritrovato. Comprensibilmente stanco, ho apprezzato il viaggio solo in parte. Nel suo ultimo tratto, la linea ferroviaria da Porlezza a Menaggio, che si trova già sul lago di Como, lì dove il treno sale verso il lago tracciando delle curve e passando davanti a cipressi e case bianche, è bella. Poi, in venti minuti, con il battello si arriva a Bellagio, dove le strade si dividono. Ora infatti l'individualismo delle razze acquista un potere assoluto. Noi tre invece, ci ha portati all'*Hotel de la Suisse*. Dopo aver brevemente riposato, abbiamo fatto anche un tranquillo giro in barca sul bel lago.

Le sponde hanno il carattere cupo e roccioso del lago di Lugano; ma non sono altrettanto chiuse dalle montagne e lasciano all'occhio la libertà di spaziare su un panorama animato da alberi e ville chiare. In lontananza si vedono monti coperti di neve. Sulla barca abbiamo avuto l'impressione di avere davanti la fusione piú perfetta del Lago Maggiore e di quello di Lugano.

A cena, sulla terrazza, guardavamo l'oscurità scendere sull'acqua. Siamo rimasti seduti a lungo, inchiodati da una conversazione sull'arte che ho fatto con Simon. E alla fine siamo andati addirittura sulla riva, dove una compagnia italiana di cantanti e musicisti suonava canti popolari e arie d'opera. Lungo la strada buia la dotta conversazione ha avuto un singolare prolungamento, in cui rivaleggiavamo in energia per avere ragione, interrotto dall'attenzione dovuta alle canzoni e agli abiti bianchi e rossi degli italiani. Solo verso le diciannove o anche piú tardi, quando eravamo a letto ormai da un pezzo nella nostra stanza, questa volta in comune, la conversazione è finita per forza di cose. Simon l'aveva resa molto vivace attaccando con estrema violenza la poesia moderna.

La mattina successiva eravamo a Cadenabbia di buon'ora e subito dopo a Villa Carlotta. Ha una bella scala classica, dopo il cancello di ghisa, pieno di audaci svolazzi, una vasca rotonda sulla quale galleggiano le ninfee e poi terrazze che digradano simmetricamente, sulle quali si arrampicano le rose. Del castello vero e proprio si può visitare soltanto l'atrio che ospita alcune sculture. Prevalentemente di Canova. Ed è interessante come Amore e Psiche appaiano piú ritrosi e piú belli qui, nel loro primo abbraccio, rispetto ai moltissimi successivi nei quali non trovano nessuna nuova espressione per il loro amore secolare, che esisteva persino prima di Canova. Inoltre ho notato fino a che punto anche il *Corteo*

di Alessandro del Thorwaldsen confuti almeno in alcuni punti, con la sua forza, il carattere meridionale e classico di molte stampe.

Il parco era qua e là già piuttosto sfiorito. Qui le singole piante colossali salutano chi arriva dal Lago Maggiore come innocue conoscenze, ma hanno comunque trovato una nuova variazione in una forra primigenia dove crescono accalcandosi una moltitudine di arbusti, piante di bambú e soprattutto grandi felci dal tronco nero. Giriamo gli occhi e vediamo i fiori delle azalee, i cui cespugli si insinuano sul sentiero dai margini del tappeto erboso; è impossibile immaginare i colori che avevano prima di adesso i terreni sfioriti in cui sono rimaste sulle piante solo le foglie. Ma non possiamo godere dell'estrema bellezza del parco perché il sole, che all'inizio splendeva ancora, ora è completamente scomparso e il cielo si è coperto di grigio.

Questo ha tolto molto del suo fascino anche al viaggio in battello verso Como. Qui il lago è vasto e a volte informe, finché ci si avvicina nuovamente alla riva dove si vedono con precisione i singoli paesi, le strade strette e i porti che si inabissano dalle rocce e ponti tra case a volte già fatiscenti. Dall'alto alcuni ruscelli impetuosi precipitano rumoreggiando nel lago. I compagni di viaggio sono poco interessanti, il nuovo arrivato che percorre i primi chilometri in territorio italiano è colpito soltanto dalla frequenza e dalla premeditata intensità con cui la gente sputa. In genere fumano un tabacco tremendo. Quanto più la nave si avvicina a Como, tanto più piatte diventano le rive. Sul lago, accanto alle numerose ville crescono i cipressi. Salta all'occhio una costruzione piramidale con la scritta: «Philipp Frank», l'appariscente monumento funebre di un originale. Anche a Como il tempo è caldo e coperto. Dopo qualche esitazione rinunciamo a raggiungere un vicino punto panoramico; su una panchina della riva tiriamo fuori invece le nostre provviste, che consistono in parti uguali di cibi comprati e portati da casa. Seguendo il cerimoniale consueto, Simon distribuisce il pranzo canonico. Con la nostra calma noncurante richiamiamo l'attenzione della guardia portuale. La città è in agitazione per un evento straordinario. Da un'altra zona del porto si sente arrivare la musica, drappelli grandi e piccoli in parte formati da turisti, quasi tutti con bandierine italiane all'occhiello, sfilano a passo di marcia. Ma non siamo riusciti a capire la ragione di tutto questo. Quando ha iniziato a cadere una pioggia leggera, ci siamo incamminati verso il Duomo. Un edificio di marmo bianco con la facciata enfaticamente mossa e divisa da nicchie profonde che contengono delle figure. Sopra il portale gotico c'è

il tondo di un'enorme finestra circolare. Osserviamo ancora i lati, che non hanno nulla della imponente bellezza e dell'articolazione della facciata, e poi entriamo. L'impressione è di un ambiente freddo e disadorno; inoltre all'interno del duomo non ci sono singole opere di grande bellezza. Con il tram elettrico trasportiamo i bagagli e noi stessi alla stazione, e anche qui trovano il modo di prenderci venti centesimi piú del dovuto.

Milano non saluta il forestiero in italiano, ma piuttosto in una lingua ultraeuropea. Viene indotto con ogni mezzo a prendere coscienza di un evento sensazionale: questa è la prima città italiana in cui metti piede, e la piú grande. L'invadenza dei facchini d'albergo è insuperabile e l'abbiamo particolarmente sentita. Sotto la guida di Simon abbiamo posato i bagagli vicino al portone principale e abbiamo studiato la carta. Arrivavano uno dopo l'altro con le parole «albergo tedesco» che non riuscivano quasi a pronunciare e un sudicio biglietto che vantava le qualità dell'hotel. Li abbiamo presi tutti e Simon ha ribadito con aria da gran signore il suo: «ne riparleremo, sí, abbiamo preso nota».

Scegliamo l'albergo seguendo il Baedeker e attraversiamo la piazza, portabagagli e dipendenti d'albergo al seguito. Quando i loro richiami risultano inutili, se ne vanno uno dopo l'altro. Poi, per caso, incontriamo il facchino del nostro albergo.

Nella locanda tedesca ci hanno dato una stanza a tre letti la cui mancanza di gusto assolutamente grottesca non può passare sotto silenzio. Contro la parete lunga, a distanza di mezzo metro l'uno dall'altro, ci sono tre letti separati da due comodini. Ma il letto in sé e per sé è un dettaglio. Molto piú importante è la struttura di legno incredibilmente lunga che lo sovrasta. Di un'inutilità assoluta, rappresenta la fusione di ogni genere di linee rette e curve in un goffo arco superiore e questo esercizio di assurdità e veemente bruttezza viene messo in forte rilievo da piccole strutture dello stesso tipo sui comodini e dal terzo e ultimo letto, che con la sua struttura offre una variazione dell'estrema bruttezza degli altri due. Alla fine l'insieme suscita l'insuperabile impressione di un tempio idolatrico e, nella loro altezza stupida e vuota, queste sopraelevazioni sembrano reggersi sulla fiduciosa venerazione dei dormienti che si addormentano tremando ai loro piedi.

Ma questo è successo molte ore piú tardi. Eravamo arrivati presto, nel pomeriggio volevamo visitare il camposanto e la sera, se possibile, andare a teatro. C'era da scegliere tra la *Vedova allegra* e *Gloria*, una tragedia in cinque atti di D'Annunzio. E abbiamo deciso per quest'ultima, nella speranza che l'argomento fosse una

vivace pantomima della guerra italiana. Come ci pareva di aver letto da qualche parte.

La giornata era torrida. Ci siamo diretti al camposanto lungo un viale largo, disadorno e senz'ombra. Alla fine della strada, una grande cancellata anonima delimita una corte sulla quale si alza una loggia molto ampia, in pietra bianca e rossa. L'edificio appare disuguale nei colori e indicibilmente vuoto, con i suoi ampi archi moreschi che si incontrano senza che l'articolazione architettonica dia loro carattere. L'impressione prevalente è di enorme vastità. Anche qui il sole picchiava, quando lo abbiamo visitato, e quest'opera, che dev'essere costata milioni, non fa un effetto diverso da quello dell'atrio di una esposizione di prodotti coloniali. Tutto questo colpisce in modo doppiamente penoso, se si pensa al suo scopo.

Ma ben presto siamo stati costretti a notare che la solennità non è certamente il segno del luogo. I milanesi, colti e ignoranti, fanno la loro passeggiata pomeridiana qui nella loggia o nel giardino di pietra. Su tutte le pareti della loggia principale sono stati collocati i busti dei grandi italiani defunti e le lapidi commemorative. La pietra è veramente sudicia. Di fronte all'ingresso si trova il sarcofago di pietra grigia con la scritta «Alessandro Manzoni» sovrastata da una corona d'alloro in ferro. La forma del sarcofago, che ricorda in qualche modo un tempio e termina a forma di timpano, dà un'impressione di grande severità. La loggia attigua è molto luminosa; e nell'impostazione ha ricordato a tutti il padiglione delle antilopi allo Zoologischer Garten di Berlino. Le pareti sono suddivise in piccoli scomparti nei quali sono inserite per lo più tavolette con fiori, fotografie dei morti e frasi commemorative. Qui sono conservate le ceneri dei defunti. La struttura ha un aspetto indicibilmente meschino. Ogni scomparto con le sue tavole, i suoi fiori, i suoi ritratti individuali. Poi, negli spazi attigui, di nuovo statue di grande banalità. Allunghiamo sempre più il passo, finché veniamo nuovamente trattiene da una tomba estremamente moderna. Le figure in bronzo di due ragazze si allontanano dalla lapide grigia sulla tomba dei genitori. La maggiore ha preso per mano la sorellina che è ancora mezzo girata e sta deponendo un paio di fiori sull'alta lapide alla quale riesce appena ad arrivare. La modellatura pacata, tenera, dei corpi infantili che prendono vita nel tono caldo del bronzo e non si stagliano con invadenza contro la pietra, è estremamente bella.

Abbiamo di fronte il cimitero. Non propriamente un cimitero, ma un campo di marmo chiaro, abbagliante, eccitante. Di tanto in tanto qualche impalcatura, stanno costruendo tombe particolar-

mente alte. Qui bisogna osservare prima di tutto che per una certa somma, naturalmente molto alta, ogni milanese può comprarsi un luogo di sepoltura dove farsi costruire un monumento funebre. La morte, che è democratica e alleata dei poveri, si è vendicata. È sorto uno spaventoso agglomerato di bruttezza e boriosa banalità, è necessario inoltrarsi in una dimensione mistica e fantastica per trovare una spiegazione. Certo, ogni costruzione presa a sé è tanto comune quanto sfarzosa, ma come si produca questa cooperazione, questa intensa e sorprendente bruttezza, è difficilmente immaginabile. Questo sciagurato cimitero milanese non è piú un monumento al denaro, ma a mammona. Ci sono colonne dalle quali strisciano fuori geni del lutto, cappelle illuminate internamente nello splendore quanto mai bizzarro di vetri variopinti, allegorie della morte confuse, incomprensibili, realizzate con enorme dispendio di marmo, grandi piramidi di esseri umani sono raffigurate sulle loro tombe mentre siedono nella cerchia dei familiari, croci sulle quali sono state applicate le fotografie dei defunti che si trovano sulla maggior parte delle tombe, o rappresentazioni insensate di amore, fede e speranza sotto forma di simboli: ancore, colonne e altro.

Alla fine del cimitero c'è un crematorio e un vestibolo che contiene le urne, nello stile di quello che abbiamo visto all'inizio. Non ci siamo fermati a lungo, ma abbiamo gironzolato, scoppiando a ridere per l'orrore e ricadendo poi in un silenzio esterrefatto. Alla fine ci siamo fermati ancora un paio di minuti davanti alla tomba del Manzoni, che però non è riuscita a eliminare l'impressione di nausea quasi fisica che abbiamo provato.

Il tram ci ha portati al Duomo. Certamente l'osservazione è totalmente subordinata al tempo atmosferico e abbiamo avuto la fortuna di vedere questa massa di pietra imponente, eppure così snella sulle sue larghe fondamenta, stagliata contro il cielo blu che in contrasto con il marmo sembrava ancora piú intenso. Piú tardi siamo entrati. Lo spazio sembra vasto eppure disciplinato dalle robuste colonne con i doppi capitelli che aumentano ulteriormente la forza del fusto. Le vetrate hanno colori intensi e ricordo soprattutto la tonalità gialla e calda che il sole al tramonto lasciava cadere sul pavimento entrando da una finestra. L'interno trae grande profitto dalla mancanza di pale d'altare appariscenti, inoltre nel Duomo non ci sono banchi, tutto questo aumenta la consapevolezza di trovarsi in uno spazio libero, grandiosamente articolato, che la luce riempie ovunque. Non saremmo potuti arrivare in un momento migliore. Volevamo salire sul tetto soltanto il giorno se-

guente e così siamo andati al Teatro Olimpico ad acquistare i biglietti non proprio a buon mercato per la sera. Dopo cena abbiamo di nuovo bighellonato fino al teatro. Avevamo molto tempo perché la rappresentazione iniziava soltanto alle nove. Più tardi, tra l'altro, mi sono accorto che molto probabilmente durante la cena avevo perduto il portafogli; per caso non c'era quasi nulla di valore, nonostante abbia chiesto in giro non l'ho più ritrovato.

Del resto, andare a teatro a Milano, in una bella serata primaverile, non è molto diverso dal farlo a Berlino, o meglio a Charlottenburg, quando si attraversa il Kurfürstendamm e la Grollmannstraße per recarsi allo Schillertheater. Poi però le vie si dividono e allo Schillertheater non si vedrà mai niente di simile alla *Gloria* di D'Annunzio.

Quando si entra a teatro - i soprabiti si tengono con sé - ci si trova di fronte a un sipario illuminato. Avevamo un posto inutilmente buono e, per quel tanto che il nostro italiano ce lo ha permesso, abbiamo potuto leggere da vicino il gran numero di réclame che ricoprono completamente il sipario. La sala si è riempita con lentezza, gli uomini fumano. Quanto alle signore, colpisce il fatto che molte arrivino non accompagnate. Non ho capito abbastanza da poter raccontare in dettaglio lo svolgimento dello spettacolo. In ogni caso la mimica e vaghe ipotesi fatte durante gli intermezzi lasciavano pensare che si trattasse del dissidio di un uomo diviso tra la fama e l'amore. Il dramma è estremamente rozzo e si nutre di eccitazione eroica e sentimentale. Perciò la recitazione è grossolana e dove abbiamo potuto seguire meglio, risultava piatta e priva di valore artistico. È stato molto divertente ritrovare qui la copia esatta di un sole preso dal *Fiesco*. Come abbiamo osservato più tardi, si trattava di una prima, e alla fine c'è stato anche qualche timido fischio, accompagnato da numerosi applausi. Al di là del valore artistico, abbiamo speso molto male i nostri quattrini anche a causa della messa in scena e della pantomima inadeguate. Solo la fenomenale bruttezza del dramma è stata interessante, e l'osservazione che due minuti prima che cali il sipario, nel bel mezzo dello spettacolo, uno squillo di campanello avverte di quanto sta per accadere. E al secondo squillo in effetti il sipario cala.

La mattina successiva - il nostro treno partiva da Milano per Verona verso le due e mezzo - è stata dedicata al tetto del Duomo, a Brera e all'*Ultima Cena*. Siamo entrati nel Duomo proprio durante una bella cerimonia. I bambini di cinque o sei anni ricevevano il primo sacramento (o qualcosa del genere). Sono arrivati tutti vestiti di bianco e si sono seduti in due file che si fronteggia-

vano, dietro di loro i genitori, e tra le file di sedie incede una specie di processione, con l'arcivescovo di Milano che benedice i bambini. In ogni caso la processione è accompagnata da ceri e bei paramenti, senza dimenticare gli abiti da cerimonia dei bambini, fatti apposta per dar loro un'impronta religiosa precoce e perciò duratura. Quando dopo un certo tempo siamo scesi dal tetto, la cerimonia era appena finita. I bambini si affollavano per uscire dalla chiesa e lì, nella sua meccanicità, il movimento ripetuto di centinaia di mani che facevano il segno della croce era poco elegante. Al tetto si accede prima attraverso una comoda scala, poi si cammina fino a un parapetto, direttamente sulle pietre lisce. Gli spioventi sono attraversati ovunque da gradini che formano delle sporgenze. La massa marmorea è così estesa che anche dall'alto è possibile vedere la piazza ai piedi del Duomo solo da determinate angolazioni. Su tutti i lati si alzano torri piccole e grandi, parapetti, ringhiere sulle quali e nelle quali ci sono effigi di santi. Qui si può trovare la fede nell'umanità, se si pensa a quanti uomini santi devono aver vissuto, perché il Duomo potesse venir costruito. Naturalmente grazie a questa ricchezza lo spettacolo è imponente e acquista ancora di più se si seguono i fregi e le loro belle variazioni nelle singole parti. Non abbiamo ispezionato l'intero tetto, ma siamo nuovamente scesi dopo averne osservato una piccola parte, per la via più breve.

È impossibile apprezzare in poco tempo Brera, con la sua ricchezza di arte italiana di ogni epoca, senza una guida o senza preparazione. Perciò mi sono fermato davanti a singoli quadri seguendo il mio gusto e ne ho trovati moltissimi di belli. Quando si entra ci si trova di fronte alle tavole del Luini, molto danneggiate eppure ancora piene di colore. Poco dopo c'è la sala incontestabilmente più bella di Brera: numerose Madonne e una grandiosa *Pietà* del Bellini. A poca distanza, il famoso *Cristo* del Mantegna. Inoltre mi ha colpito Gentile da Fabriano con le sue scene dalle architetture articolate con precisione, ingenua e perciò tanto più efficaci da un punto di vista narrativo. La pittura moderna di Brera è tristissima; in sostanza un cattivo Piloty. Tenuto conto dell'esame per lo più rapido al quale siamo stati costretti, quel che resta è quasi solo l'impressione generale, la bellezza delle singole opere impallidisce. E proprio per questo Brera non dice molto al profano. In ogni caso la galleria, che del resto abbiamo percorso separatamente, mi ha così affascinato che ho dovuto pagare lo scotto con la *Cena* di Leonardo. Avevamo fatto un centinaio di passi per la strada, quando mi sono reso conto di aver dimenticato il basto-

ne; ancora adesso, mentre scrivo, mi assale lo sgradevole sgomento di quell'istante. Visto il poco tempo che avevamo a disposizione, Katz e Simon non potevano aspettare, ma com'è ovvio io ero decississimo a vedere l'*Ultima Cena*. Hanno potuto darmi solo qualche vago ragguaglio, quanto a me, senza pianta, senza manuale di conversazione che naturalmente era di loro proprietà, non mi restava che vedere come me la sarei cavata. Li ho lasciati, avevamo in progetto di ritrovarci alla stazione. Per un attimo mi sono chiesto se fosse il caso di cercare di raggiungere Santa Maria delle Grazie. Corro a Brera, prima naturalmente devo salire una scala stucchevole e fastosa, mi danno il bastone e incasso persino un ragguaglio. Sulla strada arriva un tram. Io (gridando) «Santa Maria delle Grazie?» Il bigliettaio annuisce e salto su, benché prima avessi sentito dire che per quella strada non passa nessun tram diretto al convento. Avanti, e avanti; naturalmente, tenuto conto della mia incapacità, il bigliettaio ha avuto la mancia. Ho la fortuna che a una signora cada l'ombrellino e lo raccolgo. La ricompensa è arrivata subito. Perché all'improvviso siamo al Duomo, e la vettura si ferma. Ho solo quattro parole a disposizione: «Santa Maria delle Grazie». E le pronuncio. Forse anche parecchie volte. La signora sta per scendere, sente, capisce il problema e dice qualcosa al bigliettaio. Io dico in francese. «*Combien de temps?*» lui annuisce, io voglio disperatamente scendere, lui mi fa un cenno con la mano. Alla fine mi preme in mano un biglietto con qualche numero e qualche parola in italiano che certamente avrebbe dovuto indurmi a prendere i relativi tram. Poi mi spinge con gentilezza fuori dalla vettura indicando una certa direzione.

Da lí in poi ho girato a vuoto come un pazzo. Sulla piazza ci sono molte fermate, qui passa un tram, lí un altro. Vado nella direzione indicata, chiedo a una persona diversa a ogni angolo di strada, chiedo ai controllori, mi rispondono sempre, non li capisco mai. Alla fine un bigliettaio risponde con un cenno di assenso alla mia domanda, faccio un balzo e finisco quasi sotto la vettura. Nel frattempo si sono fatte le due meno un quarto, il treno parte poco dopo le due. So solo che voglio vedere l'*Ultima Cena*, perché è troppo stupido non vedere l'affresco di Leonardo per colpa di un bastone dimenticato. Chiedo assurdamente in francese al bigliettaio quanto manca. Lui com'è ovvio non capisce. Alla fine si ferma e indica una direzione. Vedo una chiesa, mi precipito dentro correndo, è buio, vedo qualcuno e gli vado incontro: Leonardo da Vinci? Mi indica l'uscita, esco di corsa dalla chiesa ed entro nell'edificio adiacente, pago, devo consegnare di nuovo il bastone. È dav-

vero mostruoso adesso, avere il biglietto e dover aspettare in questo buco che uno degli uomini lentamente si alzi e vada al cancello. Superato il cancello c'è una grande sala e l'affresco di Leonardo. Il nudo degrado è affascinante. Le immagini sembrano il prodotto di una qualche enigmatica decomposizione che esce dalle pareti. Vedo solo quelle di Leonardo. Un muro tiene l'osservatore a due metri di distanza. Sono fermo davanti all'affresco, grondo di sudore, mi cade a terra il pince-nez, lo raccolgo spaventato, non riesco a inforcarlo. Lo metto in tasca, infilo gli occhiali. Non riesco a percepire più niente se non lo spazio e la consapevolezza di avere davanti, grande e scolorito, quello che ho ammirato tanto spesso nelle riproduzioni. Tutto questo è durato appena mezzo minuto. Corro fuori e gli inservienti in divisa seduti nell'anticamera restano sconcertati. Riprendo a correre, mi precipito nel primo tram, dopo due minuti scendo di nuovo e chiamo una carrozza. L'uomo ha messo gli attacchi a un ronzino morente. «*Presto*» e batto il bastone sul fondo. Dio, mi fa fare un giro, vedo che fa palesemente una deviazione. Ma non sono capace di esprimermi e grido soltanto, *presto*. Adesso cerco il pince-nez, rovistato in tutte le tasche e non c'è. Sono veramente esausto. Alla fine scopro che è finito nella fodera. In albergo non c'è più nessuno. Sono andati alla stazione con la mia valigia. Faccio di corsa i tre minuti di strada sino alla ferrovia, sul marciapiede vedo finalmente Simon. Ma non ho requie, devo cercare Katz che adesso si è perso. Alla fine, non appena ci siamo seduti, il treno parte. Il viaggio verso Verona non poteva essere abbastanza lungo per il mio sfinimento. E all'inizio mi rifiuto anche di mangiare la razione di mezzogiorno.

A Verona decidiamo all'ultimo momento di scendere alla prima stazioncina. Ci ritroviamo in una piazza aperta, ma piuttosto desolata. Ci sono solo i soliti sfaccendati delle stazioni e ci tocca la consueta seccatura di liberarci di loro. Dopo qualche riflessione, qui il Baedeker ci è stato di poco aiuto, Simon ha deciso di precederci con un facchino d'albergo (di circa sedici anni). Katz e io siamo rimasti ad aspettare e cinque minuti dopo sono tornati entrambi; l'albergo era stato scelto. Attraverso Porta Nuova, un bell'arco antico, si vede un corso. Una strada larga le cui case basse e variopinte mandano poca ombra. Ed è la città la cui fisionomia dica con chiarezza «Italia». In questa strada, non lontano dalla Porta, c'è la nostra pensione. Una pensione italiana, il facchino, e sembrava la mente della locanda, mastica quel tanto di tedesco capace di attirare gli stranieri con il suono della loro lingua natia. Entriamo in una stanza buia. Ci sono piccoli tavoli con tovaglie e

tovaglioli bianchi e mosche ovunque. Percorriamo al buio due rampe di scale strette e brevi e un corridoio angusto. Katz e io prendiamo una cameretta a due letti, finestra sulla strada. La stanza di Simon non l'ho vista. Chiediamo che ci portino dell'acqua e ci riposiamo un momento. Bussano. Sulla porta compare un ragazzo sudicio, l'unico ospite che avevamo appena notato nella sala da pranzo, e ha con sé una scatola di sigari piena di cartoline postali. Lo spediamo fuori. Usciamo quasi subito perché le camere non sono invitanti. Al contrario, suscitano la mia diffidenza e spargo grandi quantità di insetticida sotto il lenzuolo.

La strada larga adiacente al nostro albergo va da Porta Nuova all'anfiteatro. Nel pomeriggio è piena di fannulloni. Passando davanti a una piccola chiesa, chiusa sulla strada da un sipario, arriviamo sulla piazza. I soliti giardini, una fontana, bambini che giocano con le loro bambinaie. Vi si erge un grande edificio di pietra scura: l'anfiteatro. Sotto un arco c'è la bancarella per le cartoline e la vendita dei biglietti. Entriamo e ci troviamo immersi nella quiete della grande Arena ascendente. La linea dell'orizzonte è interrotta solo in un punto da grandi pilastri in rovina, i resti di una serie di arcate che ai tempi di Goethe erano ancora in piedi. Tra le gradinate alte un metro sono state scavate delle scale. Saliamo fino al margine superiore. Il sole sta calando, davanti a noi ci sono i tetti, sporchi e cadenti. Svettono alcuni campanili; le costruzioni dei forti sulle colline sono già avvolte nella nebbia. Tuttavia c'è ancora molta luce. Guardando in basso, notiamo le grandi aperture particolarmente buie che immettono nell'Arena. Per guardare con calma ci sediamo sul ciglio. Valutiamo la capienza del teatro, poi facciamo qualche calcolo e io ci sono andato più vicino degli altri stimandola in quarantamila persone. Restiamo seduti ancora per un poco, in silenzio, poi camminiamo lungo il bordo. Nei pressi delle arcate, unite all'edificio dell'Arena anche da archi di pietra, scendiamo per farci un quadro di quale fosse la situazione in passato. Ma non è tutto chiaro. Sempre con i tetti davanti agli occhi, continuiamo il giro, a volte guardiamo nella gola di un ingresso. Purtroppo non possiamo aspettare fino al momento in cui l'Arena riflette la luce dal sole al tramonto, vediamo illuminato solo il margine superiore. Andandocene notiamo una signora che visita l'edificio con una guida: come sembra minuscola la gente che si muove nel fondo del cratere di pietra. Camminiamo ancora per un po' sotto le arcate esterne e vediamo i sotterranei e le celle destinate alle belve feroci e agli uomini. Compriamo un paio di cartoline.

Percorrendo un paio di strade si arriva alla piazza del mercato dove si ergono due colonne con antichi simboli nobiliari. Gli edifici le si stringono attorno chiudendola. Le bancarelle del mercato sono sovrastate da un palco di legno per i musicisti. È quasi buio. Le case alte, strette e la larga facciata di un palazzo scandita dalle colonne, insieme all'attività vivace ma confusa del mercato, ci sconcertano e ci ammutoliscono. Ascolto con impazienza Simon che cerca i nomi nella guida e identifica i punti cardinali. Vogliamo tornare subito qui. Ma prima andiamo alla posta dove in un misero italiano compro dei francobolli e con stupore non trovo ancora nessuna lettera dei miei genitori. La ricerca di una seconda piazza dura a lungo. È delimitata dalle facciate di due palazzi e da una porta con stemmi barocchi, su un lato da un accesso in muratura. Ci resta da vedere soltanto il portico aperto di un palazzo, con le colonne sottili e gli archi proporzionati. Sopra ogni cosa stormi di colombi. E la porta che si staglia contro il cielo blu. È buio. Il mercato in cui torniamo ha le bancarelle illuminate. I musicisti salgono sul podio con i loro strumenti. Ci sediamo poco lontano, a un tavolo davanti al ristorante. Non posso evitare di guardare sempre i tetti e il cielo; un paio di donne che passano. Una bancarella con bibite verdi rosse e gialle che si trova lì vicino. Aspettiamo le prime note della musica. Poi, al suono dell'orchestrina, guardo gli uomini scuri sulla piazza scura che si fermano e si muovono ritmicamente. Il cameriere mi imbroglia di una lira, oggetto di molti scherzi quando alla fine andiamo a casa. Intanto spingiamo lontano dai caffè la nostra avidità che si dilata nel tepore della sera. Io, che la provo più intensa, trattengo gli altri prendendoli in giro. Adesso non trovo altra risposta che questa: per parsimonia e per simulare l'indifferenza della sobrietà.

La mattina successiva ci ha cortesemente offerto il sole italiano del nostro viaggio. Sono arrivato per ultimo nell'ingresso che funge da stanza da pranzo. Al mio posto c'era una tazzina panciuta di cioccolata. È tutto? Sì. La vuoto d'un sorso. Biscottini, ridicolmente scarsi. Dopo averli spalmati avanza un po' di burro. Stizzito, voglio metterlo nel portaburro e portarmelo via. Simon me lo proibisce. Il conto mette in evidenza disgustose malversazioni. Simon si fa analizzare le somme sospette. Saltano fuori gli imbrogli. Le proteste risultano inutili. Allora viene mandata a chiamare l'istanza finora invisibile, l'albergatore. Siamo costretti ad assistere impotenti al modo in cui l'albergatore viene istruito in italiano dal *piccolo*. Quando riusciamo a parlare, ci rifiutiamo di pagare la lira che il factotum pretende per il servizio di portabagagli. Simon

diventa risoluto. Il *piccolo* prende una scopa e blocca l'uscita. Un paio di turisti presenti, tedeschi anche loro, restano neutrali. Desiderando evitare un litigio, paghiamo la lira e ci allontaniamo imprecando.

Alla stazione lasciamo in custodia i bagagli per tre ore e ci dirigiamo verso Santa Maria Maggiore lungo la strada maestra, tra la città e le fortificazioni. Fa uno strano effetto questo ondeggiare di colline, questi muri ora ripidi ora a scarpata, le differenze di altezza a volte minime delle costruzioni, tutto raffinato, ma assolutamente misterioso per il profano. Un imponente portale tripartito della fortificazione sorprende tuttavia con il suo acroterio e la sua larghezza. In seguito la mia memoria sarà in grado di descrivere i singoli edifici in modo molto approssimativo. Sul portone di ferro a due battenti di Santa Maria Maggiore ci sono rilievi estremamente primitivi presi dalla storia biblica. All'interno c'è soprattutto una balaustra di legno rosso e oro, coronata dagli apostoli intagliati nel legno, la struttura dell'edificio. Sotto la balaustra che sale per quattro metri dal pavimento formando dei dislivelli, alcuni scalini portano alla cripta. Abbiamo attraversato la città in tram e visto anche altri edifici. Le fermate sono vaghe o mal indicate, si scende dalla parte opposta che da noi, quella mattina sono corso dietro al tram per ben tre volte mentre gli altri erano già su. Quando abbiamo fatto colazione al mercato per la seconda volta, abbiamo deciso di vedere anche il Teatro Romano, che originariamente non era nei nostri piani. Lungo la strada abbiamo attraversato un ponte di legno. Si vede la città e in lontananza il fiume e i monti con i borghi fortificati. Case di ogni colore sembrano amucchiate una sopra l'altra e arrivano sino al fiume.

Visto dalla strada, il Teatro Romano sembra una distesa di edifici, o di rovine, chiusa da uno steccato. Come sempre, nel bugigattolo del custode, un piccolo museo di oggetti trovati sul posto. Quanto al teatro in sé, la cosa più singolare è la sua decadenza. Si vede con chiarezza come le mura cadute siano state inglobate un pezzo dopo l'altro nei muri perimetrali delle case vicine. Alcuni pilastri del palcoscenico si sono conservati, credo, dei gradini di marmo solo resti. Lo spettacolo complessivo è informe, un luogo di totale devastazione. Torniamo a Porta Nuova, di lì con il tram alla stazione centrale dove prendiamo il treno per Vicenza.

A Vicenza vicino alla stazione c'è una piazza erbosa, piena di polvere, torrida. Sul margine di un largo sentiero coperto di ghiaia, una panchina. Ci sediamo e Simon prepara il solito pranzo (lo menzionerò ancora una volta), pane con burro d'acciughe, pane e sa-

lame, caramelle. Poco piú in là, sul prato c'è un ragazzo con la pancia seminuda, che di tanto in tanto tende la gamba in alto e la afferra: l'unico movimento. Un paio d'altri ragazzi gli fanno cenno, dopo che si sono scambiati lunghi richiami, si alza. Giocano, si arrampicano su un albero, rosicchiano le bucce di salame che abbiamo buttato a terra; io comincio a fumare una sigaretta, la poso sulla panchina. Poi faccio due passi e li osservo mentre se la disputano. Per arrivare alla porta di Vicenza si cammina per tre minuti percorrendo una larga strada di periferia, noiosa, delimitata da piccole case e da un parco. Su un edificio sono affissi cartelloni teatrali. Sulla destra, poco dopo la porta, inizia una strada ed ecco in tre colonne il primo frammento della grandezza palladiana. Una facciata alta, molto stretta, la cui cosa piú bella sono tre colonne che salgono indifferenti alle strutture orizzontali, con i capitelli uniti da due festoni. Non pura, ma chiaramente visibile proprio grazie alla bizzarria, all'incompiutezza, si manifesta qui l'intenzione del Palladio; perché quello che si vede è solo una piccola parte della facciata progettata, le cui colonne sottolineano l'altezza con maggior forza di quanto avrebbe fatto l'edificio compiuto.

Superate un paio di strade secondarie ecco la Basilica Palladiana. Nessuna impressione architettonica può essere piú sublime della doppia fila di archi marmorei unita all'impenetrabile oscurità dell'interno. L'impressione del colore, del marmo ancora scintillante nonostante la sporcizia e delle scure cavità degli archi crea la forza dell'impressione, e l'altezza e la vastità delle arcate toglie alla scena ogni oscurità romantica, tanto che qui, nella colossalità e nella chiarezza, si manifesta al tempo stesso il sublime.

Anche sul lato opposto della piazza ci sono edifici antichi ma privi di bellezza. Si arriva sull'altro lato attraversando i portici, si può entrare negli atri solo con un permesso speciale (soldi), è piú semplice, gli angoli puzzano tutti, sedute qua e là fruttivendole con le loro ceste. Passando davanti alle facciate di due palazzi del XII secolo, credo, uno gotico e l'altro romanico, attraverso strade secondarie delimitate in massima parte da case sbilenche, cadenti, in stile classico, arriviamo al Museo civico. Ai miei occhi inesperti l'edificio è monotono e poco attraente. Mentre ci riposiamo su una panchina, dal cielo chiuso e coperto comincia a cadere la pioggia. Andiamo al Teatro Olimpico, un edificio a pianta rotonda di fronte al Museo, un po' piú avanti, dove uno sfaccendato ci accoglie e in cambio di una mancia suona per chiamare il custode. Il Palladio ha costruito un teatro per la rappresentazione di opere classiche e in effetti una volta all'anno viene utilizzato per questo. Da destra,

dal lato del palcoscenico, si entra in una sala alta e piú o meno semicircolare, che troviamo oscurata dai restauri. Le tredici file di posti, alti gradini di legno, salgono ripide formando un anfiteatro. Una fossa con sopra una rampa molto larga le separa dal palcoscenico che si può abbracciare completamente solo da una piccola parte dei posti. Alla fine della rampa si alza l'arco di una porta in stile palladiano dietro la quale compare la prospettiva molto ampia di una strada. È stata ottenuta una straordinaria e intensa illusione prospettica facendo salire gradualmente il pavimento del palcoscenico. Due logge piú piccole che si aprono su entrambi i lati offrono vedute rispettivamente piú ridotte. Il teatro è bello nella compattezza dello spazio, tuttavia diventa pregevole nel momento in cui si ha manifestamente la possibilità di offrire il passaggio dalla strada all'interno dell'edificio a scena aperta, mentre l'attore avanza dalla prospettiva della strada fin davanti alla struttura molto vasta della porta, che può essere considerata una parete dello spazio scenico. In questo modo si offre una nuova opportunità alla rappresentazione, e addirittura al dramma.

Uscendo dal teatro ci siamo trovati inermi sotto un violento acquazzone e anche se abbiamo visitato imperterriti gli edifici antichi della città, - tenevo il cappello di paglia sotto il braccio, - l'osservazione è stata disturbata dall'umidità appiccicosa e dal fatto che ci guardavamo attorno cercando riparo. O meglio, ricordo ancora la fisionomia delle strade, ma non i dettagli architettonici dei palazzi. La vana ricerca di una chiesa dei gesuiti nota per la sua bruttezza è stata penosa.

A causa della pioggia violenta, abbiamo dovuto passare gran parte delle cinque ore destinate a Vicenza leggendo e scrivendo cartoline nell'atrio della stazione. Così non abbiamo visto la Rotonda, che è molto fuori città.

Le carenze risulteranno maggiori che altrove ripensando a Venezia, per la quantità e l'analogia delle impressioni che non rendevano ogni giornata completamente diversa dalla precedente. Il treno fa il suo ingresso in città su un terrapieno circondato da una sterminata distesa d'acqua, interrotta soltanto da pali e altri argini. Abbiamo dovuto scendere in fretta per raggiungere il vaporetto. Simon e Katz sono a bordo, io vengo trattenuto perché devo cambiare le mie lire, il vaporetto parte e un paio di energici movimenti del braccio servono a poco, non capisco le loro grida. Aspetto il vaporetto successivo e rifletto. Probabilmente sono scesi alla fermata seguente e mi aspettano. In caso contrario mi accoglieranno alla nostra. All'occorrenza: quali alberghi avevamo preso in con-

siderazione? Me li ricordo solo vagamente. Arriva il battello, per poter controllare meglio le stazioni mi metto a prua. La mia contemplazione sbalordita viene sgradevolmente distratta dall'incertezza della situazione. Scende la sera e il cielo è coperto. Un largo specchio d'acqua grigia, a sinistra ancora grandi alberghi, a destra case grigie, marroni, insignificanti, nelle quali a volte brilla una luce d'oro scuro. Alla fermata successiva non ci sono, il vaporetto parte sbuffando. La fila dei palazzi - i palazzi sono tutti antichi, qui - si interrompe formando un angolo. L'acqua è inverosimile; nel mio intimo non capisco la naturalezza degli esseri umani su una barca né l'acqua. Al contrario posso accettare i palazzi quasi senza stupore. La cosa piú strana è che affondino le radici nell'acqua. Il buio aumenta e il viaggio si allunga. Che nomi sonori hanno le stazioni: Bragora, San Zaccaria. Sono costretto a cercare un contatto con i viaggiatori. Ascolto la conversazione di alcuni tedeschi. Assumo intenzionalmente un'espressione un po' disarmata. Un vecchio facchino con la scritta «Aurora» sul berretto sudicio, accompagna al suo albergo un paio di turisti e vuol portarmi con sé. Gli chiedo informazioni su qualche albergo dove forse potrebbero trovarsi Simon e Katz. Non capisce bene quello che dico. Tengo d'occhio i turisti tedeschi. Alla fine scendo comunque nella città sconosciuta con l'uomo dell'*Aurora* e i suoi turisti. Ma i miei amici non si trovano in quell'albergo. Mi assicuro che abbiano eventualmente una camera per la notte; non mancano di confermare, dicendo che è l'*ultima* stanza libera; poi chiedo come si arriva a piazza San Marco dove si trova uno degli alberghi in cui pensavo si trovassero Simon e Katz. È buio, i lampioni e le luci sono accesi. Cammino con la valigia in mano lungo la Riva degli Schiavoni, apostrofato dai gondolieri, inseguito dai ragazzi di strada; uno, al quale rispondo con un «niente», dà un calcio alla valigia. Devo camminare in fretta, se mi fermassi a riprender fiato arriverebbero a frotte. Inciampo stanco ma energico sui ponti. Poi imbocco piazza San Marco. Prima chiedo dov'è l'albergo a un poliziotto (in francese), lui non sa niente e chiede a un cameriere. Ricevo una risposta confusa che non mi permette di orizzontarmi. Neppure mi accorgo della bellezza che mi circonda e voglio lasciare la piazza, tornare all'*Aurora*. All'improvviso dietro di me sento il nostro fischio. Simon. Katz è tornato alla stazione per cercarmi. Lo aspettiamo sul pontile che dondola leggermente. Finalmente riuniti andiamo all'*Hotel Sandwirth*, Riva degli Schiavoni, dove erano già state affittate delle stanze. Poco dopo scendo per la parca cena durante la quale incontriamo Fritz Bale, che avevamo già incrociato

a Basilca. Alla fine facciamo ancora due passi su e giù sulla Riva, lungo il canale, mi pare.

La mattina dopo non potevamo assolutamente alzarci tardi. Abbiamo fatto colazione per una lira circa in un caffè sulla Riva, a tre minuti dall'albergo. Il tempo era straordinariamente soleggiato, proprio come avrei desiderato che fosse per una colazione sul Canal Grande. Subito dopo la colazione è iniziato il programma della giornata e per esaminare tutte le opere d'arte si è dimostrata fondamentale una guida di Semrau¹ ai monumenti veneziani. L'ho scovata per caso in una libreria nella quale mi ero fatto mostrare parecchi libri in inglese e mi è utile anche adesso per rinfrescare i ricordi. Più tardi se l'è procurata anche Katz. Dopo il caffè abbiamo fatto un giro in piazza San Marco. Mi sono sorpreso nel trovare un'atmosfera di limpida sobrietà. Ero pervaso dalla sensazione di essere in vacanza: gente a passeggio e colombi che non hanno quella decisiva e incredibile importanza che ha attribuito loro la mitologia del viaggio. Qua e là ci sono veneziani indigenti che vendono mangime per colombi in cartocci di carta molto lunghi e che sembrano contenerne poco, e signore oziose che li vuotano, un movimento goffo. Come sono graziosi invece i bambini, che nel movimento sanno trasmettere la loro gioia. L'arco sotto la Torre dell'Orologio immette in una via stretta e buia, piena di negozi, molto vivace. Vogliamo vedere la chiesa dei Frari e cominciano quelle camminate e quelle faticose ricerche alle quali a Venezia abbiamo dovuto fare l'abitudine. Quando poi, dopo aver chiesto indicazioni, sbagliato strada, imboccato vicoli ciechi che finiscono su piccoli canali, ci siamo trovati di fronte alla chiesa dei Frari, mi è parso tipicamente veneziano anche il fatto che si possa avere una ragionevole visione frontale della chiesa solo con difficoltà, stretta com'è tra gli edifici che la circondano. Una volta raggiunta, abbiamo seguito attentamente le scarse informazioni sul portale offerte da Lübke. Non abbiamo mai osservato l'interno di una chiesa veneziana con lo stesso scrupolo di questa prima, che è particolarmente istruttiva. Vi si trovano begli esempi della storia dei sepolcri murali italiani, e così pure della prima pittura veneziana di Madonne (Vivarini - Bellini). Un bellissimo coro conventuale in legno intagliato. Una mostruosità ragguardevole, la tomba di Tiziano, rappresenta plasticamente alcune delle sue figure.

Quella stessa mattina abbiamo visitato le prime sale dell'Accademia. Nella seconda, dove sono esposti l'*Assunta* e il *Miracolo di*

¹ Max Semrau, autore di *Venedig (Moderner Cicerone)* [Venezia (Cicerone moderno)], Stuttgart 1905 [N. d. C.].

San Marco di Tintoretto, abbiamo ascoltato la bella spiegazione del direttore di una scuola d'arte tedesca che poi abbiamo incontrato spesso. Gli studenti erano in piedi o seduti sul pavimento. In un incontro successivo a Palazzo Ducale mi ha colpito soprattutto una ragazza orribilmente vestita di grigio e nero che ho visto stesa a terra durante la spiegazione dei dipinti del soffitto. Una discussione sulla figura di Marco nei quadri di Tintoretto ha spostato i conflitti estetici tra me e Simon dalla poesia alla pittura, dove a volte le sue idee mi hanno quasi portato alla pazzia. Poiché non condivideva il modo di Katz e mio di osservare i quadri minuziosamente, spesso durante le visite ci separavamo. Fare i nomi dei quadri di quelle sale non ha molto senso: in ogni caso menzionerò i due dipinti dell'Accademia che in base ai miei ricordi mi hanno colpito più profondamente: *Il banchetto del ricco* di Pitati e la *Pietà* di Tiziano. Entrambi soprattutto per i colori, per la sfavillante solarità dei colori di Pitati, mentre il quadro di Tiziano è ombreggiato e crepuscolare, tanto che a Semrau ricorda Rembrandt.

Il pranzo a base dei soliti ingredienti viene consumato in camera, accompagnato da un po' d'acqua di seltz alla quale aggiungiamo succo di limone. Abbiamo attraversato il canale con una gondola e siamo andati alla chiesa del Redentore. Storpi e sfaccendati che vogliono ricevere qualche centesimo ci aiutano a salire e scendere dalla barca, aprono la porta della chiesa e quando usciamo ci accolgono con la mano tesa. L'interno della chiesa, per quanto mi ricordo, è circolare, con una struttura di grande purezza. Le navate centrali si trasformano in cappelle. Credo che fosse questa la chiesa in cui le nicchie erano occupate da sfondi di cartone dipinto, invece che da statue di santi. Lo spazio mi è sembrato pieno di dignità, tuttavia, come in molte chiese italiane, non corrisponde al concetto tedesco dell'atmosfera raccolta di un luogo di devozione. Attraversando zone fuori mano nelle quali spesso si aprivano degli squarci sulla laguna, siamo arrivati a Santa Maria del Gesuita², «assurdamente sfarzosa», come scrive Semrau, sovraccarica di inserti di marmo variopinto.

Da lì abbiamo camminato per un paio di minuti lungo uno stretto vicolo lastricato, rasentando un piccolo canale, fino alla piazza che ospita il monumento al Colleoni. Prima abbiamo visitato le opere d'arte della chiesa di San Giovanni e Paolo che si trova sulla piazza. Purtroppo ci eravamo fatti ingannare da una classificazione maldestra della guida; questa chiesa, alla quale intendevamo dedicare

² Il riferimento è alla chiesa di Santa Maria Assunta o dei Gesuiti [N. d. T.].

solo una visita frettolosa, si è rivelata, accanto a quella di San Marco, una delle più importanti di Venezia, come del resto, a un esame più attento, diceva anche la guida. Il momento era sfavorevole alla visita da un doppio punto di vista. Prima di tutto stava calando il crepuscolo, e poi avevamo la mente già sufficientemente occupata dalle impressioni ricevute la mattina all'Accademia e nella chiesa dei Frari. Tuttavia alla fine abbiamo deciso di entrare, perché forse non saremmo più riusciti a tornare in questa parte fuori mano della città senza sprecare molto del nostro tempo. La visita è stata resa difficile, oltre che dalla poca luce, anche dai restauri che talvolta avevano modificato la disposizione dei quadri. Oltre ai dipinti, questa chiesa possiede, come quella dei Frari, molti importanti sepolcri murali. Sulla facciata della Scuola di San Marco, che abbiamo esaminato rapidamente dopo aver lasciato la chiesa, sono stato colpito dai leoni di fattura primitiva contenuti in nicchie piatte, che avrebbero dovuto acquistare profondità grazie alla prospettiva. Una raffigurazione estremamente ingenua! Al monumento del Colleoni abbiamo riservato un esame minuziosissimo. Lo abbiamo contemplato incessantemente da tutti i lati, facendoci notare reciprocamente sempre nuovi dettagli dell'opera. Abbiamo osservato straordinariamente bene la perfezione del monumento, il binocolo di Simon ci ha permesso di vedere molte cose che a occhio nudo ci sarebbero sfuggite. Non si fa caso alla piazza sulla quale giocano i bambini e si dimentica l'oscurità. Sguardo e movimento del Colleoni sono di un realismo incomparabile e di una forza brutale. La compattezza della figura è estremamente espressiva da ogni punto di vista, perfino da dietro. Sarà capitato di rado che degli stranieri si siano fermati davanti al Colleoni tanto a lungo quanto noi. Forse un quarto d'ora. Certamente avremo consumato la nostra cena al *Caffè Bavaria* e sarà stata senz'altro a base di spaghetti, come quasi sempre. La sera stessa ho visto il grande spettacolo dell'illuminazione di Piazza San Marco. Non cercherò di descrivere questa prima illuminazione, ma una seconda che ricordo meglio.

La mattina del secondo giorno è stata dedicata alla Basilica di San Marco. Le nostre guide ci hanno permesso di esaminarla con una certa competenza. Nella basilica di San Marco la competenza non consiste solo nella capacità di scoprire la bellezza, ma anche in quella di distinguere tra i mosaici chiassosi, patetici, su un fondo d'oro sfacciato, e la compassata sobrietà del gesto e i colori spenti dei mosaici antichi, qua e là integrati molto infelicitemente proprio con quelli nuovi. All'interno, una visita completa del coro e delle singole cappelle è fallita di fronte al prezzo elevato del biglietto

d'ingresso. Nel pomeriggio siamo andati a Chioggia. Sul battello ho attaccato discorso con un operaio italiano molto sveglio. Ascoltando la nostra conversazione aveva capito che eravamo tedeschi e poiché lui stesso aveva lavorato per parecchi anni in Germania e nei paesi di lingua tedesca, lo interessavamo. Conosceva il tedesco abbastanza da poter fare una conversazione approssimativa, infarcita di malintesi. Tuttavia un'intervista sulla guerra di Tripoli, che avevo tentato di fargli per informarmi sugli umori «dei ceti bassi», è fallita. L'italiano era prodigo di lodi sulle condizioni di vita in Germania, superiori a quelle della Svizzera, dell'Austria e soprattutto dell'Italia. Ha citato i prezzi elevati degli abiti e delle scarpe a Venezia, i bassi salari e le molte ore di lavoro. Della lingua tedesca sembrava conoscere soprattutto alcune canzonette erotiche in voga, che ci ha cantato soddisfatto, aspettandosi di incontrare grande consenso. È sbarcato in un sudicio villaggio di pescatori, sul pontile c'era molta gente, soprattutto donne. Dalla casa dei suoi genitori, dove abita, alla fabbrica deve fare diciotto chilometri in bicicletta. Il viaggio a Chioggia è accompagnato a distanza da argini, anche da fortificazioni. Si vedono lagune dietro alle quali c'è il mare aperto. Verso la fine del viaggio, mentre eravamo soli in coperta, c'è stata una zuffa durante la quale mi hanno legato con una gomina. Entrando nel porto, Chioggia sembra una piccola città. A destra, sulla riva, si nota subito un piccolo albergo. Davanti c'è un uomo che invita a entrare gridando «caffè, cioccolata» [sic]. Tra i barcaioli che gridano «gondola», Simon trova di nuovo la tranquillità per studiare la pianta nel Baedeker. Attraversiamo un ponte sul quale sono seduti uomini sudici negli atteggiamenti più ripugnanti, molti hanno le facce gonfie. Ricominciano le offerte insistenti. Il ponte porta in un vicolo buio dove, se si tengono le braccia larghe, è quasi impossibile camminare. Odore disgustoso. Sul selciato, davanti alle porte delle case, sono accoccolate donne che riparano le reti. Un paio di bambini stesi a terra. Sbuciamo davanti a un piccolo canale con ponte. Simon crede di essersi sbagliato: dobbiamo tornare indietro per quel vicolo orripilante e riattraversare il ponte. Poi di nuovo perché la prima direzione era quella giusta. Attraversiamo un ponte e lanciamo un'occhiata in una chiesa buia. Indietro e lungo il margine del piccolo canale. Attraverso gli archi si vedono vicoli bui. Lo spettacolo di donne e bambini sudici è sempre lo stesso. Sul selciato è steso un uomo, bisogna girargli intorno. Simon chiede: «Hai mai visto un uomo, qui, che abbia i pantaloni chiusi sul davanti?» Molte donne hanno i capelli sciolti. Si può parlare solo di cenci che si sono appuntate qua

e là con gli spilli. Ci eravamo proposti di attraversare un altro dei piccoli vicoli e lo facciamo. Poi ci troviamo sulla larga strada principale di Chioggia. La attraversiamo. Vista la larghezza, l'odore non è così cattivo. Si possono vedere alcuni bambini graziosi. Davanti a un paio di praticelli con le panchine sudicie si vede un cartello che dice «Giardino pubblico». Dentro c'è una ragazza con dei bambini. Alla fine della strada larga si trova una porta con una immagine sbiadita di Maria in una nicchia. Dietro una piazza aperta. Probabilmente ci tengono il mercato delle patate. Si vedono carri, gente, moltissimi sacchi di patate. A questo punto facciamo dietrofront e, attraverso la strada principale torniamo al battello. Lungo la strada parlo ancora un po' di letteratura con Simon; molti scorci di Chioggia mi hanno ricordato i disegni di Kubin. Durante il viaggio di ritorno mi sprofondo con Simon in discorsi di estetica. Durante l'ultimo tratto del viaggio restiamo in cabina perché è già freddo e buio. Riesco a fargli capire la mia idea del piacere artistico senza che lui la approvi. A Venezia (eccezionalmente e per l'ultima volta) mangiamo nel nostro albergo, male e a caro prezzo. Poi camminiamo ancora avanti e indietro sulla Riva e concludiamo il discorso, al quale adesso prende parte anche Katz. Riconosciamo un dualismo basilare nel giudizio estetico: il giudizio sull'opera, che è senza tempo, e quello sul maestro, che è condizionato dal tempo.

La mattina dopo abbiamo visitato il Palazzo Ducale. Già nel cortile, sulla Scala dei Giganti, abbiamo visto arrivare la scuola d'arte dell'Accademia. Davanti agli affreschi abbiamo seguito le conferenze della guida, spesso con profitto. Ai suoi allievi si era unito anche lo sgradevole studente di Friburgo, Korach. Ho evitato ulteriori rapporti salutandolo molto freddamente. È sgradevole talvolta ascoltare il chiacchiericcio erudito di una «guida turistica» che commenta le scene dei quadri facendo sfoggio di nomi mitologici. A volte, in una sala, l'uomo parlava imperterrito a voce alta con la guida della scuola d'arte. Alla fine, dietro pagamento di un biglietto speciale, abbiamo visitato l'ala del palazzo che ospita il Ponte dei Sospiri, dopo che prima, senza saperlo, eravamo stati nei Piombi che adesso sono una galleria di ritratti del Palazzo Ducale e di piazza San Marco. In questa seconda ala si trovano le stanze da letto del doge, con bei camini di marmo, vecchie carte geografiche e mappamondi, raccolte di monete e di gemme e una gliptoteca con teste di imperatori romani, interessanti e in parte poco note. Poco prima della scala che porta al Ponte dei Sospiri c'è un Cristoforo di Tiziano, incompiuto o già piuttosto scolorito, che mi

ha fatto la stessa impressione inquietante di molte raffigurazioni di questo santo. Poi si visita il Ponte dei Sospiri, cioè si porta il proprio corpo in un corridoio buio in cui si sono fermati molti uomini disgraziati e coraggiosi. In assenza di ricordi o di appunti precisi, nelle restanti annotazioni sulla giornata mi sfuggiranno forse alcune inesattezze cronologiche. Probabilmente la mattina abbiamo visitato anche Santa Maria Formosa con il bel quadro di Santa Barbara del Palma, San Giovanni Crisostomo e San Salvatore dei quali, nonostante le illustrazioni del Semrau, non serbo più il benché minimo ricordo. Nel pomeriggio, dopo avere stipulato un contratto preciso e puntuale, abbiamo preso una gondola. Non c'è voluto molto perché l'uomo cominciasse a parlare di Murano. Simon ha rifiutato energicamente con l'aiuto del dizionario. Dopo un po', com'è ovvio, la gondola si è fermata davanti alla fabbrica. Non siamo scesi, ma abbiamo gridato in italiano all'uomo che faceva la posta agli stranieri che non avevamo bisogno di niente. Allora lui ha fatto un cenno di diniego al gondoliere che è scoppiato in imprecazioni selvagge. Si è vendicato e non ci ha portato fino alla chiesa che desideravamo, ma lungo molti bei canali secondari. Dopo un'ora di questo giro snervante, a dispetto della bellezza, volevamo scendere. Ma nonostante le nostre richieste chiare e pressanti, ci ha lasciati a terra solo qualche minuto dopo l'ora stabilita. L'intenzione era chiara. Ma abbiamo respinto la richiesta supplementare dell'uomo, che per un giro di oltre un'ora pretendeva una tariffa di tre lire, appoggiato dai gondolieri che ci circondavano. È venuto con noi dal poliziotto. (Eravamo nella zona molto frequentata di Rialto). Il gondoliere presenta la questione al poliziotto in italiano, noi lo accusiamo in francese. Si forma un assembramento. Il poliziotto ci impone di pagare. Noi ci rifiutiamo e ricominciamo daccapo. Dalla folla che ci circonda esce un signore istruito che a quanto pare aveva seguito la faccenda. Quando chiede ragione al poliziotto quello si infila tra la ressa e fila via. Con gesti e richiami veementi il signore va a riprenderlo. Ora si chiarisce tutto. Il poliziotto si è sbagliato; ovviamente. Il gondoliere ammutolisce, prende da Simon le sue due lire senza la solita mancia e si allontana imprecaando. Abbiamo vagato faticosamente per le strade e siamo finiti in una libreria dove abbiamo comprato un'eccellente carta di Venezia che poi, tirando a sorte, è toccata a me. Del resto della giornata non ricordo più niente.

Sono rimasto colpito dalla velocità con cui Venezia mi ha circondato come un'entità reale e del tutto ovvia, da quanto vivere qui per due o tre giorni renda gradevole o sgradevole, pratica od

ostile anche la cosa piú sconosciuta o piú bella. È possibile che vi contribuisca il carattere pur sempre metropolitano della vita veneziana, che risulta familiare al cittadino della grande città.

Forse il giro in gondola che ho descritto, interrotto da una visita a Santa Maria della Salute, si è svolto solo il giorno seguente e allora bisognerebbe ricordare invece un viaggio in vaporetto di andata e ritorno sul Canal grande durante il quale, seguendo la guida, siamo riusciti a identificare con una certa precisione i palazzi. Ci siamo dimenticati di scendere poco prima dell'ultima fermata e così abbiamo perso la visita ad alcuni affreschi del Tiepolo, in un palazzo o in una chiesa, che in caso contrario avremmo fatto. Nel pomeriggio siamo andati al Lido con un conoscente di Simon che avevamo incontrato. Una larga strada non ombreggiata che si potrebbe trovare in ogni stazione balneare tedesca porta direttamente dal pontile agli stabilimenti. Quella strada costeggiata da ville è percorsa anche da un tram. All'ingresso del ristorante del Lido bisogna pagare l'ingresso. Poi ci si trova di fronte a una specie di giardino d'inverno, dove per chi aspetta ci sono delle sedie impagliate, su entrambi i lati della sala si aprono dei bazar. Dopo la sala c'è il caffè e piú avanti la terrazza con vista sull'Adriatico. Dopo aver bevuto il caffè ed essere rimasti per un po' ai margini della spiaggia, guardando il mare molto mosso e i bagnanti, uno dopo l'altro abbiamo avuto voglia di tuffarci. Io ho deciso per ultimo, vedendo che il mio rifiuto non tratteneva gli altri e non volendo restare ad aspettare senza di loro. Prima avevo avuto qualche timore per la mia salute e infatti il bagno mi ha molto affaticato. Le onde erano piuttosto forti, il cielo coperto e quando si passava dall'acqua alla spiaggia faceva un gran freddo. Il giorno dopo Katz e io abbiamo fatto il bagno da soli, se ricordo bene. Era un po' piú caldo, prima di entrare in acqua sono rimasto nudo sulla sabbia, uscendo dal mare mi sono di nuovo gettato a terra e mi sono talmente riempito di sabbia che per ripulirmi ho dovuto tornare in acqua. Questa volta abbiamo bevuto il caffè dopo il bagno, e abbiamo dovuto placare la fame intensa con dei piccoli dolci molto costosi. Ci eravamo dati tutti e quattro appuntamento per la sera in una birreria, ma quando Simon e io, dopo aver aspettato un quarto d'ora (e mangiato un cartoccio di ciliegie), non abbiamo visto arrivare gli altri, abbiamo cenato da soli al *Cappello nero*. Quella sera c'era la seconda e a quanto pare anche l'ultima illuminazione di piazza San Marco. Durante il giorno avevamo notato delle lampadine sulle facciate delle case, intorno alle colonne, alle logge, alle finestre e ai cornicioni. L'installazione risale alla festa per

la ricostruzione del campanile crollato, ma adesso la elimineranno. Quando dalle Mercerie siamo usciti sulla piazza, lo spettacolo era ancora quello che conoscevamo. Abbiamo vagato a lungo alla ricerca di un tavolo in posizione favorevole, davanti a uno dei due grandi caffè di piazza San Marco. Quando finalmente lo abbiamo trovato, ho lasciato Simon per andare a prendere gli altri in birreria. Li ho trovati. È stato difficile attraversare la piazza piena di gente. Al centro, su una tribuna di legno, c'è la banda militare che apre con l'inno nazionale. Segue l'invito alla danza. Le prime note sommesse vengono coperte da centinaia di voci che urlano e fischiano. La banda riattacca... succede la stessa cosa. Nessuno capisce di cosa si tratta. Ma il popolo non si calma finché non viene ripetuto l'inno nazionale. Anche più tardi ha disturbato il pezzo di Webern. La banda suona per cinque volte di seguito l'inno nazionale e poi un altro pezzo rumoroso, più difficile da disturbare. Mettendo in atto un proposito che ci aveva accompagnato per tutto il viaggio, beviamo una bottiglia di Asti. Nonostante i nostri incoraggiamenti, Simon beve moderatamente perché è a corto di denaro. Oggi davanti ai tre archi d'ingresso della chiesa di San Marco non ardono i tre fari rossi che si sono accesi alcune volte durante la prima illuminazione. Solo sotto il tetto del campanile splendono invisibili lampadine rosse. La piazza è illuminata a giorno, il cielo di un nero profondissimo sembra schiacciarla. Si ha l'impressione di trovarsi in una città che è diventata una sala da ballo. La gente si muove in questo chiarore come durante una festa. Vicino al nostro tavolo ci sono dei tedeschi di Breslavia con i quali scambiamo qualche parola. Di tanto in tanto le lampadine si spengono per alcuni secondi. Un mormorio desolato attraversa la piazza, urla chiassose nel momento in cui tutto si riaccende. Lampadine bianche illuminano le facciate fino al piano centrale dell'*atrio*, le cui arcate sono sempre coperte da tende marroni; adesso gli archi sono incorniciati da lampadine bruno-giallastro. Fra i tavoli passano ragazzi che vendono cartoline commemorative dell'illuminazione. Le immagini naturalmente non danno neppure un'idea della luminosità della piazza. Prima di mezzanotte le lampade si spengono. Simon era andato in albergo a prendere la valigia. Katz e l'altro signore erano tornati in piazza San Marco per recuperare il costume da bagno che Simon aveva portato dal Lido e dimenticato lì. Io ero rimasto solo sulla Riva e, come mi capita spesso, con un senso di improvvisa solitudine, strana rispetto agli ultimi giorni, mi sono reso di nuovo conto dell'incertezza dei miei anni d'università e della mia vita futura. Gli altri sono arrivati con il costume

da bagno, Simon con la valigia. Si è fatto portare al grande battello a vapore che parte all'una per Trieste. Katz e io siamo tornati in albergo.

La mattina successiva siamo andati all'Accademia, abbiamo visitato le ultime sale dove purtroppo, vista la nuova disposizione dei quadri, la nostra guida non è stata sempre all'altezza, e abbiamo anche incontrato brevemente l'amico di Simon. Poiché dopo aver cercato a lungo non abbiamo trovato una panetteria, abbiamo pranzato mangiando un risotto al *Capello nero*. Nel pomeriggio siamo andati al Lido e al ritorno a San Giorgio Maggiore, per salire sul campanile. C'è una bella vista sulle fortificazioni delle vicinanze, sulla città e le lagune. La salita è stata sgradevole perché mancavano solo pochi minuti alla chiusura della chiesa e non ci siamo trovati ad affrontare delle scale, ma una specie di ripida scaletta da pollaio che si inoltrava a grandi spirali angolose, per così dire, nella completa oscurità. La sera abbiamo preparato i bagagli.

La mattina successiva eravamo alla stazione molto per tempo, abbiamo bevuto un altro caffè e sono riuscito a intendermi con un impiegato sui biglietti supplementari che ci servivano per andare da Venezia a Padova. Nel nostro scompartimento c'erano due affascinanti sposi in viaggio di nozze ai quali ho dimostrato la mia amabilità guardando quasi sempre fuori dal finestrino. A Padova abbiamo trovato la strada con una certa fatica, su un ponte abbiamo cercato la direzione sulla pianta e ben presto ci siamo ritrovati alla Madonna dell'Arena, che prende il nome dalla piazza caratterizzata ancora adesso dalle rovine di un antico teatro. La chiesa non è altro che una volta a botte ricoperta fino al soffitto dai dipinti di Giotto. Seduto a un tavolo sul quale sono posati due grandi volumi con le fotografie degli affreschi c'è un uomo, si annoia, accoglie gli stranieri e offre loro un prospetto sul quale si trovano il nome dell'episodio e il posto del dipinto sul soffitto. Fornisce loro anche un cartone che facilita la ricerca schermando la luce. Bisogna sempre guardare in su e l'osservazione è faticosa. Seguendo la pianta, andiamo poi fino al Gattamelata, facendo una deviazione all'università che si trova in una zona più frequentata.

Abbiamo comprato ciliegie. Poco prima dell'università ho visto un negozio di sigari che però al ritorno, quando volevo comprarmi un paio di sigarette, non ho più ritrovato. Vista dall'esterno, l'università è un comunissimo vecchio edificio. Sul muro di pietra del cortile ci sono lapidi nere, e se non ricordo male anche un paio di vecchi stemmi, non siamo rimasti a lungo. Di lì ci siamo un po' persi, presto ci siamo ritrovati e ci siamo fermati sotto il sole ab-

bagliante in una piazza grande, vuota, davanti al Gattamelata. Questa volta non avevamo il binocolo. Oltre a tutto il cielo abba-
cinante rendeva molto difficile l'osservazione, strisciavamo lungo
le minuscole chiazze d'ombra, una volta mi sono seduto su un mu-
retto. Apprezzarlo in modo intelligente era fuori discussione. Il
Gattamelata mi è sembrato un elegante diplomatico curiale e non
ho visto traccia della forza del Colleoni. Eravamo indecisi su co-
me suddividere la giornata perché fino a quel momento la visita
della città ci aveva preso molto meno tempo del previsto. Abbia-
mo deciso di farci dare un orario ferroviario in un albergo o un ri-
storante e prendere se possibile un treno prima di quello stabilito,
andando comunque fino a una parte della città dove c'era una chie-
sa indicata dal Baedeker. Abbiamo cercato invano sul Baedeker se
lì vicino c'era un albergo. Siamo tornati indietro e siamo passati
davanti a una piccola osteria. Sono entrato coraggiosamente con
Katz, ho rintracciato l'ostessa in un cortile sul retro della casa, ho
ordinato limonata gazzosa e mi sono fatto dare l'*orario*. Sul pezzo
di carta malridotto che la donna mi ha dato c'erano solo treni lo-
cali. Sono tornato nella cucina buia e ho implorato: «*orario* Mila-
no, Padova-Milano». È comparso un uomo, forse il figlio, ha tira-
to fuori dalla tasca un orario ferroviario e mi ha detto quello che
volevo sapere. C'era un treno utile che partiva prima del nostro.
Abbiamo pagato e ci siamo diretti verso la stazione per visitare
un'ultima chiesa con gli affreschi del Mantegna. Alla chiesa nel
centro della città abbiamo rinunciato, poi mi ha fatto rabbia, vi-
ste le brevi distanze di Padova, perché avremmo potuto vedere an-
che quella. La nostra ultima chiesa, un edificio desolato, contie-
ne, in un sala laterale, gli affreschi plastici e potenti, in parte mol-
to danneggiati. In questi dipinti l'architettura è particolarmente
imponente, i colori sono opachi, con forti ombreggiature che fan-
no risaltare le immagini. Nella stessa stanza c'è un antico sepolcro
di studenti tedeschi che hanno studiato a Padova. Un verso lati-
no, che abbiamo capito solo in parte, lamenta la dipartita dei de-
funti. Il sagrestano ha avuto la sua mancia e poco dopo eravamo
di nuovo alla stazione. Siamo andati a Milano con l'accelerato, il
paesaggio è un susseguirsi di monotoni campi di grano sotto il cie-
lo coperto. Seduto vicino a me c'era un italiano del popolo che cer-
cava di far conversazione, ma lui non sapeva il tedesco, io non sa-
pevo l'italiano e il risultato è stato una gesticolazione stentata. Po-
co prima di Milano sono saliti molti operai e donne, il vagone era
strapieno eppure c'era un'atmosfera dignitosa. Un ecclesiastico di-
stribuisce un bigliettino viola. Il facchino dell'albergo *Helvetia*,

che avevamo conosciuto durante il viaggio d'andata, non era alla stazione. Dopo aver esitato un po' abbiamo lasciato le valigie alla ferrovia e siamo andati in albergo a piedi. Da quel momento in poi abbiamo contato ansiosamente il denaro italiano per cercare di farcelo bastare senza dover cambiare ancora. E così Katz ha cenato molto sobriamente.

Il giorno dopo, il viaggio di ritorno è stato molto bello, lungo una tratta che in gran parte non conoscevamo. Ho fatto un'interessante conversazione sulla cultura generale che, spingendomi a trovare le parole per esprimere alcune idee in parte ancora inconsapevoli, me le ha chiarite. Il viaggio è stato segnato dai dubbi. Volevamo rendere meno brusco il passaggio dall'Italia a Friburgo e far decantare le nostre impressioni in un ambiente completamente diverso, passando un'ultima giornata sul Lago dei Quattro Cantoni. Ma pensavamo a un soggiorno all'insegna del bel tempo. Invece il viaggio ci ha portato attraverso regioni piovose. In ogni caso fino al Gottardo tutto è stato incerto. Ma quando siamo usciti dal tunnel il sole prometteva davvero tempo splendido. Sono andato nel vagone ristorante per spendere i miei ultimi soldi italiani; per trentacinque centesimi ho comprato un sandwich, mi sono sbagliato lasciando una mancia troppo alta e il cameriere mi ha dato di resto un franco svizzero senza valore. Schiumante di rabbia, l'ultimo boccone ancora in gola, sono tornato nel mio vagone perché mancava poco ad Altdorf. Nel vagone siamo venuti a sapere che, contrariamente a quanto diceva l'orario che ci avevano mostrato a Venezia, il treno fermava a Flüelen. E così il nostro piano andava a monte: avevamo la possibilità di andare comodamente a Brunnen quello stesso pomeriggio, mentre in origine avevamo pensato di passare la notte ad Altdorf e di andare a Brunnen o fino alla Tellsplatte la mattina dopo, per essere a Friburgo la sera. A questo punto siamo scesi a Flüelen e abbiamo risalito la Axenstrasse. Abbiamo potuto godere di una magnifica vista di Flüelen solo per poco tempo. Ben presto si sono avvicinate nuvole cariche di pioggia che hanno oscurato il sole e ci hanno rovinato il cammino. Dato il cambiamento del tempo abbiamo deciso di arrivare a Friburgo, se possibile, quella stessa sera con l'ultimo treno. Credendo di vedere un battello puntare sulla Tellsplatte, siamo corsi giù. Ci eravamo sbagliati, abbiamo guardato l'orario e abbiamo appurato che il battello che ci avrebbe permesso di tornare rapidamente a Friburgo era partito da poco. Un po' seccati per la perfidia del tempo, che ci aveva fatti scendere dal treno seducendoci con un paio di raggi di sole, abbiamo aspettato. Ho fumato una si-

garetta e ho studiato con aria di superiorità una famiglia di turisti che aspettava con noi. Il battello si avvicinava con lentezza beffarda, sembrava che quella birba di bambino sapesse che il battello non poteva piú esserci di nessun aiuto. Abbiamo valutato le ultime possibilità. Ma è stato impossibile andare direttamente a Lucerna perché avevo consegnato la valigia solo per la tratta da Flüelen a Brunnen e non volevo abbandonarla. Siamo andati a Brunnen, per quel che ricordo, allo *Schweizer Hof*. Avevo molta nostalgia della lingua tedesca e delle scritte e delle persone tedesche con le quali si hanno rapporti piú certi. Katz ha mangiato qualcosa, siamo andati a passeggio. In un negozio ho comprato un paio di cartoline (ho tentato invano di liberarmi del franco falso), mi sono seduto sulla riva e ho scritto un paio di righe a Dora e a Sachs. Ho comprato le sigarette. Abbiamo camminato sul lungolago sino alla fine del paese. Stava già calando la sera. Quando abbiamo attraversato un ponte di tavole avevamo i miti davanti a noi. In paese sono entrato prima in una piccola panetteria, poi in un negozio piú grande e ho comprato moltissimo cioccolato che ho fatto passare di contrabbando. In albergo ci hanno servito un'ottima cena, al nostro tavolo c'era un signore anziano. Dopo aver mangiato siamo usciti ancora per mezz'ora, risalendo la Axenstrasse. Era buio fitto e intanto il tempo era diventato bello e caldo. Sull'altura sopra Brunnen ci siamo seduti sul parapetto di pietra e abbiamo guardato in basso. Sotto di noi, a destra, lungo la baia, c'erano le luci del paese, dalle montagne un riflettore ha lampeggiato una o due volte, fulmineo come un'aringa. Eravamo molto felici che il caso ci avesse impedito di tornare trattenendoci qui e ho faticato a riprendere la strada per l'albergo.

La mattina dopo eravamo a bordo prima delle otto. Il tempo era cattivo, il cielo nuvoloso, le montagne semivelate. C'era una ricorrenza cattolica, per celebrarla hanno sparato mortaretti. Durante il viaggio sul lago tra Katz e me è iniziata una conversazione sull'estetica che abbiamo ripreso durante il viaggio da Lucerna a Basilea. A Lucerna abbiamo avuto il tempo di attraversare il ponte e percorrere la passeggiata. Osservavo quasi incredulo i viaggiatori che stanno già arrivando. Finché si va a scuola, si ha l'impressione che in ogni luogo la naturalezza della vita sia limitata alle vacanze. I canti e una fiumana di gente hanno richiamato la nostra attenzione su un corteo. Ci siamo fermati e abbiamo visto molti bambini vestiti di bianco accalcati sull'alta scalinata di una chiesa, li stavano schierando. Accompagnate dai canti, portando gonfaloni religiosi, arrivano altre processioni. Una suora apre loro la

strada. Sulla scala ci sono dei militari. Un corteo di preti, ancora bambini, poi suore. Non se ne vede la fine. Le case espongono fiori e crocifissi alle finestre dove è affacciata la gente che guarda.

Durante il viaggio ho temuto che il mio contrabbando venisse scoperto. Concordo tutto dettagliatamente con Katz. Alla fine, a Basilea, un funzionario entra nel vagone e chiede soltanto se ho bagagli di grandi dimensioni.

Quando siamo vicini a Friburgo vengo preso da una certa nausea e dalla nostalgia per l'Italia. Arriviamo nel primo pomeriggio.

Dialogo sulla religiosità contemporanea

Ero andato a trovare un amico con l'intenzione di chiarire, parlando con lui, pensieri e dubbi sull'arte che m'erano venuti nelle ultime settimane. Era poco prima di mezzanotte quando il discorso dagli scopi dell'arte si spostò sulla religione.

IO Le sarei grato se volesse farmi i nomi di quelli che, nella nostra epoca, hanno la coscienza pulita nell'apprezzare l'opera d'arte. Escludo gli ingenui e gli artisti. Ingenui sono per me quelli che per natura sono in grado di sentire nel piacere momentaneo non un'ebbrezza, come succede spesso a noi, ma quelli che in una gioia colgono l'uomo nella sua totalità. Non sempre questa gente ha un gusto educato, anzi credo che la maggioranza di loro sia incolta; sanno però cosa fare dell'arte e non si lasciano fuorviare dalle mode. E poi gli artisti: qui non c'è problema, vero? Per loro la contemplazione dell'arte è mestiere.

LUI Ma lei, come uomo di cultura, tradisce proprio ogni tradizione! Siamo stati educati a non porci domande sul valore dell'arte, *l'art pour l'art!*

IO E a ragione siamo educati a questo modo. *L'art pour l'art*: è l'ultima barriera che salva l'arte dai filistei. Altrimenti un qualsiasi signor Rossi tratterebbe delle ragioni dell'arte come fa con i prezzi della carne. Ma noi siamo liberi. Mi dica: che ne pensa dell'*art pour l'art*? Meglio: cosa intende con questo termine? Cosa significa?

LUI È molto semplice: l'arte non è al servizio dello Stato, non è la serva della Chiesa, neppure serve alla vita del bambino. Ecc. *L'art pour l'art* significa: non si sa dove metterla quest'arte.

IO Credo che lei abbia ragione per quel che concerne la maggioranza, ma non per noi. Credo che ci si debba svincolare da questa mistificazione del filisteo, dall'*art pour l'art*. Riguarda l'artista, solo lui. Per noi ha un altro significato. Naturalmente non

ci si deve accostare all'arte per soddisfare le proprie vanitose fantasie. D'altra parte non possiamo neppure contentarci di restare a guardare a bocca aperta. Quindi «*l'art pour nous*»! Riceviamo dall'opera d'arte valori di vita! Bellezza, conoscenza della forma e sentimento. «Ogni arte è dedicata alla gioia. E non c'è compito piú elevato e importante che rendere felici gli uomini», dice Schiller.

LUI Gli uomini di mezza cultura con il loro *art pour l'art*, con il loro entusiasmo ideologico e la loro personale indecisione, con la loro semi-incompetenza tecnica sono gli ultimi a poter gustare l'arte.

IO Del resto, considerato da un altro punto di vista, tutto questo è solo un sintomo. Noi siamo irreligiosi.

LUI Grazie a Dio! Se lei per religione intende fede acritica nell'autorità, anzi anche solo superstizione o semplicemente misticismo. Religione e progresso sono incompatibili. È nella natura della religione cementare in un unico sublime baricentro nell'interiorità tutte le forze che premono e vogliono espandersi. Religione è la radice dell'inerzia. La sua consacrazione.

IO Non la contraddico davvero. Religione e inerzia, se lei chiama inerzia proprio l'interiorità ostinata, l'ostinata meta di ogni sforzo. Noi siamo irreligiosi perché non teniamo conto dell'ostinazione. Osservi come si tende a degradare il «fine a se stesso», questa estrema santificazione di una meta. Ogni cosa che non ci appare chiara e limpida diventa fine a se stessa. Poiché siamo miseramente privi di valori tendiamo a isolare tutto. Non ci resta che fare di necessità virtù. Dall'arte, dalla scienza, lo sport, la vita associata fino alla piú miserabile delle individualità, tutto diventa fine a se stesso, ogni cosa ha un suo senso, un suo significato, è l'unica.

L'AMICO Quello che sta dicendo ora non è altro che il sintomo di una splendida, orgogliosa voglia di vivere. Siamo proprio diventati laici, mio caro, ed è ora che se ne accorgano anche le piú medievali delle teste. Siamo noi a dare alle cose la loro propria consacrazione, il mondo è del tutto compiuto in se stesso.

IO E va bene! Qual è il minimo che pretendiamo dalla laicità? Gioia per questo mondo nuovo, moderno. E cosa hanno a che fare tutto il progresso e tutta la laicità con la religione se non sono capaci di darci una gioiosa serenità? Non ho certo bisogno di dirle che la nostra laicità è divenuta uno sport logorante. Siamo perseguitati dai piaceri della vita. Provarli è per noi un maledetto dovere e un obbligo. Arte, rapporti, lusso, tutto è obbligante.

L'AMICO Non lo nego. Ma guardiamoci intorno. Nella nostra vita, ora, abbiamo un ritmo che ha ben poco a che fare con la classica serenità del mondo antico. È piuttosto un nuovo genere di intensa gaiezza. Per quanto spesso possa apparirci forzata pure c'è. Cerchiamo con audacia ciò che ci dà gioia. Abbiamo tutti uno strano gusto dell'avventura per il piacere inatteso e per il meraviglioso.

IO Sta parlando con poca precisione, eppure qualche cosa ci trattiene dal criticarla. Sento solo che in fondo dice una verità, una verità non banale, che nel momento stesso che nasce rimanda alla religione. Tuttavia... la nostra vita non è accordata su questa pura nota. Negli ultimi secoli si sono vanificate per noi le antiche religioni. Ma non credo che sia avvenuto senza conseguenze, né che ci si possa ingenuamente rallegrare di questa chiarificazione. La religione teneva a freno forze la cui azione incontrollata è da temere. Le religioni del passato celavano il bisogno e la miseria, che oggi sono ormai palesi. Davanti a loro non abbiamo più la sicurezza che i nostri antenati ricavano dalla fede nel potere equilibratore della giustizia imparziale. La coscienza del proletariato, del progresso, sono tutte forze che i nostri antenati riuscivano a placare ordinatamente nel loro servizio religioso per trovare la pace: queste forze oggi ci inquietano. Ci impediscono di essere autentici, almeno nella gioia.

L'AMICO Con la caduta della religione sociale è la socialità che ci è venuta incontro e che ci sta di fronte con più forte presenza e più forti richieste. Forse più inesorabile. E noi le ubbidiamo sobriamente e forse con severità.

IO Ma malgrado tutto manchiamo completamente di rispetto al Sociale. Lei sorride. So di esprimere un paradosso. Dicendo questo intendo che la nostra attività sociale, per rigorosa che sia, ha una grave lacuna: ha perso la sua serietà metafisica. È diventata una questione di ordine pubblico e di rispettabilità individuale. Per quasi tutti quelli che svolgono attività sociali è solo una questione di civiltà, come la luce elettrica. Si è disacrato il dolore, se mi permette l'espressione poetica.

L'AMICO La sento ancora continuare a dolersi per la dignità perduta, per la metafisica. Ma cerchiamo di inserire le cose nella vita, senza illusioni! Non perdiamo di vista i confini! Non sentiamoci chiamati in causa a ogni più piccola occasione. Non è cultura se riportiamo nella sfera dell'ovvio ciò che prima si trovava alle altezze di un patetico libero arbitrio. Direi che cultu-

ra significa tradurre i comandamenti divini in leggi umane. Che sforzo inutile riferire tutto alla metafisica!

- IO Se solo avessimo nella nostra vita sociale coscienza di un'onestà sobrietà! Ma neanche questo. Siamo imprigionati in un limbo ridicolo: la tolleranza dovrebbe aver liberato l'attività sociale da ogni esclusivismo religioso, e gli stessi che vanno proclamando un'«illuminata» attività sociale fanno una nuova religione della tolleranza, della razionalità, dell'indifferenza e addirittura della frivolezza. Io sono l'ultimo a parlare contro le forme semplici della vita quotidiana. Se però di questa normale attività sociale proditoriamente si fa una nuova tirannica unità di misura dell'individuo – una misura che va molto al di là di ciò che serve alla necessità dello Stato – allora anche il socialismo diventa religione. E qui questi «illuminati» sono degli ipocriti nei confronti della religione o nelle loro pretese. In una parola: «giorni dei fiori»¹.

L'AMICO Il suo pensiero è duro perché è astorico. Pure in quel che dice c'è molto di vero: ci troviamo in una crisi religiosa e ancora non siamo in grado di sottrarci alla pressione dei doveri religioso-sociali, pressione benefica ma indegna di un uomo libero. Ancora non ci siamo conquistati interamente l'autonomia etica. È questa in effetti la sostanza della crisi. La religione, custode dei contenuti etici, è stata riconosciuta come forma, e siamo sul punto di conquistarci l'eticità come qualcosa che si giustifica da sé. Questo lavoro non è ancora compiuto, abbiamo ancora fenomeni di transizione.

- IO Grazie a Dio! Ho orrore dell'immagine di autonomia etica che mi sta evocando. La religione è il riconoscimento dei nostri doveri come comandamenti divini, dice Kant. Il che significa: la religione ci garantisce un manto di eternità nel nostro lavoro quotidiano e questa è la cosa più necessaria. La sua famosa autonomia morale trasformerebbe l'uomo in una macchina di lavoro per scopi che si condizionano a vicenda in una serie infinita. Come la immagina lei, l'autonomia morale è un assurdo. La riduzione di ogni lavoro a tecnica.

¹ Non è possibile dare un'interpretazione inoppugnabile di questo passo. La congettura più plausibile pare quella di Scholem, secondo il quale «i giorni dei fiori si riferiscono a una qualche proposta a quel tempo in discussione, con cui i cosiddetti "illuministi" cercavano di introdurre "giorni dei fiori" per dare alle celebrazioni festive un carattere consono alle riforme religiose o introdurre nuove festività. Sappiamo che anche i monisti (dichiaratamente atei) amavano esprimersi con una terminologia religiosa o istituivano celebrazioni pseudoreligiose. Cfr. ad esempio le *Monistische Sonntagspredigten* [Prediche domenicali monistiche] di Wilhelm Ostwald» (lettera a Rolf Tiedemann del 28 novembre 1974) [N. d. C.].

L'AMICO Mi scusi, ma si sarebbe tentati di credere che lei viva tanto lontano dal nostro tempo quanto il piú reazionario latifondista della Prussia orientale. Certo, questa concezione tecnico-pratica ha svuotato di ogni spiritualità una per una le manifestazioni vitali dell'intera natura e infine anche il dolore e la miseria. Ma nel panteismo abbiamo trovato l'anima comune di tutte le singolarità, di tutto ciò che è isolato. Possiamo rinunciare alle finalità divine, giacché il mondo, l'unità del molteplice è il fine supremo. C'è quasi da vergognarsi a parlarne. Sfogli i grandi scrittori viventi, Whitman, Paquet², Rilke e infiniti altri, cerchi di orizzontarsi tra le libere correnti religiose, legga i giornali liberali, li troverà pervasi di impeto panteistico. Per tacere poi del monismo, sintesi di ogni nostra forma. È questa la forza – vitale nonostante tutto – della tecnica, di averci dato cioè l'orgoglio di quelli che sanno e, insieme, il timore reverenziale di coloro che hanno riconosciuto le meravigliose strutture dell'universo. Poiché malgrado ogni scienza – non è vero? – nessuna generazione ha saputo guardare con maggior riverenza di noi la piú piccola forma di vita. E tutto quello che ha animato i filosofi, dagli Ionici a Spinoza, e i poeti, fino allo spinoziano Goethe, il senso panteistico della natura, è diventato il nostro patrimonio.

10 Se la contraddico, e lo so, non contraddico solo lei ma l'epoca con i suoi rappresentanti, dai piú semplici ai piú significativi – non lo prenda – la prego, solo come un mio tentativo di apparire interessante. Sono assolutamente serio quando dico di non riconoscere altro panteismo che l'umanesimo di Goethe. Nelle sue opere il mondo è tutto pervaso da Dio. Era infatti un vero erede dell'illuminismo, almeno in quanto per lui solo il *bene* era essenziale. E ciò che sulla bocca di chiunque altro sarebbe apparso insignificante, anzi sarebbe stato nient'altro che una vuota frase, sulla sua bocca, come del resto nell'espressione di un qualsiasi altro poeta, diventava contenuto.

Non mi fraintenda, non si può contestare a nessuno il diritto al sentimento, ma occorre vagliare la pretesa che questi sentimenti si costituiscano a norma. E allora: per quanto ognuno possa ancora vivere sinceramente il proprio panteismo, normativo e comunicabile lo rende solo il poeta. È un sentimento che sia possibile solo al massimo della sua forma espressiva non conta

² Alfons Paquet (1881-1944), scrittore di viaggi, narratore e drammaturgo; Benjamin lo incontrò occasionalmente negli anni Venti, quando Paquet era vicino a Florens Christian Rang [N. d. C.].

piú di una religione. È arte, è edificazione, ma non *quel* sentimento che può fondare in modo religioso la nostra vita collettiva. E la religione deve essere proprio questo.

L'AMICO Mi permetta. Non vorrei contraddirla, ma potrei mostrarle con un esempio quanto sia abnorme quello che sta dicendo: la scuola superiore. In qual spirito educa i giovani?

IO Nello spirito umanistico come afferma lei, la scuola.

L'AMICO Secondo la sua opinione, allora, la nostra educazione scolastica sarebbe educazione per poeti e uomini capaci di avere una vita affettiva delle piú forti e piú creative?

IO Andiamo proprio d'accordo. Davvero: mi domando cosa se ne può fare dell'umanesimo un uomo mediamente dotato? Questa raffinata, matura armonia di conoscenze e di sentimenti è forse un mezzo educativo per i giovani assetati di valori? Anzi, umanesimo, panteismo non sono per caso solo la potente incarnazione di una concezione estetica della vita? Non lo credo. Anche se possiamo vivere il panteismo come il piú elevato, il piú armonioso momento di felicità, pure esso non avrà mai e poi mai la forza di determinare la vita etica. Non si deve deridere il mondo o deplorarlo, quanto piuttosto comprenderlo. Il panteismo culmina in questa parola spinoziana. NB quando lei mi ha chiesto della scuola: in essa il panteismo non viene mai presentato in una forma. Di rado si fa diretto riferimento ai classici. L'opera d'arte, quest'unica, autentica manifestazione di sentimento panteistico, è messa al bando. E se vuole ancora ascoltare il mio parere, dobbiamo la sua insignificanza proprio a quella sorta di panteismo curativo che la scuola ci propina.

L'AMICO In ultima analisi accusa il panteismo di falsità.

IO Falsità... no, non la chiamerei cosí. Ma superficialità, di questo l'accuso. I tempi non sono piú quelli di Goethe. Abbiamo avuto il romanticismo e a esso dobbiamo l'aver approfondito il lato notturno della natura che, in fin dei conti, non è buono; è strano, sinistro, terribile, ripugnante, in fondo volgare. Ma continuiamo a vivere come se il romanticismo non fosse mai esistito, come se fosse all'inizio. Per questo dico che il nostro panteismo è superficiale.

L'AMICO Ho il sospetto di essermi imbattuto in una sua idea fissa. In tutta sincerità, dispero di farle capire la natura semplice ed elementare del panteismo. Con la sua sospettosa acribia lei non comprenderà mai l'aspetto straordinario del panteismo, il fatto cioè che in esso proprio l'aspetto ripugnante e cattivo emerge come necessario e per questo come divino. Questa con-

vinzione ci dà uno strano senso di familiarità, di quella pace che Spinoza ha chiamato in modo ineguagliabile *Amor dei*.

10 Ammetto che l'*Amor dei* inteso come conoscenza, come comprensione non si accorda con il mio concetto di religione. Alla base della religione è un dualismo, un tendere interiore all'unione con Dio. Può accadere che una grande personalità possa arrivarvi per la via della conoscenza. La religione dice parole più forti, è più esigente, conosce anche il non-divino, perfino l'odio. Una divinità che sia ovunque, che noi facciamo partecipe di ogni esperienza e ogni sensazione, questo è sentimentalismo, profanazione.

1.'AMICO Lei sbaglia se pensa che il panteismo manchi del necessario dualismo religioso. Assolutamente no. Ho già detto prima che con ogni approfondita conoscenza scientifica si insinua in noi una sensazione di umile devozione davanti al più piccolo organismo vivente, addirittura davanti all'elemento inorganico. Niente ci è più estraneo di un'arroganza pedante. Ma lo dice lei stesso: non proviamo forse la più profonda e commossa comprensione per tutto ciò che accade? Pensi soltanto alle più moderne correnti di diritto penale: rispettiamo l'uomo anche nel criminale, ne chiediamo la rieducazione non la punizione. Tutta la nostra vita affettiva è pervasa dall'autentico antagonismo religioso fatto di penetrante comprensione e di un'umiltà che vorrei quasi chiamare rassegnata.

10 In questo antagonismo vedo solo scetticismo. Un'umiltà che nega tutte le conoscenze scientifiche perché dubita con Hume della validità delle leggi di causalità o altre consimili speculazioni profane, non la considero religiosa. Non è altro che vuoto sentimentalismo. Se la nostra umiltà offrisse la coscienza del nostro Bene più prezioso, come lei definisce il sapere, non sarebbe più un autentico antagonismo religioso ma uno scettico autolesionismo. So però con certezza che a rendere così straordinariamente comodo il panteismo è proprio il fatto che ci si sente a proprio agio tanto all'inferno che in cielo, nella presunzione e nello scetticismo, nel superomismo e nell'umiltà. Ché – ovviamente – non si può fare a meno di un pochino di superomismo patetico, non sofferto. Se la creazione è divina, tanto più lo è il creatore.

1.'AMICO Qualcosa non mi torna però in tutto quello che sta dicendo. Non è riuscito a descrivere la sublimità di una scienza onnicomprensiva. E questo è un cardine delle nostre convinzioni.

10 Ma allora che cos'è *per noi* questo nostro sapere? Non domando cosa significhi per l'umanità quanto piuttosto che valore di esperienza abbia per ciascun individuo. Dobbiamo occuparci infatti dell'esperienza. E allora vedo solo che questo sapere si è trasformato in un fatto di abitudine con il quale conviviamo dai sei anni fino alla morte. Da un lato ci culliamo sempre nel significato che questo sapere avrebbe per ogni problema, per tutta l'umanità – per il sapere stesso. Dall'altro non ci riguarda personalmente, ci lascia freddi come ogni abitudine. Cosa abbiamo detto quando è stato raggiunto il Polo Nord? Una sensazione presto dimenticata. Quando Ehrlich scoprì la cura della sifilide i giornali umoristici reagirono con scetticismo e cinismo. Un giornale russo scrisse che era da deplorare il fatto che ora il vizio avesse via libera. In breve: mi rifiuto di credere alla dignità religiosa del sapere.

L'AMICO Ma allora lei dovrebbe disperare. Non crede a nulla? È scettico su tutto?

10 Credo al nostro proprio scetticismo, alla nostra propria disperazione. Credo quanto lei al significato religioso della nostra epoca. Capirà forse quello che voglio dire. Anzi credo anche al significato religioso del sapere. Capisco il brivido che ci è rimasto dopo aver scrutato nella natura e soprattutto mi rendo conto che viviamo ancora tutti profondamente immersi nelle scoperte del romanticismo.

L'AMICO E cosa intende per scoperte del romanticismo?

10 È quello che ho spiegato prima: la comprensione per tutto ciò che è terribile, inafferrabile, basso e di cui è intessuta la nostra vita. Ma l'aver riconosciuto questo e molto altro ancora non è certo un trionfo. Tutto questo ci è caduto addosso, ne siamo rimasti storditi e imbavagliati. Per una legge tragicomica, nel momento in cui con Kant, Fichte e Hegel siamo divenuti coscienti dell'autonomia dello spirito, la natura ci si è rivelata nella sua incommensurabile cosalità. Nel momento in cui Kant additava nella ragion pratica le radici della vita umana, la ragione teoretica con infinita fatica doveva fondare la moderna scienza della natura. Oggi siamo a questo punto. La moralità sociale che, con entusiasmo giovanile, volevamo costruire, è legata dallo scetticismo annidato al fondo delle nostre idee. E oggi men che mai siamo in grado di comprendere il primato kantiano della ragion pratica su quella teoretica.

L'AMICO In nome del bisogno di religione lei dà ragione a un riformismo privo di controllo e di basi scientifiche. Mi sembra che

lei vada poco d'accordo con quella sobrietà che poco fa era sul punto di accettare. Misconosce la grandezza, anzi la santità del lavoro oggettivo e tutto abnegazione che viene compiuto non solo al servizio della scienza ma, in un'epoca di cultura di tipo scientifico, anche in ambito sociale. Così lei misconosce ogni spinta rivoluzionaria giovanile.

- 10 Certamente. Al punto in cui è la nostra cultura anche il lavoro sociale deve assolutamente sottomettersi a un moto evolucionistico piuttosto che a sforzi eroico rivoluzionari. Ma le dico una cosa sola: guai, se per questo si dimentica lo scopo, ci si adatta fiduciosamente al passo del gambero dell'evoluzione. Ed è quello che accade. Ed è il motivo per cui non usciremo mai e poi mai da questa situazione in nome del progresso ma solo in nome del fine. E questo fine non possiamo darcelo dall'esterno. L'uomo di cultura ha solo un luogo che può mantenere puro, nel quale può veramente esistere *sub specie aeterni*: la sua interiorità, se stesso. E il male di sempre, spesso lamentato, è il perdere noi stessi. Ci perdiamo proprio *attraverso* tutti quei gloriosi passi in avanti che lei tanto esalta: ci perdiamo, vorrei dire, proprio attraverso il progresso. Ma le religioni nascono dalla miseria e non dalla gioia. E quando il senso panteistico della vita esalta la pura negatività, il perder se stessi e l'alienazione, come risoluzione nel Sociale, è una falsità.

L'AMICO Non sapevo davvero che fosse un individualista.

- 10 Non lo sono come non lo è lei. Gli individualisti pongono il proprio Io come unità di misura determinante. Ho già detto che l'uomo di cultura non può farlo poiché per lui il progresso dell'umanità è una massima ovvia. E del resto questa massima è a tal punto ovvia nella nostra cultura che, per della gente progredita, risulterebbe vacua, comoda e generica se presa come base di una religione. Questo tra l'altro. Non penso affatto a predicare l'individualismo. Voglio solo che l'uomo di cultura *comprenda* il suo rapporto con la società. Che la faccia finita con l'indecorsa menzogna che l'uomo si realizza completamente al servizio della società, quasi che fosse il Sociale, in cui pure viviamo, a determinare in ultima analisi la personalità. Si prenda sul serio la parola d'ordine socialista, si ammetta francamente che l'individuo viene limitato, accecato e costretto nella sua interiorità; e da questo si riconquisti la coscienza della ricchezza, della naturalezza della sfera individuale. A poco a poco una nuova generazione oserà riconoscersi in se stessa, non solo nei suoi artisti. Ci si renderà conto dell'oppressione e del-

la falsità che ora ci costringono. Si vedrà chiaramente il dualismo tra moralità sociale e personalità. E da qui nascerà una religione e diventerà necessaria, perché mai la personalità è stata imprigionata in modo tale nel meccanismo sociale. Temo che non mi abbia ancora capito del tutto e pensi vi sia individualismo là dove io chiedo vi sia semplicemente chiarezza e con ciò un socialismo onesto contrapposto a quello odierno così convenzionale. Contro un socialismo cioè che approva chiunque non sia in chiaro con se stesso.

L'AMICO Stiamo finendo in un ambito in cui la discussione diventa quasi impossibile. Lei dà giustificazioni stentate e fa appello al futuro, ma si guardi intorno nel presente. Ecco per esempio l'individualismo: so che lo combatte, ma penso che proprio dal suo punto di vista debba riconoscerne la sincerità. Ma è chiaro che l'individualismo non persegue i suoi stessi fini.

10 Ci sono molti tipi di individualismo. Non mi nascondo come ci siano addirittura uomini che possono risolversi veramente nel Sociale, ma non sono certo i più profondi e i migliori. Non saprei dire se nell'individualismo ci siano le premesse per la mia concezione o meglio per una religione del futuro. In ogni caso in questo movimento riconosco un inizio: e, se vuole, l'epoca eroica di una nuova religione. Gli eroi greci sono forti come dèi; solo manca loro ancora la divina completezza, la divina cultura. E così mi sembrano gli individualisti.

L'AMICO Non pretendo una costruzione rigorosa. Ma mi faccia vedere nei sentimenti del nostro tempo queste correnti di nuova religiosità, questo socialismo individualistico, così come può riconoscere ovunque negli animi il panteismo. Non vedo nulla a cui possa appoggiarsi. Un cinismo arguto e un pallido estetismo non sono certo le premesse per una religione del futuro.

10 Non avrei mai immaginato che anche lei respingesse la nostra letteratura con il solito atteggiamento di sufficienza. Per me è tutt'altro. A prescindere dal fatto che un estetismo arguto non è il marchio delle nostre opere migliori. Cerchi piuttosto di non misconoscere quello che c'è di penetrante, di esigente nell'arguzia. Questa smania di spalancare abissi e di superarli. Non so se mi capisce se dico che questo modo di essere arguti è allo stesso tempo messaggero e nemico di un sentimento religioso.

L'AMICO E lei chiama religiosa una brama arcisazia di inaudito? Certo in quel caso avrebbe ragione.

10 Esaminiamo questa brama da un altro punto di vista! Non nasce forse da una tenace volontà di non continuare a vedere tut-

to ancorato all'io? Essa predica un'inimicizia mistico-individualistica per l'ovvio. È questa la sua forza vitale. Certo, non riesce mai a fermarsi in tempo e le sue conclusioni sono impertinenti. È la tragica ingenuità dell'arguzia. Come ho già detto supera le spaccature che spalanca. Temo e amo questo cinismo, così coraggioso e forse solo troppo pieno di sé per non preporre la propria accidentalità alla necessità storica.

L'AMICO Dà ragione di un sentimento che conosco anch'io. Il neoromanticismo – Schnitzler, Hofmannstahl, talvolta anche Thomas Mann – importante, amabile, addirittura cordialmente simpatico e pericoloso.

IO Però non volevo parlare affatto di questi ma di altri che palesemente dominano la nostra epoca, o che per lo meno la caratterizzano. Dico volentieri quello che ho da dire. Ma il pericolo è di entrare in un campo senza confini.

L'AMICO I sentimenti tendono a sconfinare e l'oggetto della religione è l'infinito. Dal mio panteismo ho ricavato questo.

IO Bölsche ha detto una volta che l'arte anticipa la coscienza comune e l'ambito vitale dei tempi futuri. Per conto mio credo ora che le opere d'arte che dominano la nostra epoca – no, non semplicemente dominano – credo che le opere che al primo contatto ci commuovono al massimo, soprattutto Ibsen e il naturalismo, portino in sé coscienza di questa nuova religione. Prenda ad esempio i drammi di Ibsen. Nello sfondo c'è il problema sociale: Nora, la signora Alving, e andando più a fondo, Hedda, Solness, Borkman, Gregers e molti altri. E ancora: il modo in cui parlano questi uomini. Il naturalismo ha scoperto il linguaggio individuale. E questo, quando leggiamo il primo Ibsen o Hauptmann, ci commuove al punto che con le nostre espressioni più segrete e quotidiane entriamo di diritto nella letteratura, in un valido ordine universale. Il nostro senso dell'io ne risulta rafforzato. Oppure: prenda la concezione di individuo e società come appare nel *Viaggio terreno di Eracle*³ di Spitteler! Qui ci sta davanti la nostra meta, e anche in questo caso, siamo in presenza di uno dei testi più ardenti ed entusiasmanti, che siano stati scritti ai nostri giorni. Al servizio dell'umanità come salvatore, Ercole non può salvaguardare la propria personalità e neppure il suo onore. Ma è un tratto di lancinante, gioiosa autenticità il momento in cui lo si capisce. Autenticità che lo

³ È il titolo del quinto canto della quinta parte della *Primavera olimpica* di Carl Spitteler (1905, stesura definitiva 1910) [N. d. C.].

nobilita nel dolore, attraverso questo dolore. È la contraddizione viva e violenta all'accidia sociale del nostro tempo. E in questo consiste la piú profonda, davvero la piú profonda degradazione cui l'individuo oggi deve sottostare, pena la perdita delle possibilità sociali, l'annebbiarsi dell'individualità, di tutti i moti e gli sconvolgimenti interiori. Ora vorrei dirle la cosa piú concreta: a questo si appoggerà la nuova religione. Nascerà ancora una volta dalla schiavitù. La classe sociale che però oggi sopporta questa schiavitù storicamente necessaria è quella dei letterati. Vogliono essere i piú autentici, vogliono dar forma al loro entusiasmo artistico, al loro «amore per il lontano», per dirla con Nietzsche, ma la società li respinge, devono a loro volta estirpare con patologica autodistruttività tutto il 'troppo umano' di cui ha bisogno chi vive. Così sono quelli che vogliono convertire i valori in vita, nella convenzione: e la nostra falsità li condanna alla marginalità e a un'esaltazione che li rende sterili. Non riusciremo mai a spiritualizzare la convenzione se non ci decideremo a colmare queste forme di vita sociale con il nostro spunto personale. La religione dà una nuova base e una dignità nuova alla vita di ogni giorno, alla convenzione che diviene culto. Non abbiamo il disperato bisogno di una convenzione spirituale, rituale?

L'AMICO Come possa aspettarsi da uomini che conducono nei caffè una vita equivoca, spesso materiale, uomini che tradiscono il dovere piú elementare trasformandolo in vanagloria e accidia, uomini che incarnano la spudoratezza stessa, come possa aspettarsi da loro una nuova religione, mi resta, a dir poco, oscuro.

IO Non ho detto che attendo da loro la nuova religione, ma che li considero i portatori di uno spirito religioso nella nostra epoca. E questo voglio dire, anche se lei mi obietterà mille volte che faccio costruzioni artificiali. Certo, questi uomini in parte conducono la piú ridicola, corrotta e materiale delle vite. Ma non è scaturita questa miseria da un bisogno interiore, da un'aspirazione ardente a una vita autentica? Che altro fa questa gente se non occuparsi della propria problematica autenticità? Ma, naturalmente, quello che concediamo agli eroi di Ibsen non ci riguarda nella vita reale.

L'AMICO Non ha detto lei stesso poco fa che questa autenticità fanatica e inquietante è irraggiungibile per l'uomo di cultura, che essa corrode tutte le nostre capacità interne ed esterne?

IO Sì, e per questo non c'è nulla di piú tremendo che vedere degli intellettuali che cercano di afferrare se stessi. Ma è necessa-

rio un lievito, un fermento. Quanto meno vogliamo essere degli intellettuali in questo senso, tanto piú loro, gli intellettuali, vanno rispettati come esecutori di una volontà religiosa.

L'AMICO La religione avanza pudicamente; è una purificazione e una santificazione della solitudine. Il mondo degli intellettuali ne è lo smaccato contrario. Per questo è vietata agli uomini che abbiano del pudore.

IO Perché attribuisce proprio al pudore ogni santità e non parla dell'estasi? Abbiamo dimenticato che i movimenti religiosi hanno fatto presa su intere generazioni non certo nella riservatezza. Dica pure che il pudore è un'arma necessaria all'istinto di autoconservazione; ma non lo santifichi. È irrimediabilmente legato alla natura. Non avrà nulla da temere dall'accrescersi e l'espandersi di un pathos, di un'estasi. E solo il fuoco dubbio e poco pulito di un pathos vile e represso può forse distruggerlo, questo pudore.

L'AMICO Ed effettivamente l'intellettuale sta nel segno di questa spudoratezza. Per questa va a fondo, come per una interna putredine.

IO Questo è l'argomento piú debole; infatti l'intellettuale soggiace a questo pathos che lo svuota, proprio perché la società lo ha messo al bando, perché sí e no possiede le forme piú infime per vivere le proprie opinioni. Se al posto del nostro ciarpame sociale ritroviamo la forza di plasmare in modo serio e dignitoso la convenzione, allora avremo il sintomo della nuova religione. La cultura dell'espressione è la piú alta, la si può pensare solo su questa base. Ma i nostri sentimenti religiosi sono liberi. E così rivestiamo false convenzioni e rapporti sentimentali con l'energia sterile della pietà.

L'AMICO Mi congratulo con lei per il suo ottimismo e la sua consequenzialità. Crede veramente che nella miseria sociale imperante, in questa piena di problemi insoluti sia necessaria o solo possibile ancora un'altra problematica che lei chiama addirittura religione? Pensi solo all'enorme problema della regolamentazione sessuale nel futuro.

IO Un pensiero eccellente! Proprio questo problema è risolvibile, secondo la mia opinione, soltanto sulla base di un'autenticità individuale. Potremo assumere una posizione aperta sull'insieme dei problemi sessuali e amorosi solo quando li avremo separati dall'inconfessata commistione con il pensiero sociale che non conosce confini. L'amore è anzitutto una faccenda personale tra due individui e non certo un mezzo per la procreazione. Legga

in proposito *Faustina* di Wassermann⁴. Del resto credo sul serio che una religione debba nascere da un bisogno profondo e quasi inconsapevole, che per i capi spirituali quindi l'elemento sociale non sia più un fatto religioso, come ho già detto. Al popolo deve essere lasciata la sua religione, senza cinismo. Voglio dire con questo che esso non ha bisogno di nuovi presupposti e di nuovi scopi. Avrei potuto parlare con un altro che si sarebbe espresso del tutto diversamente da lei. Per lui il Sociale sarebbe stata un'esperienza che avrebbe potuto strapparla solo con la forza dalla sua ingenua, chiusa autenticità. Avrebbe quindi rappresentato l'uomo medio. La sua religione sarebbe stata senz'altro una delle religioni storiche in senso lato.

L'AMICO Ancora una volta lei parla di autenticità. Dobbiamo allora ritornare su questa ottica egocentrica?

IO Credo che mi fraintenda sistematicamente. Parlo di due tipi di autenticità. Quella del Sociale e quella che un uomo conquista dopo aver riconosciuto il suo legame con la società. Detesto solo la via di mezzo: il falso primitivismo dell'uomo complicato.

L'AMICO Ma allora crede davvero, nel bel mezzo del caos religioso e culturale a cui sono legati i capi, di poter esigere questa nuova autenticità? Malgrado la *Décadence* e il misticismo, i teosofi, gli Adamiti e l'infinità delle sette? Anche in loro infatti ogni religione ha nemici acerrimi. Lei occulta la spaccatura tra natura e spirito, onestà e menzogna, individuo e società, o cos'altro le piaccia confrontare.

IO Lei stesso definisce il misticismo nemico della religione. Non solo scavalca la sottigliezza dei problemi religiosi, ma è allo stesso tempo adattabile, giusto e sociale. Ma rifletta se ciò può dirsi anche del panteismo. Certo non riguarda invece, il sentimento religioso che si sta risvegliando. Tanto poco, che nella rivalutazione e nella diffusione del misticismo e della decadenza vedo addirittura i suoi sintomi. Mi permetta di spiegarmi meglio: ho già detto di aver individuato storicamente il momento di questa nuova religione, della sua fondazione. Era il momento in cui Kant svelò la spaccatura tra sensorialità e intelletto e in ogni accadimento riconobbe l'onnipresenza della ragione pratica e del costume. L'umanità si era destata dal suo letargo ma al tempo stesso il risveglio le aveva tolto la sua unità. Cosa fece il classicismo?

⁴ Jakob Wassermann (1873-1934) scrittore, romanziere e saggista ebreo-tedesco; *Faustina. Ein Gespräch über die Liebe* [Faustina. Un dialogo sull'amore] uscì nel 1912 [N. d. C.].

Unificò ancora una volta natura e spirito: fece agire la facoltà del giudizio e creò l'unità, che può essere solo unità dell'istante, dell'estasi, dei grandi visionari. Sinceramente non possiamo sperimentarla sino in fondo. Non può diventare fondamento della vita. Ne indica la vetta estetica. E così come il classicismo fu un fenomeno esteticamente reazionario nella cocente consapevolezza che la lotta riguardava la totalità dell'uomo, così considero anche misticismo e decadentismo fenomeni reazionari: la coscienza che all'ultimo momento vuole salvarsi dall'onestà del dualismo, vuole fuggire dalla personalità. Ma misticismo e *Décadence* conducono una battaglia senza prospettive: negano se stessi. Il misticismo nelle ricercatezze scolastico-estatiche con le quali comprende come spirituale ciò che è sensibile, ovvero considera ambedue manifestazioni di una verità soprasensibile. A questo genere di speculazioni senza speranza ascrivo anche il monismo. Per me si tratta di innocui prodotti del pensiero che hanno bisogno di un'incredibile dose di suggestionabilità. In più - già ne abbiamo parlato - il linguaggio del misticismo è l'arguzia; peggio ancora, la decadenza, ma per me si tratta dello stesso sintomo e della stessa sterilità. Il misticismo cerca la sintesi nell'elemento naturale. Commette il peccato mortale di rendere naturale lo spirito, di assumerlo come evidente, condizionato solo dalla causalità. Rinnega i valori (e con essi se stesso) per aver ragione del dualismo tra dovere e persona.

L'AMICO Forse lei sa come talvolta vanno le cose. Per un certo periodo si pensa intensamente, si crede di essere sulle tracce di qualcosa di inaudito e improvvisamente ci si trova con orrore di fronte a una colossale banalità. E mi accade proprio questo. Mi domando involontariamente: ma di che stiamo parlando? Non è per caso un'ovvietà, qualcosa di cui non merita parlare il fatto che si viva scissi tra individuale e sociale? Ognuno lo ha sperimentato in se stesso, lo sperimenta quotidianamente. Bene, abbiamo portato alla vittoria cultura e socialismo. E il gioco è fatto - lo vede - ho perso ogni capacità di vedere, di capire.

10 E secondo la mia esperienza, se si approfondisce di un grado una evidenza, vorrei dire la si spiritualizza, ci si trova ancora una volta di fronte a una profonda verità. E così è andata anche a noi con la religione. Certo lei ha ragione in quello che afferma. Ma aggiunga ancora una cosa: questo stato di cose non dobbiamo comprenderlo come una necessità tecnica, nata dall'esteriorità e dal caso. Prendiamolo piuttosto come eticamente necessario, spiritualizziamo ancora una volta la necessità in virtù! Certo, vivia-

mo in uno stato di necessità. Ma il nostro comportamento avrà valore solo se saprà comprendersi eticamente. Ci si è detto quanto di terribile, di assolutistico c'è nella resa delle persone alle finalità etico-sociali? No! E perché no? Perché del peso dell'individualità effettivamente si è persa ogni traccia. Per come conosco la gente comune, le dico che hanno perso il sentimento corporeo della loro personalità spirituale. Nel momento in cui troviamo tutto questo e al tempo stesso sappiamo piegarci di fronte all'etica civile, possiamo dirci umili. Solo allora avremo il senso della dipendenza assoluta, di cui parla Schleiermacher, invece che di una dipendenza convenzionale. Ma non posso far altro che parlare per accenni, perché tutto questo si basa sulla coscienza appena raggiunta di una personale immediatezza.

L'AMICO Ancora una volta, i suoi pensieri s'innalzano troppo verticalmente. Tanto che si allontanano impetuosi e veloci da ogni problematica attuale.

IO Quello che meno mi aspettavo di sentire: io che tutta la sera e tutta la notte ho parlato delle difficoltà in cui si dibattono i capi.

L'AMICO Eppure fede e sapere sono il motto delle nostre lotte religiose. Di questo lei non ha fatto parola. Voglio aggiungere che dal mio punto di vista, che è quello del panteismo o del monismo, questo problema non esiste. Ma lei avrebbe dovuto farci i conti.

L'AMICO E li faccio: quando dico che il sentimento religioso ha radici nella totalità del tempo; a esso appartiene il sapere. Se il sapere non fosse problematico, una religione che ha a che fare con l'essenziale non avrebbe bisogno di occuparsi di questo sapere. E forse non c'è stato un tempo in cui il sapere sia stato contestato naturalmente come problematico. Ci sono voluti i fraintendimenti storici per arrivare a tanto. E questo attualissimo problema, di cui sono pieni i giornali, può nascere proprio perché non ci si interroga a fondo sulla religione del nostro tempo; ma piuttosto ci si chiede se possa trovarvi ancora asilo una delle religioni storiche, anche a costo di tagliarle mani e piedi e perfino la testa. Qui mi interrompo, è un argomento allettante che ci porterebbe lontano.

L'AMICO Mi viene in mente un detto di Walter Calé: «Dopo aver parlato si crede sempre di non aver detto l'essenziale»⁵. Forse Lei ora prova la stessa sensazione.

⁵ Walter Calé (1881-1904) distrusse prima di suicidarsi la maggior parte dei suoi scritti poetici e filosofici. Le sue *Nachgelassene Schriften* [Scritti postumi], uscite nel 1907, suscitavano all'epoca grande interesse [N. d. C.].

10 Effettivamente. Penso che in fin dei conti una religione non possa essere solo dualismo, che l'autenticità e l'umiltà di cui abbiamo parlato sia il suo concetto moralmente unificante. Penso anche che non possiamo dir nulla su Dio e sulla dottrina di questa religione e ben poco sul suo culto. Che l'unica cosa concreta sia il sentimento di un dato di fatto nuovo e inaudito che ci sovrasta. Credo anche che abbiamo già avuto i nostri profeti: Tolstoj, Nietzsche, Strindberg. Che infine il nostro tempo gravido partorirà un uomo nuovo. Ho ascoltato recentemente una canzone. Credo all'uomo religioso così come si legge nel malizioso canto d'amore:

Daß doch gernalt all deine Reize wären
 Und dann der Heidenfürst das Bildnis fände:
 Er würd' dir ein groß' Geschenk verehren
 Und legte seine Kron' in deine Hände.
 Zun rechten Glauben müßte sich bekehren
 Sein ganzes Reich bis an sein fernstes Ende.
 Im ganzen Lande würd' es ausgeschrieben:
 Christ soll ein jeder werden und dich lieben.
 Ein jeder Heide flugs bekehrte sich
 Und würd' ein guter Christ und liebte dich'.

Il mio amico sorrise scettico ma affettuoso e mi accompagnò in silenzio alla porta.

* («Fossero pure dipinte tutte le tue grazie | e un principe pagano trovasse la tua immagine | ti farebbe un grande regalo | e ti metterebbe in mano la corona. | Tutto il suo regno, fino all'ultimo cantuccio | dovrebbe convertirsi alla vera fede. | In tutto il paese sarebbe scritto: | ognuno sia un cristiano e ti ami. | Ogni pagano subito si convertirebbe | diventerebbe un buon cristiano e ti amerebbe»).

L'aviatore

I tavoli di marmo vuoti riflettevano la luce delle lampade ad arco. Günter Morland era seduto davanti a un caffè. La granatina fredda gli faceva male ai denti. Dall'interno arrivava il suono acuto dei violini, come se limpide voci spirituali si precipitassero eccitate verso uno scopo.

«Perché hai dormito con una donna, era una ragazza, era una puttana. Oh Günter, tu eri puro».

Una vecchia cercava lentamente posto tra le sedie vuote. Günter seguiva incuriosito il suo piccolo corpo. Le si sarebbe potuto torcere il collo, tanto era magra. Quando pagò il conto, il cameriere lo imbrogliò.

Si spinse nella fiumana di gente sul boulevard. Ogni sera il cielo era di un marrone lattiginoso, gli alberelli neri, e i portoni dei locali abbagliavano. Lo affascinavano le botteghe dei gioiellieri. L'impugnatura d'oro del bastone puntata contro il fianco, si fermava davanti alle vetrine. Osservava per minuti interi i cappelli di una modista e li immaginava sulla testa di donne truccate.

Una folata di profumo che proveniva da quattro ragazze lo investì. Si facevano largo tra i passanti e Günter le seguì senza nascondersi. Uomini ben vestiti seguivano le donne con lo sguardo, venditori di giornali le chiamavano strillando. Una lampada ad arco si accese sibilando e illuminò i capelli biondi di una ragazza snella. Si strinsero l'una all'altra. Quando tornarono indietro, Günter andò loro incontro ancheggiando. Le ragazze risero. Lui passò loro accanto, eretto, e una gli spinse contro il braccio, tanto che l'uomo si sentì scottare. All'improvviso si vide sulla superficie tersa di uno specchio che rifletteva le luci. La cravatta verde risplendeva, gli stava bene. Ma in mezzo a quelle luci si vedeva disfatto. Le braccia pendevano flosce dalle articolazioni. Il viso sembrava piatto e rosso e i calzoni cadevano formando pieghe profonde. La vergogna aveva assalito il suo corpo in tutti gli arti contemporaneamente. Dal fondo dello specchio emergeva uno sconosciuto. Günter fuggì a testa bassa.

Le strade diventarono deserte, le voci avevano un suono piú aspro, soprattutto perché scendeva il buio. Günter Morland era stupito che in quelle ventiquattr'ore nessuna malattia lo avesse ancora colpito e consumato. Girava al largo dalla gente e tuttavia la teneva d'occhio.

Verso le undici di sera si ritrovò in una piazza e osservò la folla che guardava il cielo a testa in su. Nel cerchio di luce sopra la città passava un aeroplano, nero e spigoloso nella foschia rosea; sembrava di sentire il suo rumore leggero, ma l'aviatore restava invisibile. Puntò dritto quasi senza accelerare. La superficie nera galleggiava calma nel cielo.

Quando Günter si girò, dovette aguzzare la vista, prima di accorgersi della puttana con cui aveva dormito. Lei non notò lo sguardo dei suoi occhi infantili mentre lui le afferrava con decisione il braccio.

Storia silenziosa

Raccontata in occasione del compleanno di mia madre

Un direttissimo attraversava una regione piovosa. Uno studente era seduto in un vagone di terza classe; veniva dalla Svizzera, dove aveva passato un paio di giorni dispendiosi sotto la pioggia. Lasciava vagare i pensieri con una certa tenera indulgenza e cercava di suggestionare se stesso a una debole noia. Nello scompartimento giallo c'erano un signore anziano e una signora sulla sessantina. Lo studente la fissò sfacciatamente per un minuto, si alzò e uscì con lentezza nel corridoio. Guardava attraverso i vetri degli scompartimenti e notò una studentessa della sua università della quale era innamorato, fino a quel momento in silenzio, come nella prima fase di simili circostanze faceva sempre. Quando la vide, non riuscì a trattenersi dal trovare la cosa naturale. Con la sensazione dell'uomo che ha agito correttamente, tornò a sedersi nel suo scompartimento.

Verso le dieci di sera il treno arrivò nella città universitaria. Lo studente scese senza voltarsi. Poco dopo, quando vide davanti a sé la studentessa che si trascinava dietro una valigia nera, apprezzò la naturalezza della situazione. Il ricordo dei giorni passati in Svizzera sotto la pioggia svanì.

Non si premurò di seguire attraverso la stazione la studentessa di cui era innamorato («pur sempre - innamorato», osservò tra sé e sé). Naturalmente si sarebbe fermata ad aspettare con la sua valigia alla fermata del tram. E in effetti era lì, con pochi altri viaggiatori. Cadeva una pioggia sottile. Arrivò il tram (non era la sua linea, notò), niente di più sgradevole tuttavia che aspettare sotto la pioggia. La studentessa salì davanti e il controllore le sistemò la grossa valigia. La massa scura di quella valigia aveva qualcosa di affascinante. Come si stagliava spettrale sulla piattaforma! Quando la vettura si mosse, lo studente salì sulla piattaforma anteriore.

Erano gli unici due. La pioggia gli batteva sgradevolmente in faccia. Lei era in piedi vicino alla valigia, avvolta in uno spesso mantello da viaggio che la faceva sembrare brutta come un enorme plaid.

La vettura procedeva veloce, saliva poca gente. Attraversava il quartiere piú lontano, già quasi periferico. Sullo studente scendeva un'irritazione sottile come le nuvole bagnate. Lentamente l'irritazione diventò furore. Divampò l'odio per la Direzione, che aveva mandato il tram in una zona fuori mano. L'odio per quelle strade buie e le finestre con le lampade accese. Odio ardente, patetico per quella pioggia vile e inadeguata. Si avviluppò nel cappotto e decise di non dire nulla, nemmeno una parola. Non era certo lo schiavo di quella donna dall'impermeabile orrendo. Oh no!

La vettura procedeva molto in fretta. Un sentimento imperioso lo travolse e abbozzò una poesia.

Poi non pensò piú niente, se non: vorrei proprio vedere fin dove arriva.

Dopo due minuti la vettura si fermò. La signora scese e il controllore afferrò la valigia. Allora la furia gelosa del giovanotto si destò. Si impadronì della valigia senza una parola, scese e la seguì. L'aveva seguita per un centinaio di passi quando un gesto elastico della testa di lei gli fece venir voglia di rivolgerle un paio di frasi sull'ora e sul tempo, quasi in tono di scusa.

In quel momento vide che la giovane donna si era fermata davanti a un portone, sentí la chiave girare nella serratura, vide l'oscurità di un corridoio ed ebbe appena il tempo di porgere la valigia alla studentessa con un impercettibile «buonasera». La porta si richiuse. Sentí che veniva sprangata dall'interno. Le mani sprofondate nelle tasche del cappotto, si allontanò a passo deciso nell'oscurità piovosa mentre una parola gli riempiva la mente: «portabagagli».

1913

ENTFREMDETES LAND liegt voller Provinzen.
Darinnen betteln die blinden Gefühle,
Sie gehen schwankend, wie in hohen Stuben.

Planet des Ichs!

Sinnbilderliche

Bewegsamkeit, wie du zur Leerheit wortlos stürzest
Und wo du fällst, wird aus Äonen Raum,
Glotzende Bildlichkeit wird mich umwogen,
Gedanken zehrend haben alle Zonen
Dahingegeben ihr »dennoch« und »kaum«.
Verwitternd sendet letztliche Gerüche
Vernünftigkeit – und ihre buntgebänderten Flüche
Sind flügelschmetternd mitten innen
Starr geworden und heimlich von hinnen
Die Blindheit hat einen göttlichen Rücken,
Und trägt den Hymnischen über hölzerne Brücken.

TERRA ESTRANIATA è piena di province.
I sentimenti ciechi vi fanno accattonaggio,
vanno oscillando, come in alte stanze.

Pianeta dell'Io!

Simbolica

mobilità, come ti precipiti muta verso il vuoto,
e dove cadi, l'eternità si fa spazio,
metafore mi ondeggeranno attorno con gli occhi fissi,
pensieri corrosivi hanno opposto tutte le zone

Al suo «tuttavia» e all'«appena».

Sfacendosi manda odori di morte

la ragionevolezza – e le sue maledizioni a strisce variopinte
si sono irrigidite dentro sbattendo le ali con violenza
ed in segreto se ne sono andate.

La cecità ha una schiena divina,
e porta gli inni oltre ponti di legno.

Insegnamento e valutazione

[1.]

In che rapporto sia l'insegnamento con i valori, i valori vivi del presente, risulterà particolarmente chiaro in due campi: nell'insegnamento del tedesco e in quello della storia. Nell'insegnamento del tedesco si tratterà prevalentemente di valori estetici, in quello della storia di valori etici. Per ora questa differenza non ci riguarda. La domanda sarà: l'insegnamento (e perciò la scuola) attribuisce dei valori e quali sono i fini a cui tende questa sua valutazione? Non si vuole certo sostenere che ognuno dei casi seguenti è un caso tipico; ma bisogna aver ben chiaro che in un sistema funzionale dovrebbero essere esclusi certi casi limite. Eccone alcuni senza commento:

In una settima classe di liceo si leggono alcune poesie di Walter von der Vogelweide in lingua originale. Vengono tradotte e alcune imparate a memoria. Tutto ciò richiede un certo numero di ore di lezione. Dal punto di vista estetico per lo studente il risultato di queste ore è sentir ripetere continuamente l'insegnante che Walter von der Vogelweide, al contrario di Omero, non usa formule ricorrenti.

Alcune osservazioni che caratterizzano Goethe dal punto di vista estetico: «Goethe è assolutamente realistico, basta capire quel che pensa». Oppure: «La caratteristica delle opere di Goethe è che ogni parola ha il suo significato, e si tratta per lo più di un significato appropriato e bello».

Oppure: in una classe superiore si leggono i *Nibelunghi* in traduzione e poi in lingua originale; uno o due brani, riassunti nel corso della lezione, vengono assegnati come compiti a casa. Dopo che in questo modo è stata esaminata a fondo la traduzione, l'insegnante legge il testo in lingua originale dallo stesso libro che lo studente ha davanti, lo traduce in parte, e in parte lo commenta utilizzando le indicazioni per la traduzione. Quest'impresa dura non meno di mezzo anno scolastico e con essa si può considerare

esaurita la lettura del poema. Non ci si addentra nell'interpretazione neppure con una parola.

Lo stesso trattamento la scuola lo riserva di solito anche ad *Arminio e Dorotea*. Per ore e ore si lavora assieme a compilare schemi (sempre in linea con quello che ha in mente l'insegnante). Ecco uno di questi schemi:

Canto IV: Euterpe

- I. La madre cerca il figlio
 - a) sulla panca di pietra
 - b) nella stalla
 - c) in giardino
 - d) nella vigna
 - e) nel bosco
- II. La madre trova il figlio sotto il pero
- III. Dialogo tra madre e figlio
 1. Decisione di Arminio
 - a) La pena del prossimo
 - b) Vicinanza del nemico
 - c) Arminio decide di combattere
 2. L'ammonimento della madre
 3. Confessione di Arminio
 4. Progetto mediatore della madre.

Ognuno di questi schemi va studiato a memoria a casa e riassunto in un testo organico. Possibilmente piú volte nel corso della stessa lezione. La trattazione del poemetto per componimenti dà per risultato temi come questo. «In che senso il primo canto è l'esposizione dell'intero poemetto?» Si noti come a scuola, in mancanza di una lettura in profondità, le opere poetiche vengano così spesso smembrate dall'approccio tecnico! Oppure: «In che senso è simbolico il temporale in *Arminio e Dorotea*»? In questo componimento si richiedeva una rappresentazione del temporale come risoluzione delle tensioni dell'epos, e soprattutto della tensione erotica degli innamorati (!).

L'insegnamento non offre una vera valutazione della poesia. Ma per la maggior parte degli studenti la valutazione è già stata data: basta il nome stesso di poesia a dargli la nausea.

Minna von Barnhelm viene schematizzata.

• *Egmont* viene schematizzato. Un esempio:

Egmont e il segretario svolgono i seguenti compiti:

- I. Lavori di ufficio
 - a) politici
 - b) militari
- II. Intrighi
 - a) questioni di denaro
 - b) ammonimento del conte Oliva

Concludiamo questa lista nera, che ogni studente potrebbe continuare a piacere con le parole esemplari di un insegnante, che chiariscono quale sia l'essenza di questi componimenti. Lo studente ritiene che una tesi di cui gli viene chiesta la dimostrazione sia errata, e illustra esaurientemente questa sua opinione all'insegnante. La risposta è che i temi sono in primo luogo esercizi di stile, il cui contenuto non è poi così importante, né occorre che gli studenti si facciano venire troppi scrupoli se scrivono qualcosa che ritengono sbagliato. In linea con questa mentalità, l'insegnante quando riconsegna i temi usa commentare le valutazioni più contrastanti fatte dagli allievi sempre con le stesse parole: «può andare».

Abbiamo elencato senza fermarci mai, ma vorremmo osservare solo questo: si provi a immaginare in un insegnamento del genere un certo numero di studenti che possa prendere sul serio i problemi letterari.

L'insegnamento non si cura affatto di istituire un rapporto serio con l'opera d'arte. Questa viene analizzata fino all'osso dal punto di vista del contenuto e magari da quello formale, senza però arrivare a considerazioni di una qualche utilità, e cioè comparative; mancano gli elementi di confronto. Il risultato è che le opere dei classici - e si tratta soprattutto di loro - appaiono alla maggior parte degli studenti come trastulli per studiosi di estetica, del tutto arbitrari e privi di ogni riferimento concreto; sembrano infinitamente aride a chiunque sia in grado di riempire il proprio tempo con «qualcosa di più utile».

Ma questo stato di cose si trasforma in una vera catastrofe quando si tratta di arte moderna. Valga d'esempio la seguente frase pronunciata da un insegnante dell'ultimo anno di liceo: «Oltre Kleist non andremo. Non leggeremo nulla di moderno». Un poeta o un artista tedesco d'oggi dovrebbero assistere almeno una volta a una lezione fatta in Germania e sentire come vi si parla di arte moderna (del resto questi signori hanno un'idea molto estensiva del 'mo-

derno': non vi sono per loro grandi correnti in contrapposizione). Dall'alto della cattedra un tizio può dire cose ridicole e prive di senso sulla Secessione: «Questa gente vuole dipingere solo il brutto e non ha altra aspirazione che la massima somiglianza possibile». Né è dato contraddirlo. Di fronte alla cultura moderna, ammesso che se ne parli, tutto è possibile. «Ibsen – non mi fate vedere 'sta faccia di scimpanzé» (dichiarazione di un insegnante).

In questo campo non vi sono giudizi tramandati e cioè validi. L'opinione comune non esercita ancora nessuna pressione. È tutta una «questione di gusto» e la scuola in questo caso non è responsabile di fronte alla propria epoca. Proprio qui risulta con la massima evidenza come la scuola sia incapace di valutazioni autonome.

Così la scuola crea un modo di vedere comune alle persone colte, per le quali il credo letterario è che Goethe e Schiller sono i massimi poeti, ma intanto si sta alla larga per noia dai loro drammi e si considera l'arte moderna oggetto di scherno o di chiacchiere irresponsabili.

La regola è la stessa nell'insegnamento della storia. Il motivo per cui in questo campo non si possono fare valutazioni è semplicissimo: la storia politica non è oggetto di valutazioni e quella culturale non esiste. La storia interna, che va assumendo un ruolo sempre più importante nell'insegnamento, non è ancora storia della cultura. Solo un'ottica ben definita potrebbe renderla tale. Ma una visione prospettica della nostra cultura come risultato dei millenni manca. In questo tipo di insegnamento non si parla (salvo pochi dati) degli sviluppi del diritto, della scuola, dell'arte, dell'etica, della psiche moderna. L'osservatore oggettivo si chiederà se questo modo di insegnare la storia offra un quadro della cultura o non ne rappresenti piuttosto uno a sua volta. C'è un solo momento in cui l'insegnamento della storia trova finalmente modo di dare un giudizio di valore: è il momento in cui appare all'orizzonte la socialdemocrazia. Ma quale forza di persuasione può avere un giudizio di valore che evidentemente ha luogo non per fini conoscitivi (ché allora una valutazione si sarebbe fatta in ogni caso) ma per ragioni strumentali?

Da questo punto di vista l'insegnamento della storia si mostra sotto il suo aspetto più sgradevole. O ci troviamo davanti a una monotona ripetizione, a una rimasticatura di fatti di ogni genere, slegati o solo superficialmente collegati, oppure si cerca una volta tanto di avvicinarsi coscientemente ai cosiddetti «periodi culturali». Ecco allora una sfilza di formule riprese dalla storia letteraria,

con in piú un paio di nomi famosi; oppure a un grande e libero giudizio di valore subentra la valutazione piú pedantesca di un fatto storico qualunque. Ci si chiede ad esempio se il tentativo di Napoleone di assoggettare la Russia fosse giustificato o no, e all'infinito si discute in classe di cose del genere.

Finora abbiamo preso in esame le materie di scuola media deputate per eccellenza a fornire giudizi di valore. Ma il liceo classico ha ancora certi suoi valori umanistici, che dovrebbero figurare con parità di diritti accanto ai valori della cultura attuale. Di questo si parlerà in un secondo articolo.

II. *Il liceo classico.*

È abbastanza facile polemizzare su mancanze ed errori nell'insegnamento, contro un determinato punto di vista nel modo di insegnare, o sostenere una nuova suddivisione delle materie. Ben piú difficile è entrare in campo contro la distrazione, combattere la stupidità. È anzi impossibile: si possono solo fornire delle prove. Nel capitolo precedente abbiamo cercato di svolgere questo ingrato compito nei riguardi dell'insegnamento del tedesco e della storia. Ancora piú difficile è fare la stessa cosa per le materie umanistiche. Non sappiamo neppure quale sia lo scopo di questo insegnamento umanistico (mentre sappiamo, almeno vagamente, quale sia lo scopo dell'insegnamento del tedesco e della storia in una scuola moderna).

Confessiamo di avere in fondo molta simpatia per la scuola classica. L'amiamo con una sorta di caparbio accanimento perché vediamo in essa una concezione educativa che ha conservato una nobile serenità e si è salvata dall'utilitarismo darwinistico di tutta la nostra pedagogia. Ma se leggiamo gli atti degli «Amici del liceo classico», sentiamo con stupore affermare tra l'unanime consenso che la conoscenza della lingua greca è di grande *utilità* a medici e giuristi. Inoltre il conferenziere ricorda con gratitudine gli anni in cui... e qui seguono frasi tipiche di chi, essendoci ormai passato, si liscia compiaciuto il pelo e fa l'occhiolino ai 'giovani'.

Il tono con cui questo signore loda tranquillamente la «concezione idealistica» e insieme la conoscenza di molte parole straniere che il liceo gli ha 'fornito', per noi è tremendo. Ci è penoso il trionfo sentimentalismo di chi dopo quarant'anni fa ancora risuonare al pranzo di famiglia (tra il pesce e l'arrosto) i primi versi dell'*Odissea*, di chi ancora oggi conosce la grammatica dell'apodosi

meglio di suo figlio che sta all'ultimo anno di liceo. Altamente sospetta è la complice intimità tra filisteismo e liceo classico. Sentiamo profondamente che, proprio perché i nostri padri collegano così strettamente ogni sorta di sentimenti polverosi con Sofocle e Platone, noi dobbiamo liberarci dall'atmosfera di famiglia della scuola classica.

Eppure abbiamo un vago sentore, alcuni di noi forse addirittura un'idea, di come dovrebbe essere il *nostro* liceo. Non sarà un liceo in cui (nel migliore dei casi) venga capita la greicità alla Winckelmann (da tempo la «nobile semplicità e serena grandezza» sono diventate il triste patrimonio dell'istruzione superiore per signorine). Il nostro liceo dovrebbe richiamarsi a Nietzsche e al suo saggio *Sull'utilità e il danno della storia*; ostinatamente confidando in una gioventù che segue Nietzsche con entusiasmo, esso dovrebbe travolgere questi piccoli riformatori della pedagogia odierna, invece di farsi modernista e di proclamare a tutti i cantoni una nuova recondita utilità dell'istituzione. La greicità di un simile liceo non dovrebbe essere un inverosimile regno di «armonie» e di «ideali», ma la greicità di Pericle, che disprezzava le donne e amava gli uomini, aristocratica con la schiavitù, come gli oscuri miti di Eschilo. Queste cose dovrebbe guardare in faccia il nostro liceo classico. In esso allora si potrebbe anche insegnare la filosofia greca, che oggi dovrebbe essere proibita come la lettura di Weckind. Oggi infatti si impara da un manuale che Talete pensava che l'elemento originario fosse l'acqua, Eraclito il fuoco, Anassagora invece il *nous*, Empedocle l'amore e l'odio (e si buttò nell'Etna) e Democrito l'atomo; e che i sofisti disgregarono l'antica fede. (Un simile tipo di insegnamento è di quelli che discreditano al massimo la filosofia).

Come si è già detto, conosciamo e intravediamo un liceo classico che potremmo amare. In una scuola del genere una scultura greca sarebbe qualcosa di più di una sudicia riproduzione su cartone appesa ogni tanto in aula per quattro settimane. Un tale liceo potrebbe almeno esserci d'aiuto. I pedagoghi si domanderanno a questo punto se sarà loro possibile creare per noi una tale scuola che dovrebbe essere ostile al presente, non democratica, lieta e non dovrebbe scendere a facili compromessi con il liceo scientifico, la scuola tecnica e altre scuole del genere. Ma se noi, in nome dei due millenni trascorsi dopo Cristo, non possiamo ancora avere una scuola del genere, ci congederemo in modo serio e dignitoso dal liceo.

Basta dunque con questo umanesimo esangue! Oggi nelle ore di lettura abbiamo l'estetica senza avere una formazione estetica.

Chiacchiere sulla σωφροσύνη, senza la piú lontana idea della mancanza di misura dell'Asia antica; dialoghi di Platone senza leggere il *Simposio* (per intero, miei signori, per intero!)

Ma, ripetiamo ancora una volta: non sappiamo di che si parli quando ci viene messa davanti questa odierna cultura classica. Di ogni liceo classico leggiamo il 'fior da fiore', solo il primo della classe è in grado di capire il greco senza traduttore, solo gli sgozzoni patentati si dedicano volontariamente a lavori umanistici. Noi studenti che ci stiamo dentro ne abbiamo fin sopra i capelli di quest'ipocrisia che copre col mantello dell'«armonia greca» la mancanza di spiritualità e l'agnosticismo!

Lista nera:

«Dovremo leggere Orazio, che ci piaccia o no, fa lo stesso: è in programma». Dichiarazione di un insegnante.

A proposito di un'obiezione a un'argomentazione ciceroniana: «Non vogliamo certo qui sviluppare le nostre opinioni, ma sapere piuttosto che cosa dice Cicerone».

Sull'argomento «arte classica»: un bel giorno in un liceo viene introdotto l'insegnamento di storia dell'arte, che però dopo alcune settimane cessa altrettanto all'improvviso. Spiega l'insegnante: «Ogni settimana devo fare un certo numero di ore. Mi restava ancora un'ora alla settimana e perciò ho incluso la storia dell'arte. Adesso è di nuovo tutto regolare».

Un insegnante a uno studente dell'ultimo anno di liceo: «Non penserà che si creda davvero al suo entusiasmo per l'antichità!»

Romanticismo

Un discorso immaginario agli studenti

Compagni! Se qualche volta abbiamo pensato a noi stessi non come singoli ma come una comunità, come gioventù, o se abbiamo letto qualcosa sulla gioventù, abbiamo sempre pensato che essa fosse romantica. Lo dicono migliaia di poesie buone e cattive, lo sentiamo dire dagli adulti che darebbero tutto per poter ritornare giovani. È una realtà che in certi momenti avvertiamo con gioia e con grande stupore, quando abbiamo fatto un buon lavoro, una scalata, quando abbiamo costruito qualcosa o letto un racconto pieno di vigore. In breve: sentiamo più o meno quello che una volta, all'improvviso (mi ricordo ancora, ero su un gradino) mi venne in mente: «sono ancora giovane!» (avevo forse quattordici anni ed ero così contento perché avevo letto qualcosa che riguardava un dirigibile).

La gioventù è circondata da speranza, amore e ammirazione: da parte di quelli che non possono più esserlo, perché non credono più che possa esistere qualcosa di meglio. Di che cosa siamo consci, di rappresentare qualcosa: ognuno di noi rappresenta una folla, così come ogni ricco rappresenta migliaia di proletari e ogni persona dotata di talento migliaia che non ne hanno. Se la pensiamo così, potremo sentirci una gioventù per diritto divino.

E ora mi immagino di essere a un convegno della gioventù, con centinaia o migliaia di giovani partecipanti. Improvvisamente sento interrompere da più parti: «Frase fatte: buffonate!» Guardo il pubblico e accanto ai quattro scalmanati che mi interrompono ecco centinaia di semiaddormentati. Qualcuno di loro si tira appena su, ma non sembra prendermi sul serio.

Allora mi viene in mente una cosa:

Ho parlato di gioventù per diritto divino, della nostra vita come si configura nella tradizione, nella letteratura, negli adulti. Ma la gioventù a cui parlo dorme o va in collera. C'è del marcio in Danimarca. E ringrazio il vostro sonno e la vostra collera, perché proprio di questi vorrei parlare. Vorrei chiedere: che cosa pensiamo

del romanticismo? Lo sentiamo? Lo conosciamo? Ci crediamo? Un coro di risate e un unico appassionato «no».

Dunque rinunciamo al romanticismo? Saremo noi la prima gioventù a essere disincantata?

Di nuovo un risonante «no», da cui solo tre o quattro voci si staccarono ben nette con il loro «sí». Allora continuai:

«Mi avete risposto e anch'io rispondo a tutti quelli che credono di avere davanti a sé una gioventù senza tempo, sempre romantica, sempre sicura, che percorre l'eterna via del filisteismo. A costoro diciamo: mentite a voi stessi e a noi. Con i vostri atteggiamenti paterni, con i vostri incensamenti ci derubate della coscienza. Ci sollevate nelle nubi rosa fino a farci perdere il terreno sotto i piedi; vi aspettate sempre piú una gioventù narcotizzata nell'individualismo. Il filisteismo ci paralizza, per dominare da solo il nostro tempo; se però ci lasciamo paralizzare da queste narcosi idealeggianti, presto affonderemo con lui e la gioventù diventerà la generazione dei futuri filistei».

Non lo so, compagni, ma con questo temo di essere arrivato al romanticismo. Non *al* romanticismo, non a quello vero, ma a qualcosa di molto potente e pericoloso. Lo stesso che ha degradato la classicità casta e cosmopolita di Schiller nella comoda poesia intimista della fedeltà borghese e del particolarismo. Ma voglio indagare un po' su questo falso romanticismo. Ci sta continuamente addosso e non è altro che la veste unta in cui ci ha avvolti un preoccupato filisteismo per non farci riconoscere neppure fra noi.

La nostra scuola è piena di falso romanticismo. È tutto falso quello che ci raccontano dei drammi o degli eroi della storia, delle conquiste della tecnica e della scienza. Recepiamo tutto ciò al di fuori di un contesto spirituale. Tutte queste cose di cui si dice che sono formative sono destinate a rimanere in eterno fatti isolati, e la cultura è un caso fortunato; certe scuole non arrivano nemmeno a definirlo tale. Dove potremo mai imparare la storia viva che porta lo spirito alla vittoria, in cui lo spirito fa le conquiste che egli stesso costruisce? Ci cullano, ci rendono incapaci di pensare e di agire nascondendoci la storia, il divenire della scienza, dell'arte, dello Stato e del diritto. E così siamo stati privati anche della religione, dello spirito e di ogni fede in esso. Che dovessimo vedere qualcosa di straordinario nei fatti eternamente isolati, invece che nel divenire dell'uomo e nella sua storia, questo era falso romanticismo. Così si crea una gioventù apolitica, che limita per sempre i suoi interessi alla letteratura e alle esperienze amorose, restando anche qui diletteantesca e senza spirito. Il falso romanti-

cismo, compagni, il grottesco isolamento dal divenire in cui ci hanno relegato, ha reso molti di noi scettici. Così a lungo hanno dovuto credere a ciò che non ha valore, che la stessa fede ha perso per loro ogni valore. La mancanza di ideali della nostra gioventù è l'ultimo residuo della loro integrità.

Questa, colleghi, è la situazione della cultura di una gioventù che viene isolata con sforzo spasmodico dalla realtà, che viene avvolta nella nebbia di un romanticismo dell'oggettività, di un romanticismo degli ideali e di altre cose invisibili. Non vogliamo sapere più nulla di greçità e germanismo, di Mosè e Cristo, di Arminio e Napoleone, di Newton ed Eulero finché non ci venga indicato lo *spirito* che è in loro, la realtà fanatica e attiva in cui si muovevano gli uomini e i tempi in cui si avveravano le loro idee.

Questo è il romanticismo della cultura scolastica, in cui tutto diventa per noi falso e irreal.

E così, compagni, abbiamo cominciato con impeto a occuparci di noi stessi; siamo diventati la scandalosa, individualistica gioventù del Superuomo. Non c'era certo da meravigliarsi che aderissimo con entusiasmo al primo che seppe richiamarci a noi stessi, allo Spirito e all'integrità. Certamente è stata questa la missione che Nietzsche ha svolto tra la gioventù studiosa: indicarle qualcosa che andasse al di là del domani, ieri e oggi dei compiti di scuola. Ma i giovani non sono riusciti a reggerla e hanno fatto diventare anche quest'idea una posa, perché sono stati sempre costretti a un siffatto comportamento.

Adesso parlerò della cosa più triste. Noi che vorremmo essere con Nietzsche aristocratici, diversi, autentici, belli, non abbiamo saputo mettere ordine in questa verità, non abbiamo avuto una *scuola* della verità. Ancor meno abbiamo un luogo per la bellezza. Non abbiamo nessun modo di dirci *tu* che non suoni volgare. Questa eterna posa ideale, questa fiacca cerimoniosità a cui la scuola ci ha costretti ci ha resi insicuri al punto che non possiamo più essere fra noi contemporaneamente nobili e liberi, ma dobbiamo essere o liberi e ignobili, o nobili e servi.

Abbiamo bisogno di una comunità libera e bella che possa dire la sua su questioni di ordine generale senza diventare subito volgare. Questa possibilità non l'abbiamo ancora ma vogliamo crearcela. Non ci vergogniamo di ammettere che dobbiamo ancora essere banali quando parliamo di questa gioventù (oppure dobbiamo assumere un atteggiamento accademico e fuori dal mondo, o addirittura estetico). Siamo ancora così rozzi in tutto ciò che ci accomuna, che l'integrità sembra banale.

Proprio *questo* aspetto assume l'erotismo (tutti noi sentiamo quanto bisogno abbia di sincerità) quando finalmente osa uscire all'aperto dall'oscurità in cui si nasconde.

Che la gioventù si sfoghi al cinema (a poco serve proibire il cinema); che il cabaret, buono a malapena a stimolare la sessualità eccitata dei cinquantenni venga anche propinato ai giovani studenti! Nell'erotismo, dove dovrebbe dettar legge la gioventù, almeno quella matura tra i venti e i trent'anni, questi giovani si lasciano circondare e soffocare da abitudini perverse e senili. Da molto tempo si è abituati a ignorare la sensibilità delicata, magari anche ritrosa dei giovani in campo sessuale. La grande città sfera giorno e notte i suoi attacchi contro di loro, ma si preferisce far finta di non vedere piuttosto che creare una vita sociale per i giovani. Pomeriggi in cui i ragazzi possano incontrarsi e vivere in una propria atmosfera erotica, invece di partecipare ai festini degli adulti in depressa e ridicola minoranza. (A scuola non si legge il *Simposio*; e quando Egmont dice che di notte va a trovare la sua amata viene censurato).

Comunque un fatto è consolante, anche se è sconveniente affermarlo: la sessualità si forma lo stesso e si consolida, ma è nascosta anziché libera.

Questo è il vecchio romanticismo, alimentato non da noi, non dai migliori fra noi, ma da coloro che ci vogliono educare a una ripetizione pedissequa e inerte di ciò che esiste. Al suo posto, compagni, vi ho indicato un nuovo romanticismo, molto indefinito, molto lontano certo, tuttavia ve l'ho, spero, indicato. Un romanticismo caratterizzato da un atteggiamento di franchezza, che per noi sarà più difficile conquistare in campo erotico, ma che proprio da qui dovrà pervadere il nostro quotidiano modo di essere e di agire. Un romanticismo della verità, in grado di riconoscere le connessioni spirituali e la storia culturale; in grado di trasformare questa conoscenza in esperienza vissuta, per poi agire nel modo più sobrio e antiromantico.

Questa sarà la nuova gioventù: sobria e romantica. Ma noi non pensiamo che si possa fare a meno di questo tipo di romanticismo, che un giorno possa diventare antiquato, superato. Ciò che non può essere superato è la romantica *volontà* di bellezza, la romantica *volontà* di verità, la romantica *volontà* di azione. Romantica e giovanile: giacché questa volontà, che nell'uomo maturo può essere necessità e attività coltivata, in noi è vissuta in modo spontaneo, originario, assoluto, tempestoso. Dà sempre alla storia la sua impronta etica, e se anche non le dà un contenuto le trasmette il suo pathos.

E se ora, alla fine, vi guardate ancora intorno, vi renderete conto, forse con sorpresa, di dove veramente vi trovate: al punto in cui il romanticismo è risalito alle radici insondabili di tutto il bene, il vero e il bello. Là dove l'imperativo narcotizzante «vino, donne e canto» non è piú uno slogan sensuale: là dove vino può significare astinenza, donne un nuovo erotismo, canto non canzone da taverna ma un rinnovato canto studentesco.

Ma qui concludo, perché mi aspetto l'accusa di cui non ho timore: di aver privato la gioventú dei suoi ideali.

L'insegnamento della morale

Forse si è cercato di troncare sul nascere ogni dibattito teorico sull'insegnamento della morale affermando che l'esercitare un influsso sul piano etico è una faccenda del tutto personale, che si sottrae a ogni norma o schema. Indipendentemente dal fatto che quest'affermazione sia vera o falsa, l'insegnamento della morale viene richiesto come qualcosa di universale e necessario; e finché tale richiesta sarà fatta su basi teoriche, dovrà anche essere esaminata da un punto di vista teorico.

In quel che segue si cercherà di considerare l'insegnamento della morale in sé e per sé. Non ci si chiederà in quale misura sia possibile un relativo miglioramento rispetto a un insegnamento religioso inadeguato, ma piuttosto quale rapporto vi sia tra l'insegnamento della morale e le esigenze pedagogiche in assoluto.

Mettiamoci sul terreno dell'etica kantiana (per trattare questo problema non si può fare a meno di un ancoraggio filosofico). Kant distingue tra legalità e moralità, e la distinzione viene talora così formulata: «Perché un'azione sia buona dal punto di vista etico, non basta che sia *conforme* alla legge morale ma occorre che sia compiuta *per se stessa*». Con ciò si è data un'ulteriore definizione della volontà etica: essa è «immotivata», è determinata unicamente dalla legge etica, dalla norma «agisci bene».

Due frasi paradossali di Fichte e di Confucio gettano luce su quest'ordine di pensieri.

Fichte nega la rilevanza etica del «conflitto di doveri». Chiaramente egli dà soltanto un'interpretazione della nostra coscienza: se nell'adempimento di un dovere siamo costretti a trascurarne un altro, ci troviamo di fronte a una difficoltà per così dire tecnica, ma interiormente non ci sentiamo colpevoli. Infatti la legge etica non pretende che si compia questa o quella operazione materiale, bensì ciò che è etico. La legge etica è norma, non contenuto dell'agire.

Secondo Confucio la legge etica ha in sé un duplice pericolo: al saggio essa appare troppo elevata e allo stolto troppo accessibile.

Ciò significa che l'empirico compimento del dovere morale non è mai indicato dalla norma etica, ed è quindi un sopravvalutare la norma il credere che in essa sia dato direttamente un qualche precetto empirico; ma Confucio si rivolge contro lo stolto quando ritiene che ogni azione, per quanto legalmente giusta, acquisti valore etico solo se è mossa da un'intenzione etica. E con questo torniamo a Kant e alla sua famosa formulazione: «Nulla è concepibile al mondo – e anche fuori del mondo – che possa ritenersi buono in assoluto, se non una *buona volontà*». Questa formulazione, rettamete intesa, contiene l'intera sostanza dell'etica kantiana, la sola che riteniamo importante in questa sede. In questo contesto il termine «volere» non ha nessun valore psicologico. Lo psicologo nella sua scienza ricostruisce un atto psicologico e nel concretarsi di quest'atto la volontà come causa originale costituisce tutt'al più un fattore. Allo studioso di etica interessa invece la componente morale dell'atto psicologico, che non è morale in quanto risulta da un certo numero di motivi, ma in quanto scaturisce da un'intenzione etica: la volontà umana intende i suoi obblighi in relazione alla legge morale e in ciò si esaurisce la sua rilevanza etica.

Siamo qui di fronte a una considerazione che sembra atta a fornire il punto di partenza per ogni riflessione sull'educazione morale: abbiamo infatti sotto gli occhi l'antinomia di questa educazione, che forse è solo un caso particolare di una più generale antinomia.

Se da un lato il fine dell'educazione morale è la formazione della volontà etica, dall'altro nulla è più inaccessibile di questa volontà, che non è, in quanto tale, un'entità psicologica trattabile per mezzo di strumenti. Nessun particolare influsso empirico ci dà la certezza di cogliere realmente la volontà etica in quanto tale. Manca la leva per poter manovrare l'educazione morale; quanto più inaccessibile è la pura legge morale (l'unica valida) tanto più irraggiungibile è per l'educatore il puro volere.

Cogliere questa realtà in tutto il suo peso è la premessa di una teoria dell'educazione morale. Se ne deduce immediatamente che il processo di educazione morale contrasta per principio con ogni razionalizzazione e schematizzazione e quindi non può aver nulla a che fare con un qualsiasi tipo di insegnamento. Nell'insegnamento disponiamo infatti di strumenti educativi che sono per principio razionalizzati. Ci accontentiamo per ora di questa deduzione, salvo darle in seguito concretezza quando tratteremo dell'insegnamento morale così come è in effetti.

Conseguenza di queste riflessioni è forse il fallimento dell'educazione morale? Le cose starebbero così se l'irrazionalismo signi-

ficasse fallimento dell'educazione. Ma irrazionalismo significa semplicemente fallimento di una *scienza* esatta dell'educazione. E in effetti la rinuncia a una teoria scientificamente compiuta dell'educazione morale sembra essere la conseguenza di quanto abbiamo detto. Cercheremo tuttavia di delineare la possibilità di un'educazione morale integrale, pur senza una sistematica completezza nei particolari.

Alla base di questa possibilità sembra esserci l'idea di una libera comunità scolastica, di una collettività morale. La forma che in essa assume l'educazione morale è la religiosità. Questa comunità infatti sperimenta continuamente in se stesso un processo che genera religione e stimola la contemplazione religiosa, un processo che potremmo chiamare «conquista formale della moralità». Come abbiamo visto, la legge morale non ha alcun rapporto con qualsiasi elemento empiricamente etico (in quanto *empirico*); tuttavia la collettività etica sperimenta di continuo come la norma si trasformi in un ordinamento legale empirico. Condizione di un simile modo di vita è la libertà, che permette all'elemento legale di orientarsi verso la norma. Solo attraverso questa norma si arriva al concetto di comunità. Il compenetrarsi della serietà etica nella coscienza dell'obbligo comunitario, da una parte, e dell'affermazione dell'eticità nell'ordinamento della collettività dall'altra, sembra essere l'essenza della formazione etica comunitaria. Ma, in quanto processo religioso, questo compenetrarsi sfugge a un'analisi più approfondita.

Ci troviamo così di fronte a un singolare capovolgimento di certe affermazioni molto attuali. Mentre oggi si va diffondendo ovunque l'opinione che moralità e religione siano per principio indipendenti tra loro, a noi sembra che proprio e soltanto nella religione la volontà pura trovi il suo contenuto. La vita quotidiana di una comunità morale è improntata alla religione.

Queste premesse teoriche e positive sono necessarie per impostare una critica dell'attuale insegnamento dell'etica. E anche nello svolgere questa critica dovremo tener sempre presente questo modo di pensare. In termini prettamente dogmatici, il pericolo più grave dell'insegnamento dell'etica consiste nella sua tendenza a motivare e a legalizzare la volontà pura e cioè a reprimere la libertà. Se l'insegnamento della morale si propone veramente la formazione morale dell'allievo, si trova di fronte a un compito irrealizzabile; se si ferma all'universalmente valido, non va al di là di quanto abbiamo qui esposto o di certe dottrine kantiane. Più precisamente non è possibile cogliere la legge etica con i mezzi del-

l'intelletto, ossia in modo universalmente valido, giacché proprio quando attinge i suoi contenuti concreti la legge è determinata dalla religiosità del singolo. Superare questa barriera, penetrare nel rapporto ancora informe del singolo con l'etica, ci è vietato dalla massima di Goethe: «Il lato piú alto dell'uomo è informe e ci si deve ben guardare dal dargli altra forma se non quella di un nobile operare». Chi si permette oggi ancora (a parte la Chiesa) un ruolo di mediazione tra l'uomo e Dio? Chi si sentirebbe di attribuire questo ruolo all'educazione, dal momento che ci attendiamo che ogni religiosità e moralità scaturiscano dal rapporto diretto con Dio?

Dire che l'insegnamento della morale manchi di un sistema o che si proponga un compito irraggiungibile sono due modi di esprimere la stessa mancanza di un fondamento.

Non rimane quindi altro che impartire, al posto di un'educazione morale, un singolare tipo di educazione civica nella quale tutto ciò che è necessario diventi volontario e viceversa. Si crede di poter sostituire la motivazione etica con esempi razionalistici e ci si accorge che anche in essi è presupposta l'etica¹. Piú o meno come quando nel bambino che sta facendo colazione si raccomanda l'amore del prossimo, descrivendogli il lavoro di tutti quelli ai quali è debitore del proprio piacere. Può essere spiacevole che spesso il bambino faccia scoperte di questo genere solo grazie all'insegnamento della morale; ma un simile discorso può impressionare solo un bambino che già sappia che cosa siano simpatia e amore del prossimo, avendolo appreso dalla vita collettiva e non dall'insegnamento della morale.

Va detto inoltre che l'«energia specifica» del senso morale, della capacità morale di empatia non l'accresciamo con il recepire motivazioni e contenuti, ma solo con l'agire. C'è il pericolo che il contenuto superi di gran lunga la capacità morale di reazione e la ottunda.

In mancanza di una motivazione propriamente etica l'insegnamento della morale è caratterizzato da una certa mancanza di scrupoli nei mezzi. Non solo esso ha bisogno di riflessioni razionalistiche, ma anche e soprattutto di stimoli psicologici. Raramente si è andati al di là di quel conferenziere che al Congresso di Berlino

¹ «Il peggior servizio che si può fare alla morale è quello di volerla derivare da esempi. Infatti ogni esempio mi venga presentato deve esso stesso venir giudicato in precedenza secondo i principj della morale, se cioè sia effettivamente adatto a servire da esempio originario, ossia da modello; in nessun caso tuttavia può servire a dar forma al concetto stesso di morale» (Kant).

sull'insegnamento della morale consigliava tra l'altro di fare appello addirittura all'egoismo dello studente (in questo caso può trattarsi solo di un mezzo per conseguire la legalità, non certo l'educazione etica). Ma anche il richiamo all'egoismo, come ogni richiesta o esaltazione di ciò che è fuori del comune, non ha niente a che vedere con la stabilità dei principî morali, in quanto si risolve in un'esaltazione delle emozioni. Kant non si stanca di condannare questa prassi. Nell'ambito psicologico c'è inoltre un rischio specifico, quello di un'autoanalisi sofisticata in cui tutto sembra necessario, tutto acquista un interesse genetico anziché morale. Dove si va a finire se si analizzano e si enumerano i tipi di menzogna, come ci propone un insegnante di morale?

Come ho detto, l'elemento etico vero e proprio viene inevitabilmente eluso. Ancora un esempio significativo, tratto come il precedente dalla *Jugendlehre* di Foerster². Un ragazzo è picchiato dai suoi compagni. Foerster osserva: tu restituisci i colpi per soddisfare il tuo impulso di autoaffermazione: ma chi è il tuo eterno nemico, quello dal quale hai maggior bisogno di difenderti? La passione, il tuo istinto di vendetta. In fondo ti affermi proprio nel momento in cui non restituisci i colpi, reprimendo il tuo istinto profondo. Questo è un esempio di diversione nell'interpretazione psicologica. In un caso simile si fa sperare a un ragazzo picchiato dai suoi compagni che alla fine se non si difende vincerà e la classe lo lascerà in pace. Ma richiamarsi all'esito non ha nulla a che fare con la motivazione morale. Caratteristica di base del fatto etico è la rinuncia, non certo la motivazione offerta dal proprio vantaggio, o comunque da un'utilità.

Sarebbe troppo lungo fare ulteriori considerazioni su questa minuziosa prassi, spesso addirittura pericolosa dal punto di vista morale. Non parleremo affatto di analogie tecniche della morale, del trattamento moralistico delle cose piú banali. E, per concludere ecco una scena tratta da una lezione di calligrafia. L'insegnante chiede: «Quali brutture commetterà chi non si sforza di restare con le lettere nelle righe e continua a uscirne fuori?» La classe deve aver dato un'incredibile varietà di risposte. Non è questa la peggiore casistica? Non c'è nessuna relazione tra simili attività grafologiche e il sentimento morale.

Del resto questo genere di insegnamento morale non è affatto indipendente - come si è soliti affermare - dalla morale dominan-

² Friedrich Wilhelm Foerster (1869-1966), pedagogo; Benjamin cita FOERSTER, *Jugendlehre. Ein Buch für Eltern, Lehrer und Geistliche* [Dottrina della gioventù. Un libro per genitori, insegnanti ed ecclesiastici], Berlin 1911 [N. d. C.].

te ossia dalla legalità. Al contrario: il pericolo di sopravvalutare le convenzioni legali è immediato, poiché l'insegnamento, con la sua impostazione razionalistica e psicologica, non potrà mai cogliere il senso etico, ma solo l'elemento empirico, il precetto. Spesso proprio in base a queste considerazioni le buone maniere più ovvie assumono per lo studente una straordinaria importanza. L'oggettività del dovere rischia di andare perduta.

Se però, nonostante tutto e contro ogni buon senso, si vuole ancora un insegnamento morale, si cerchino i pericoli, che oggi non sono più nelle contrapposizioni del primo cristianesimo: «buono-cattivo» uguale a «spirituale-sensuale», bensì nel «sensuale buono» e nello «spirituale cattivo», i due aspetti dello snobismo. In questo senso si potrebbe mettere a base di un insegnamento morale il *Dorian Gray* di Wilde.

Anche se in tal modo l'insegnamento della morale rimane ben lontano dal soddisfare un'esigenza pedagogica assoluta, potrà tuttavia avere e avrà un suo significato come stadio di passaggio. Non tanto perché, come abbiamo visto, rappresenta un elemento di estrema incompiutezza nello svolgersi dell'insegnamento della religione, ma piuttosto perché dà espressione alla carenza propria dell'educazione odierna. L'insegnamento della morale si oppone a tutto ciò che è periferico e senza convinzioni nel nostro sapere, lotta contro l'isolamento culturale della formazione scolastica. Non si tratterà d'impadronirsi del contenuto dell'educazione dall'esterno, con l'atteggiamento dell'insegnamento morale, ma di cogliere la storia di quel contenuto, la storia dello stesso spirito oggettivo. In questo senso si deve sperare che l'insegnamento della morale rappresenti il trapasso verso un nuovo insegnamento della storia, in cui allora anche il presente trovi un suo inquadramento nella storia della cultura.

«Esperienza»

La nostra lotta per divenire responsabili la combattiamo contro un essere mascherato. La maschera dell'adulto si chiama «esperienza». È inespressiva, impenetrabile, sempre la stessa. Quest'adulto ha già vissuto tutto: gioventù, ideali, speranze, la donna. Tutte illusioni. Ne siamo spesso intimiditi e amareggiati. Forse ha ragione. Che dobbiamo rispondergli? Non abbiamo esperienza.

Ma cerchiamo di sollevare la maschera. *Quale* esperienza ha fatto questo adulto? *Cosa* ci vuol dimostrare? Una cosa soprattutto: è stato giovane anche lui, ha voluto anche lui quello che vorremmo noi, anche lui non ha creduto ai genitori, ma anche a lui la vita ha insegnato che avevano ragione loro. Ridacchiando con sufficienza ci dice che succederà lo stesso anche a noi; svaluta in anticipo gli anni che viviamo, trasformandoli in anni di dolci cretinate giovanili, in ebbrezza infantile che prelude alla lunga sobrietà della vita seria. Così i benpensanti, gli illuminati. Conosciamo altri pedagoghi, la cui amarezza non ci concede neppure questi brevi anni di «gioventù»; severi e spietati, vogliono fin d'ora metterci di fronte alla fatica di vivere. Gli uni come gli altri svalutano e distruggono i nostri anni. E sempre più siamo sopraffatti da una sensazione: la tua gioventù è solo una breve notte (riempila di ebbrezza!), dopo verrà la grande «esperienza», gli anni dei compromessi, della povertà d'idee, e dell'apatia. Questa è la vita. Questo ci dicono gli adulti, questa è la loro esperienza.

Già! Questa è la loro esperienza, sempre questa, mai un'altra: l'insensatezza della vita. La brutalità. Ci hanno mai incoraggiato verso cose grandi, nuove, future? Oh no! questo non fa parte dell'esperienza. Tutto ciò che ha un senso, che è vero, buono e bello ha radici in se stesso: a che ci serve allora l'esperienza? Ecco il mistero: poiché non ha mai saputo guardare a ciò che è grande e ricco di significato, il filisteo ha fatto vangelo della propria experien-

za. È diventata per lui l'annuncio della banalità della vita. Ma non ha mai compreso che oltre l'esperienza c'è qualcos'altro, ci sono valori – inesprimibili – al servizio dei quali noi siamo.

Perché dunque la vita per il filisteo è priva di gratificazioni e di significato? Perché conosce solo l'esperienza e nient'altro. Poiché egli stesso è abbandonato da ogni consolazione, privo dello spirito, e perché ha stretti rapporti solo con ciò che è ordinario ed eternamente rivolto al passato.

Ma noi conosciamo altre cose che nessuna esperienza può darci o toglierci: che esiste una verità, anche se tutto ciò che si è pensato finora era sbagliato. O che si deve tener fede, anche se finora nessuno lo ha fatto. L'esperienza non ci può togliere una simile volontà. E tuttavia, su *un solo punto* gli adulti potrebbero aver ragione con i loro gesti stanchi e la loro disincantata sufficienza? Quello che *sperimenteremo* sarà triste e potremo trovare coraggio e senso soltanto nell'inesprimibile? Allora lo spirito sarebbe libero, ma la vita lo avviliterebbe continuamente, poiché la vita, somma delle esperienze, sarebbe senza conforto.

Ma non siamo più in grado di capire domande del genere. Facciamo ancora la vita di quelli che non conoscono lo spirito? Il cui Io inerte viene gettato dalla vita, come da onde, sugli scogli? No. Tutte le nostre esperienze hanno già sempre un contenuto. Noi stessi glielo daremo dal nostro spirito. Chi è spensierato si tranquillizza nell'errore. «Non troverai mai la verità», grida a chi cerca, «lo so per esperienza». Ma per chi cerca, l'errore è solo un ulteriore aiuto per raggiungere la verità (Spinoza). Priva di senso e senza spirito l'esperienza lo è solo per coloro che mancano di spirito. Per chi si accanisce a cercare, l'esperienza potrà forse essere dolorosa, ma non lo lascerà mai nella disperazione.

In ogni caso, chi cerca non si rassegnerà mai ottusamente né si farà addormentare dalla canzone del filisteo, il quale – l'avrete notato – saluta con gioia solo ogni nuova insensatezza. E ha ragione. Si assicura che *effettivamente* lo spirito non esiste. Nessuno però più di lui pretende una sottomissione più rigorosa, un più severo «timore reverenziale» di fronte allo «spirito». Se poi volesse esercitare la critica, dovrebbe essere a sua volta produttivo. E questo non lo può fare. La sua stessa esperienza dello spirito – che fa per altro controvoglia – diventa per lui priva di spirito.

Gli dica

di rispettare i sogni della sua giovinezza

quando sarà uomo.

Il filisteo invece niente odia di piú che i «sogni della sua giovinezza». (E il sentimentalismo è spesso la patina protettiva di quest'odio). Ciò che gli appariva in questi sogni non era altro che la voce dello spirito, che un giorno chiamò anche lui, come ogni altro. La giovinezza è per lui il ricordo che continuamente gli rammenta tutto questo, perciò la combatte. Le racconta di una grigia, onnipotente esperienza e insegna ai giovani a ridere di se stessi. Tanto piú che l'«esperienza» senza lo spirito è comoda, anche se disperata.

E ancora: conosciamo un'altra esperienza. Può essere nemica dello spirito e distrugge molti sogni in boccio. Tuttavia è la cosa piú bella, intatta, immediata, che non può essere mai senz'anima finché noi restiamo giovani. Ognuno sperimenta sempre solo se stesso, afferma Zaratustra alla fine del suo pellegrinaggio. Il filisteo fa la sua «esperienza», sempre e solo quella della sua mancanza di spirito. Il giovane farà esperienza dello spirito e quanto piú dovrà faticare per raggiungere qualcosa di grande, tanto piú incontrerà lo spirito lungo il suo cammino e in tutti gli uomini. Quel giovane da uomo sarà indulgente. Il filisteo è intollerante.

Considerazioni su *Festspiel* di Gerhart Hauptmann

I. *Il «senso storico».*

L'umanità non è ancora arrivata a una coscienza stabile del proprio esserci storico. Solo di quando in quando un singolo o un popolo ha avuto l'improvvisa illuminazione di essere al servizio di un futuro ignoto e si sarebbe tentati di definire questo genere di illuminazione 'senso storico'. Ma la nostra epoca intende con ciò qualcosa di completamente diverso e proprio a coloro che sono più intensamente animati dal sentimento di una missione futura essa rimprovera una «mancanza di senso storico». Chiama infatti così il senso di ciò che è condizionato, non dell'incondizionato; il senso di ciò che è dato, non di ciò che è assegnato. La nostra età ha un «senso storico» così vivo – questo senso dei fatti, dei vincoli e delle cautele – che forse finisce con l'essere un'età particolarmente povera di vere «idee storiche». Queste ultime le chiama per lo più 'utopie' e le fa naufragare sulle «leggi eterne» della natura. Rifiuta ogni compito che non si presti a essere circoscritto in un programma di riforma, che esiga un nuovo movimento dello spirito e un modo radicalmente nuovo di vedere. In un periodo come il nostro la gioventù non potrà che sentirsi estranea e impotente, perché non ha ancora un programma. Per questo Gerhart Hauptmann le è apparso come un liberatore.

II. *«Festspiel» di Hauptmann.*

Lo spettacolo di marionette ha per argomento la liberazione della Germania. Le marionette parlano in *Knittelverse*¹. La scena è l'Europa; la storia – mai falsificata – è spesso riassunta. La guerra del 1806 è una guerra furibonda, il tramonto di Napoleone solo lo sbiadire di un'immagine. Entra in scena Philistiades e interrompe la storia. Che vuol dire? È una 'trovata intelligente'? No,

¹ Versi di quattro arsi a rima baciata, di origine popolare, usati nelle farse carnascialesche (*Fastnachtspiele*) cinquecentesche e riportati in auge dal giovane Goethe [N. d. T.].

ha un significato profondo e rivelatore. Non sono i fatti a rendere grande il 1813, e neanche i personaggi. Come personaggi queste marionette non sono certo grandi ma sono primitive. Il loro linguaggio non ha niente di sacrale, nulla che debba essere eterno in giambi. Ma sputano fuori le loro parole o le cercano o le lasciano cadere come si faceva cent'anni fa. Non gli avvenimenti quindi, non i personaggi, non il linguaggio sono in sé portatori di senso. Ma i fatti hanno ricevuto un ordinamento dallo spirito, le marionette sono intagliate nel legno delle loro idee, il linguaggio è tutta una ricerca dell'idea. Di quale idea? Domandiamoci se per caso cent'anni fa non saremmo stati fra quei cittadini che ridacchiavano con aria di sufficienza, perché non si riusciva a dare la giusta risposta a quella domanda. Infatti «la nuova nazione tedesca» non era un programma, era soltanto l'ideale tedesco. Quest'ideale, non afferrato appieno da nessuno di quegli uomini, non espresso con chiarezza in nessuna delle loro parole, era ardentemente sentito in ogni loro azione: ed è questo lo spirito che pervade anche questo lavoro. Davanti a esso gli uomini sono marionette (senza caratteri e senza capricci privati), marionette in balia del pensiero. I *Knittelverse* si susseguono secondo quest'idea: come se gli uomini parlassero fino a quando dal loro linguaggio nasca il significato. In quell'attività erano impegnati anche i giovani, pieni di confusione e di entusiasmo come i loro capi.

Ma già esistevano persone mature e dalla vista lunga. Ecco che il «primo borghese» dice a Blücher:

Ist der Welteroberer einmal perdu,
dann sing ich ganz gern Ihre Melodie.
Und haben Sie ihn zur Strecke gebracht
dann ändert sich alles über Nacht,
dann werde ich mich gewiß nicht sträuben
und etwa gar napoleonisch bleiben.
Wie die Dinge jetzt liegen, werd' ich zuletzt
immer wieder ins Recht gesetzt¹.

Né alla gioventù si parla oggi diversamente da allora:

Großmäulige, unreife Gymnasiasten.
Nehmt eure Fibel und geht in die Klasse...
Was, Fritz, Du hier? mein eigener Sohn?...
Überstiegenes Geschwätz! puerile Narrheiten².

¹ [«Visto che il conquistatore del mondo è perduto, intono volentieri la vostra canzone. | E se l'avete fatto fuori | tutto cambia in una sola notte, | non farò certo resistenza, | non sarò più napoleonico. | Comunque vadano le cose | alla fine avrò sempre ragione»].

² [«Liceali spacconi e immaturi, | Prendete il sillabario e andate in classe... | Che? Fritz? Tu qui? Mio figlio?... | Chiacchiere da esaltati! Sciocchezze puerili!»].

E un altro risponde:

O ihr Knechtseelen! wie ich euch hasse.
 Unbewegliche, fühllose, träge Masse.
 Ein dicker, schlammiger Most, ohne Gärung,
 ohne Feuer und ohne Klärung.
 Kein Funke verfängt, kein Strahl durchdringt euch,
 kein Geist, doch jeder Fußtritt bezwingt euch⁴.

Borghesi e studenti che oggi parlano in questo modo se fossero vissuti cent'anni fa non avrebbero parlato diversamente. Poiché non le conoscenze ma i moti degli animi determinano il loro comportamento storico e i moti degli animi restano gli stessi nei secoli. Alla fine della lotta Hauptmann inserisce la festa, e solo in essa l'anima irruenta della vita quotidiana riceve forma e linguaggio. La madre tedesca assumerà forma greca, poiché la festa significa ingresso al regno della civiltà, a cui la lotta ha solo spianato la via.

Atene Germania:

Und darum laßt uns Eros feiern! Darum gilt
 der fleischgewordenen Liebe dieses Fest, die sich
 auswirkt im Geist! Und aus dem Geiste wiederum
 in Wort und Ton, in Bildnerie aus Erz und Stein,
 in Maß und Ordnung, kurz in Tat und Tätigkeit⁵.

Con la lotta non si conquista nient'altro che la libertà. È la prima necessità in un mondo di potere. Solo nella festa il giorno e l'attività sconsiderata possono trasformarsi in coscienza dello spirito. La festa celebra la *pace* come senso riposto della lotta. La pace conquistata attraverso la lotta porterà con sé la civiltà.

III. *La gioventù e la storia.*

Casa e scuola fanno passare in second'ordine come sciocchezze i nostri pensieri piú seri. La nostra paura dinanzi ai professori è quasi simbolica; ci fraintendono sistematicamente, ci comprendono soltanto alla lettera, senza penetrare a fondo nel nostro spirito. Siamo timorosi di fronte a molti adulti perché ci ascoltano col massimo scrupolo ma non capiscono mai ciò che intendiamo dire.

⁴ [«Oh, anime di servi! Come vi odio. | Massa immobile, insensibile, inerte. | Mosto greve, fangoso, privo di fermenti, | di fuoco e di nitore. | Nessuna scintilla vi sfiora, nessun raggio vi penetra, | non vi domina lo spirito ma una pedata qualunque»].

⁵ [«E perciò lasciateci celebrare Eros! Questa festa | è dedicata all'amore incarnato che si manifesta | nello spirito! E dallo spirito, in parole e suoni, | in sculture di metallo e pietra, | in ordine e misura, insomma, in azione e attività»].

Criticano con pedanteria pensieri che in noi erano appena allo stato nascente.

Ora sappiamo che la mancanza di chiarezza non è un difetto da rimproverare, che mai nessuno che intendesse fare qualcosa di serio aveva già bell'è pronto un programma per i curiosi e gli scettici. Certo, manchiamo di «senso storico»; ma ci sentiamo lo stesso strettamente imparentati con la storia: non con quella passata, ma con quella futura. Non comprenderemo mai il passato senza volere il futuro.

La scuola ci rende indifferenti, vuol darci a intendere che la storia è la lotta fra il bene e il male, e che prima o poi il bene prevarrà. Non c'è dunque nessuna urgenza di agire. Il presente, per così dire, non è attuale, il tempo è infinito. Ma a noi sembra che la storia sia una lotta più aspra e crudele. Non intorno a valori pre-costituiti come il bene o il male: lottiamo piuttosto per la possibilità stessa dei valori, messa continuamente in pericolo, per la civiltà, che vive in perpetua crisi: ché in ogni istante gli antichi valori si fanno più vecchi. Ciò che era slancio diventa inerzia, l'intelligenza stupidità. E inoltre va perso il più grande, l'unico dei beni storici: la libertà, cioè un'idea.

La storia è la lotta fra gli entusiasti e gli inerti, fra chi appartiene al futuro e chi appartiene al passato, fra i liberi e gli schiavi. Questi ultimi potranno sempre esibire il codice delle loro leggi; ma noi non sappiamo ancora dare un nome alla legge a cui ubbidiamo. Sentiamo che si tratta di un dovere, e questo sentimento darà coraggio ai giovani di fare ciò che gli altri definiscono sciocchezze. Agiranno anche se gli altri li accuseranno di essere dei confusionari. Sono confusionari come lo è lo spirito della storia, che risplende solo nella festa.

Siamo debitori a Gerhart Hauptmann di questo senso giovanile della lotta e della festa.

La morte del padre

Durante il viaggio evitò di chiarirsi il senso del telegramma: «Improvviso peggioramento. Vieni subito». La sera prima aveva lasciato la Riviera con un tempo pessimo. I ricordi lo avvolgevano come la luce del mattino assale un nottambulo attardato: dolce e umiliante. Percepiva con indignazione i rumori della città nel cui meriggio stava entrando. Offendersi gli sembrò l'unica risposta alla provocazione della sua città natale. Fischiando avvertiva però la voluttà di uno sperpero d'ore con una donna sposata.

Lo aspettava il fratello. Come una scossa al fianco lo colse un odio improvviso per quell'essere vestito di nero. Quello lo salutò frettoloso e con lo sguardo incupito. Una macchina era già pronta. Il viaggio procedette a scossoni. Otto balbettò una domanda, ma lo distrasse il ricordo di un bacio.

Sulla scala di casa apparve subito la donna di servizio ed egli si lasciò andare quando lei gli prese le due pesanti valigie. Non aveva ancora visto sua madre, ma il padre era ancora in vita. Stava seduto vicino alla finestra, tutto gonfio, su una poltrona... Otto gli andò incontro e gli porse la mano. «Non mi dài piú un bacio, Otto?» disse piano il padre. Il figlio gli si buttò addosso e corse via, si fermò sul balcone singhiozzando verso la strada. Si stancò di piangere e si mise a ripensare agli anni della scuola, alla sua attività commerciale, al viaggio in America.

«Signor Martin». Ora taceva, vergognandosi che suo padre visse ancora. Com'egli ancora singhiozzava, la ragazza gli mise la mano sulla spalla. Vide meccanicamente: una creatura bionda e fiorente, la confutazione del malato che aveva appena toccato. Si sentì a casa.

Nel quartiere piú animato della città c'era la biblioteca di cui Otto si servì nelle due settimane della sua permanenza. Ogni mattina lavorava per tre ore alla tesi di laurea in economia politica. Il pomeriggio ci tornava per studiare le riviste d'arte illustrate. Amava l'arte e le dedicava molto tempo. In questi ambienti non si sen-

tiva solo. Era in buoni rapporti con il dignitoso impiegato che curava il prestito. Quando alzava gli occhi dal libro, aggrottando la fronte e con la testa vuota, incontrava spesso qualche faccia nota dai tempi del liceo.

La solitudine di questi giorni, mai inoperosa, gli faceva bene dopo che, nelle ultime settimane passate in Riviera, aveva messo ogni fibra al servizio di una donna sensuale. La sera a letto cercava particolari del corpo di lei oppure gli piaceva inviarle in dolci onde la sua sensualità stanca. Pensava a lei raramente. Quando in tram si trovava seduto di fronte a una donna, inarcava intenzionalmente le sopracciglia, ma con espressione vacua, un gesto con cui supplicava inaccostabile solitudine in cambio di dolce abbandono.

Uniforme era l'attività della casa intorno al morente: essa non lo riguardava. Ma un mattino lo svegliarono più presto del solito e lo portarono davanti al cadavere del padre. La stanza era illuminata. Davanti al letto la madre-affranta. Il figlio però si sentì una forza tale da afferrarla per il braccio e dirle con voce ferma: «Alzati, mamma». Quel giorno andò in biblioteca come di consueto. Il suo sguardo, quando incontrava una donna era ancora più vuoto e fermo del solito. Nel salire sul predellino del tram strinse a sé la cartella che conteneva due fogli del suo lavoro.

Tuttavia da quel giorno in poi lavorò più incerto. Lo colpirono alcuni difetti, cominciò a darsi pensiero di certi problemi di fondo che fino allora aveva regolarmente trascurato. All'improvviso perse ogni misura e scopo nell'ordinare libri. Lo circondavano pile di riviste nelle quali ricercava con ottusa scrupolosità i dati più insignificanti. Se interrompeva la lettura, lo coglieva la sensazione di uno che abbia i vestiti troppo larghi. Quando gettò le zolle sulla tomba del padre gli balenò alla mente lo stretto rapporto tra il discorso funebre, l'interminabile fila di conoscenti e il proprio vuoto mentale. «Tutto questo è già accaduto spesso. Come è tipico». E quando dalla tomba ritornò tra la folla mesta dei partecipanti, il suo dolore era diventato una cosa che si porta in giro con sé e la sua faccia appariva più larga dall'indifferenza. Lo incuriosivano i discorsi a bassa voce tra la madre e il fratello quando si trovarono tutti e tre a tavola. La ragazza bionda portò la minestra. Otto alzò la testa come niente fosse e la guardò fissamente negli occhi scuri e indecisi.

Così Otto cercava di abbellire la meschina angoscia di quei giorni di lutto. Una volta baciò la ragazza - era sera - in corridoio. Per la madre trovava sempre (quando era solo con lei) parole sentite;

ma lei per lo piú si consigliava con il fratello maggiore su questioni di affari.

Un giorno, tornando dalla biblioteca, gli venne in mente di partire. Cosa stava ancora a fare qui? Bisognava rimettersi a studiare.

Si trovò solo in casa, come d'abitudine andò nello studio di suo padre. Qui sul divano il defunto aveva sofferto le sue ultime ore. Gli avvolgibili erano abbassati perché faceva caldo e dalle fessure riluceva il cielo. La ragazza venne a mettere degli anemoni sul tavolo. Otto era appoggiato al divano e mentre lei passava la attirò silenziosamente a sé. Lei gli si strinse contro e giacquero sul divano. Dopo un po' di tempo lei gli diede un bacio e si alzò senza che lui la trattenesse.

Partí due giorni dopo. Lasciò la casa la mattina presto. Accanto a lui camminava la ragazza portando la valigia e Otto le raccontava della città universitaria e dei suoi studi. Ma al momento di salutarla le diede semplicemente la mano perché la stazione era affollata. «Che direbbe mio padre?» pensò appoggiandosi allo schienale e cacciando via con uno sbadiglio l'ultimo sonno.

Romanticismo – Replica del «non iniziato»

Controbattere una predica è difficile: e allora, a conferma di ciò che precede, diremo:

Vogliamo che finalmente il dolore universale divenga tangibile. L'arte non deve diventare l'oppio di una volontà che soffre di un presente doloroso: troppo alta è l'opinione che ne abbiamo (né la pubertà si lascia placare dalla lirica). In effetti l'insegnante ci concede quel tipo di romanticismo per cui l'arte è un narcotico: sprofondino pure i giovani in un passato innocuo e generico (Schiller e Goethe, Hölderlin e Lenau, Rembrandt, Böcklin e Beethoven); la piena dei sentimenti li svirilizzerà. Ci siamo destati da questo romanticismo scolastico che degrada lo Spirito a genere voluttuario. Iperione può farsi interprete di molte anime, ma si tratta di anime dormienti: per loro eroi e poeti sono una serie di bellissime figure di sogno, a cui si aggrappano per non destarsi.

Non ci servono né Schiller né Hölderlin. Non ci serve una gioventù appollaiata sui suoi poeti prediletti, che permette che la scuola sia quella che è. Quando finalmente si riconoscerà a occhi aperti, la gioventù vedrà quanta vigliaccheria e quanta infinita stanchezza erano in lei. Allora avvertirà la beffa di chi la definiva romantica. In *tutti* si sveglierà lo spirito della gioventù. Non vivranno più la scuola in modo superficiale come individui singoli. romanticismo significherà allora *volontà operante* di una nuova gioventù e della sua scuola.

Si schiuderà una realtà spirituale. I giovani *crederanno* finalmente all'arte e questa gioventù che servirà con fede il vero spirito sarà romantica.

Ma noi diffidiamo di quelli che si inebriano di unó spirito senza servirlo. Costoro non hanno fede.

Finalità e metodi dei gruppi pedagogici-studenteschi nelle università tedesche

(con particolare riguardo per la «linea di Friburgo»)

Conosco per esperienza diretta solo i gruppi di Berlino e di Friburgo che hanno lo stesso orientamento. Non parlerò quindi della prassi degli altri gruppi, ma esporrò solo quelle che mi sembrano le differenze sostanziali fra la cosiddetta «linea di Friburgo» e le altre e infine dirò qualcosa sulla prassi del gruppo di Friburgo.

Il movimento pedagogico-studentesco ha le sue radici in certe condizioni comuni a tutti gli studenti. Siamo abituati ad attribuire tutte le iniziative studentesche ricche di futuro e aperte alle riforme all'influsso della consapevolezza sociale e del senso del dovere sociale. L'orientamento sociale degli studenti tedeschi ha trovato la sua espressione principale nella Freie Studentenschaft. Ma anche le associazioni studentesche che praticano l'astinenza dall'alcol, i corsi per lavoratori, le compagnie teatrali itineranti e molte altre hanno le loro radici nella consapevolezza e nel sentimento sociale. Questa è forse anche la base della maggior parte delle associazioni studentesche per la riforma scolastica o per la pedagogia. Fra gli studenti si fa strada per esperienza diretta o con lo studio l'opinione che la scuola abbia bisogno di una riforma e che questa riforma sia uno dei maggiori problemi del futuro. Perciò gli studenti hanno il dovere di occuparsi della questione pedagogica: come padri, o addirittura come insegnanti della futura generazione. Una simile partecipazione al problema pedagogico contemporaneo non significa immischiarsi da cattivi dilettanti in una prassi accessibile solo ai pedagogisti, ma anzitutto un orientamento teorico e pratico che di per sé in quanto studentesco è apolitico. L'atteggiamento degli studenti nella questione pedagogica è stato già ampiamente chiarito, specialmente nella conferenza tenuta l'anno scorso a Breslavia dal professor Stern. In questa direzione si muove forse la maggior parte dei gruppi pedagogici-studenteschi, salvo quelli di Berlino, Friburgo e Jena.

Le nostre comunità studentesche si fondano su altre idee e altre intuizioni. Accanto all'idea sociale, comincia poco per volta a

farsi strada negli studenti piú progrediti qualcosa di nuovo, non certo in contrasto con il movimento sociale, ma con la netta sensazione che l'attività sociale abbia avuto finora qualcosa di insufficiente. Accanto a queste libere associazioni studentesche troviamo oggi i corpi franchi¹. Le rispettive consistenze numeriche non sono certo paragonabili, ma in questo momento rappresentano in modo tipico una nuova concezione studentesca. Abbiamo capito che alle libere associazioni studentesche – e ne parlo qui come tipo – nonostante l'attualità del loro sforzo mancava qualcosa, e che questa mancanza ne aveva finora ostacolato enormemente lo sviluppo: l'originarietà. Sappiamo che il loro lavoro, nel mezzo e a vantaggio di una massa anonima, è un dovere. Ma alle finalità sociali in genere (rappresentanza dei non inseriti, incarichi, corsi per lavoratori), così come pure a tutto il lavoro culturale – in cui rientra come tipo anche il gruppo pedagogico – manca un legame intrinseco con lo spirito studentesco. Si è cercato di costruire teoricamente questo legame: ma nel far ciò Behrens presupponeva un'ideale della *universitas* che, pur rappresentando un'esigenza, non può costituire il terreno per le odierne comunità studentesche. Il singolo studente – ripeto: mi riferisco qui anche a gruppi che dal punto di vista organizzativo non fanno parte dei corpi franchi – confuterà continuamente queste costruzioni teoriche. Il lavoro di queste libere corporazioni riguarda sempre o necessità sociali degli studenti in astratto, o necessità di un pubblico ancora piú astratto. L'eccessiva operosità sociale non è un prodotto originario dello spirito studentesco. È una copia della vita pubblica, in cui molto spesso il singolo ha perso la sua consapevolezza e si è stordito nell'attivismo generale. Nonostante tutto esiste forse fra gli studenti un'attività che ha una base *interiore* e al tempo stesso è altamente sociale. Ma ci sembra che questo spirito studentesco debba ancora svilupparsi. Continuano a mancare i collegamenti fra persona e lavoro. Questo forse può spiegare le strane differenze nella valutazione del lavoro sociale studentesco e dell'attività sociale del singolo studente.

Come rappresentanti di una nuova concezione della vita studentesca ho citato i corpi franchi. Non voglio fare qui un'analisi dello spirito che li anima – analisi che pure non andrebbe molto lontano dal nostro tema – ma solo sottolineare una cosa: coscientemente o inconsciamente, essi hanno dato alla gioventú per la pri-

¹ I c. *Freischaren* (corpi franchi) erano associazioni di studenti che intendevano rompere con le forme vigenti della corporazione studentesca [N. d. T.].

ma volta nel nostro tempo, un posto centrale nella moderna sensibilità degli studenti. Non sono ancora riusciti a rendere feconda quest'idea di gioventù nella vita propriamente *studentesca*. Si sono rinchiusi in corporazioni isolate. Ma, nonostante tutto, nel contrasto fra corpi franchi e libere associazioni studentesche vediamo preformate nella vita dell'intera classe studentesca le stesse contrapposizioni che ritroviamo tra la linea di Friburgo e le altre.

Al centro del pensiero del gruppo di Friburgo non sta la scuola o la riforma scolastica, ma la gioventù. E precisamente non un rapporto con la gioventù in quanto oggetto, ma la coscienza di una giovinezza studentesca nei singoli studenti. Noi non partiamo dal presupposto di una comune cerchia di interessi, né parliamo di un astratto dovere generale. Parliamo piuttosto della condizione studentesca. Chi oggi non trova posto nel ristretto ambito di lavoro delle libere associazioni studentesche e non si sente di accettare l'esclusivismo dei corpi franchi (per non parlare delle altre comunità), fa parte di un nuovo gruppo. Noi ci aggregiamo alle libere associazioni studentesche perché sono il terreno su cui si svolge il lavoro di tutti gli studenti, e non abbiamo nessun motivo per darci uno statuto di isolamento. La linea di Friburgo non si è costituita per uno scopo ma per necessità: essa trova le sue ragioni nel vuoto e nella mancanza di spirito giovanile delle altre comunità studentesche. Pur essendo possibile un suo stretto legame sia con i corpi franchi che con le libere associazioni studentesche, nei primi essa non trova il senso della totalità studentesca, nelle altre la gioventù.

Noi intendiamo così il programma della linea di Friburgo nella vita studentesca, intendiamo così la sua origine. Il suo punto di partenza non è la riforma scolastica; per ora la linea di Friburgo non va intesa come partecipazione all'odierno lavoro pedagogico e non si orienta verso la questione pedagogica, bensì verso quella studentesca. Siamo però nell'ambito specifico della pedagogia e lì troviamo il tema sul quale sviluppare, per adesso in modo quasi simbolico e interiore, le nostre idee di studenti e di giovani.

È questo il momento di esaminare la principale critica mossa alla linea di Friburgo e cioè che essa ridurrebbe un movimento studentesco a fazione impegnata in una pubblica battaglia. Se così fosse, verrebbe contestato proprio ciò a cui noi più teniamo; e andrebbe perduta l'autonomia dello spirito studentesco. Ma esiste un punto di vista che, considerato dall'interno, è al di là della neutralità pur senza essere un partito. Anzi nella questione che qui stiamo trattando dalla parte degli studenti è proprio la neutralità

a sembrarci in primo luogo un partito. Ho già detto che non siamo noi l'istanza deputata a *risolvere* la questione pedagogica. Ma siamo convinti che non sono state ancora dette o addirittura poste all'esame cose importanti, che nel luogo della nostra prima gioventù ci sono spesso le macerie di forze ignote. Per questo un orientamento in questa o quella direzione non può essere fra le nostre intenzioni. E allora il chiedersi «partito o non partito?» rappresenta fin dall'inizio un modo sbagliato di porre la questione. Non andiamo in cerca di qualcuno tra gli odierni riformatori della scuola che valga la pena di seguire. Siamo infatti interamente assorbiti dall'elaborare le cose a partire da noi stessi. E allora può accadere che qualcuno senta come noi, che arrivi a porsi dei problemi a partire dallo spirito della gioventù, anzi può essere addirittura che li provochi. Tuttavia, colleghi, noi non siamo gli ultrazelanti seguaci di Gustav Wyneken: sappiamo di combattere con lui su uno stesso fronte, di averlo come guida, ma non guida verso uno scopo che egli ci fornisce come mediatore, bensì verso lo scopo che ci è immediatamente dato. Perciò non ci tocca il rimprovero di seguire un partito.

Forse mi sono dovuto dilungare troppo su questioni di definizione. Mi chiederete con impazienza di giungere al concreto. Tenterò di dare alcune indicazioni: ma sarete voi stessi a dire che se ora le mie parole diventassero troppo sicure, troppo precise, contraddirebbero ciò che ho detto. La coscienza di essere giovani è, infatti, qualcosa che sta formandosi dentro di noi. Si può solo parlare di sintomi o tutt'al più di simboli. Infatti ogni pensiero e molte esperienze ci portano a un continuo ampliarsi della nostra coscienza e molto di quello a cui siamo arrivati nei nostri colloqui non siamo ancora riusciti a concretizzarlo nella comunità. Per la prassi sono fondamentali due cose: la comunità studentesca e il modo in cui essa elabora, a partire da se stessa, il tema pedagogico come l'oggetto che le sta più a cuore, come specchio delle sue necessità e dei suoi sforzi. I nostri gruppi non cercheranno mai di isolarsi dalla vita comune di tutti gli studenti. Vogliono anzi agire su di essi con la loro presenza, con il tono e con il modo di pensare che in loro sta nascendo e si svilupperà sempre di più, vogliono contribuire a compenetrare di spirito giovanile tutti gli studenti. Solo a livello individuale la composizione dei nostri gruppi potrà offrire un'immagine ben definita a mano a mano che essi si avvicineranno al loro scopo. Non perseguiamo per ora risultati numerici, propaganda, acquisizione di vantaggi: solo gli studenti e le studentesse che comprendono le intenzioni profonde del nostro

lavoro saranno bene accetti. Il nostro gruppo si distinguerà così dalla massa degli studenti per la sua composizione individuale e solo per essa, nella speranza di poter operare in primo luogo e soprattutto con la propria presenza.

Per finire, qualche parola sulla qualità del nostro lavoro. Esso si pone come compito la formazione dello spirito giovanile specialmente nella *impostazione* del problema pedagogico. Non si interessa di questioni tecniche in quanto tali, né di dare un semplice orientamento sulla situazione attuale. Il nostro interesse s'incentra sul confronto tra gioventù e valori culturali, in una nuova pedagogia filosofica. Educazione artistica, insegnamento religioso e morale, educazione politica, co-educazione, sono questi i problemi che discutiamo continuamente. Anche se trattiamo questi argomenti teoricamente, si viene costituendo un modo di pensare pratico: come da noi il giovane studente di università non incontra difficoltà di fondo nel capire le questioni che riguardano la formazione spirituale dei ragazzi delle scuole, in quanto è anch'egli un giovane e prova la stessa irresistibile attrazione per i valori e le valutazioni, così anche il problema dell'insegnante dovrà diventare meno difficile. Raramente abbiamo discusso circa la posizione dell'insegnante nei confronti dello studente, perché in questo campo abbiamo idee chiare: l'educazione, se avviene nello spirito della gioventù, ignora il problema isolato del rapporto personale di potere fra insegnante e studente; l'insegnante trova il proprio valore attraverso la sua serietà e la sua capacità di essere giovane.

La discussione teorica di gruppo è solo una parte del nostro lavoro; l'altra si situa al centro della stessa lotta giovanile e, in primo luogo, della lotta della gioventù nelle scuole. Attraverso la sua rivista «Der Anfang» e gli incontri tra i ragazzi e alcuni studenti negli *Sprechsäle*, siamo in strettissimo contatto con la gioventù della scuola: sappiamo che la loro lotta è la nostra. È necessario sottolineare però che la riforma scolastica è solo un campo assai limitato dell'attività giovanile. Nei nostri gruppi cerchiamo di fare una riforma universitaria, per così dire, immanente, a partire dall'interno. Anche in questo caso conviene che gli studenti delle scuole siano collegati con noi: a Berlino abbiamo cominciato a farli partecipare alle manifestazioni socio-studentesche (letture di favole, serate di gruppo del dipartimento per la riforma scolastica).

Nell'ambito di questa conferenza non è stato possibile sviluppare il concetto di cultura giovanile. Ma non sembra che sia necessario, visto che gli scritti del dott. Wyneken e la rivista «Der Anfang» lo hanno già fatto da vari punti di vista. Quel concetto

costituiva la premessa di quanto si è detto. Ho cercato di dimostrare che vi sono due possibilità di lavoro pedagogico-studentesco: l'una nasce dall'idea sociale e non è riuscita a stabilire un collegamento interiore con l'idea studentesca (un collegamento del genere potrebbe oggi significare un rinnovamento dello spirito studentesco). L'altra possibilità ha le sue radici nella cultura dello spirito giovanile, che necessariamente collega gli studenti universitari a quelli delle scuole medie: nasce una nuova ideologia studentesca, che troverà il suo tema piú immediato nel rapporto fra studenti e pedagogia.

La gioventú tacque

Dedicato alla «Tägliche Rundschau»¹

Dobbiamo rimanere saldi. Non vogliamo assolutamente lasciarci sconvolgere dalla *realità di fatto* della Giornata della libera gioventú tedesca. Abbiamo in effetti vissuto una realtà nuova; si sono radunati duemila giovani di idee nuove, e sullo Hoher Meißner lo spettatore vedeva una gioventú fisicamente nuova, una nuova tensione nei volti. Per noi questo non è nulla, come garanzia di spirito giovanile². Escursioni, abiti di gala, danze popolari non sono niente di nuovo né sono ancora, nel 1913, una realtà spirituale.

Noi isolati non saluteremo con entusiasmo questa giornata finché lo spirito collettivo non sarà colmo di volontà di giovinezza come oggi accade solo ad alcuni singolarmente. Fino ad allora continueremo, in nome della gioventú, a porre alla Giornata della gioventú l'esigenza dello spirito.

Quanto segue è avvenuto all'assemblea dei rappresentanti sullo Hanstein. Un oratore concluse: «... per il bene della libertà e dell'ideale tedesco!» Una voce: «e della gioventú!» Precipitosamente l'oratore si corresse: «e della gioventú!»

Avvenne di peggio. Durante la distribuzione dei premi sportivi fu fatto il nome di Isaacsohn. Esplose la risata di una minoranza. Finché uno solo di quelli che hanno riso avrà posto tra la libera gioventú tedesca, questa sarà priva di nobiltà e di spirito giovanile.

Questa Giornata della gioventú lo ha dimostrato: solo pochi capiscono il senso della parola «gioventú» e che solo da essa può irradiarsi uno spirito nuovo, anzi *lo* spirito. Cercavano ancora dei pretesti sterili, pieni di buon senso, per trovare se stessi: l'igiene della razza, la riforma agraria, l'astinenza dall'alcol. Per questo alcuni assetati di potere hanno avuto modo di inquinare con il loro gergo di partito la festa della gioventú. Il professor

¹ La dedica si riferisce senza dubbio, e nel senso di una presa di distanza critica, a un articolo della «Tägliche Rundschau» sul congresso della libera gioventú tedesca, che però non è stato ancora identificato [N. d. C.].

dottor Keil² gridò: «Su le armi!» Due uomini presero le difese della gioventù, Wyneken e Luserke³. Ambedue provengono dalla Freie Schulgemeinde. Wyneken promise di far muro insieme ai suoi davanti a una gioventù su cui si stavano facendo pressioni come in un comizio. Confidiamo per questa lotta negli studenti di Wickesdorf, che con i loro berretti bianchi formavano sul Meißner una schiera compatta.

La gioventù taceva. Quando gridò «Viva!» lo fece con più forza durante il discorso dello sciovinista Keil che alle parole di Wyneken. Con dolore si è visto come i giovani si sentissero solleticati dalle parole bonarie e protettive di Avenarius⁴. Che questa gioventù sopportasse una simile gioviale bonomia è la cosa peggiore: che si lasciasse depredare della sua sacra serietà dal primo «disincantato» che le capitasse davanti, che accettasse quella sorridente affabilità invece di prendere distanza. Questa gioventù non ha ancora scoperto il suo nemico nato, quello da odiare. Ma chi ne ha fatto esperienza, fra tutti quelli riuniti sullo Hoher Meißner? Dove è finita la protesta che ci aspettavamo contro la famiglia e la scuola? In questo caso nessuno slogan politico ha spianato la strada al sentimento giovanile. E per questo nessuno ha osato percorrerla? Qui tutto era ancora da fare. Ed è qui che deve palesarsi lo spirito giovanile, *l'indignazione*: contro la casa paterna che ottunde gli animi, contro la scuola che prende a pedate lo spirito. La gioventù taceva. Non ha ancora avuto l'intuizione capace di far crollare il grande complesso della vecchiaia. Questa possente ideologia: esperienza - maturità - autorità - ragione - buona volontà degli adulti - non è stata individuata e non è stata abbattuta in quell'occasione.

La *realtà di fatto* della Giornata resta l'unico dato positivo. È sufficiente per farci ritrovare ben preparati il prossimo anno e tutti gli anni a venire finché in una di queste Giornate della libera gioventù tedesca parli finalmente la *gioventù*.

² A proposito dell'intervento al congresso della gioventù del prof. Ernst Keil cfr. anche G. SEEWANN, *Österreichische Jugendbewegung 1900 bis 1938*, Frankfurt am Main 1971, vol. I, pp. 85 sgg. [N. d. C.]

³ Martin Luserke (1880-1968), pedagogo, narratore e teorico della recitazione filodrammatica; diresse la Freie Schulgemeinde di Wickesdorf dal 1910 e nel 1925 fondò la Schule am Meer nell'isola di Juist, nel Mare del Nord [N. d. C.].

⁴ Ferdinand Avenarius (1856-1923), figlio di una sorellastra di Richard Wagner, fu fondatore ed editore del «Kunstwart», una rivista con finalità popolar-pedagogiche [N. d. C.].

Serate studentesche di lettura

Tutto ciò che di ottuso, di remoto dallo spirito, di inadeguato è insito nella società studentesca, non c'è dubbio che si tradirà nell'arte. Di questo fenomeno voglio parlare. Le mie parole si basano sull'indimenticabile, catastrofica serata letteraria di un anno fa e sulle opinioni che ha degli studenti e dell'arte.

Confronterò la serata studentesca con una di quelle «letture dalle proprie opere» che si tengono nei locali di Berlino. Si è visto un pubblico pagante, fatto di curiosi, di incerti e anche di invitati: quasi tutti mossi dal desiderio di divertirsi. Li riuniva il denaro; quanto all'uso dell'intelligenza - almeno da parte del pubblico - non c'era neanche da parlarne. La massa applaude. Il singolo può anche ascoltare con raccoglimento. La serata dipende dallo spirito che anima l'autore: se è un dilettante e vuole interessare o addirittura divertire, allora tutto è a posto e l'arte non viene scomodata. O forse è un poeta e allora leggerà sopra le teste della folla e sarà rapito insieme alla sua arte. Lo seguirà il singolo, preso dall'incanto. Qui la folla non ha niente a che fare con l'arte e l'arte con la folla. Il denaro fa da disinfettante. Lo spirito entra da solo nei luoghi della pubblica artisticità: chi gli si siede accanto ha dovuto pagare.

Il procedimento igienico con il quale si tiene accuratamente lontana l'arte dai nostri teatri, dalle serate di lettura, dai concerti è il segno di una terribile povertà. Valga però il detto: «Povero ma pulito».

Una simile igiene della povertà - ed è questa l'ultima e la più bassa delle lodi possibili, poiché qui l'arte riesce ancora a fuggire con i suoi seguaci per sentieri mai battuti - non è ammissibile nelle serate degli studenti. Non si possono perdonare alla comunità accademica la miscredenza e l'autocompiaciuta estraneità all'arte. La spensieratezza è peccato. Qui siamo fuori dal regno della povertà spirituale. Il contatto quotidiano con lo spirito toglie ogni diritto di presentarsi al cospetto dell'arte al modo di cittadini paganti.

Ciò significa: una serata studentesca di lettura non può stabilire a piacere la misura della sua spiritualità. Fin dall'inizio è soggetta a una legge, quella prescritta dall'arte: ritrovarsi insieme, in comunità davanti a essa. Non è il denaro a creare questa comunità.

Dobbiamo prendere sul serio questa inevitabile conclusione. Una serata studentesca di lettura ha una sola delle due possibilità. Ha come premessa la comunità, quella degli studenti e a essa non può rinunciare. Allora una serata studentesca di lettura significa: una serata in cui lo spirito comunitario degli studenti si confronta con l'arte. Con questo cambia il rapporto fra autore e pubblico. Al contrario di quanto accade in una pubblica sala di conferenze, priva di una connotazione comunitaria, qui il pubblico diventa importante. E anche l'autore non parla più con indifferenza sulla testa del pubblico in nome dell'arte e ancor meno in mezzo a un pubblico qualunque, senz'altro rapporto che la reciproca scipitaggine.

È piuttosto la stessa arte a legarlo al pubblico. È questa *volontà d'arte* che fa la serata di lettura. Scompare la preziosa indeterminatezza dei giudizi sull'arte. Il pubblico non si aspetta il poeta illuminato – che avrebbe a che fare costui con gli studenti e con gli autori? Il pubblico non si agita affatto, non è ansioso né di esperienze né di letteratura: è in attesa di se stesso, del dilettante, che esso ascolta mentre professa la sua fede nell'arte. Con ciò si fa evidente lo scopo dell'educazione artistica e quindi anche di un gruppo letterario studentesco. Educazione al dilettantismo, educazione al pubblico. In questo caso il dilettante non viene nobilitato dall'arte (è segnato infatti dalla propria incapacità), ma dal suo sforzo. È senz'altro possibile conservare la serietà e l'assolutezza del creare anche fuori della grande arte, è possibile temprarsi per saper riconoscere il genio ed è questa la vocazione del dilettante. Questi fa la sua comparsa col riconoscimento della comunità scolastica. Rinunzierà a questo noioso assolutismo, a questo modo primitivo di porsi di fronte all'arte e di accostarsi a essa brancolando. Sarà un imitatore, imparerà il mestiere fin dai primissimi inizi. Diventerà fiancheggiatore di un'artistica serietà; di una tendenza che più delle altre riesca a vincolare il suo senso della vita e il suo volere. Con essa imparerà e lavorerà, la mediterà e la diffonderà. Il dilettante si insedierà in un'area dalla quale, una volta istruito, potrà volgersi in modo recettivo verso altri ambiti. Educherà allora il pubblico alla comprensione dell'operosità borghese del genio; non è possibile né necessario che la gente venga introdotta nella genialità stessa del genio.

Questo è per gli studenti il senso dell'essere autori; questa è la vocazione di un pubblico studentesco. Deve essere unito nel rifiuto dei sentimenti banali, nel respingere la miserevole immediatezza che nasce dallo sprovveduto candore degli estranei ai lavori; pronto a cogliere il nuovo, l'inaudito, il rivoluzionario che si impossessa di chi nelle loro file produce; unito nel rifiutare, fermamente deciso a respingere il classicismo senza problemi e le rime irreprensibili. Chi appartiene alla schiera dei dilettanti dovrà in prima istanza fare professione di letterato. Avanzerà come un legionario, sporco e impolverato, da una missione piú alta in cui crede senza comprenderla. In primo luogo ha dimenticato la buona educazione ricevuta nell'infanzia. Ha riconosciuto in tutta la sua viltà la convenzionalità dell'arte. Non ha esitato a rendere pubblica e dolorosa nella lotta la sua esistenza privata, cosí tranquilla. Ossessionato da tutti i travagli del proprio tempo e consapevole dell'inesorabilità dell'arte, si è dedicato al genio, risparmiandogli il contatto mortale col pubblico.

Dell'etica dell'artista si deve dire che essa è stata calata nella sua opera secondo modalità imperscrutabili. Essa si manifesta nella sua grandezza di artista. La propria *opera* dà all'artista il diritto di parlare. Ciò non vale per il dilettante. La sua personalità, la sua serietà, la sua purezza etica devono farsi garanti dei suoi tentativi artistici. Non sono infatti da considerarsi come arte, come rivelazione. Sono testimonianze della lotta di un uomo che dall'abisso della sua sofferenza indica coloro che hanno trovato una forma e a questa forma si piega. Incarna il condizionamento umano dell'arte, il suo nascere dal proprio tempo, il suo tendere all'immanenza. Da educatore indicherà agli altri la via d'uscita dal loro condizionamento umano, dal loro indirizzo morale, verso l'arte e il nuovo genio. Per scorgere questa via, si deve continuamente tener d'occhio l'umanità, rispetto alla quale la forma è al tempo stesso sottomissione e scioglimento. Il dilettante è il vero educatore a questa visione. E il letterato di cui parlavamo non è altro che la forma piú alta e piú pura del dilettante.

Concludo: una serata studentesca di lettura deve dare la parola a uomini la cui personalità etica riesca a soggiogare. Solo allora il pubblico saprà cosa veramente vuole dire l'autore studente, il pubblico di studenti. Appare invece impossibile ascoltare poesie di gente per cui la serietà artistica è sconosciuta, il sentimento del tragico problematico, la cognizione del proprio tempo inesistente. Impossibile sentir parlare di sentimenti incontestabili coloro che conoscevano solo per il loro attivismo pratico. E ancora sembrerà

impossibile vedere dei talenti incerti indulgere alle proprie capacità. Possibile sarà solo ascoltare chi sottomette il suo essere morale all'arte per poterla presagire; chi nobilita la propria incapacità col travaglio personale che lo lega alla lotta artistica del suo tempo; chi testimonia con la propria opera la lotta dell'uomo, in cui la forma ancora non ha trionfato.

Tutti i rappresentanti piú autorevoli delle associazioni studentesche dovrebbero leggere pubblicamente almeno una volta l'anno un loro lavoro. Sarebbe allora possibile una scelta della produzione e, temo, una scelta ancora piú severa dei veri rappresentanti. Come infatti il vero dilettantismo presuppone l'uomo etico, cosí anche la cultura chiede proprio a questi uomini etici, come un dovere, di servire la lotta culturale del loro tempo: chiede loro di essere dei dilèttanti.

Dialogo sull'amore

AGATHON Di recente, Sophia, dicevi che esiste *un* solo amore. Come posso interpretare queste parole, dato che esiste l'amore verso lo sposo, l'amico, il figlio, per tacere degli altri? Sono tutte forme diverse della stessa materia? O non è forse già l'amore stesso un concetto multiforme e la nostra povera lingua si accontenta di *una* parola per indicare molte cose?

VINCENT Esiste un solo amore, Agathon. Gli sposi si amano dello stesso amore degli amici, della madre e del figlio. Se si nota delle differenze, significa che è intervenuto un altro elemento: matrimonio, amicizia, maternità. Gli sposi, gli amici, i genitori non sono diversi nell'amore, solo nell'altro elemento che sopraggiunge.

SOPHIA E ciò che ci appare una diversa espressione dell'amore è solo l'espressione di qualcosa che gli cammina accanto e lo accompagna. La volontà sessuale non è amore, come non è amore la maternità.

AGATHON E l'amicizia? La ricerca dello spirito?

VINCENT Se ti è mai capitato di sentire con quanta maggior forza e intensità amavi l'amico dopo che avevate acquisito nuove conoscenze, sai anche che l'amicizia non è amore, l'amore non può accrescere se stesso. Ma posso e voglio cercare la conoscenza solo con uno che potrei anche amare, posso chiamare amico solo uno che amo. Matrimonio, amicizia, maternità possono affermarsi con purezza solo lì dove c'è amore, ma non sono amore essi stessi.

AGATHON Tu spogli l'amore delle relazioni personali. Il tuo amore mi sembra amore del prossimo, amore per l'umanità.

VINCENT L'amore per il prossimo non ha nulla in comune con l'amore per chi ci è più vicino, l'amore per una persona che ci riguarda non ha nulla in comune con l'amore per l'umanità. Quest'ultimo alberga senza desiderio nel nostro petto, come obiettivo forse, certo non come anelito. L'amore è sempre un desiderio.

SOPHIA E non mi sembra una contraddizione che l'amore cerchi forme continuamente uguali. Come potrebbe mostrarsi sempre mutevole una cosa eterna, immutabile? Il momento piú alto dell'amicizia si incarna per te e per l'amico nel bacio. Qui ci sono solo gradi, non differenze. Alla madre che finalmente vede il figlio fuori pericolo, cosa resta se non un bacio, per dare sfogo al cuore gonfio e cosí a lungo straziato? Cosa resta allo sposo, nel momento del commiato che può diventare una separazione eterna? Non una parola, non uno sguardo degli occhi ardenti, da un bacio nasce l'ultimo addio.

AGATHON E ci sono diritti nell'amore? Il diritto di proprietà degli sposi, l'autorità della madre, persino il diritto dell'amico alla gelosia - se un tale diritto esiste - è fondato nel matrimonio, nella maternità, nell'amicizia o nell'amore?

VINCENT L'amore non ha diritto di proprietà. Non è scritto: non devi amare la donna d'altri. Ma: non devi desiderare... Il matrimonio, non l'amore, dà diritti.

SOPHIA Quando la madre ordina, ordina in quanto madre, non in quanto persona che ama. Può punire, ma non revocando l'amore, come potrebbe del resto smettere di amare? No, rinchiudendo l'amore nel proprio cuore, lo mette a tacere finché il figlio torna degno della madre.

AGATHON E la gelosia? Abbiamo il diritto di invidiare ad altri la presenza, il possesso dell'essere amato?

VINCENT Questa non è gelosia. Se tralasci l'orribile parola «invidia» - sí, allora possiamo struggerci per la vicinanza della persona amata - è un lato del desiderio del quale parlavamo, la nostalgia per la vicinanza fisica. La gelosia è diffidenza.

SOPHIA Qui, io credo, dobbiamo parlare prima di tutto dell'unico diritto dell'amore: la manifestazione. Non c'è amore che non sia costantemente spinto a mostrarsi. Altre influenze possono momentaneamente impedirglielo, ma l'amore cerca sempre di mostrarsi all'amato.

AGATHON Ma posso sostenerlo in questo desiderio? La questione è se io non debba impedirgli di manifestarsi. Non c'è, qui, il pericolo di un eccesso di indulgenza?

SOPHIA Se vuoi impedirglielo, se vuoi togliergli il suo unico diritto, morirà.

VINCENT E come potresti voler impedire questo all'amore, Agathon, visto che tu stesso ami? Che cosa significa eccesso di indulgenza? Il non poter piú considerare prezioso ciò che ha pregio, il non desiderare piú ciò che prima si era desiderato. Ma all'affamato non viene a noia alcun cibo.

AGATHON E l'amore non corrisposto, non bisogna condannarlo al silenzio?

VINCENT Esiste l'innamoramento non corrisposto, Agathon, ma l'amore non corrisposto, esiste?... .

SOPHIA E poi, Agathon, potrebbe esserci gelosia, qui, se soffocassimo la manifestazione. Il silenzio che non sia vitale, il silenzio estorto, forzato, produce diffidenza. «Se davvero mi ami, apri le braccia e il cuore!»... Ma l'amante se ne sta lì cocciuto, a braccia conserte. Come potrebbe non smarrire il senno, l'amore, nell'uomo debole, poiché non vede realizzato il suo unico diritto? Dove l'arbitrio sacrilego le ha tolto questo diritto, la fiducia vacilla, solo allora diventa possibile la gelosia.

AGATHON Bada bene, Vincent, che con il diritto a *non* manifestare l'amore, non mi togli l'aspirazione alla conquista. A cosa dovrei aspirare, allora, forse a conquistare uno che già possiedo, di cui già conosco l'amore?

VINCENT Tu non aspiri all'amore, bensì alla manifestazione dell'amore. Anzi, alla disponibilità alla manifestazione. Nel momento in cui aspiri alla conquista, lotti contro due avversari dell'amore: l'indolenza e il suo opposto, il timore dell'eccesso di indulgenza.

AGATHON Si possono amare molti?

VINCENT Molti o più d'uno, dov'è la differenza? Dove il confine: questo non più? Puoi amare molti. Ma nel momento della manifestazione ami uno soltanto.

AGATHON Può esser questo il motivo per cui nel discorso non c'è amore. Quando amo, penso soltanto me stesso e l'essere amato. Nel discorso devo poter pensare il mondo.

VINCENT Invece di dire: quando amo, di': quando manifesto il mio amore, allora sarò d'accordo con te. L'amore è immanente, ami una volta, e sempre.

AGATHON Cosa vuoi dire con questo sempre? Che l'amore è eterno? O che non è possibile non amare talvolta uno che si ama?

SOPHIA Le due cose mi sembrano entrambe vere. L'amore è un *continuum*. Non devo pensare sempre all'amato. Ma se lo penso, sempre nell'amore. E l'amore è eterno. Cosa dovrebbe essere abbastanza forte da spezzare questo Essere?

AGATHON Se mi capitasse di amare due persone che tra loro si odiano.

SOPHIA Non ti capiterà mai di amare due persone che tra loro si odiano. Se ami queste persone, loro ti ameranno a loro volta e l'odio dovrebbe ritirarsi davanti a quest'unica cosa grande, comune. Se non si ritira, allora da qualche parte non c'era amore.

AGATHON E cosa succederebbe se fosse l'amore per una terza persona a produrre quest'odio?

VINCENT Non è possibile, Agathon. Non sarebbe amore. L'amore produce solo il bene. Non l'odio, che è sempre una cosa cattiva contro una persona buona.

SOPHIA L'amore rende migliori. Chi possiede l'amore deve diventare migliore. Qui tutti sono amanti, madre e amici. Perché vogliono veder crescere l'amato.

AGATHON Allora solo gli uomini buoni possono amare, Sophia.

SOPHIA Non proprio, chi è buono? Ma in verità, possono amare solo quelli che vogliono essere buoni.

AGATHON E vogliono anche che l'amato sia buono.

VINCENT È la stessa cosa.

1914

Educazione erotica

In occasione dell'ultima Serata studentesca di lettura a Berlino

Piú importante della verità lapalissiana della mancanza di una civiltà erotica è l'esistenza di *due forme* di inciviltà erotica: quella familiare e la prostituzione. È vano il tentativo di fondere queste due forme di miseria spirituale nell'aureola del filisteismo giovanile: nel «rapporto». Quella che abbiamo udita è stata sostanzialmente una poesia del rapporto. Ossia: un vocabolario moderno con ritmi alla Geibel, oppure (dal punto di vista del contenuto): eccessi panerotici con riserva familiare. Sono stati evocati nomi romano-bizantini, come Teodora, e sono stati inzuccherati con una poesia adatta al palato delle quindicenni. Un altro cantò inni orfici, per nascondere la sua cecità poetica sotto il manto della cultura greca, e per poter alludere impunemente al mare e all'amore. Un tale trasportò in un'arena romana l'eccitante insulsaggine di uno stupro. Lo scenario classico è il contrassegno dell'inibizione familiare, e furono esibite poesie erotiche che potrebbero essere presentate, se non a qualsiasi padre, certamente a ogni zio.

Si era anche conservato qualche fossile dell'epoca familiare pura (la cosa non deve essere taciuta), e si prese atto della loro sopravvivenza con aperto interesse. Pensiamo a *Gioventù, un affresco in abbozzo*, dove l'eros è trasportato nell'intimità della famiglia, e il figlio ama la «donna» del padre.

Un unico autore indicò la via del futuro: A. E. Günther, con i suoi schizzi consapevoli, chiaramente orientati, precisi e ricchi d'idee. Un altro conservò una decorosa neutralità: Erich Krauß¹.

Ma finché gli studenti continueranno a compiacersi di una poesia imbevuta di sentimenti familiari, finché non oseranno vedere *spiritualmente* l'erotismo della prostituta, a cui sono *vicinissimi* (anziché giocherellare con un piacere lezioso e piccino), resteranno prigionieri di una stantia poesia del rapporto, e non riusciranno a produrre neanche un verso che possieda una sua chiarezza intuitiva e una sua forma.

¹ A. E. Günther e Erich Krauß: ambedue altrimenti sconosciuti [N. d. C.].

Metafisica della gioventú

Il colloquio.

Wo bist du, Jugendliches! das immer mich
Zur Stunde weckt des Morgens, wo bist du, Licht?
HÖLDERLIN¹

I.

Ogni giorno noi usiamo forze immense, come i dormienti. Ciò che noi facciamo e pensiamo è colmo dell'essere dei padri e degli avi. Un simbolismo incompreso ci soggioga senza solennità. Talvolta, svegliandoci, ci ricordiamo di un sogno. E cosí rari lampi illuminano le macerie della nostra forza che il tempo oltrepassò rapidamente. Eravamo abituati allo spirito, come lo siamo al battito del cuore che ci permette di sollevare pesi e di sopportarli.

Il contenuto di ogni colloquio è riconoscimento, nel passato, della nostra giovinezza, è orrore di fronte agli immensi campi di macerie del nostro spirito. Non avevamo mai visto, prima d'ora, il luogo della battaglia silenziosa che l'Io condusse contro i padri. Ora vediamo che cosa abbiamo distrutto e soppresso, senza saperlo. Il colloquio lamenta la grandezza perduta.

II.

Il colloquio tende al silenzio, e colui che ascolta è piuttosto colui che tace. Colui che parla riceve il senso da lui, colui che tace è la fonte non contenuta del senso. Il colloquio porge a lui le parole che lo potranno contenere, brocche. Colui che parla cala nelle parole il ricordo della sua forza, e cerca forme in cui l'ascoltatore si riveli. Poiché colui che parla lo fa per essere convertito. Capisce colui che ascolta nonostante le sue proprie parole: capisce di

¹ [«Dove sei, giovane | che sempre mi svegli | nell'ora del mattino, dove sei, luce?» Si tratta dei primi due versi della poesia *Der blinde Sanger*, Kleine Stuttgarter Ausgabe, vol. II, p. 56].

avere di fronte qualcuno i cui tratti sono indelebilmente seri e buoni, mentre colui che parla bestemmia il linguaggio.

Ma egli può anche animare orgiasticamente un vuoto passato, l'ascoltatore non capisce parole, ma il silenzio di colui che è presente. Poiché, nonostante la fuga della sua anima e la vacuità delle sue parole, colui che parla è presente, il suo volto è aperto e gli sforzi delle labbra sono visibili all'ascoltatore. Colui che ascolta tiene pronto il vero linguaggio, le parole entrano in lui e nel contempo egli vede colui che parla.

Chi parla entra in colui che sta in ascolto. Il silenzio si genera dunque dal discorso stesso. Tutti i grandi hanno solo un discorso, al limite del quale sta in attesa la silente grandezza. Nel silenzio si rinnova la forza: l'ascoltatore condusse il colloquio fino al limite del linguaggio, e colui che parlava credè il silenzio di un nuovo linguaggio, che egli stesso fu il primo ad ascoltare.

III.

Il silenzio è il limite interno del colloquio. L'uomo improduttivo non raggiunge mai questo confine, ritiene che i suoi dialoghi siano monologhi. Dal discorso passa al diario, o entra nel caffè.

Nei locali imbottiti regna da tempo il silenzio. Ora può fare rumore. Passa tra le prostitute e i camerieri come il predicatore passa tra i fedeli, egli, il convertito del suo ultimo discorso. Ora conosce due linguaggi, la domanda e la risposta. (Colui che domanda è uno che per tutta la vita non ha mai pensato al linguaggio, e ora vuole rendergli giustizia. Colui che domanda è affabile con gli dèi). L'uomo improduttivo – entrando nel silenzio, in mezzo agli individui attivi, pensatori e donne – pone la domanda della rivelazione. Alla fine *egli* è innalzato, *egli* non si piegò. L'abbondanza delle sue parole lo fugge, egli ascolta rapito la sua voce; non percepisce né parole né silenzio.

Ma si salva nell'erotismo. Il suo sguardo svergina. Vuole vedere e ascoltare se stesso, e così vuole impossessarsi di chi vede e ascolta. Perciò promette se stesso e la sua grandezza, fugge parlando. Ma sempre sprofonda, annientato dall'umanità dell'altro; rimane sempre incomprensibile. E lo sguardo di colei che tace passa al di là di lui, in cerca di colui che verrà in silenzio.

La grandezza è l'eterno silenzio dopo il colloquio. Significa percepire il ritmo delle proprie parole nel vuoto. Il genio ha bandito completamente il suo ricordo, nella forma. È immemore e sprovv-

veduto. Il suo passato è già diventato destino, e non può più essere rivissuto. Nel genio Dio parla e ascolta la contraddizione del linguaggio.

Al chiacchierone il genio appare come uno scampo dalla grandezza. L'arte è il mezzo migliore contro la sventura. Ma il discorso del genio è preghiera. Mentre parla le parole cadono da lui come mantelli. Le parole del genio denudano, e sono vesti da cui l'ascoltatore si sente coprire. Chi ascolta è il passato del grande parlatore, che è insieme il suo oggetto e la sua forza morta. Il genio che parla è più silenzioso di colui che ascolta, allo stesso modo che colui che prega è più silenzioso di Dio.

IV.

Colui che parla rimane sempre posseduto dal presente. Dunque è condannato: a non dire mai il passato di cui pure vuole parlare. E ciò che dice ha già accolto da tempo la muta domanda della silente, e il suo sguardo gli chiede quando finirà. Deve affidarsi a colei che ascolta, affinché essa prenda per mano la sua bestemmia e la porti fino all'abisso in cui giace l'anima del parlante, il suo passato, il morto campo che da solo non saprebbe raggiungere. Ma qui attende da tempo la prostituta. Poiché ogni donna possiede il passato, ma in nessun caso il presente. Perciò difende il senso dalla comprensione, impedisce l'abuso delle parole e non lascia abusare di sé.

Custodisce il tesoro di ogni giorno, ma anche quello di ogni notte², il bene supremo. Per questo la prostituta è colei che ascolta. Salva il discorso dalla piccineria, la grandezza non ha alcuna pretesa nei suoi confronti, poiché la grandezza cessa davanti a lei. Ogni virilità appartiene già al suo passato, ora il flusso delle parole si perde nelle sue notti. Il presente che è eternamente stato sarà nuovamente. L'altro discorso del silenzio è la voluttà.

V.

IL GENIO Vengo da te, per riposare.

LA PROSTITUTA Allora siediti.

IL GENIO Voglio sedere accanto a te; ecco, ti ho toccata, ed è come se avessi già riposato per anni interi.

² È stato reso così il gioco di parole del testo fra *Alltäglichkeit* («quotidianità») e *Allnächtlichkeit*, termine forgiato da Benjamin sul modello del precedente [N. d. T.].

- LA PROSTITUTA Mi rendi inquieta. Se giacessi accanto a te, non potrei dormire.
- IL GENIO Ogni notte ci sono uomini nella tua stanza, accanto a te. È come se li avessi ricevuti tutti io ed essi mi avessero guardato tristemente, e se ne fossero andati.
- I.A. PROSTITUTA Dammi la mano. Dalla tua mano addormentata sento che ora hai dimenticato tutte le tue poesie.
- IL GENIO Penso solo a mia madre. Ti posso raccontare di lei? Mi ha generato. Ha generato come te: cento poesie morte. Non ha conosciuto i suoi figli, come te. I suoi figli hanno fornicato con estranei.
- LA PROSTITUTA Come i miei.
- IL GENIO Mia madre mi ha sempre guardato, interrogato, mi ha scritto. In lei ho dimenticato tutti gli uomini. Tutti diventavano mia madre. Tutte le donne mi avevano partorito, nessun uomo mi aveva procreato.
- LA PROSTITUTA Tutti quelli che dormono con me, si lamentano cosí. Se guardano con me la loro vita, hanno l'impressione che una coltre di cenere li ricopra fino al collo. Nessuno li ha procreati, ed essi vengono da me per non procreare.
- IL GENIO Tutte le donne da cui vado sono come te. Mi hanno partorito morto, e vogliono concepire da me un morto.
- LA PROSTITUTA Ma io sono quella che piú sfida la morte³. (*Vanno a dormire*).

VI.

La donna protegge i colloqui. Concepisce il silenzio, e la prostituta concepisce colui che crea ciò che è stato. Ma nessuno vigila sul lamento quando parlano gli uomini. Il loro dialogo diventa disperazione, risuona nello spazio sordo, e aggredisce bestemmiando la grandezza. Due uomini l'uno vicino all'altro sono sempre turbolenti, alla fine passano alle vie di fatto. Distruggono la donna con l'oscenità, il paradosso violenta la grandezza. Le parole di uno stesso sesso si uniscono e si sferzano nella loro segreta attrazione, generano una ambiguità senz'anima, mal dissimulata dalla crudele dialettica. Ridendo la rivelazione sta davanti a loro, e li costringe al silenzio. L'oscenità vince, il mondo fu costruito con le parole.

³ Nel testo: *die Todesmutigste*. L'aggettivo *todesmutig* («intrepido») contiene la parola *Tod*, «morte» [N d.T.].

Ora essi devono alzarsi e uccidere i loro libri e rapire una donna, altrimenti strangoleranno segretamente le loro anime.

VII.

Come parlavano Saffo e le sue amiche? Come accadde che le donne parlassero? Poiché il linguaggio le disanima. Le donne non ne ricevono alcun suono e alcuna redenzione. Le parole passano spirando tra le donne che stanno vicine l'una all'altra, ma il loro alito è goffo e afono, esse diventano ciarliere. Ma il loro silenzio si erge maestoso sul loro parlare. Il linguaggio non porta l'anima delle donne, poiché esse non gli hanno affidato nulla; il loro passato non è mai concluso. Le parole si aggirano intorno a loro, le toccano, e a loro risponde rapidamente una sorta di compiutezza. Ma il linguaggio appare loro solo nell'uomo che parla, e che schiaccia, tormentato, i corpi delle parole, in cui riprodusse il silenzio dell'amata. Le parole sono mute. Il linguaggio delle donne non fu creato. Le donne che parlano sono possedute da un linguaggio delirante.

VIII.

Come parlavano Saffo e le sue amiche? Il linguaggio è nascosto come il passato, futuro come il silenzio. Colui che parla fa emergere in esso il passato, nascosto dal linguaggio egli accoglie in sé, nel discorso, la femminilità che egli stesso è stato. Ma le donne tacciono. Ciò che ascoltano, sono le parole non dette. Avvicinano i loro corpi e si accarezzano. Il loro colloquio si liberò dall'oggetto e dal linguaggio. Ma ha attraversato un territorio. Poiché solo tra donne e perché esse si stanno vicine, il discorso stesso è trascorso e ha raggiunto la pace. Ora è pervenuto infine a se stesso: sotto il loro sguardo è diventato grandezza, così come la vita fu grandezza prima del vano discorso. Le donne silenziose sono portavoce di ciò che è stato detto. Poiché escono dal cerchio, esse soltanto vedono la sua forma conclusa.

Esse tutte non si lamentano, quando sono vicine, guardano ammirando. L'amore dei loro corpi non procrea, ma il loro amore è bello da vedere. E osano guardarsi. Questo sguardo reciproco ravviva il respiro, mentre le parole si spengono nello spazio. Il silenzio e la voluttà - eternamente divisi nel discorso - si sono congiunti e identificati. Il silenzio dei discorsi era voluttà futura, la voluttà era silenzio passato. Ma tra le donne vi fu lo sguardo dei

discorsi dal limite della silente voluttà. Nacque così, luminosa, la gioventù dei colloqui oscuri. Si irradiò l'essenza.

Il diario.

È possibile che due paesi diversi siano talmente vicini
che da ciascuno si possano sentire i gridi dei galli
e dei cani dell'altro.
Eppure la gente può anche morire in età avanzatissima,
senza avere per questo attraversato il confine tra
i due paesi.

LAO TSE

I.

Vogliamo considerare le fonti della disperazione indicibile che scorrono in tutte le anime. Le anime si tendono nello sforzo di ascoltare la melodia della loro gioventù, di cui ricevono infinite assicurazioni. Ma quanto più si calano nei decenni incerti e comprendono nella loro gioventù il loro futuro più futuro, tanto più derelitti respirano nel vuoto presente. Un giorno si svegliano disperati: il giorno in cui nasce il diario.

Esso pone con disperata serietà una domanda: in quale tempo vive l'uomo? Che egli non viva in nessun tempo, coloro che pensano lo hanno sempre saputo. L'immortalità dei pensieri e delle azioni lo confina nell'atemporalità, in mezzo a cui sta in agguato l'inconcepibile morte. Per tutta la vita è avvolto dal vuoto del tempo, ma non dall'immortalità. Divorato dalle cose molteplici il tempo gli sfuggì, fu distrutto quell'elemento in cui doveva crescere la pura melodia della sua gioventù. Gli fu sottratto il silenzio colmo e compiuto in cui doveva maturare la sua futura grandezza. Glielo sottrasse la vita quotidiana, che interruppe mille volte, con l'accadimento, il caso e l'obbligo, il tempo giovanile, immortale, che egli non presentì. Ancora più minacciosa dietro la quotidianità si levò la morte. Ora appare ancora in piccolo e uccide ogni giorno, per permettere di continuare a vivere. Finché un giorno cade dalle nuvole la grande morte, come una mano che non lascia più vivere. Di giorno in giorno, di secondo in secondo l'io si autoconserva, si aggrappa allo strumento che dovrebbe suonare: al tempo.

Chi giunse a questa forma di disperazione, si sovvenne della sua infanzia, quando c'erano ancora un tempo senza fuga e un Io senza morte. Guarda e guarda giù in quella corrente da cui era emerso, e perde lentamente, finalmente la sua capacità di comprensione. Questa perdita lo riscatta: in questo stato di oblio, in cui non sa che cosa intende eppure la sua intenzione è redenta, nacque il diario. Questo libro insondabile di una vita mai vissuta, libro di una vita nel tempo della quale tutto ciò che non vivemmo a sufficienza si trasforma e si compie.

Il diario è un atto di liberazione, segreto e illimitato nella sua vittoria. Chi non è libero non potrà mai capire questo libro. Quando l'Io, divorato dal desiderio di se stesso, divorato dalla volontà di giovinezza, dalla voglia di padroneggiare i decenni futuri, dall'anelito ad attraversare i giorni raccolto in sé, quando l'Io, fuoco oscuro acceso dal desiderio di ozio, si vide tuttavia condannato al tempo del calendario, degli orologi e delle borse, e nessun raggio di un tempo dell'immortalità scese fino a lui, allora l'Io stesso cominciò a raggiare. Lo seppe: sono io stesso raggio. Non la torbida interiorità di quel soggetto psicologico che mi chiama Io e mi tormenta con la sua confidenza, ma raggio dell'altro che parve incalzarmi e che pure io stesso sono: raggio del tempo. Tremando, un Io che conosciamo soltanto dai nostri diari sta sull'orlo dell'immortalità, in cui precipita. Sì, è *tempo*. In lui, nell'Io a cui accadono fatti, che è incontrato da persone, amici, nemici e donne amate, in lui scorre il tempo immortale, il tempo della sua stessa grandezza defluisce in lui, e il suo irraggiamento è l'Io stesso, e null'altro.

Questo credente scrive il suo diario. E lo scrive a intervalli⁴, e non lo finirà mai, perché morrà. Che cos'è l'intervallo nel diario? Esso non opera nel tempo dello sviluppo, che è soppresso e superato. Non opera affatto *nel* tempo, che è sprofondato. Ma è un libro *del* tempo: diario. Che perciò invia i raggi della sua conoscenza attraverso lo spazio. Nel diario non scorre la catena dei vissuti, perché in questo caso non ci sarebbe intervallo. Ma il tempo è tolto e superato, e superato è l'Io che agisce nel tempo: io sono interamente trasformato nel tempo, che si irradia da me. A questo Io, alla creazione del tempo, non può più accadere nulla. A lui si piega tutto il resto, a cui accade ancora il tempo. Poiché a tutto il resto il nostro Io accade come tempo, a tutte le cose l'Io accade

⁴ *Abstand* («intervallo, distanza»). Giocando sul senso di questa parola, Benjamin pensa qui gli intervalli in un diario come intima struttura, insieme spaziale e temporale, del diario stesso [N. d. T.].

nel diario, ed esse continuano a vivere per l'Io e nell'Io. Ma per quest'ultimo, per la nascita del tempo immortale, il tempo non accade piú. Gli accade l'atemporale, tutte le cose sono raccolte in lui, sono presso di lui. Onnipotente vive nell'intervallo, nell'intervallo (nel silenzio del diario) accade all'Io il tempo suo proprio, il tempo puro. Nell'intervallo è raccolto in se stesso, nessuna cosa s'intrude nella sua prossimità immortale. Qui l'Io attinge la forza per accadere alle cose, per strapparle a sé, per disconoscere il proprio destino. L'intervallo è sicuro, e dove si tace non può capitare nulla. Nessuna catastrofe trova accesso alle righe di questo libro. Dunque non crediamo nelle derivazioni e nelle fonti; non ci ricordiamo mai di ciò che ci accade. Il tempo, che raggiò come l'Io che siamo, accade a tutte le cose che stanno intorno a noi come nostro destino. Quel tempo – che è la nostra essenza – è l'immortale in cui altri muoiono. Ciò che uccide questi ultimi, ci fa sentire la nostra essenzialità, nella morte (nell'ultimo intervallo).

II.

Docile s'irradia nel tempo l'amata del paesaggio,
 ma ostinato incombe al centro l'oscuro nemico.
 Le sue ali sono assonnate. Il nero redentore del paese
 spirava il suo No cristallino, e decide la nostra morte.

Raramente il diario esce, esitando, dall'immortalità del suo intervallo, e si scrive. Silenziosamente esulta, e il suo sguardo spazia oltre i destini che stanno in lui, chiari e intessuti di tempo. Aspettate di determinazione le cose vengono a lui, nell'attesa di ricevere il destino dalla sua mano. Presentano alla sua sovranità tutta la loro impotenza, e ciò che in esse è piú indeterminato invoca determinazione. Delimitano l'essenza umana con la loro esistenza interrogativa, approfondiscono il tempo; e mentre il tempo accade alla parte piú esterna delle cose, vibra in esso una leggera insicurezza, che risponde alla domanda delle cose chiedendo. Nell'avvicinarsi di queste vibrazioni vive l'Io. È questo il contenuto dei nostri diari: il nostro destino si schiera dalla nostra parte, perché abbiamo cessato da tempo di rapportarlo a noi, noi, morti che risuscitiamo in ciò che ci accade.

Ma c'è un luogo di quelle resurrezioni dell'Io, quando il tempo lo manda sempre piú lontano, con onde sempre piú ampie. È il paesaggio. Come paesaggio ci circonda tutto l'accadere, poiché noi, il tempo delle cose, non conosciamo alcun tempo. Ma solo l'inclinar-

si degli alberi, l'orizzonte e le dorsali nitide dei monti, che improvvisamente si destano colmi di senso, in quanto ci collocano in mezzo a loro, al centro. Il paesaggio fa di noi il suo centro, tremano di domande intorno a noi le cime degli alberi, ci avvolgono di buie nebbie le valli, ci assediano di forme case incomprensibili. A tutte queste cose, al paesaggio accadiamo noi, suo centro. Ma di tutto il tempo in cui tremiamo ci rimane una domanda, dentro di noi: siamo noi tempo? L'orgoglio vorrebbe indurci a rispondere di sí, e allora il paesaggio scomparirebbe. Saremmo borghesi. Ma l'incanto del libro ci fa tacere. L'unica risposta è che percorriamo un sentiero. Ma, mentre camminiamo, ci santifica lo stesso ambiente. E come noi determiniamo le cose senza rispondere, con il movimento del nostro corpo, siamo il centro e camminando ci allontaniamo e avviciniamo, così sciogliamo alberi e campi dai legami con i loro simili, li mondiamo con il tempo della nostra esistenza. Determiniamo campi e montagne, nel loro arbitrio: sono il nostro essere passato, così profetizzò la giovinezza. Siamo il loro futuro. Nella nudità dell'avvenire il paesaggio riceve noi, i grandi. Denudato risponde al brivido della temporalità con cui noi aggrediamo il paesaggio. Qui ci destiamo, e partecipiamo al convito mattutino della gioventú. Le cose ci vedono, il loro sguardo ci lancia nel futuro, poiché noi non rispondiamo alle cose, ma le percorriamo. Intorno a noi è paesaggio dove noi respingemmo l'appello. Mille grida di giubilo della spiritualità rumoreggiarono intorno al paesaggio, e il diario mandò incontro a loro, sorridendo, un unico pensiero. Compennato dal tempo esso respira davanti a noi, mosso. Noi siamo al riparo l'uno vicino all'altro, il paesaggio e io. Precipitiamo di nudità in nudità. Ci raggiungiamo, raccolti in noi stessi.

Il paesaggio invia a noi l'amata. Nulla ci viene incontro fuori del paesaggio, e nel paesaggio ci viene incontro soltanto il futuro. Esso conosce solo l'unica fanciulla che è già donna. Poiché essa entra nel diario con la storia del suo futuro. Morimmo già una volta, insieme. Fummo già pienamente uguali a lei. Se noi le accademmo nella morte, ora essa ci accade nella vita, infinite volte. Dal limite della morte ogni fanciulla è la donna amata che ci viene sempre incontro mentre dormiamo, nel diario. E il suo risveglio avviene di notte, invisibile al diario. Questa è la figura dell'amore nel diario: ci incontra nel paesaggio, sotto un cielo limpidissimo. Il fervore ha dormito tutto il suo sonno tra noi, e la donna è fanciulla, poiché ci ridona, adolescente, il tempo che non consumammo, e che essa raccolse nella sua morte. La nudità travolgente che ci sorprende nel paesaggio viene pareggiata da quella dell'amata.

Quando il nostro tempo ci scacciò dalla distanza nel paesaggio, e sulla via protetta del pensiero ci camminò incontro l'amata, sentimmo che il tempo che ci aveva emanati rifluisce verso di noi, possente. Questo ritmo del tempo che da ogni parte ritorna a noi è un ritmo che addormenta. Chi legge un diario, si addormenta, e compie quello che fu il destino di colui che lo scrisse. Sempre di nuovo il diario evoca la morte di colui che lo ha scritto, nel sonno di colui che lo legge: il nostro diario conosce solo un lettore, che diventa redentore, poiché è soggiogato dal libro. Noi stessi siamo il lettore, o il nostro nemico. Non trovò accesso nel regno che fioriva intorno a noi. Egli non è altro che l'io rimosso, purificato, che indugia invisibile al centro indicibile dei tempi. Egli non si abbandonò alla corrente del destino che ci circondava. Come il paesaggio si levò incontro a noi, da noi singolarmente animato, come l'amata che fu già la nostra sposa ci oltrepassò fuggendo, così, ritto come lei, in mezzo alla corrente, sta il nemico. Ma più potente. Mandava incontro a noi paesaggio e amata, ed è il pensatore instancabile dei pensieri che solo ci vengono. Perfettamente chiaro ci incontra, e mentre il tempo si nasconde nella muta melodia degli intervalli, egli è all'opera. Improvvisamente si leva nell'intervallo come un suono di fanfara, e ci manda incontro all'avventura. È manifestazione del tempo non meno di noi, ma è il riflettore più potente di noi stessi. Abbagliante perché conosce l'amore e perché ha visto paesaggi lontani, ritorna indietro, irrompe in noi e pungola la nostra immortalità, affinché si avventuri sempre più lontano. Conosce i regni delle cento morti che circondano il tempo, e vuole annegarli nell'immortalità. Dopo ogni sguardo e dopo ogni fuga mortale noi ritorniamo presso di noi, e siamo nuovamente il nostro nemico. Di nessun altro nemico può mai parlare il diario, poiché, di fronte all'inimicizia del nostro stesso luminoso sapere, ogni altro nemico scompare, e maldestro e incapace in confronto a noi stessi, a noi che non raggiungiamo mai il nostro tempo, sempre fuggiamo dietro di esso o indiscretamente lo sorpassiamo. Sempre mettiamo in gioco l'immortalità, e sempre la perdiamo. Questo sa il nemico: la coscienza indefessa, coraggiosa che ci pungola. Il nostro diario scrive le sue parole, mentre egli è all'opera al centro dell'intervallo. Nelle sue mani riposa la bilancia del nostro tempo e di quello immortale. Quando mai si placherà in equilibrio? Allora noi accadranno a noi stessi.

III.

La viltà di un vivente – il suo Io assiste variamente a tutte le avventure e sempre nasconde il volto nella veste della sua dignità – questa viltà doveva diventare infine insopportabile. Tanti passi facemmo nel regno del destino, altrettanto spesso ci voltammo indietro, per vedere se eravamo davvero inosservati: alla fine l'alta regalità presente in noi si stancò di essere infinitamente offesa; cambiò, d'ora in poi colma di uno sconfinato disprezzo per l'Io che le era stato dato. Salì su un trono situato nell'immaginario, e attese. A grandi lettere lo stilo del suo spirito dormiente scrisse il diario. E così in questi libri si tratta dell'ascesa al trono di uno che abdica. Abdicò all'esperienza vissuta, di cui il suo Io non gli pare né degno né capace, e a cui infine si sottrae. Un tempo le cose cadevano sul suo cammino, anziché incontrarlo, da tutte le parti incalzavano lui che sempre fuggiva. Il nobile spirito non assaporò mai l'amore di coloro che gli erano inferiori. Non era sicuro che le cose intendessero proprio lui. «Intendi veramente me?» chiedeva alla vittoria che gli toccava. «Intendi me?» chiedeva alla fanciulla che si stringeva a lui. Così si privò del suo compimento. Alla vittoria appariva sì come vincitore, come amato all'amante. Ma l'amore gli era accaduto e la vittoria gli era toccata, mentre immolava vittime ai penati della sua segretezza. Non aveva mai incontrato il destino, che oltrepassava correndo.

Ma quando l'alta sovranità dell'Io si ritirò nel diario, e ammutolì la furia contro l'accadere, gli eventi si rivelarono inconclusi. La visibilità sempre piú lontana dell'Io, che non rapporta piú nulla a se stesso, intesse il mito sempre piú vicino delle cose, che sono smisuratamente attratte dall'Io, e si precipitano su di lui, domande inappagate, assetate di determinazione.

La nuova tempesta muggia nel mosso Io. Se l'Io è stato inviato lontano come tempo, in lui continuano a infuriare le cose, che gli vengono incontro nel loro cammino umile, allontanante, diretto verso il centro della distanza, verso il grembo del tempo, donde s'irraggiò l'Io. E il destino è questo contromovimento delle cose che ha luogo nel tempo dell'Io. E quel tempo dell'Io in cui le cose ci accadono, è la grandezza. Per lei ogni futuro è passato. Il passato delle cose è il futuro dell'Io tempo. Ma le cose passate diventano future. Una volta entrate nella distanza, nuovamente emanano il tempo dell'Io. Con gli eventi il diario scrive la storia del nostro essere futuro. E quindi ci profetizza il nostro destino pas-

sato. Il diario scrive la storia della nostra grandezza a partire dalla morte. Per una volta il tempo delle cose è superato nel tempo dell'Io, il destino è superato nella grandezza, gli intervalli sono riassorbiti nell'intervallo. Ecco, ci accade rafforzato il nemico con il suo amore infinito, il nemico che raccolse nella sua forza tutta la nostra debolezza abbagliata, che ospitò nella sua incorporeità tutta la nostra nudità, che coprì con il suo mutismo tutto il nostro silenzio, colui che porta a casa tutte le cose e che pone termine a tutti gli uomini, il grande intervallo. La morte. Nella morte noi accadiamo a noi stessi, il nostro essere morti si stacca dalle cose. E il tempo della morte è il tempo che ci è proprio. Redenti vediamo risolversi il gioco, il tempo della morte fu il tempo del nostro diario, la morte fu l'ultimo intervallo, la morte il primo nemico che ci amò, la morte, che ci porta nel centro indicibile dei tempi, noi con tutta la nostra grandezza e con i destini della nostra vasta superficie. La morte, che per un solo istante ci dà l'immortalità. Questo è il contenuto dei nostri diari, infinitamente complesso e semplice al contempo. L'appello che la nostra giovinezza orgogliosamente respinse ci coglie di sorpresa. Ma non è altro che un richiamo all'immortalità. Entriamo nel tempo che fu nel diario, simbolo del desiderio, rito di purificazione. Con noi le cose calano al centro, con noi, al pari di noi attendono il nuovo irraggiamento. Poiché l'immortalità esiste solo nella morte e il tempo si leva alla fine dei tempi.

Il ballo.

Per quale preludio ci derubiamo dei nostri sogni? Poiché con mano leggera li spingiamo da parte, nei cuscini, li lasciamo indietro quando alziamo la testa, e alcuni ci svolazzano intorno silenziosi. Come osiamo noi, desti, portarli nella chiarezza? Nella chiarezza! Noi tutti portiamo intorno a noi i sogni invisibili, come sono profondamente coperte le teste delle fanciulle, i loro occhi sono nidi segreti degli inquietanti, dei sogni, inaccessibili, luminosi di compimento. La musica solleva noi tutti all'altezza di quella striscia luminosa - tu la conosci - che trapela sotto il sipario, quando un'orchestra accorda i violini. Incomincia la danza. Le nostre mani si sfiorano, i nostri sguardi si incontrano, pesanti, si scrollano e sorridono dall'ultimo cielo. I nostri corpi si toccano cauti, noi tutti non ci svegliamo reciprocamente dai nostri sogni, non ci richiamiamo a casa nell'oscurità, dalla notte della notte, che non è

giorno. Come ci amiamo! Come proteggiamo la nostra nudità! Tutti noi l'abbiamo imprigionata nella maschera variopinta, che rifiuta la nudità, che la promette. C'è in tutti noi qualcosa di inaudito, che deve essere taciuto. Ma ci gettiamo nel ritmo dei violini, mai una notte fu più incorporea, più inquietante, più casta di questa.

Dove stiamo, soli, su un palco di fanfare, soli nella chiara notte delle notti che noi stessi evocammo, il nostro animo fuggiasco invita ancora a sé una donna – una fanciulla –, che si staglia lontana in una fuga di sale.

Cammina sul parquet che si stende così liscio fra coloro che danzano, come se rispecchiasse la musica, poiché questo pavimento liscio, a cui gli uomini non appartengono, crea spazio per la sostanza elisia che unisce le solitudini nel cerchio della danza. Ella cammina, e il suo passo ordina coloro che danzano, ne esclude alcuni, che s'infrangono sui tavoli, dove regna il rumore dei solitari, o dove gli uomini si muovono come se camminassero su una corda tesa in alto, attraverso la notte.

Quando mai la notte pervenne a chiarezza e fu irradiata, se non qui? Quando mai fu superato il tempo? Chi sa chi incontriamo in quest'ora? Altrimenti (se ci fosse un «altrimenti») noi eravamo proprio qui, ma già compiuti, altrimenti noi vuotavamo, forse, il fondo del giorno consumato, e gustavamo il nuovo. Ma ora versiamo il giorno spumeggiante nel cristallo purpureo della notte, ed esso si placa e scintilla.

La musica invola i pensieri, i nostri occhi rispecchiano gli amici intorno, così come si muovono, avvolti dalla notte. Siamo veramente in una casa senza finestre, in una sala vuota. Scale portano in alto e in basso, marmoree. Qui il tempo è stato catturato. Solo a volte, ostile, esso ridesta in noi il suo esausto respiro, e ci rende inquieti. Ma una parola, proferita nella notte, chiama a noi un essere umano, e noi camminiamo insieme, già la musica non ci era più indispensabile, sí, al buio potremmo giacere vicini, ma i nostri occhi brillerebbero come può scintillare solo una spada sguainata tra gli uomini. Intorno a questa casa – lo sappiamo – svolazzano tutte le realtà che non furono toccate dalla grazia, le realtà reiette. I poeti con il loro sorriso amaro, i santi e i poliziotti e le auto che attendono. Talvolta la musica giunge fino a loro, e li seppellisce.

La posizione religiosa della nuova gioventù

Il movimento di risveglio della nuova gioventù indica nel senso di quel punto infinitamente lontano dove sappiamo esserci religione. E già il movimento in quanto tale è la garanzia più profonda della sua giusta direzione. La gioventù che si sta risvegliando in Germania è ugualmente lontana da tutte le religioni e da tutte le sette ideologiche. Non occupa neanche una sua posizione religiosa. Ma significa qualcosa per la religione, e a sua volta la religione comincia a significare molto per lei, in un senso interamente nuovo. La gioventù sta in quel centro dove nasce il nuovo. Il suo bisogno è estremo, e l'aiuto di Dio¹ le è vicinissimo.

Nella gioventù la religione può impossessarsi della comunità meglio che altrove, e nella gioventù il bisogno di religione è sommarmente concreto, interiore, imperioso. Poiché l'itinerario formativo della giovane generazione non ha senso, senza di essa. Rimane vuoto e tormentoso, senza il luogo dove si biforca nell'aut-aut decisivo. Questo luogo deve essere comune a un'intera generazione, e vi sorge il tempio del suo dio.

L'aspirazione religiosa della vecchia generazione si impossessò di essa tardi, e in forma isolata. Fu una decisione nascosta, al proprio bivio particolare, non all'unico. La decisione non conteneva alcuna garanzia, mancava dell'obiettività religiosa. E così il singolo restava sempre contrapposto alla religione.

Ora esiste una gioventù che è impregnata di religione, una religione che è il suo proprio corpo, dove sente i suoi bisogni e i suoi dolori. *C'è nuovamente una generazione che vuole trovarsi al bivio, ma il bivio non sta da nessuna parte.* Ogni gioventù dovette scegliere, ma gli oggetti della sua scelta erano ben definiti. La nuova gio-

¹ Cfr. F. HÖLDERLIN, *Dichterberuf* (Kleine Stuttgarter Ausgabe, p. 49): Furchtlos bleibt aber, so er muß, der Mann | Einsam vor Gott, es schützt die Einfalt ihn, | Und keiner Waffen brauchts und keiner | Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft. (Senza paura, così deve, sta l'uomo | solo di fronte a Dio, lo protegge la semplicità | e di nessun'arma ha bisogno e di nessuna | astuzia, finché la mancanza di Dio aiuta). In una precedente versione manoscritta, l'ultimo verso suonava: «finché Dio ci resta vicino» [N. d. T.].

ventú sta di fronte al caos, dove scompaiono gli oggetti (sacri) della sua scelta. Nulla illumina il suo cammino: non c'è niente di «puro» o «impuro», di «santo» o «reietto», ma solo le parole scolastiche «permesso» e «proibito». Che si senta sola e disorientata, è un fatto che testimonia della sua serietà religiosa, che prova come la religione non significhi piú, per essa, una forma qualsiasi di spiritualità, o una via praticabile, una di quelle strade che s'incrociano a migliaia e che essa potrebbe percorrere ogni giorno. Ma nulla desidera con piú urgenza della scelta, della possibilità di scegliere, della sacra decisione. La scelta si crea i suoi oggetti: questa è la sua conoscenza piú prossima alla religione.

La gioventú che professa la propria fede in se stessa *significa* quella religione che non c'è ancora. Circondata dal caos delle cose e delle persone, nessuna delle quali è santa, nessuna reietta, la gioventú invoca la scelta. E non potrà scegliere con la serietà piú profonda prima che la grazia non abbia nuovamente creato il sacro, e il suo opposto. Essa confida che il sacro e il maledetto si riveleranno nel momento in cui la sua volontà comune di scelta raggiungerà il punto massimo di tensione.

Ma per intanto essa vive una vita difficilmente comprensibile, piena di dedizione e di diffidenza, di venerazione e di scetticismo, di abnegazione e di egoismo. Questa vita è la sua virtù. Non può respingere nessuna cosa, nessuna persona, poiché in ciascuna (nell'edicola pubblicitaria e nel delinquente) può nascere il simbolo o il santo. E tuttavia: a nessuno può donarsi interamente, non può mai ritrovare completamente la sua interiorità nell'eroe che venera, o nella fanciulla che ama. Poiché i rapporti dell'eroe e dell'amata con ciò che è ultimo ed essenziale – con il sacro – sono oscuri e incerti. Incerto è il nostro proprio Io, che non troviamo ancora nella scelta. Forse questa gioventú condivide molti tratti dei primi cristiani, ai quali pure il mondo appariva ricolmo di sacro, un sacro che poteva sorgere in tutti, tanto da impedire loro di parlare e di agire. La teoria dell'inazione è vicina a questa gioventú. Eppure il suo scetticismo sconfinato (che non è altro che sconfinata fiducia) la costringe ad amare la lotta. Anche nella lotta può nascere Dio. Lottare non significa condannare il nemico. Ma le sue lotte sono giudizi di Dio, in cui questa gioventú è ugualmente pronta a vincere e a soccombere. Poiché importante è soltanto che al termine di queste lotte si riveli la figura del sacro. Questo suo lottare la tiene anche lontana dal misticismo, che potrebbe soltanto rappresentare, per il singolo, una redenzione illusoria, finché la comunità religiosa non esiste ancora. La gioventú sa che lot-

tare non significa odiare, che responsabile è la propria imperfezione, se essa incontra ancora delle resistenze, se la gioventú non si è ancora affermata ovunque. Nella lotta, nella vittoria come nella sconfitta, vuole trovare se stessa, scegliendo fra il sacro e il suo opposto. Sa che in quel momento non conoscerà piú alcun nemico, senza per questo diventare quietistica.

Ma i contemporanei si renderanno lentamente conto del fatto che una gioventú come questa non può essere oggetto di dibattiti culturali, di misure disciplinari e di campagne stampa denigratorie. Contro i suoi nemici combatte nascosta da una cappa magica. Chi la combatte non può conoscerla. Ma gli avversari di questa gioventú saranno infine impotenti, ed essa li nobiliterà ancora, con la storia.

Urwaldgeister

Kindern und Königen

Toren töten die Titanen...
Toren töten die Titanen
Täppisch tätowierte Ahnen
Ziehn mit fliegenden Fahnen
In Karawanen.

Schlaflied
Schwarz wie ein Birkenstamm bist weißes Schaf du
Eingchest bald in meiner Seele Ruh du
Schon schwebt der Geist des Känguruh und Uhu
Dem Schlaf zu.

Lübe
Die Krawatte um den Hals
Freue ich mich allenfalls
Auch die Strümpfe an den Beinen
Stimmen mich bereits zum Weinen
Doch der Gürtel soll allein
Unsres Glücks Äquator sein.

Der blinde König
Während in den fernen Gegend
Seiner Monarchie es regent
Liegen Szepter Kron und Schwert
Einsam über Thron und Herd

Ballade
In dem Nebenraum daneben
Hört man einen König leben -
Auf der Bahre ruhn die Kind
Die im Wind gestorben sind.

Spiriti della foresta primordiale

A re e bambini

Pazzi uccidono i titani...
pazzi uccidono i titani
goffi avi tatuati
avanzano a bandiere spiegate
in carovane.

Ninnananna
Nera come un tronco di pero, bianca pecorella, sei tu
e subito nella pace dell'anima mia ti spegni, tu
già fluttua lo spirito del gufo e del canguro
verso il sonno.

Amore
La cravatta intorno al collo
mi rallegro in ogni modo
e le calze sulle gambe
già mi fanno emozionare
ma sarà solo la cinta
l'equatore del piacere

Il re cieco
Mentre nella terra lontana
della sua monarchia piove
giacciono spada scettro e corona
abbandonati su trono e focolare

Ballata
Nella stanza vicina
si sente vivere un re -
dormono nella bara
i bimbi morti nel vento.

Der Verrat

In den Buchenwäldern buchen
Die Verräter bunte Kuchen
Wipfel knarren im Verein:
»Scharren aus und scharren ein«.

Der Krawall

Blutvergießen Spatzenschießen
Hingeschmissen zarte Bissen
Wie die Pickelhaube blinkt
Bleiche Leiche glaubt und singt

Auskehr

Die Vergehen sind verhängt
Doch der Henker sitzt und denkt

Il tradimento

Nei boschi di faggi cuocevano
dolci assortiti, i traditori
scricchiolano tutte insieme cime:
«Dissotterrano e sotterrano».

Il tumulto

Tiri al passero insanguinati
teneri bocconi buttati
come l'elmo chiodato scintilla
smorto cadavere crede e trilla.

Colpo di scopa

Le morti lente sono decretate
se ne sta lí però il boia, e riflette.

1915

Due poesie di Friedrich Hölderlin

Il coraggio dei poeti, Timidezza¹

Il compito che questa ricerca si propone non può essere classificato nell'estetica dell'arte poetica senza alcune spiegazioni preliminari. Questa scienza, in quanto estetica pura, ha dedicato le sue forze migliori all'esplorazione dei singoli generi dell'arte poetica, e soprattutto alla tragedia. Finora il commento è stato riservato quasi esclusivamente alle grandi opere dell'epoca classica, e più esattamente a opere drammatiche; negli altri casi, possiamo dire che il commento è stato piuttosto filologico che estetico. Qui ci proponiamo di tentare un commento estetico di due composizioni liriche, e il nostro tentativo richiede alcune osservazioni preliminari di carattere metodologico. Ci proponiamo di mettere in luce, in queste poesie, la forma interna, quello che Goethe chiama il contenuto. Si tratta di determinare il compito poetico, come premessa per una valutazione della poesia. La valutazione non può proporsi di stabilire come il poeta abbia risolto il suo compito; al contrario, è la stessa serietà e grandezza del compito a determinare la valutazione. Poiché questo compito viene dedotto dalla poesia stessa. Deve essere inteso anche come presupposto della poesia, come struttura intellettuale, intuitiva di quel mondo di cui la poesia testimonia. Questo compito, questo presupposto qui deve essere concepito come l'ultimo fondamento che è accessibile a un'analisi. Non si accerta nulla che attenga al processo della creazione lirica, alla persona del creatore o alla sua visione del mondo; si determina la sfera particolare e unica dove ha sede il compito e presupposto della poesia. Questa sfera è insieme prodotto e oggetto

¹ Pubblichiamo a pp. 238-39, perché indispensabili alla comprensione di questo saggio, i testi delle due poesie di Hölderlin, e le rispettive traduzioni letterali, avvertendo che, nell'interpretazione di Benjamin, i termini *gelegen*, *gereimt*, *geschickt* e *schickliche* hanno due significati, uno «intuitivo» e uno «traslato». Una delle tesi principali di questo saggio è proprio quella che Hölderlin identifica, in *Blödigkeit*, l'«ordine spirituale» e quello «intuitivo», e la convergenza dei due ordini si esprime con particolare pregnanza nella scelta di queste parole. Intorno a tali termini tedeschi Benjamin sviluppa speculazioni linguistico-metafisiche che comportano notevoli difficoltà di traduzione, per le quali rimandiamo alle note 4, 5 e 6 (N.d.T.).

della ricerca. Non può più essere paragonata con la poesia, è invece l'unica cosa che la ricerca possa accertare. Questa sfera, che assume una forma particolare per ogni poesia, è chiamata «il poetato»². In essa deve essere individuato quel settore peculiare che contiene la verità della poesia. Questa «verità», che proprio gli artisti più seri attribuiscono con tanta energia alle loro creazioni, deve essere intesa come oggettività del loro creare, come l'adempimento del compito artistico di volta in volta dato. «Ogni opera d'arte contiene un ideale a priori, una necessità di esistere» (Novalis). Nella sua forma universale il poetato è unità sintetica dell'ordine intellettuale e di quello intuitivo. Questa unità viene ad assumere una figura particolare, quando si configura come forma interna della particolare creazione.

Il concetto di poetato è un concetto limite in due sensi. È anzitutto concetto limite rispetto al concetto dell'opera poetica. Il poetato è una categoria della ricerca estetica che si distingue nettamente dallo schema forma-materia, perché comprende in sé la fondamentale unità estetica di forma e materia, e, anziché separarle, esprime la loro connessione necessaria e immanente. Poiché le pagine seguenti considerano il poetato di singole poesie, questo concetto vi potrà solo essere illustrato ed esemplificato, ma non trattato a livello teorico. F. del resto non è questa la sede per una critica teorica del concetto di forma e materia in senso estetico. L'unità di forma e materia è dunque una delle caratteristiche più essenziali che il poetato condivide con la stessa opera poetica. È costruito esso stesso secondo la legge fondamentale dell'organismo artistico. Dall'opera poetica è distinto in quanto è un concetto limite, è il concetto del suo compito; non ne è invece distinto per qualche caratteristica di principio. Anzi, se ne differenzia solo per la sua maggiore determinabilità: non per una mancanza quantitativa di determinazioni, ma per l'esistenza potenziale di quelle determinazioni che sono presenti in atto nella poesia, e di altre. Il poetato è un allentamento degli stabili legami funzionali che regnano nella stessa opera poetica, e questi ultimi possono sorgere so-

² Il verbo *dichten* (il cui participio passato, sostantivato, fornisce a Benjamin il concetto di *das Gedichtete* che è al centro del presente saggio) deriva dal latino *dictare*, intensivo di *dicere*, che, nel corso della tarda antichità e del Medioevo, assume il significato di «scrivere, comporre opera letteraria» (cfr. le numerose *artes dictandi* del Medioevo). In questo senso anche Dante usa la parola «dettato» e il verbo «dettare» quando vuole caratterizzare la propria attività di poeta. (Cfr. *Convivio* IV, 11, 13: «E però dice aspra quanto al suono de lo *dittato*, che a tanta materia non conviene esser leno», ma anche *Purgatorio* XXIV, 52-54: «...I' mi son un che quando l' Amor mi spira, noto, e a quel modo ch'è ditta dentro vo significando») [N. d. T.].

lo a condizione di prescindere da certe determinazioni: poiché solo così si può vedere come gli altri elementi si ingranino gli uni negli altri, siano connessi in un'unità funzionale. Poiché l'esistenza in atto di tutte le determinazioni determina l'opera poetica in modo che la sua unità può essere colta, ormai, soltanto in questa forma. Ma la percezione della funzione presuppone la molteplicità dei collegamenti possibili. Così la percezione della compagine stretta e serrata della poesia consiste nella comprensione della sua determinatezza sempre più rigorosa. Per poter portare a questa determinatezza suprema dell'opera poetica, il poetato deve prescindere da certe determinazioni.

Per questo suo rapporto con l'unità funzionale intuitiva e spirituale dell'opera poetica il poetato si rivela una determinazione limite nei suoi confronti. Ma al tempo stesso è concetto limite rispetto a un'altra unità funzionale, e del resto un concetto limite è possibile sempre e soltanto come limite, confine tra due concetti. Ora questa seconda unità funzionale è l'idea del compito, correlata all'idea della soluzione, costituita, quest'ultima, dall'opera poetica. (Poiché compito e soluzione possono essere separati solo in astratto). Quest'idea del compito per il creatore è sempre la vita. In essa risiede l'altra unità funzionale estrema. Il poetato si rivela dunque come il passaggio dall'unità funzionale della vita a quella della poesia. In esso la vita si determina tramite la poesia, il compito tramite la soluzione. Alla base non sta la maniera individuale in cui l'artista sente la vita, ma un complesso di relazioni vitali che è determinato dall'arte. Le categorie che permettono di cogliere questa sfera, la sfera del passaggio delle due unità funzionali, non sono ancora state approntate, e forse hanno il loro correlato migliore nei concetti del mito. Proprio le realizzazioni più deboli dell'arte si riferiscono al sentimento immediato della vita, ma le più forti, nella loro verità, a una sfera affine a quella mitica: al poetato. La vita, in generale, è il poetato delle poesie, si potrebbe dire; ma quanto più il poeta cerca di convertire direttamente l'unità della vita nell'unità dell'arte, senza trasformarla, tanto più si dimostra inetto. Siamo abituati a vedere difesa, anzi incoraggiata questa inettitudine, a sentirla chiamare «senso immediato della vita», «calore umano», «sentimento». L'esempio importante di Hölderlin mostra chiaramente come il poetato dia la possibilità di valutare la poesia, considerando il grado di connessione e grandezza dei suoi elementi. Questi due requisiti sono inseparabili. Infatti, quanto più la grandezza e figura interna degli elementi (che chiameremo, approssimativamente, mitici) è sostituita da una floscia

dilatazione del sentimento, tanto meno stretta diventa la connessione, tanto piú nasce o un prodotto naturale amabile ed estraneo all'arte, o un lavoro abborracciato da mestierante, estraneo all'arte e alla natura. La vita sta alla base del poetato, poich  è la sua unit  ultima. Ma quanto prima l'analisi della poesia porta alla vita stessa come suo poetato, senza incontrare una strutturazione dell'intuizione e la costruzione di un mondo spirituale, tanto piú la poesia si rivela materiale (in senso stretto), informe, irrilevante. Mentre l'analisi delle grandi poesie non incontrer  il mito stesso,   vero, ma un'unit  nata dalla forza degli elementi mitici in conflitto tra loro, e che sar  espressione autentica della vita.

Di questa natura del poetato come territorio, settore delimitato da due confini, testimonia il metodo della sua esposizione. Non pu  proporsi di dimostrare l'esistenza di elementi cosiddetti ultimi, poich  all'interno del poetato non esistono elementi ultimi. Invece non si deve dimostrare altro che l'intensit  della connessione degli elementi intuitivi e intellettuali, in primo luogo con riferimento a singoli esempi. Ma proprio questa dimostrazione deve necessariamente provare che non si tratta di elementi, ma di relazioni, e del resto lo stesso poetato   una sfera di relazione fra l'arte e la vita, di cui non   affatto possibile cogliere le unit  singole in se stesse. Il poetato si riveler  cos  come la premessa della poesia, come sua forma interna, come compito artistico. La legge secondo cui tutti gli elementi apparenti della sensibilit  e delle idee si rivelano nodi delle funzioni essenziali, di principio infinite,   chiamata la legge d'identit . Indichiamo cos  l'unit  sintetica delle funzioni. Nella figura particolare che di volta in volta assume, essa   l'a-priori della singola poesia. Dopo quanto abbiamo detto, la determinazione del poetato puro, del compito assoluto, resta necessariamente uno scopo puramente metodico, ideale. Altrimenti il puro poetato cesserebbe di essere un concetto limite: sarebbe vita, o poesia. Finch  non si sia provata la possibilit  di applicare il metodo all'estetica della lirica in genere, e forse anche a settori pi  lontani, ulteriori svolgimenti restano esclusi. Solo allora potr  risultare chiaramente che cos'  l'a-priori di un singolo carne, che cos'  l'a-priori del carne in genere, e persino di altri generi letterari, o anche di tutta la poesia in genere. Ma pi  chiaramente si vedr  che il giudizio sulla poesia lirica, se non pu  essere dimostrato, pu  almeno essere fondato.

Due poesie di Hölderlin, *Il coraggio dei poeti* e *Timidezza*, cos  come ci sono state tramandate dal periodo maturo e ultimo del poeta, saranno esaminate secondo questo metodo. Si dimostrer 

la possibilità di paragonare tra loro queste due poesie. Sono legate da una sicura affinità, tanto che si potrebbe parlare addirittura di due redazioni diverse. Non esamineremo, perché meno essenziale, una redazione che è situata tra la prima e l'ultima (*Il coraggio dei poeti*, seconda stesura³).

La prima redazione rivela una notevole indeterminazione del momento intuitivo e uno scarso collegamento dei particolari. Così il mito della poesia è ancora soffocato dal mitologico. Il mitologico si rivela mito solo in proporzione alla sua interconnessione. Il mito è riconoscibile dall'unità interna di Dio e del destino. Dal governo dell'*ἀνάγκη*. La prima redazione della poesia di Hölderlin ha come tema un destino: la morte del poeta. Egli canta le fonti del coraggio per questa morte. Questa morte è il centro da cui dovrebbe scaturire il mondo del morire poetico. L'esistenza in quel mondo sarebbe il coraggio del poeta. Ma qui solo l'intuizione più vigile può sentire un raggio di questa legge che emana da un mondo del poeta. Timida ancora si leva la voce che canta un cosmo per cui la morte del poeta significa il proprio tramonto. Il mito si forma invece sulla base della mitologia. Il dio Sole è l'avo del poeta, e il suo morire è il destino dove la morte del poeta si realizza dapprima in forma riflessa. Una bellezza, di cui non conosciamo la fonte interiore, dissolve la figura del poeta – non meno di quella del dio –, anziché formarla. Il coraggio del poeta si fonda ancora, stranamente, su un ordine diverso, estraneo: sulla parentela dei viventi. Per il suo tramite si lega al proprio destino.

Che cosa vuole significare la parentela di popolo per il coraggio poetico? Nella poesia non si può avvertire il diritto più profondo per cui il poeta si appoggia al suo popolo, ai viventi, e si sente affine a loro. Sappiamo che questo pensiero è uno di quelli che più confortano i poeti, sappiamo che è particolarmente caro a Hölderlin. Tuttavia quel legame naturale che lo unisce a tutto il popolo qui non appare come condizione e fondamento della vita poetica. Perché mai il poeta non celebra – e con superiore diritto – l'*Odi profanum*? Questa domanda può, deve essere posta, quando i viventi non fondano ancora un ordine spirituale. Sorprendentemente, il poeta attinge a piene mani a ordini del mondo estranei, al popolo e a Dio, per edificare in se stesso il coraggio suo proprio, il

³ Nell'edizione Hellingrath delle poesie di Hölderlin (come anche nella successiva edizione critica di Stoccarda curata da Friedrich Beissner), la poesia esaminata da Benjamin è, invece, definita come «seconda stesura» (*zweite Fassung*). Evidentemente Benjamin deve essersi servito di un'edizione (come quella del 1905 a cura di Wilhelm Böhm) in cui la poesia in questione figura come prima stesura [N. d. T.].

coraggio dei poeti. Ma il canto, l'interiorità del poeta, la fonte significativa della sua virtù, quando è nominata appare debole, senza forza né grandezza. La poesia vive nel mondo greco, è animata da una bellezza prossima a quella greca, ed è dominata dalla mitologia dei Greci. Ma il principio specifico del formare greco non è dispiegato in tutta purezza. «Denn seitdem der Gesang sterblichen Lippen sich | Friedenatmend entwand, frommend in Leid und Glück | Unsrer Weise der Menschen | Herz erfreute...» [«Poiché, da quando il canto dalle labbra mortali si | svincolò spirando pace, e benigna nel dolore e nella felicità | la nostra melodia allietò il cuore degli uomini...»]: queste parole contengono la riverenza per la forma poetica, a cui soddisfece Pindaro (e con lui anche l'ultimo Hölderlin), solo in una misura molto indebolita. Anche i «cantori del popolo», a ciascuno «propizi», visti in questo modo non servono a dare un fondamento cosmico intuitivo a questo carme. Nella figura del dio Sole che muore si rivela con la massima evidenza un dualismo non superato, che è presente in tutti gli elementi. La natura idillica svolge ancora il suo ruolo particolare di fronte alla figura del dio. In altri termini, la bellezza non è ancora diventata interamente forma, figura. Anche la rappresentazione della morte non emana naturalmente da un contesto plastico e formale puro. La morte stessa non è ancora concepita come forma, nel suo nesso più profondo (lo sarà più tardi), è dissolvimento dell'essere plastico, eroico, nella bellezza indeterminata della natura. Spazio e tempo di questa morte non scaturiscono ancora, nella loro unità, dallo spirito della forma. La stessa indeterminazione del principio formativo, che si contrappone con tanta forza all'ellenismo evocato, minaccia l'intera poesia. La bellezza che, musicalmente, congiunge la bella apparenza del canto con la serenità luminosa del dio, questa singolarizzazione del dio, il cui destino mitico possiede solo, per il poeta, un significato analogico, non scaturiscono dal centro di un mondo formato, che abbia la sua legge mitica nella morte. Ma un mondo poco compatto, poco serrato, muore in bellezza con il sole che tramonta. Il rapporto degli dèi e degli uomini con il mondo poetico, con l'unità spazio-temporale in cui vivono, non è plasmato con piena intensità, e neanche con ellenica purezza. Si deve ammettere sinceramente che il sentimento della vita, di una vita diffusa e indeterminata (un sentimento che ha ancora qualcosa di convenzionale), sta alla base di questa poesia, e quindi costituisce l'elemento psicologico che congiunge i singoli membri e la loro bellezza. La vita come fatto fondamentale e indiscusso - amabile forse, forse sublime - determi-

na ancora questo mondo di Hölderlin (e fa anche ombra sul suo pensiero). Lo testimonia anche, in modo singolare, la forma linguistica del titolo: una peculiare ambiguità contrassegna quella virtù a cui si dà il nome del suo portatore, suggerendo così un'alterazione della purezza di questa virtù, provocata da un'eccessiva prossimità alla vita (cfr. la locuzione *Weibertreue* [«fedeltà muliebre»]). La severa conclusione «Und dem Geiste sein Recht nirgend gebracht» [«e allo spirito non verrà mai meno il suo diritto»] suona quasi estranea alla catena delle immagini; questo possente ammonimento che è nato dal coraggio qui sta solo, o meglio, in tutte le strofe precedenti un'unica, grande immagine si leva alla sua altezza: «uns [...] | Aufgerichtet an goldnen | Gängelbanden, wie Kinder, hält» [«noi (...) sorregge con dande | d'oro, come bambini»]. Il legame che congiunge il dio con gli uomini è costretto in una grande immagine, governata da rigidi ritmi. Ma quest'immagine non può, nel suo isolamento, chiarire il fondamento di quelle potenze vincolanti; e si perde. Solo la forza della trasformazione la renderà chiara e atta all'espressione: la legge poetica non si è ancora attuata, in questo mondo holderliniano.

Che cosa significhi connessione intima di quel mondo poetico a cui la prima redazione accenna, e quale approfondimento condizioni la rivoluzione della struttura, come la strutturazione formale del centro imponga la forma di ciascun verso, necessariamente e secondo un ordine rigoroso: questo è il risultato che emerge dall'ultima redazione. Il presupposto vincolante della prima stesura stava in una rappresentazione non intuitiva della vita, in un concetto della vita non mitico, non fatale, tratto da una sfera intellettualmente irrilevante. Dove la figura era isolata, l'accadere privo di rapporti, subentra ora l'ordine intuitivo-intellettuale, il nuovo cosmo del poeta. È difficile, trovare un possibile accesso a questo mondo interamente unitario e unico. L'impenetrabilità dei rapporti si oppone a ogni forma di comprensione che non abbia carattere sensitivo. Il metodo esige che si prendano le mosse dal risultato: una struttura interconnessa e serrata, per risalire alle sue condizioni. A partire dalla connessione formale si confrontino le costruzioni poetiche delle due stesure, per risalire così, lentamente, fino al centro dei collegamenti. Si è già constatato come non fosse determinato, nella prima versione, il vincolo che unisce il popolo e il dio tra loro (e anche con il poeta). Invece nell'ultima poesia s'impone il legame possente che congiunge le singole sfere. Gli dèi e i viventi sono legati nel nodo fermissimo del destino del poeta. Il loro semplice e tradizionale rapporto gerarchico, proprio del-

la mitologia, è qui superato. Del canto, che li conduce «al raccoglimento», si dice che conduce gli uomini «al pari dei celesti», e gli stessi celesti. Così risulta superato il terreno stesso del confronto, poiché si dice, subito dopo: anche i celesti, e i celesti non diversamente dagli uomini, conduce il canto. Qui, al centro della poesia, gli ordini degli dèi e degli uomini sono singolarmente levati l'uno di fronte all'altro, l'uno è bilanciato dall'altro. (Come i due piatti di una bilancia: si lasciano nel loro rapporto di opposizione, ma sono sollevati entrambi dal braccio). In tal modo viene in evidenza la legge formale fondamentale del poetato, l'origine di quella legge il cui adempimento sta alla base dell'ultima redazione. Questa legge d'identità dice che nel carme tutte le unità appaiono già nella forma di una compenetrazione reciproca, di un intreccio intensivo, che non è mai possibile cogliere gli elementi in se stessi, ma sempre soltanto il tessuto dei rapporti, nel quale l'identità dell'essere singolo è funzione di una catena infinita di serie, dove si dispiega il poetato. La legge secondo cui tutte le singole entità nel poetato si rivelano come unità delle funzioni per principio infinite, è la legge d'identità. Nessun elemento può essere irrelato, nessuno può comunque staccarsi da quell'ordine cosmico intensivo che si avverte in fondo e alla base del carme. Tutte le singole commisure, la forma interna delle strofe e delle immagini rivelano l'adempimento di questa legge, per produrre infine, al centro di tutte le relazioni poetiche, questo risultato: l'identità delle forme intuitive e intellettuali nei loro rapporti reciproci di subordinazione e coordinazione, l'interpenetrazione spazio-temporale di tutte le figure in un unico plesso spirituale, il poetato, che è identico alla vita. Ma qui si deve solo parlare della forma presente di quest'ordine: del livellamento (lungi dalla mitologia) delle sfere dei viventi e dei celesti (come li chiama solitamente Hölderlin). E dopo l'ordine dei celesti, anzi, quando è già stato nominato il canto, si leva ancora «dei principi il coro», «ciascuno alla sua guisa». In modo che qui, al centro della poesia, uomini, celesti e principi, precipitando, per così dire, dai vecchi ordini, sono allineati gli uni accanto agli altri. Ma che quell'ordine mitologico non sia decisivo, che un canone delle figure completamente diverso governi questa poesia, lo prova con la massima evidenza la tripartizione secondo cui i principi occupano un proprio posto accanto ai celesti e agli uomini. Questo nuovo ordine delle figure poetiche – degli dèi e dei viventi – poggia sul significato che hanno entrambe per il destino del poeta, e per l'ordine sensibile del suo mondo. Proprio la sua origine autentica, così come la vide Hölderlin, solo alla fine

può risultare come base e fondamento di tutti i rapporti (mentre dapprima visibile è soltanto la diversità delle dimensioni che questo mondo e questo destino assumono, rispettivamente, negli dèi e nei viventi); solo alla fine si rivela la vita piena e perfetta di questi mondi di forme già così divisi, nel cosmo poetico. Ma la legge che pareva costituire la condizione formale e generale per la costruzione di questo mondo poetico incomincia ora a dispiegarsi, estranea e possente. Tutte le figure acquistano identità nel contesto del destino poetico, dove sono sollevate tutte insieme, in un'unica intuizione; e per quanto sovrane e indipendenti possano apparire, alla fine ricadono sotto la legge del canto. Sono soprattutto i cambiamenti avvenuti rispetto alla prima versione, a mostrare perentoriamente come le forme siano potenziate e viepiù determinate. Ovunque si affermerà la concentrazione della forza poetica; e un confronto rigoroso tra le due versioni permetterà di capire come tutte le variazioni, anche le più piccole, abbiano una sola ragion d'essere. Si comprenderà così il significato fondamentale dell'intenzione interna, anche quando, nella prima redazione, viene seguita solo in debole misura. Noi consideriamo la concatenazione delle forme per ritrovare la vita nel canto, nell'immutabile destino poetico, che è la legge del mondo hölderliniano.

Gli dèi e i mortali muovono attraverso il carme in ordini ben distinti, e secondo ritmi opposti. Ciò si manifesta in un movimento di ascesa e di ritorno che ha il suo culmine nella strofe centrale. Le dimensioni si succedono secondo un ordine estremamente preciso, sebbene nascosto. In questo mondo di Hölderlin, i viventi sono, chiaramente, l'*estensione* dello spazio, il piano dispiegato, dove (come dovremo ancora vedere) si estende il destino. In altezza - o con un'ampiezza che ricorda l'Oriente - inizia l'invocazione: «Non ti sono noti molti viventi?» Quale funzione aveva il verso iniziale della prima stesura? La parentela del poeta con tutti i viventi era invocata come origine del coraggio. Ora non è rimasto altro che un essere-noti, una conoscenza dei molti. La domanda sull'origine di questa determinazione della massa a opera del genio, che la «conosce», conduce nel plesso seguente. Molto, moltissimo si dice intorno al cosmo hölderliniano con le parole che seguono, parole che suonano nuovamente estranee, come se provenissero dal mondo orientale, eppure, nello stesso tempo, sono molto più originarie della Parca greca, parole che conferiscono altezza al poeta. «Non cammina il tuo piede sul vero, come su tappeti?» La trasformazione dell'inizio del carme nel suo significato per il modo del coraggio prosegue. Il supporto mitologico cede il

passo alla connessione interna del proprio mito. Poiché qui l'analisi resterebbe in superficie, se si limitasse a riconoscere il passaggio dall'intuizione mitologica a quella, sobria ed essenziale, del «camminare»; o a vedere come la dipendenza espressa nella redazione primitiva («Forse non ti nutre la stessa Parca, nel tuo ministero?») sia sostituita, nella seconda, da un atto primo e originario («Non cammina il tuo piede sul vero...?») Analogamente, il «parenti» della prima redazione viene potenziato e diventa un «noti», «conosciuti»: un rapporto di dipendenza si trasforma in un'attività. Ma decisiva è la trasformazione di questa stessa attività, a sua volta, nel mitico, da cui emanava la dipendenza nella poesia precedente. Ma ora il carattere mitico di questa attività si fonda sul fatto che scorre essa stessa conforme al destino, anzi, comprende già in sé la propria esecuzione. Come ogni attività del poeta attinga a ordini determinati dal destino, e così sia eternamente serbata in questi ordini ed eternamente li serbi, lo testimonia l'esistenza del popolo, la sua prossimità al poeta. La sua conoscenza dei viventi, la loro esistenza poggia sull'ordine che deve essere chiamato, nel senso della poesia, la verità della *Lage*: della posizione situazione⁴. La possibilità del secondo verso, con l'immensa forza di tensione della sua immagine, presuppone necessariamente la verità della situazione come concetto ordinatore del mondo hölderliniano. L'ordine spaziale e quello spirituale si rivelano congiunti da un'identità del momento determinante con quello determinato che è propria di entrambi. Questa identità nei due ordini non è la stessa, ma è identica, e fa sí che essi si interpenetrino tanto da costituire un'identità. Poiché decisivo, per il principio spaziale, è che esso soddisfa, nell'intuizione, all'identità del determinante con il determinato. La parola *Lage* è espressione di questa unità; lo spazio deve essere inteso come identità tra la *Lage* e il *Gelegnes*. A tutto ciò che determina nello spazio è immanente la sua propria determinatezza. Ogni *Lage* è determinata nello spazio soltanto, e solo in esso è determinante. Ora, come nell'immagine del tappeto (che costituisce una base per un sistema spirituale) si deve ricor-

⁴ Il termine *Lage* significa sia «situazione» in generale, che anche, e in secondo luogo, «posizione» nello spazio. Secondo Benjamin, Hölderlin intende esprimere l'identità dei due sensi di questa parola - quello «spaziale» e quello «traslato» - e dei suoi derivati *gelegen* e *Gelegenheit*. *Gelegen*, come aggettivo, significa «opportuno»; come participio passato del verbo intransitivo *liegen*, significa «situato». *Gelegenheit* significa «occasione», «opportunità»; e anche, secondo Benjamin, l'«essere situato». Poiché non è possibile una traduzione italiana che corrisponda esattamente a questa costellazione di termini: tedeschi, nell'uso benjaminiano, diamo sempre queste parole nell'originale, aggiungendo, talvolta, le traduzioni italiane [N.d.T.].

dare la sua esemplarità, si deve vedere la libertà spirituale della decorazione nel pensiero – e dunque la decorazione costituisce una vera determinazione della *Lage*, la rende assoluta –, così l'ordine percorribile della verità comprende a sua volta l'attività intensiva del camminare, come forma plasticamente temporale interna e immanente. Percorribile è questo territorio spirituale che in certo modo mantiene necessariamente colui che cammina, a ogni passo del suo libero volere, nell'ambito del vero. Questi ordini spirituali sensibili costituiscono, nel loro complesso, i viventi, nei quali tutti gli elementi del destino poetico sono disposti in una forma interna e particolare. L'esistenza temporale nell'estensione infinita, la verità della *Lage*, lega i viventi al poeta. Nello stesso senso la congiunzione degli elementi nel rapporto popolo-poeta si rivela ancora nella strofe finale. «Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir» [«Buoni anche siamo e inviati⁵ a qualcuno per qualcosa»]. Secondo una legge (forse generale) della lirica, nella poesia le parole realizzano il loro senso intuitivo, senza perciò sacrificare quello traslato. Così nel duplice significato della parola *geschickt* si intrecciano due ordini. Il poeta insieme determina ed è determinato: così appare tra i viventi. Come nel participio *geschickt* una determinazione temporale conclude l'ordine spaziale nell'accadere, l'idoneità, così questa identità degli ordini è ancora ripetuta nella determinazione finale: «a qualcuno per qualcosa». Come se l'ordine dell'arte dovesse rendere doppiamente evidente l'animazione, tutto il resto è lasciato incerto, e la singolarizzazione all'interno di una grande estensione è suggerita dalla frase «a qualcuno per qualcosa». Ora è sorprendente, come in questo punto, dove pure il popolo è indicato in modo estremamente astratto, dall'interno di questi versi si levano, quasi, una nuova forma della vita più concreta. Come lo *Schickliches*, ossia l'opportuno, l'idoneo, si rivelerà come l'essenza più intima del cantore, come suo confine rispetto all'esistenza, così qui, di fronte ai viventi, esso appare come il *Geschicktes*, l'idoneo e l'inviato; in una forma sorge l'identità: determinante e determinato, centro ed estensione. L'attività del poeta si trova a essere determinata in funzione dei viventi, ma i viventi a loro volta si determinano nella loro esistenza concreta

⁵ Questa traduzione rende solo uno dei due significati che la parola *geschickt* possiede in Hölderlin, secondo l'interpretazione di Benjamin. In effetti, *geschickt* può significare sia «inviato» che «capace», «abile». Secondo Benjamin anche la parola *schicklich* (nell'ultimo verso) possiede un duplice significato: «opportuno», «degno», «adeguato», ma anche, in senso etimologico, «inviato». E dalla stessa radice *schick-* deriva anche *Schicksal*, «destino» [N. d. T.].

– «a qualcuno per qualcosa» – in funzione dell'essenza del poeta. Come segno e scrittura dell'estensione infinita del suo *Schicksal* esiste il popolo. Questo stesso destino è il canto, come diventerà chiaro piú avanti. E cosí il popolo deve entrare nel cosmo di Hölderlin come simbolo del canto. Lo prova anche la trasformazione per cui i «poeti del popolo» sono diventati «lingue del popolo». Condizione preliminare di questa poesia è la trasformazione progressiva delle figure mutate da una «vita» neutrale nei membri di un ordine mitico. In questa metamorfosi, il popolo e il poeta sono inseriti in quest'ordine con la stessa forza. In queste parole diventa particolarmente sensibile il ritrarsi del genio nella sua sovranità. Poiché il poeta, insieme al popolo di cui è la voce, viene interamente collocato all'interno del cerchio del canto, e una unità piana del popolo con il suo cantore (nel destino poetico) è nuovamente la conclusione. Ora – possiamo ricordare i mosaici bizantini? – il popolo appare spersonalizzato, come appiattito, intorno alla grande figura piatta del suo sacro poeta. Questo popolo è diverso da quello della prima redazione, la sua essenza è piú determinata; corrisponde a una concezione diversa della vita: «Perciò, mio genio, entra spoglio nella vita, e non preoccuparti!» Qui la «vita» sta all'esterno dell'esistenza poetica, nella nuova redazione non è premessa, ma oggetto di un movimento eseguito con libertà possente; il poeta *entra nella* vita, non continua a camminare in essa. L'adattamento del popolo a quella rappresentazione della vita della prima versione si è trasformato in un legame fatale dei viventi con il poeta. «Was geschiehet, es sei alles gelegen dir». Nella versione precedente, a questo punto, c'era il termine *geseget* («benedetto»). È lo stesso movimento di dislocazione del mitologico, che costituisce ovunque la forma interna della rielaborazione. «Benedetto» è una rappresentazione che dipende dal trascendente, dalla mitologia tradizionale, che non scaturisce dal centro della poesia (dal genio, possiamo dire). *Gelegen* invece attinge nuovamente al centro, significa un rapporto del genio stesso, in cui il «sia» retorico di questa strofa viene elevato dalla presenza di questa *Gelegenheit*. L'estensione spaziale è nuovamente data, e ha lo stesso senso di prima. Nuovamente si tratta della legge del mondo buono, dove la *Lage* è insieme ciò che è *gelegen* – ossia: opportuno e insieme situato – mediante il poeta, che deve poter percorrere il vero. Hölderlin inizia un'altra poesia con le parole: «Sei froh! Du hast das gute Los erkoren» [«Rallegrati! Tu hai eletto la buona sorte»]. Dove si intende l'eletto; per lui soltanto sussiste *la* sorte, e dunque la buona sorte. Oggetto di questa rela-

zione identica fra il poeta e il destino sono i viventi. La costruzione «Sei zur Freude gereimt»⁶ pone alla base l'ordine sensibile del suono. E anche qui, nella rima, è data l'identità fra determinante e determinato, e la struttura dell'unità appare come una mezza duplicità. L'identità è data come legge non in senso sostanziale, ma funzionale. Non si nominano le stesse parole rimate. Poiché naturalmente «zur Freude gereimt» non significa «auf Freude gereimt», «rimato sulla gioia», allo stesso modo che «wie gelegen dir» non fa del «tu» stesso qualcosa di collocato [*gelagert*], di spaziale. Come nel *Gelegen* si era riconosciuto un rapporto del genio (non verso il genio), così la rima è una relazione della gioia (non verso di essa). Anzi, quella dissonanza figurale che è evocata con energia estrema da una dissonanza sonora, ha la funzione di rendere sensibile, udibile l'ordine temporale immanente e spirituale della gioia, nella catena di un accadere infinitamente esteso, che corrisponde alle possibilità infinite della rima. Così la dissonanza nell'immagine del vero e del tappeto ha evocato la percorribilità come relazione unificante degli ordini, come la *Gelegenheit* significò l'identità spirituale temporale della *Lage* (la sua verità). Queste dissonanze mettono in risalto, nella compagine poetica, quell'identità temporale che è insita in ogni relazione spaziale, e quindi la natura assolutamente determinante dell'esistenza spirituale all'interno dell'estensione identica. Portatori di questa relazione sono, nel modo più chiaro, i viventi. Una via e uno scopo opportuno deve ora diventare visibile proprio ai limiti estremi della plasticità, ossia in una maniera completamente diversa rispetto alla versione precedente, dove un sentimento idillico del mondo condizionava questi versi: «oder was könnte denn | Dich beleidigen, Herz! was | Da begegnen, wohin du sollst?» [«O che cosa mai | potrebbe offenderti, o cuore! che cosa | accaderti, dovunque tu debba andare?»] A questo punto si può confrontare l'interpunzione delle due stesure, per avvertire la forza crescente con cui la strofe volge alla conclusione. Ora, e solo ora, si può veramente capire come, nella strofe successiva, i mortali siano avvicinati al canto nello stesso senso dei celesti, perché si trovarono investiti del destino poetico. Per poter capire la sua forza imperiosa, tutto ciò deve essere paragonato con il grado di forma che Hölderlin conferì

⁶ «Sia in accordo con la gioia» ma anche «sia rimato con la gioia». Secondo Benjamin la profondità metafisica di questo termine nel contesto holderliniano sta proprio nell'unificazione dell'«ordine intellettuale» con quello «intuitivo» o «sonoro», che è rappresentato dalla «rima». Ancora una volta, quindi, la traduzione italiana di questo saggio si scontra con un limite oggettivo [N.d.T.].

va al popolo nella redazione primitiva. Poiché era allietato dal canto, il popolo era parente del poeta, e si poteva parlare di poeti del popolo. Solo qui, già qui si potrebbe intuire la forza piú rigorosa di una immagine del mondo che ha determinato il significato fatale del popolo (che la prima versione si limitava a cercare di lontano): in un'intuizione che fa del popolo la funzione sensibile e spirituale insieme della vita poetica.

Questi rapporti – che sono tuttora oscuri specialmente rispetto alla funzione del tempo – diventano meglio e diversamente determinati, se si ricostruisce la metamorfosi peculiare che hanno subito per quanto concerne la forma degli dèi. La forma interna che è loro propria nella nuova costruzione cosmica permette di determinare l'essenza del popolo piú esattamente che per contrasto. Come la prima redazione non conosce un significato dei viventi che abbiano la loro forma interna in un'esistenza inclusa nel destino poetico, determinata e determinante, vera nello spazio, allo stesso modo non vi si può riconoscere un ordine particolare degli dèi. Ma la nuova versione è percorsa da un movimento in senso plastico intensivo, ed esso vive fortissimo negli dèi. (Come il popolo rappresenta la direzione spaziale verso l'accadere infinito). Gli dèi sono diventati figure estremamente particolari e determinate, in cui la legge d'identità assume una forma completamente nuova. L'identità del mondo divino e il suo rapporto con il destino del cantore sono diversi dall'identità nell'ordine dei viventi. Qui si riconosceva che un accadere determinato e dal poeta e per il poeta scaturiva da un'unica, identica fonte. Il poeta viveva il vero. Così il popolo era da lui conosciuto, a lui noto. Ma nell'ordine divino – come si vedrà – sussiste una particolare identità interna della forma. A questa identità alludeva già l'immagine dello spazio, e in particolare la determinazione della superficie tramite l'ornamento, la decorazione. Ma ora – eretta a principio sovrano di un ordine – produce un'oggettivazione del vivente. Si determina una peculiare duplicazione della forma (che la lega con determinazioni spaziali), nel senso che ciascuna ritrova ancora una volta, in se stessa, la sua concentrazione, reca in sé una plasticità puramente immanente come espressione della sua esistenza nel tempo. In questa direzione della concentrazione le cose tendono a esistere nel modo della pura idea, e determinano il destino del poeta *nel* mondo puro delle forme. La plasticità della forma rivela la propria natura spirituale. Così il «giorno lieto» si trasforma nel «giorno pensoso». Non si tratta di un aggettivo che indichi la qualità del giorno, il giorno riceve il dono che è precisamente la condizione

dell'identità spirituale dell'essere: il pensiero. Ora, in questa nuova versione, il giorno possiede la forma piú alta, appare in quiete, in accordo con se stesso nel modo della coscienza, appare come una figura che rappresenta la plasticità interna dell'esistenza, e a cui corrisponde l'identità dell'accadere nell'ordine dei viventi. Nella prospettiva degli dèi il giorno appare come la quintessenza formata del tempo. E viene ad assumere un senso molto piú profondo – un senso potremmo dire di durata, di persistenza, perché ora è il dio che lo concede [*gönnt*]. Quest'idea, che il giorno è concesso, deve essere nettamente separata dalla mitologia tradizionale, secondo cui il giorno viene donato. Poiché qui già si allude a ciò che apparirà piú evidente in seguito: l'idea porta all'oggettivazione della forma e gli dèi sono interamente governati dalla propria plasticità, possono soltanto concedere il giorno o invidiarlo, poiché nella loro forma sono vicinissimi all'idea. Ancora una volta si può accennare a un potenziamento dell'intenzione ottenuto in una maniera puramente sonora: con l'allitterazione. La bellezza significativa con cui il giorno viene qui eretto a principio plastico e al contempo contemplativo, si trova nuovamente potenziata, all'inizio del *Chirone*: «Wo bist du, Nachdenkliches! das immer muß | Zur Seite gehn zu Zeiten, wo bist du, Licht?» [«Dove sei, tu pensierosa! Che sempre devi | andare da parte, di tempo in tempo, dove sei tu, luce?»] La stessa intuizione ha cambiato il secondo verso della quinta strofe molto profondamente, e lo ha affinato in misura estrema rispetto al luogo corrispondente della versione anteriore. In pieno contrasto con il «tempo fuggevole», con gli uomini «transitori», nella nuova redazione di questi versi è stato sviluppato il momento persistente, la durata, nella forma del tempo e degli uomini. La «svolta del tempo» evidentemente comprende ancora il momento della persistenza, proprio il momento della plasticità interna al tempo. E che questo momento della plasticità interna del tempo sia centrale, questo punto – allo stesso modo del significato centrale delle altre figure finora considerate – potrà diventare perfettamente chiaro solo in seguito. La stessa funzione espressiva possiede l'«uns die Entschlafenden» «noi che ci addormentiamo» subito dopo. È nuovamente data l'espressione della piú profonda identità della forma (nel sonno). Già qui si devono ricordare le parole di Eraclito: nella veglia noi vediamo certamente la morte, ma nel sonno il sonno. Si tratta di questa struttura plastica del pensiero nella sua intensità, per cui la coscienza contemplativa compiuta costituisce l'ultimo fondamento. Lo stesso rapporto d'identità che qui, nel senso intensivo, porta alla plasticità

temporale della figura, nel senso estensivo deve condurre a una figura infinita, a una plasticità come chiusa in una bara (se possiamo usare quest'immagine), in cui la figura, la forma viene a identificarsi con l'informe. L'oggettivazione della forma nell'idea significa, insieme: il suo ampliarsi sempre più illimitato e infinito, l'unificazione delle forme in quella forma assoluta che gli dèi diventano. Con essa è dato l'oggetto con cui il destino poetico delimita se stesso. Gli dèi significano, per il poeta, l'incommensurabile strutturazione formale del suo destino, come i viventi hanno la funzione di garantire che anche l'estensione più ampia dell'accadere rientri nell'ambito del destino poetico. Questa determinazione del destino in virtù della strutturazione formale costituisce l'oggettività del cosmo poetico. Ma nello stesso tempo significa il mondo puro della plasticità temporale nella coscienza; in essa l'idea diventa sovrana; dove prima il vero era incluso nell'attività del poeta, ora si presenta in tutta la sua sovranità, realizzato in una forma sensibile perfettamente concreta. Man mano che quest'immagine del mondo viene plasmata, si cancella sempre più rigorosamente ogni motivo mutuato dalla mitologia convenzionale. Il remoto «avo» è sostituito dal «padre», il dio Sole è trasformato in un dio del cielo. Il significato plastico, anzi architettonico del cielo è infinitamente più forte di quello del sole. Ma nello stesso tempo è evidente come il poeta superi progressivamente la differenza tra la forma e l'informe; e il cielo significa sia un'estensione che anche una riduzione della forma, rispetto al sole. La forza di questa connessione illumina l'immagine successiva: «Sorregge con dande d'oro, come bambini». Ancora una volta la rigidità e inaccessibilità dell'immagine non può non ricordare l'ottica orientale. In mezzo allo spazio non formato è dato il legame plastico col dio, sottolineato nella sua intensità dal colore, l'unico che ancora compaia nella nuova redazione: ne deriva un effetto di estraneità estrema, quasi soffocante. L'elemento architettonico è così forte da corrispondere al rapporto che era dato nell'immagine del cielo. Le figure del mondo poetico sono infinite eppure, al contempo, confinanti; a norma della legge interna la forma deve essere superata nell'esistenza del cantore ed entrare in essa, allo stesso modo delle forze mobili dei viventi. Alla fine anche il dio deve essere al servizio del canto ed eseguire la sua legge, così come il popolo dovette essere segno della sua estensione⁷. Ciò si avvera alla fine: «und

⁷ Ancora un intraducibile gioco di parole con i termini *Vollstreckung* («esecuzione») ed *Erstreckung* («estensione») [N. d. T.].

von den Himmlischen | Einen bringen» [«E dei celesti uno portiamo»]. La strutturazione formale, il principio plastico interno è potenziato al punto che il destino della morta forma ha colpito il dio, che – parlando per immagini – la plasticità si è rovesciata dall'interno all'esterno, e ora il dio è diventato interamente oggetto. La forma temporale erompe dall'interno all'esterno, come soggetto passivo di movimento. Il celeste *viene portato*. È questa un'espressione estrema dell'identità: il dio greco è caduto interamente in balza del principio suo proprio, della forma. Si allude al delitto massimo: la $\tau\beta\rho\alpha\varsigma$, che solo il dio può pienamente raggiungere, lo trasforma nella morta forma. Dare forma a se stessi, questo significa $\tau\beta\rho\alpha\varsigma$. Il dio cessa di determinare il cosmo del canto, la cui essenza si sceglie invece, liberamente, l'oggettività con l'arte: il cosmo poetico porta il dio, poiché gli dèi sono già diventati l'essere oggettivato del mondo, nel pensiero. Già qui si può riconoscere la mirabile strutturazione dell'ultima strofe, in cui si raccoglie lo scopo immanente di tutte le figure di questa poesia. L'estensione spaziale dei viventi si determina nell'intervento temporalmente interiore del poeta: si chiarisce così il senso della parola *geschickt*, nella stessa singolarizzazione con cui il popolo si è trasformato in una serie di funzioni del destino. «Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir»: se il dio è diventato oggetto nella sua morta infinitezza, il poeta s'impadronisce di lui. Gli ordini del popolo e di Dio, già separati, vengono ora a costituire una sola unità, nel destino del poeta. E manifesta l'identità molteplice in cui sono superati il popolo e Dio, ovvero le condizioni dell'esistenza sensibile. A un altro compete il centro di questo mondo.

Possiamo dire, a questo punto, di avere abbastanza ricostruito, nei particolari, l'interpenetrazione, il reciproco intreccio delle singole forme intuitive nonché la loro connessione nel momento intellettuale e con esso (nell'idea, nel destino, ecc.). Lo scopo finale di questa ricerca non può essere quello di accertare gli ultimi elementi, poiché la legge ultima di questo mondo è precisamente la connessione: come unità della funzione del momento che connette e di quello che è connesso. Ma dobbiamo mettere ancora in luce un luogo particolarmente centrale di questa connessione, nel quale il confine del poetato con la vita è spostato più avanti, lontanissimo, dove l'energia della forma interna si rivela tanto più possente, quanto più la vita di cui si tratta è fluttuante e informe. In questo luogo diventa visibile l'unità del poetato, il dominio di tutti i collegamenti appare sovrano, e si può riconoscere con la massima chiarezza la diversità delle due versioni, e quanto sia approfondita l'ultima

rispetto alla prima. Non si può parlare, per la prima redazione, di un'unità del poetato. Lo svolgimento viene interrotto dalla minuta, diffusa analogia del poeta con il dio Sole, ma poi non ritorna al poeta con piena intensità. In questa redazione, nella raffigurazione particolare e diffusa del morire, anche nel titolo, c'è ancora la tensione fra due mondi: il mondo del poeta e quella «realtà» in cui minaccia la morte, e che qui si limita a indossare i panni della divinità. Più tardi la dualità dei mondi è scomparsa, con il morire è venuta a cadere la proprietà del coraggio, è data soltanto l'esistenza del poeta, e null'altro. S'impone dunque, perentoriamente, una domanda: dal momento che queste due redazioni sono così diverse, e nel loro svolgimento e in ogni singolo particolare, com'è possibile paragonarle tra loro? Ebbene, questa possibilità di confronto non è data – ancora una volta – dall'identità di un elemento, ma solo dalla connessione delle due poesie, rispetto a una funzione. Si tratta del solo tipo di funzione che possa essere evidenziato, del poetato. Si deve confrontare il poetato delle due redazioni non già nella sua identità, che non sussiste, ma appunto nella sua «confrontabilità». I due carmi sono collegati per il loro poetato, e precisamente per un atteggiamento verso il mondo. Si tratta del coraggio, che, quanto più profondamente viene inteso, tanto meno è una proprietà, una qualità, tanto più diventa una relazione dell'uomo con il mondo e del mondo con l'uomo. Il poetato della prima versione conosce il coraggio solo come proprietà. L'uomo e la morte stanno l'uno di fronte all'altra, rigidi entrambi, senza avere in comune un mondo intuitivo. È vero che si cercava già di trovare, nel poeta, nella sua esistenza insieme divina e naturale, un rapporto profondo con la morte; ma questo rapporto era soltanto indiretto, poiché era mediato dal dio, a cui la morte era propria – mitologicamente –, e a cui veniva avvicinato il poeta, ancora una volta mitologicamente. La vita era ancora condizione preliminare della morte, la forma aveva origine nella natura. L'intuizione e la figura non ricevevano la loro forma conclusa da un principio intellettuale, e così i due momenti restavano isolati. In questa poesia il pericolo della morte era superato attraverso la bellezza. Mentre nell'ultima versione tutta la bellezza emana dal superamento del pericolo. Prima Hölderlin concludeva con la dissoluzione della forma, mentre alla fine dell'ultima redazione appare l'ultimo fondamento della forma. E si tratta di una ragione di ordine intellettuale. Il dualismo: uomo e morte, poteva poggiare solo su un facile sentimento della vita. Veniva a cadere, quando il poetato stesso si raccoglieva in un'unità più stretta e profonda, e un principio intellettuale – il coraggio –

dava spontaneamente forma alla vita. Il coraggio è dedizione al pericolo che minaccia il mondo. Vi si cela un paradosso peculiare, il quale soltanto consente di capire interamente la struttura del poetato delle due redazioni: per il coraggioso esiste il pericolo, eppure egli non lo considera. Poiché sarebbe vile, se lo tenesse in conto; e se non ci fosse pericolo per lui, egli non sarebbe coraggioso. Questo strano rapporto si risolve nel senso che il pericolo non minaccia la stessa persona coraggiosa, ma il mondo. Coraggio è il senso della vita dell'uomo che si abbandona al pericolo, e in tal modo, nella propria morte, dilata questo pericolo, lo trasforma nel pericolo del mondo e insieme lo supera. La grandezza del pericolo nasce nell'uomo coraggioso: solo in quanto lo colpisce, nella sua piena dedizione al pericolo, quest'ultimo colpisce il mondo. Ma nella sua morte è superato, ha raggiunto il mondo, che non è più minacciato dal pericolo; nella morte le forze immense, che circondano quotidianamente il corpo, nelle cose limitate, queste forze insieme si liberano e si stabilizzano. Nella morte queste forze che minacciavano il coraggioso, si sono già trasformate, si sono acquietate in lui. (Questa è l'oggettivazione delle forze che ha già avvicinato al poeta l'essenza degli dèi). Il mondo dell'eroe morto è un nuovo mondo mitico, saturo di pericolo: questo è precisamente il mondo della seconda stesura. In essa regna sovrano un principio di ordine spirituale: l'identificazione del poeta eroico con il mondo. Il poeta non deve temere la morte, è eroe, poiché vive il centro di tutte le relazioni. Il principio del poetato in genere è la sovranità assoluta della relazione. Che in questo carme particolare si configura come coraggio: come intimissima identità del poeta con il mondo, di cui sono emanazione tutte le identità del momento intuitivo e di quello intellettuale di questa poesia. Questo è il fondamento onde la forma isolata è continuamente riassorbita e superata nell'ordine spazio-temporale, dove è insieme informe e onniforme, è processo ed esistenza determinata, plasticità temporale e accadere spaziale. Tutte le relazioni accertate sono unificate nella morte, che è il suo mondo. Nella morte sono unite la forma infinita e suprema e l'informità, la plasticità temporale e l'esistenza determinata nello spazio, l'idea e la sensibilità. E ogni funzione della vita in questo mondo è destino, mentre nella prima redazione era il destino a determinare la vita, secondo la tradizione mitologica. È il principio orientale, mistico, il principio che supera i confini, quello che in questa poesia supera continuamente - con tanta evidenza - il principio greco della forma, che crea un cosmo intellettuale sulla base di relazioni intuitive pure, relazioni dell'esistenza sensibile, in cui il momento

intellettuale è solo espressione della funzione che tende all'identità. La trasformazione della dualità morte-poeta nell'unità di un mondo poetico morto, «saturato di pericolo», è la relazione in cui stanno i poetati delle due poesie. Solo a questo punto è possibile considerare la strofe terza, centrale. È evidente che la morte è stata collocata al centro della poesia nella forma dell'*Einkehr*, del «raccolgimento», che in questo centro sta l'origine del canto, ovvero del complesso di tutte le funzioni, che nascono qui le idee dell'«arte», del «vero», come espressione della quieta unità. Ciò che è stato detto a proposito del superamento degli ordini dei mortali e dei celesti nella loro separazione trova qui la sua piena conferma. Si deve supporre che le parole «ein einsam Wild», «una selvaggina solitaria», indichino gli uomini, e questa ipotesi concorda benissimo con il titolo di questa poesia. *Blödigkeit*, timidezza: questo è ora l'atteggiamento peculiare del poeta. Collocato al centro della vita, non gli resta altro che l'esistenza immota, la completa passività, che è l'essenza del coraggioso: non deve far altro che abbandonarsi interamente alla relazione. Essa muove da lui e a lui ritorna, risale. Così il canto s'impadronisce dei viventi ed essi sono a lui noti, non più parenti. Poeta e canto non sono distinti, nel cosmo del carne. Egli non è altro che il confine con la vita, l'indifferenza, circondata dalle immense forze sensibili e dall'idea, che serbano in sé la sua legge. In che misura egli significhi il centro intangibile di ogni relazione, lo esprimono gli ultimi due versi, con vigore estremo. I celesti sono diventati segno della vita infinita, che tuttavia confina con lui: «und von den Himmlischen | Einen bringen. Doch selber | Bringen schickliche Hände wir» [«E portiamo uno dei celesti. Ma noi stessi | portiamo mani opportune»]. Così il poeta non è più visto come forma, ma soltanto come principio della forma, come principio che delimita, e che porta anche e addirittura il proprio corpo. Il poeta porta le proprie mani, e i celesti. L'imperiosa cesura di questo luogo esprime la distanza che il poeta deve avere rispetto a ogni forma e al mondo, poiché è la loro unità. La costruzione del carne è una dimostrazione della verità di queste parole di Schiller: «Qui [...] consiste il vero mistero del grande artista, nel fatto che egli cancella la materia con la forma [...] L'animo di colui che guarda e ascolta deve restare interamente libero e illeso, deve uscire dal cerchio magico dell'artista puro e perfetto come se uscisse dalle mani del creatore».

Appositamente, nel corso di questa ricerca è stata evitata la parola *Nüchternheit*, sobrietà, che pure sarebbe tornata spesso opportuna. E infatti solo ora devono essere citate le parole hölderliniane

ne della «santa sobrietà», di cui solo ora è stato determinato esattamente il senso. Si è notato che queste parole contengono la tendenza delle sue creazioni ultime. Nascono dalla sicurezza profonda con cui esse si situano nella propria vita spirituale, in cui la sobrietà è ora permessa, comandata, poiché essa è santa in se stessa, indipendentemente e al di là di ogni sublimazione. Questa vita è ancora quella del mondo greco? Non lo è nel senso che la vita di qualsiasi opera d'arte pura non può mai essere quella di un popolo, così come non è la vita di un individuo, come non è mai altro che la vita sua propria, che ritroviamo nel poetato. Questa vita è plasmata secondo forme proprie del mito greco, ma – ed è questo il punto decisivo – non soltanto secondo queste forme; proprio l'elemento greco nell'ultima stesura è superato ed è controbilanciato da un altro, che avevamo chiamato orientale (certo senza una giustificazione esplicita). Quasi tutti i cambiamenti dell'ultima redazione vanno in questa direzione: le immagini diverse, l'introduzione delle idee, e infine il nuovo significato della morte, tutte queste variazioni rappresentano il momento dell'illimitato che si contrappone al fenomeno delimitato dalla propria forma, in quiete e in sé concluso. Che qui si celi un problema determinante, e forse non soltanto per la conoscenza di Hölderlin, è un'ipotesi che non può essere provata in questo contesto. Ma la considerazione del poetato non porta al mito, ma – nelle creazioni massime – solo alle connessioni mitiche, che nell'opera d'arte sono plasmate così da costituire un'unica forma, non mitologica e neanche mitica, che non possiamo definire più esattamente.

Ma se mai ci fossero parole in grado di esprimere il rapporto di quella vita interna da cui scaturì l'ultimo carme con il mito, sarebbero le parole che Hölderlin scrisse in un tempo ancora posteriore a quello di questa poesia: «Die Sagen, die der Erde sich entfernen, [...] Sie kehren zu der Menschheit sich»: «Le leggende che si allontanano dalla terra [...] si volgono verso l'umanità».

*Dichtermut**

Sind denn dir nicht verwandt alle Lebendigen,
Nährt die Parze denn nicht selber im Dienste dich?
Drum, so wandle nur wehrlos
Fort durchs Leben, und fürchte nichts!

Was geschieht, es sei alles gesegnet dir,
Sei zur Freude gewandt! oder was könnte denn
Dich beleidigen, Herz! was
Da begegnen, wohin du sollst?

Denn, seitdem der Gesang sterblichen Lippen sich
Friedenatmend entwand, frommend in Leid und Glück
Unsre Weise der Menschen
Herz erfreute, so waren auch

Wir, die Sänger des Volks, gerne bei Lebenden,
Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem hold,
Jedem offen; so ist ja
Unser Ahnc, der Sonnengott,

Der den fröhlichen Tag Armen und Reichen gönnt,
Der in flüchtiger Zeit uns, die Vergänglichlichen,
Aufgerichtet an goldnen
Gängelbanden, wie Kinder, hält.

Ihn erwartet, auch ihn nimmt, wo die Stunde kommt,
Seine purpurne Flut; sieh! und das edle Licht
Gehet, kundig des Wandels,
Gleichgesinnt hinab den Pfad.

So vergehe denn auch, wenn es die Zeit einst ist,
Und dem Geiste sein Recht nirgend gebriecht, so sterb
Einst im Ernste des Lebens
Unsre Freude, doch schönen Tod!

* [Il coraggio dei poeti: «Non ti sono forse parenti tutti i viventi, | forse non ti nutre la stessa Parca, nel tuo ministero? | Perciò continua a camminare inerme | attraverso la vita, e non temere nulla! | Ciò che avviene, tutto sia benedetto per te, | tutto si volga in gioia! | O che cosa mai | potrebbe offenderti, cuore! che cosa | accaderti, ovunque tu debba andare? | Il Poiché, da quando il canto dalle labbra mortali si | svincolò spirando pace, e benigna nel dolore e nella felicità | la nostra melodia allietò il cuore | degli uomini, da allora fummo anche | noi, i cantori del popolo, volentieri presso i viventi, | dove molti si radunano, lieti e a ciascuno propizi, | a ciascuno aperti; così è | il nostro avo, il dio Sole, | che concede il giorno lieto ai poveri e ai ricchi, | che nel tempo fuggevole noi, i transitori, | sorregge con dande | d'oro, come bambini. | Attende e accoglie anche lui, quando giunge l'ora, | la sua onda purpurea; vedi! e la nobile luce | scende, esperta del cammino, | consenziente il sentiero. | Così scompaia pure, quando sarà giunto il tempo | e allo spirito non verrà mai meno il suo diritto, muoia | la nostra gioia, nella serietà della vita, | ma di quella che è pure una bella morte!»]

*Blödigkeit**¹

Sinn denn dir nicht bekannt viele Lebendigen?
 Geht auf Wahren dein Fuss nicht, wie auf Teppichen?
 Drum, mein Genius! tritt nur
 Bar ins Leben, und Sorge nicht!

Was geschiehet, es sei alles gelegen dir!
 Sei zur Freude gereimt, oder was könnte denn
 Dich beleidigen, Herz, was
 Da begegnen, wohin du sollst?

Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild,
 Und die Himmlichen selbst führet, der Einkehr zu,
 Der Gesang und der Fürsten
 Chor, nach Arten, so waren auch

Wir, die Zungen des Volks, gerne bei Lebenden,
 Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem gleich,
 Jedem offen, so ist ja
 Unser Vater, des Himmels Gott,

Der den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt,
 Der, zur Wende der Zeit, uns die Entschlafenden
 Aufgerichtet an goldnen
 Gängelbanden, wie Kinder, hält.

Gut auch sind und geschickt einzeln zu etwas wir,
 Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen
 Einen bringen. Doch selber
 Bringen schickliche Hände wir.

* [Timidezza: «Non ti sono forse noti molti viventi? Non cammina il tuo piede sul vero, come su tappeti? Perciò, mio genio, entra | spoglio nella vita, e non preoccuparti! Il Ciò che avviene, tutto sia opportuno per te! | Sia in accordo con la gioia, o che cosa mai potrebbe | offenderti, o cuore, che cosa | accaderti, ovunque tu debba andare? Il Poiché, da quando al pari dei celesti gli uomini, una selvaggina solitaria, | e i celesti stessi conduce, al raccoglimento, | il canto e dei principi | il coro, ciascuno alla sua guisa, così fummo anche | noi, le lingue del popolo, volentieri presso i viventi, | dove molti si radunano, lieti ed equi con ciascuno, | a ciascuno aperti, così è | il nostro avo, il dio del cielo, | che concede il giorno pensoso ai poveri e ai ricchi, | che, alla svolta del tempo, noi che ci addormentiamo | sorregge con dande | d'oro, come bambini. | Buoni anche siamo e inviati a qualcuno per qualcosa, | noi quando veniamo, con arte, e dei celesti | uno portiamo. Ma noi stessi | portiamo mani opportune»].

¹ Traduciamo *Blödigkeit* con «timidezza», anche perché il titolo di questa redazione è stato concepito in apparente contrasto con il titolo della versione precedente – il coraggio ecc. Ma si tenga presente che *Blödigkeit* può anche significare «goffaggine» e «semplicità» (N. d. T.).

L'arcobaleno

MARGARETHE È presto, temevo di disturbarti. Ma non potevo aspettare. Voglio raccontarti un sogno prima che svanisca.

GEORG Come sono felice quando vieni da me la mattina; me ne sto tutto solo con i miei quadri e non ti attendo affatto. Sei passata attraverso la pioggia che ti ha rinfrescata. Su, racconta.

MARGARETHE Georg, mi accorgo che non posso. Un sogno non si può raccontare.

GEORG Ma che cosa hai sognato? Era bello o spaventoso? Era forse qualcosa che hai vissuto con me?

MARGARETHE Nulla di tutto ciò. Era semplicissimo. Si trattava di un paesaggio, ma ardeva nei colori. Mai ho visto colori del genere. Anche i pittori non li conoscono.

GEORG Erano i colori della fantasia, Margarethe.

MARGARETHE I colori della fantasia, è vero. Il paesaggio splendeva in essi. Ogni monte, ogni albero, le foglie: avevano in sé infiniti colori. E anche infiniti paesaggi. Quasi la stessa natura prendesse vita in una molteplicità di incarnazioni.

GEORG Conosco queste immagini della fantasia. Credo di averle in me stesso quando dipingo. Mescolo i colori e vedo solo colore. Vorrei quasi dire: io sono colore.

MARGARETHE E così era il sogno. Non ero altro che occhi. Tutti gli altri sensi erano dimenticati, scomparsi. Io stessa non c'ero più, né la mia mente, che mi rivela le cose dalle immagini sensibili. Non ero una che guardava, ero solo sguardo. E quello che vedevo non erano cose, Georg, erano solo colori. E io stessa ero colore in questo paesaggio.

GEORG È un'ebbrezza, questa che tu descrivi. Ricordi quando ti parlavo di un raro e meraviglioso senso di ebbrezza che avevo conosciuto in passato? Mi sentivo leggero in quei momenti. Soprattutto percepivo il modo in cui stavo nelle cose: delle loro proprietà, cioè, attraverso le quali io le penetravo. Ero io stes-

so una proprietà del mondo e stavo sospeso su di esso, lo riempivo come fossi colore.

MARGARETHE Perché nelle immagini dei pittori non ho trovato mai i colori puri e ardenti del sogno? Giacché il luogo da cui nascono, la fantasia, e quello che tu paragoni all'ebbrezza – la pura percezione nell'oblio di sé – questo è l'anima dell'artista. E fantasia è l'essenza intima dell'arte, mai l'ho visto con più chiarezza.

GEORG Se fosse l'anima dell'artista non sarebbe per questo anche l'essenza dell'arte. L'arte crea. E lo fa oggettualmente, cioè in rapporto alle forme pure della natura. Pensa – come spesso facevi con me – alle forme. L'arte crea secondo un canone eterno, che fonda forme eterne di bellezza. Forme appunto, che riposano tutte nella forma, nel rapporto con la natura.

MARGARETHE Vuoi dire che l'arte imita la natura?

GEORG Sai bene che non penso questo. È vero, l'artista non vuole altro che afferrare la natura nella sua essenza, vuole coglierla nella sua purezza, riconoscerla nella forma. Ma nel canone riposano le forme profonde e creatrici della concezione. Osserva la pittura. Non parte dalla fantasia, dal colore, ma dallo Spirituale, dall'elemento creatore, dalla forma. La sua forma è cogliere lo spazio vivente, costruirlo secondo un principio: poiché la vita non possiamo accoglierla se non con l'atto generatore. Il principio è il suo canone. E ogni volta che ci ho riflettuto, mi è sembrato che questo principio, per la pittura, sia l'infinitezza dello spazio, così come per la scultura la tridimensionalità. Non è il colore l'essenza della pittura, ma la superficie. In essa, nella profondità, lo spazio vive secondo la sua infinitezza. Nella superficie l'essenza delle cose si apre *allo* spazio, non propriamente *nello* spazio. E il colore è solo la concentrazione della superficie, impressione in essa dell'infinito. Il colore in quanto tale è esso stesso infinito, ma nella pittura ne abbiamo solo un riflesso.

MARGARETHE In che cosa si distinguono i colori del pittore da quelli della fantasia? E non è la fantasia la sorgente prima del colore?

GEORG Sí, lo è, anche se questo ci meraviglia. Ma i colori del pittore sono relativi a confronto del colore assoluto della fantasia. Il colore puro esiste solo nell'intuizione e solo nell'intuizione c'è l'assoluto. Il colore pittorico è solo un riflesso della fantasia. In esso la fantasia si trasforma in azione, il colore crea mediazioni di luce e ombra e s'impoverisce. Il fondamento spiri-

tuale dell'immagine è la superficie e se hai veramente imparato a vedere, ti accorgerai che la superficie illumina il colore, non viceversa. L'infinità spaziale è la forma della superficie. Essa è il canone da cui procede il colore.

MARGARETHE Non vorrai essere così paradossale da dirmi che la fantasia non ha a che fare con l'arte. E anche se il canone dell'arte è spirituale, forza formatrice della vitalità – che ovviamente si riferisce solo alla natura in infiniti modi possibili – è vero però che anche l'artista è capace di concepire. La semplice bellezza, la visione, la gioia della contemplazione pura, l'artista la vive non in misura minore, ma molto più profondamente di tutti noi.

GEORG Come intendi ciò che appare nella fantasia? Come un modello di cui l'esecuzione sarebbe la copia?

MARGARETHE L'artista creatore non conosce modelli, quindi neppure nella fantasia. Non penso infatti a un modello ma a un archetipo. A quell'apparire in cui egli si risolve, nel quale si sofferma, che non abbandona mai, e che è scaturito dalla fantasia.

GEORG La musa dà all'artista l'archetipo della creazione. Hai detto bene. E cos'altro è quest'archetipo se non la garanzia di verità della sua creazione, la prova di essere un tutto unico con l'unità dello spirito, dal quale nascono la matematica non meno che la figurazione, la storia non meno che la parola. Che altro garantisce la musa al poeta con questo archetipo, se non il canone stesso, l'eterna verità che sta alla base dell'arte. E quell'ebbrezza che scorre per i nostri nervi nei momenti di massima chiarezza dello spirito; l'ardente ebbrezza del creare è la consapevolezza di creare *nel* canone, in accordo con la verità cui diamo compimento. Nella mano del poeta che scrive, in quella dell'artista che dipinge, nelle dita del musicista, nel movimento di chi crea un'immagine, nel singolo accenno, nel totale dissolversi in gesto, quel gesto che lui, l'artista, divinamente ispirato contempla in se stesso, quasi visione, la mano guidata dalla mano della musa, in tutto questo domina la fantasia come contemplazione del canone nelle cose e in chi le osserva, unità di ambedue nella contemplazione del canone. Solo il potere della fantasia trasforma l'ebbrezza del godimento di cui ti dicevo nell'ebbrezza dell'artista. E solo quando egli tenta di fare dell'archetipo un modello, quando vuole impadronirsi dello spirituale senza dargli forma, contemplarlo nell'informe, l'opera diventa fantastica.

MARGARETHE Ma se la fantasia è il dono di una pura concezione, non allarghiamo la sua essenza oltre ogni confine? La fan-

tasia è allora in ogni movimento puro, disinteressato, agito, come nell'intuizione: nella danza, nel canto, nel passo e nella parola così come nella pura visione del colore. E perché vorremmo vedere la fantasia principalmente nel colore?

GEORG Certo esiste in noi una intuizione pura dei nostri movimenti e di tutto il nostro fare, e su di essa poggia, credo, la fantasia dell'artista. Ma il colore resta l'espressione più pura dell'essenza della fantasia, giacché proprio a esso non corrisponde nell'uomo alcuna capacità creativa. La linea non è colta con altrettanta purezza, possiamo infatti mutarla mentalmente con il movimento e il suono non è assoluto perché abbiamo il dono della voce. Ambedue non hanno la pura, intangibile bellezza del colore. Mi rendo conto, ovviamente, che la vista è parte di una regione della sensorialità umana cui non corrisponde alcuna capacità creativa: percezione cromatica, odorato e gusto. Guarda come è chiara la lingua su questo punto. Lo stesso termine indica la proprietà degli oggetti e l'attività dei sensi: odorare, aver sapore¹. Ma dei colori si dice che appaiono, il che non si dice mai degli oggetti per significarne la forma pura. Hai un'idea di quale regione dello spirito misteriosa e profonda abbia qui inizio?

MARGARETHE Non l'ho forse intuita prima ancora di te, Georg? Ma vorrei distaccare nettamente il colore dal misterioso regno dei sensi. Quanto più discendiamo in questo secondo regno (della ricettività sensoriale), cui non corrisponde alcuna capacità creativa, tanto più gli oggetti di questo regno si fanno sostanziali e tanto meno i sensi possono limitarsi ad afferrare pure proprietà. Non è possibile coglierli in se stessi con un atto puro e autonomo della mente, ma solo come la proprietà di una sostanza. Ma il colore nasce dal profondo della fantasia proprio perché non è altro che proprietà, in nulla è sostanza o a essa si riferisce. Del colore si può dire solo che è una proprietà, non che abbia proprietà. Per questo chi non ha fantasia ne ha fatto dei simboli. Nel colore l'occhio si rivolge allo spirituale, risparmiando all'artista il cammino attraverso le forme della natura. Il colore dirige il senso, attraverso la pura percezione, direttamente verso lo spirito, verso l'armonia. Colui che vede si identifica con il colore, guardare un colore significa affondare lo sguardo in un occhio estraneo che lo inghiotte dentro di sé, l'occhio della fantasia. I colori contemplanò se stessi, in loro è il

¹ In tedesco *schmecken* significa sia «aver sapore» che «gustare» [N. d. T.].

puro vedere ed essi sono al tempo stesso l'oggetto e l'organo che lo percepisce. Il nostro occhio è colorato. Il colore nasce dalla vista e colora il puro sguardo.

GEORG L'hai detto molto bene: nel colore appare l'essenza propriamente spirituale dei sensi, il percepire; il colore, in quanto spirituale e immediato, è la pura espressione della fantasia. Solo ora capisco cosa vuol dire la lingua quando parla dell'aspetto delle cose. Vuole indicare appunto il viso² del colore. Il colore è la pura espressione della contemplazione del mondo, il superamento di colui che vede. Attraverso la fantasia, esso si incontra con l'odorato e con il gusto, e così le persone più sensibili possono sviluppare liberamente la fantasia nell'intero ambito dei loro sensi. Io almeno credo che gli spiriti eletti generano da se stessi fantasie di odori, addirittura di gusti, come altri fantasie di colore. Pensa a Baudelaire. Queste estreme fantasie si fanno addirittura garanti di innocenza, giacché solo la pura fantasia da cui sgorgano non viene profanata da simboli e stati d'animo.

MARGARETHE Chiami innocenza quell'ambito della fantasia nel quale le impressioni vivono ancora pure come qualità in sé, incontaminate nello spirito che le riceve. Questa sfera dell'innocenza non è forse quella dei bambini e degli artisti? Vedo adesso con chiarezza che ambedue vivono nel mondo del colore. Che la fantasia è il medium in cui concepiscono e creano. Ha scritto un poeta: «Se fossi materia, mi colorerei».

GEORG Creare ricevendo: ecco il compimento dell'artista. Questo ricevere dalla fantasia non è la ricezione di un modello ma delle leggi stesse. Esso congiungerebbe il poeta alle sue figure nel medium del colore. Creare unicamente dalla fantasia, significherebbe essere divini, creare dalle leggi, direttamente e senza il tramite delle forme. Dio crea da un'emanazione dell'essere, come dicono i neoplatonici, e quest'essere non sarebbe altro che la fantasia, dalla cui essenza procede il canone. Forse il poeta ha intuito questo nel colore.

MARGARETHE Solo i bambini dimorano interamente nell'innocenza e quando arrossiscono ritornano nell'essenza del colore. In loro la fantasia è così pura che ci riescono. Ma guarda, non piove più. Un arcobaleno.

GEORG L'arcobaleno. Guardalo bene: è solo colore, in lui nulla è forma. È il simbolo del canone, così come emerge divinamente

² In tedesco le parole *Aussehen* («aspetto») e *Gesicht* («viso») sono entrambe collegate etimologicamente con *sehen* («vedere») [N. d. T.].

dalla fantasia. In esso infatti l'ordine della bellezza è quello della natura. La sua bellezza è la legge stessa, non più tramutata in natura, in spazio, non più bella per simmetria, spazio e leggi. Non più attraverso forme per derivazione dal canone, no, bella in se stessa. Nell'armonia, poiché canone e opera sono un tutto unico.

MARGARETHE E ogni bellezza, in cui l'ordine del bello appare come natura, non riposa forse sull'arcobaleno come simbolo?

GEORG E così. Nella pura contemplazione sta il canone ed esso appare unicamente nel colore. Poiché nel colore la natura è spirituale e nella sua spiritualità non è altro che colore. È veramente l'archetipo dell'arte in quanto vive nella fantasia. La natura infatti ci vive dentro come comunanza di tutte le cose che non sono né create né creatrici. La natura concepisce nella pura visione. A lei si riferisce ogni oggettualità dell'arte.

MARGARETHE Potessi dirti quanto mi è familiare il colore. Intorno a me è un mondo di ricordi. Penso ai colori dei bambini. Per loro il colore è una sorta di percezione innata³, l'espressione della fantasia. Sofferamoci all'interno dell'armonia, della natura innocente: penso alle figure, colorate o no, alla bella e singolare tecnica dei miei più vecchi libri illustrati. Hai mai osservato come i contorni delle figure vi appaiono sfumati in un gioco di arcobaleni, come cielo e terra sono colorati a strisce con colori trasparenti, come i colori sembrano aleggiare sulle cose, quasi a illuminarle di colore o a inghiottirle. Pensa ai molti giochi infantili che si rifanno tutti a una pura visione fantastica: le bolle di sapone, il gioco col tè, i colori umidi della lanterna magica, gli acquarelli, le decalcomanie. I colori sono sempre alonati, tendono a dissolversi variando di intensità ma senza passaggi di luci e d'ombre. Talora lanosi come i fili colorati da ricamo. Non c'era quantità, come nei colori della pittura. Non ti sembra che tutto questo mondo del colore, il colore come medium, come assenza di spazio, sia stato eccellentemente raffigurato dalla policromia? Il mondo estetico del bambino vi appare come un universo a-spaziale, di pura recettività, la cui unica dimensione è l'altezza. La percezione dei bambini è a sua volta dispersa nel colore. Fissi non traggono conclusioni. La loro fantasia è intatta.

GEORG Tutte le cose che stai dicendo non sono che aspetti di un unico colore della fantasia. Un colore netto, senza passaggi, che

³ In tedesco *das Empfangene* [N. d. T.].

pure gioca in innumerevoli sfumature, umido, cancella le cose nella colorazione dei loro contorni, un *medium*, puro accidente privo di sostanza, vario e tuttavia monocromo, un colorato colmare l'infinito Uno per mezzo della fantasia. È il colore della natura, delle montagne, degli alberi, dei fiumi e delle valli, ma soprattutto dei fiori e delle farfalle, del mare e delle nubi. Proprio per il colore le nubi sono così vicine alla fantasia. E l'arcobaleno è per me la manifestazione più pura del colore, che anima e compenetra la natura, ne riporta l'origine alla fantasia e ne fa l'archetipo, contemplazione in silenzio dell'arte. La religione proietta infine il suo sacro regno nelle nubi e la vita eterna nel paradiso. Mathias Grünewald dipingeva l'aureola dei suoi angeli con i colori dell'arcobaleno, affinché dalle sacre immagini l'anima rilucesse come fantasia.

MARGARETHE La fantasia è anche l'anima del sogno. Sognare vuol dire cogliere le immagini nella loro purezza. All'inizio volevo raccontarti un sogno; ora ci riuscirei ancora meno, ma tu stesso ne hai visto l'essenza.

GEORG Nella fantasia è l'origine della bellezza, che ci appare solo nella pura ricezione. È bello, è addirittura l'essenza stessa della bellezza che questa bellezza sia possibile solo riceverla; e solo nella fantasia può vivere l'artista e immergersi nell'archetipo. Quanto più profondamente la bellezza è penetrata in un'opera, tanto più è ricevuta. Ogni creazione è imperfetta; ogni creazione è senza bellezza. È meglio tacere.

L'arcobaleno ovvero L'arte del paradiso
Da un antico manoscritto

Questo è un arduo interrogativo: da dove provenga la bellezza della natura. Dev'essere infatti del tutto diversa dalla bellezza della pittura e da quella delle arti figurative, dacché queste non sono imitazione della bellezza naturale. Eppure anche la natura non possiede bellezza per caso o in situazioni sporadiche, al contrario la sua bellezza è parte del suo spirito; lo dimostra il fatto che le brave persone, non sviolate da artificiosa semplicità, sanno abitare la natura e la trovano bella, soprattutto i bambini. La natura però non è bella in ragione del suo spazio, né per prossimità o lontananza, per incommensurabilità o estrema piccolezza, per quantità o scarsità. Lo spazio non è bello di natura, e l'arte riposa sullo spazio (dal momento che la sua bellezza è stata trasformata); non così la natura. Per tutto questo la natura non è bella in virtù di mera contemplazione, ma soltanto sotto l'aspetto sentimentale ed edificante, come quando ad esempio si immaginano le Alpi e l'immensità del mare. / La bellezza si basa sulla concentrazione e ogni bellezza dell'arte sulla concentrazione della forma. All'uomo è data solo la forma per esprimere il proprio spirito, e sul compimento di questa si basa ogni creazione della sua mente. L'arte si origina dalla produzione e, poiché corrisponde allo spirito prodotto, in essa si rinviene sempre della verità. Nell'arte lo spazio è propriamente il mezzo della produzione, ed essa è demiurga solo nella misura in cui rappresenta creativamente quanto di spirituale è nello spazio. Invece lo spazio, diversamente dall'arte, non conosce epifania spirituale. Nella scultura viene in certo qual modo prodotto lo spazio, e nessuno dubiterà che ciò accada. Lo spazio viene reso concreto in rapporto alla sua dimensione. Lo spazio naturale, secondo questa idea, se non viene animato in maniera empirica e primitiva è unidimensionale, opaco, un nulla. Con questa restrizione, lo spazio tridimensionale è incomprendibile. La scultu-

¹ Le parentesi graffe indicano i passi cancellati dall'autore [N. d. T.]

ra ha a che fare con uno spazio che sorge da una produzione ed è perciò tanto comprensibile quanto illimitato.

Ma anche la pittura istituisce uno spazio dello spirito; parimenti la sua produzione formale in origine si fonda sullo spazio, ma essa lo produce in un'altra forma. La scultura pertiene all'esistenza dello spazio, la pittura alla sua profondità. Inoltre la profondità non è da considerare alla stregua di una dimensione. La profondità spaziale che viene prodotta nella pittura concerne la relazione dello spazio con degli oggetti. Questa viene veicolata dalla superficie. Nella superficie si sviluppa in sé, non empirica, concentrata, la spazialità delle cose. Non la dimensione, l'infinità dello spazio viene costruita nella pittura. Ciò accade tramite la superficie, dato che le cose non sviluppano in assoluto la propria dimensionalità, né la loro estensione nello spazio, bensì il loro esserci *per* lo spazio. La profondità dà lo spazio infinito. Quindi il risultato è la forma della concentrazione, questa d'altro canto ora preme per il suo compimento, per il soddisfarsi della sua tensione, una rappresentazione dell'in sé, non più dell'infinito dimensionale ed esteso. Gli oggetti postulano un'epifania formale, la quale è fondata puramente sulla loro relazione con lo spazio, non esprime la loro dimensionalità, quanto piuttosto la loro tensione al contorno (non la loro forma strutturale, bensì quella pittorica), il loro esistere nella profondità. Poiché senza di questo la superficie non giunge alla concentrazione, rimane bidimensionale e ottiene solo una profondità grafica, prospettica, illusoria; ma non una profondità come forma di rapporto adimensionale fra infinitudine spaziale e oggetto. La postulata epifania formale, che ciò realizza, è il colore nel suo significato artistico.

La misura della coloritura di un'immagine riposa in questo, quanto più il colore sviluppa il contenuto d'infinito a partire dalla forma oggettuale dello spazio, quanto più un oggetto trova luogo nella superficie, tanto più di per sé gli dà profondità.

Vestiti e ornamenti non si menzionano nel dialogo.

(Aforismi sul tema

La contemplazione della fantasia è uno sguardo all'interno del canone, a esso non conforme; perciò meramente registratore, non creativo.

Le opere d'arte sono belle solo sul piano dell'idea; nella misura in cui non lo sono, quando sono conformi al canone, anziché esserlo. (La musica, la pittura futurista?)

In ultimo luogo tutte le arti appartengono alla fantasia.
Il colore non sta all'ottica come la linea alla geometria /}

{La bellezza della natura
e del bambino
pura ricezione - colore
riempimento, contorno / a livello
mentale sono il medium del colore

·La bellezza dell'arte

pura produzione - forma
il medium delle forme:
dimensionalità (scultura)
infinità (pittura)

natura non intellettuale
della ricezione. La visione pura
lo specifico trattamento del colore
nel disegno a china ecc.

contorno, monocromaticità, sfumature,
trattamento da terra e dall'alto
Disegno bidimensionale - anziché
prospettico

nella pittura
la pura pittura, plasma-
zione tecnica
attraverso il colore.)

Il colore pittorico non può essere considerato in sé, esso è in una relazione, vale in sostanza come superficie o sfondo, in qualche modo ombreggiato e connesso al chiaro e allo scuro. Per i bambini il colore è una cosa perfettamente a sé stante, non rapportabile ad alcun concetto sovraordinato di colore (mediante sviluppo).

{Le nuvole}

La vita degli studenti

C'è una concezione della storia che, fidando nell'infinità del tempo, distingue solo il ritmo, la velocità degli uomini e delle epoche, che scorrono più rapidi o più lenti sui binari del progresso. A questa concezione corrispondono l'incoerenza, l'imprecisione e la mancanza di rigore delle pretese che essa avanza nei confronti del presente. Invece queste nostre considerazioni fanno riferimento a uno stato determinato, in cui la storia riposa come raccolta in un punto focale, e a cui alludono da sempre le immagini utopiche dei pensatori. Gli elementi dello stato finale non sono tendenze informi di progresso, né sono chiaramente visibili; sono, al contrario, opere, creazioni e pensieri sommamente minacciati, malfamati e derisi, che giacciono nel grembo profondo di ogni presente. La storia ha il compito di dare la sua forma pura e assoluta allo stato immanente della perfezione, di renderlo visibile e sovrano nel presente. Ma non è possibile determinare questo stato ricorrendo a una descrizione prammatica di fenomeni particolari (istituzioni, costumi ecc.), alla quale anzi si sottrae; può essere soltanto colto nella sua struttura metafisica, come il regno messianico o l'idea francese di rivoluzione. Il significato storico attuale degli studenti e dell'università, la forma della loro esistenza nel presente, meritano dunque di essere descritti solo se sono intesi come metafora, come mimesi di uno stadio della storia supremo e metafisico. Solo così sono comprensibili e possibili. Tale descrizione non è affatto un proclama o un manifesto (entrambi non hanno avuto alcuna efficacia), ma indica la crisi che è insita nell'essenza stessa delle cose e che porta a quella decisione a cui i vili soccombono e i coraggiosi volontariamente si assoggettano. L'unico modo di trattare della posizione storica degli studenti e dell'università è il sistema. Finché mancano certe condizioni della sua possibilità, non rimane altra alternativa che quella di liberare il futuro dalla forma falsa e guasta che lo imprigiona nel presente, riconoscendo l'uno e l'altra. A questo soltanto serve la critica.

Alla vita degli studenti si accosta il problema della sua unità cosciente. Questa domanda è preliminare, poiché non giova distinguere, nella vita degli studenti, problemi diversi – scienza, Stato, virtù –, se le manca il coraggio di assoggettarsi in generale. Di fatto, ciò che contraddistingue la vita studentesca è la riluttanza ad assoggettarsi a un principio, a permearsi dell'idea. Il nome della scienza serve mirabilmente a nascondere un'indifferenza profondamente radicata, stabilmente insediata. Misurare la vita studentesca all'idea della scienza non significa affatto panlogismo, intellettualismo come si è inclini a temere, ma è critica legittima, poiché la scienza è il principale, ferreo baluardo eretto dagli studenti contro pretese «estrane». Dunque si tratta di unità interna, non di una critica dall'esterno. Si obietterà, a questo punto, che per la massima parte degli studenti la scienza è scuola professionale. Poiché «la scienza non ha niente a che fare con la vita», essa deve dare forma solo ed esclusivamente alla vita di colui che la segue. Tra le riserve più ingenui e più false nei suoi confronti c'è l'attesa che essa debba aiutare X e Y nella loro professione. La professione consegue tanto poco dalla scienza, che quest'ultima può addirittura escluderla. Poiché la scienza per sua natura non ammette il benché minimo distacco da sé, impegna totalmente il ricercatore che in certo modo deve sempre insegnare, ma non lo obbliga affatto a esercitare le professioni statali del medico, del giurista, del docente universitario. Non significa nulla di buono, se istituti dove possono essere acquistati titoli, autorizzazioni, possibilità di vita e professionali si chiamano sedi della scienza. L'obiezione: in che modo dovrebbe allora avere i suoi medici, i suoi giuristi e insegnanti, lo Stato attuale?, questa obiezione non dimostra nulla. Mostra solo quanto sia grande e rivoluzionario il compito che si pone: il compito di fondare una comunità di uomini conoscenti, al posto della corporazione di funzionari e laureati. Mostra solo fino a che punto le scienze attuali hanno pagato lo sviluppo del loro apparato professionale (nella forma di conoscenze e capacità) con un allontanamento da quell'idea del sapere in cui hanno la loro origine una e comune, e che è diventata per loro un mistero, se non addirittura una finzione. Chi ritiene che lo Stato attuale sia il dato di fatto che decide di tutto, deve rifiutare questa situazione; purché non osi chiedere allo Stato protezione e appoggio per la «scienza». Poiché ciò che testimonia della corruzione non è tanto l'intesa dell'università con lo Stato – che sarebbe compatibile anche con un'onesta barbarie –; è la garanzia e la teoria della libertà di una scienza a cui pure brutalmente si chiede, come se fosse la cosa più

naturale del mondo, che porti i suoi discepoli al traguardo dell'individualità sociale e del pubblico ufficio al servizio dello Stato. La tolleranza delle idee e teorie più libere non giova, finché non è concessa la vita che esse comportano (non meno di quelle più rigide), e si nega questa scissione enorme collegando ingenuamente l'università con lo Stato. È un malinteso, sviluppare istanze particolari, finché la soddisfazione della richiesta singola non esprime tuttavia lo spirito della totalità a cui appartiene; e solo questo fatto è interessante, anzi sorprendente: come l'istituzione del corso universitario sia una specie di rimpiazzino incredibile, in cui i due gruppi dei docenti e degli allievi si passano reciprocamente vicino senza mai vedersi. Qui la comunità studentesca resta sempre indietro rispetto al corpo dei docenti, poiché non possiede una carica ufficiale, e la base giuridica dell'università, impersonata dal ministro della Pubblica istruzione, che non è nominato dall'università, ma dal sovrano, è un'intesa semimascherata dell'autorità accademica con gli organi statali alle spalle degli studenti (e, in alcuni casi rari e fortunati, anche dei docenti).

L'accettazione acritica e passiva di questa situazione è una caratteristica fondamentale della vita studentesca. È vero che le organizzazioni dei Liberi studenti, come sono chiamate, e altre organizzazioni con finalità sociali, hanno intrapreso un apparente tentativo di soluzione. Ma esso si riduce in ultima istanza a una completa legittimazione dell'istituzione, e mostra, più chiaramente di quanto non sia mai accaduto prima, come gli studenti oggi non costituiscano una comunità capace di porre il problema della vita scientifica in genere, e di comprendere la sua irriducibile protesta contro la vita professionale del tempo. Poiché si propone di spiegare con tutta chiarezza quanto sia caotica l'idea che gli studenti si fanno della vita scientifica, la critica delle idee dei Liberi studenti e delle organizzazioni affini è necessaria; essa si avvarrà delle parole di un discorso che l'autore aveva tenuto in un incontro di studenti, quando credeva ancora di poter contribuire al rinnovamento della loro esistenza. «C'è un criterio molto semplice e sicuro, per verificare il valore spirituale di una comunità. La domanda: trova la totalità di colui che opera la sua espressione in essa, impegna la comunità l'uomo intero, l'uomo tutto è per essa indispensabile? Oppure ciascuno può fare a meno della comunità, proprio come la comunità può fare a meno di lui? È così semplice porre questa domanda, così facile dare la risposta che vale per i tipi attuali di comunità sociale, e questa risposta è decisiva. Tutti coloro che operano tendono alla totalità, e il valore di ogni azione

sta appunto in essa, ossia nel fatto che vi si esprima la natura intera e indivisa del singolo. Ma l'operare socialmente fondato che incontriamo oggi non contiene la totalità, è interamente frammentario e deviato. Non di rado la comunità sociale è la sede dove si lotta, segretamente eppure tutti d'accordo, contro desideri più alti, scopi più autentici, mentre si nascondono i propri sviluppi più congeniti e profondi. Nella stragrande maggioranza dei casi l'attività sociale dell'uomo medio serve a rimuovere gli impulsi originali e non deviati dell'uomo interiore. Qui si tratta dei docenti universitari, di individui che per la loro stessa professione hanno comunque un legame interno con le lotte spirituali, con lo scetticismo e il criticismo degli studenti. Queste persone si impadroniscono di un ambiente pienamente estraneo, lontanissimo dal loro, e ne fanno il loro luogo di lavoro, un luogo appartato dove si creano un'attività limitata, e l'intera totalità di questo loro operare ha il senso di tornare a vantaggio di una generalità spesso astratta. Non esiste nessun legame interno e originario, fra la vita intellettuale di uno studente e l'interesse assistenziale che prova per i figli degli operai, o anche per altri studenti. Non c'è altro legame, ma solo un concetto del dovere senza alcun rapporto con il suo lavoro proprio e più proprio, un senso del dovere che stabilisce un'antitesi meccanica: "Da una parte il borsista - dall'altra l'attività sociale". Qui il senso del dovere è calcolato, derivato e deviato, non scaturisce direttamente dal lavoro stesso. E a quel dovere non si adempie con la sofferenza tollerata per amore della verità, con tutti gli scrupoli che la ricerca impone, non si adempie, in genere, con un atteggiamento morale comunque legato con la propria vita intellettuale. No, gli si adempie con una contrapposizione drastica e insieme estremamente superficiale, paragonabile all'antitesi ideale-materiale, teorico-pratico. Insomma, quel lavoro sociale non è il potenziamento etico di una vita intellettuale, è una reazione di paura. Ma l'obiezione più pertinente e più profonda non è questa, che il lavoro sociale è sostanzialmente privo di legami con il lavoro proprio e peculiare dello studente, gli sta astrattamente di fronte (e costituisce perciò un'espressione estrema e quanto mai deplorabile di quel relativismo che vuole che ogni fenomeno spirituale sia accompagnato da un fenomeno fisico, che ogni tesi abbia la sua antitesi, che lo vuole con ansia e puntiglio, perché è incapace di vita sintetica); no, il punto decisivo non è che l'intera sua totalità abbia il significato di un'utilità generale del tutto vuota, il punto decisivo è che nonostante tutto ciò essa pretenda il gesto e l'atteggiamento dell'amore, là dove c'è solo un do-

vere meccanico, anzi, dove spesso non si fa che scantonare, per sfuggire alle conseguenze della critica intellettuale a cui lo studente è tenuto. Poiché in realtà lo studente è tale al fine che il problema della vita spirituale gli stia a cuore più della prassi dell'assistenza sociale. Infine, ed è questo un segno infallibile: da quel lavoro sociale degli studenti non è nato alcun rinnovamento del concetto e della valutazione del lavoro sociale in genere. Per l'opinione pubblica il lavoro sociale continua a essere quel peculiare miscuglio di dovere e di carità dei singoli. Gli studenti non hanno saputo dar forma alla loro necessità spirituale, e quindi non hanno neanche potuto fondare, in essa, una comunità veramente seria, ma solo una comunità zelante e interessata. Quello spirito tolstoiano che rivelò l'abisso che si spalanca fra la vita borghese e quella proletaria, il concetto che servire i poveri è un compito dell'umanità, non un'occupazione secondaria degli studenti, che qui, proprio *qui* volle tutto o nulla, quello spirito che si formò nelle idee degli anarchici più profondi e nei monasteri cristiani, questo spirito veramente serio di un lavoro sociale che non ebbe alcun bisogno dei tentativi puerili d'immedesimarsi nella psiche dei lavoratori e del popolo, questo spirito nelle comunità studentesche non si è sviluppato affatto. L'astrattezza dell'oggetto, il suo isolamento è lo scoglio contro cui naufragò il tentativo di organizzare la volontà della comunità accademica in modo da trasformarla in una comunità sociale di lavoro. La totalità del soggetto volente non trovò espressione alcuna, poiché in questa comunità la sua volontà non poteva essere rivolta al tutto». Il valore sintomatico dei tentativi intrapresi dai Liberi studenti, dai gruppi cristiano-sociali e da molti altri, è che riproducono, nel microcosmo accademico, la stessa scissione che esiste fra l'università e lo Stato nel suo complesso, per meglio conformarsi alle diverse richieste dello Stato e della vita. Hanno conquistato diritto di cittadinanza, all'interno dell'università, per quasi tutti gli egoismi e gli altruismi, per tutti i luoghi comuni della grande vita; esso è rifiutato solo al dubbio radicale, alla critica fondamentale e a ciò che è sommamente necessario: alla vita che si dedica a una ricostruzione completa. In queste cose non c'è affatto una volontà di progresso dei Liberi studenti che si contrapponga al potere reazionario delle società studentesche. Come si è cercato di mostrare, e come è provato anche dall'uniformità e dall'amor di pace dell'università nel suo complesso, le organizzazioni dei Liberi studenti sono ben lungi dall'esprimere e concretare una volontà spirituale meditata e consapevole. Finora la loro voce non si è fatta notare in modo decisivo neanche una

volta. La sua indecisione non consente di udirla. L'opposizione dei Liberi studenti scorre tranquillamente sui binari della politica liberale, lo sviluppo dei loro principi sociali è rimasto al livello della stampa liberale. Il movimento dei Liberi studenti non ha riflettuto su quello che è il vero problema dell'università: sulle società studentesche; poiché è una dura legge storica, che quelle società studentesche che un tempo vissero e soffrirono il problema della comunità accademica oggi appaiano, nelle occasioni ufficiali, come indegne rappresentanti della tradizione studentesca. Quando si tratta dei problemi ultimi, il libero studente non dimostra affatto una volontà più seria, un coraggio maggiore della società studentesca, e la sua attività è quasi più pericolosa di quella della società studentesca, perché è più illusoria e ingannevole: poiché questa tendenza borghese, indisciplinata e meschina, pretende di sostenere una lotta di liberazione, nella vita dell'università. Oggi lo studentato non si trova affatto là dove si combatte per l'ascesa spirituale della nazione, non s'incontra affatto sul campo della nuova lotta per l'arte, a fianco dei suoi scrittori e poeti, alle fonti della vita religiosa. Infatti lo studentato tedesco come tale - non esiste. E questo non perché non aderisca alle correnti più nuove, «più moderne» - come si potrebbe forse credere -, ma perché gli studenti nel loro complesso ignorano tutti questi movimenti nella loro profondità, perché continuano imperterriti a seguire la scia dell'opinione pubblica, a navigare sulle sue acque tranquille, perché sono come bambini adulati e guastati da tutti i partiti e le associazioni, sono lodati da tutti, perché in certo modo si adattano a tutti; ma sono assolutamente privi di quella nobiltà che fino a un secolo fa aveva distinto gli studenti tedeschi, inducendoli a lottare in difesa di una vita migliore, allo scoperto.

Quell'adulterazione per cui lo spirito creativo decade a spirito professionale che vediamo ovunque all'opera si è completamente impadronita dell'università, isolandola dalla vita spirituale creativa e non burocratizzata. Il disprezzo di casta per i liberi studiosi e artisti - estranei e spesso ostili allo Stato - è un sintomo evidente e doloroso di questo stato di cose. Uno dei professori universitari tedeschi più famosi parlò, dalla cattedra, dei «letterati dei caffè, che il cristianesimo ha già liquidato da tempo». Il tono di queste parole corrisponde alla loro verità. Un'università organizzata in questo modo deve necessariamente opporsi con tutte le sue forze alle muse, più chiaramente di quanto non si opponga alla scienza, che può simulare un rapporto diretto con lo Stato, grazie alla sua «applicabilità». Poiché il suo obiettivo è la professione,

deve necessariamente fallire la meta del creare immediato, come forma della comunità. Reale è l'estraneità ostile, l'incomprensione della scuola per la vita che l'arte esige, e si rivela chiaramente nel rifiuto del creare immediato, indipendente dall'ufficio. Questa situazione ha la sua manifestazione più diretta nell'immatunità dello studente, nella sua mentalità scolastica. Dal punto di vista del senso estetico, ciò che soprattutto colpisce e offende, nell'università attuale, è la reazione meccanica con cui l'uditorio segue le lezioni. Questa misura altissima di ricettività potrebbe essere compensata solo da una cultura del dialogo veramente accademica o sofisticata. Ne sono lontanissimi gli stessi seminari, che a loro volta si avvalgono principalmente della forma della lezione o conferenza: poco importa che siano gli insegnanti o gli allievi a parlare. L'organizzazione dell'università non si fonda più sulla produttività degli studenti, com'era nello spirito dei suoi fondatori. Essi pensarono allo studente essenzialmente come insegnante e scolaro nello stesso tempo: come insegnante, poiché produttività significa indipendenza totale, interesse e rispetto per la scienza e non più per la persona del docente. Quando l'idea che domina nella vita dello studente è la carica e la professione, non c'è più posto per la scienza. Non può più consistere nella dedizione a una conoscenza di cui c'è da temere che allontani dalla via della sicurezza borghese. Non può consistere nella dedizione alla scienza come non può consistere nella dedizione della propria vita a una generazione più giovane. Eppure ogni concezione più autentica della scienza impone questa professione: insegnare, anche se in forme completamente diverse da quelle attuali. Questa dedizione rischiosa alla scienza e alla gioventù deve vivere già nello studente, come capacità di amare; deve costituire la radice del suo creare. Invece la sua vita ricalca le orme dei vecchi, lo studente imita la scienza del docente, senza seguirlo nella sua professione. Rinuncia a cuor leggero alla comunità che lo legherebbe a coloro che creano, e a cui la filosofia soltanto può conferire la sua forma universale. Lo studente deve essere insieme creatore, filosofo e docente, e questo nella sua natura essenziale e determinante. Di qui deriva la forma della professione e della vita. La comunità di uomini che creano eleva ogni specie di studio accademico al livello dell'universalità: nella forma della filosofia. Tale universalità non si conquista proponendo problemi letterari allo studente di giurisprudenza, problemi giuridici a quello di medicina (come tentano di fare certi gruppi di studenti), ma solo in quanto la stessa comunità provvede affinché, prima di qualsiasi specializzazione dello studio (che a ben vedere può es-

sere giustificata solo in considerazione della professione), al di sopra di ogni attività delle scuole professionali, affinché essa stessa, la comunità dell'università in quanto tale, generi e difenda la forma comunitaria filosofica, e questo non nel senso di porre a sua volta problemi filosofici strettamente specialistici, ristretti e settoriali, ma di proporre i problemi metafisici di Platone e Spinoza, dei romantici e di Nietzsche. Questo, infatti (non le visite agli istituti assistenziali), significherebbe una connessione più profonda della professione con la vita: con una vita più profonda, è vero. Impedirebbe che lo studio universitario si irrigidisse nella forma di un coacervo di nozioni. Questi studenti dovrebbero circondare l'università, che comunica i metodi scientifici esistenti assieme ai tentativi di nuovi metodi, cauti, arditi eppure esatti, allo stesso modo che il vago ondeggiare del popolo circonda il palazzo di un principe; dovrebbero costruire la sede della rivoluzione spirituale permanente, dove si preparano dapprima nuovi problemi, più generali, meno chiari ed esatti di quelli scientifici, eppure motivati talvolta, forse, da un'intuizione più profonda. Nella sua funzione creatrice lo studentato dovrebbe essere considerato come il grande trasformatore che ha il compito di convertire in problemi scientifici le nuove idee, che di solito nascono nell'arte, nella vita sociale prima che nella scienza; questa trasformazione potrebbe avvenire grazie a un atteggiamento di tipo filosofico.

Il segreto dominio dell'idea di professione non è la più profonda di quelle falsificazioni che sono terribili perché colpiscono il cuore della vita creativa. Una concezione banale della vita baratta lo spirito con surrogati. Le riesce di nascondere sempre meglio la pericolosità della vita spirituale, e di schernire i veggenti superstiti che chiama visionari. Il convenzionalismo erotico deforma più profondamente la vita inconscia degli studenti. Con la stessa disinvoltura con cui l'ideologia professionale incatena la coscienza intellettuale, la concezione del matrimonio, l'idea della famiglia soffoca l'eros, alla stregua di una convenzione oscura. L'eros sembra scomparso, in un'età che si stende vuota e indefinita fra l'esistenza del figlio e quella del padre di famiglia. Dove stia l'unità, nella vita di colui che crea e che procrea, e se quest'unità sia data nella forma della famiglia, questa domanda non poté essere posta finché ci fu la segreta attesa del matrimonio: un intervallo illegittimo, in cui si poteva, al massimo, dimostrare una ottima capacità di resistenza contro le tentazioni. L'eros di coloro che creano: se mai ci fosse una comunità in grado di vederlo e di lottare per realizzarlo, sarebbe quella degli studenti. Ma anche là do-

ve mancavano tutte le condizioni esterne della vita borghese, dove mancava la possibilità concreta di creare situazioni borghesi, ossia famiglie, dove – come accade in molte città europee – migliaia di donne fondano la loro esistenza economica solo sugli studenti (le prostitute), anche allora lo studente non si è posto il problema dell'eros, che gli è originariamente proprio. Eppure doveva necessariamente chiedersi se la procreazione e la creazione dovevano restare, in lui, perpetuamente divise, se l'una spettava alla famiglia, l'altra all'ufficio, o se, deformate entrambe nella loro separazione, non erano entrambe estranee alla sua esistenza autentica. Poiché, per quanto possa essere derisorio e doloroso porre questa domanda alla vita degli studenti contemporanei, si deve tuttavia farlo, perché in loro, per la loro stessa natura, questi due poli dell'esistenza umana sono cronologicamente vicini. Si tratta del problema che nessuna comunità può evitare di risolvere, e che tuttavia non è più stato padroneggiato idealmente da nessun popolo, dopo i Greci e i primi cristiani; ha sempre pesato sui grandi creatori: come dovevano soddisfare all'immagine dell'umanità e come potevano realizzare una comunità con donne e bambini, la cui produttività ha una direzione diversa? I Greci, come sappiamo, praticavano una forma di violenza, poiché posponevano l'eros che procrea all'eros che crea, cosicché alla fine il loro Stato crollò, uno Stato da cui erano esclusi, in verità, le donne e i bambini. I cristiani indicarono la soluzione possibile per la *civitas dei*: rifiutarono l'esclusività di entrambe le forme. Quanto agli studenti, i più avanzati si sono sempre accontentati di interminabili considerazioni estetiche sul cameratismo e sulle compagne di studio; non ci si peritava di auspicare una «sana» neutralità erotica degli studenti e delle studentesse. In effetti la neutralizzazione dell'eros nell'università è riuscita, con l'aiuto delle prostitute. E dove è mancata, è esplosa quell'ingenuità così sfrenata, quell'allegria soffocante, e viene salutata con entusiasmo la studentessa spregiudicata, che dà il cambio all'insegnante vecchia e brutta. A questo punto s'impone un'osservazione di carattere generale: la Chiesa cattolica ha un istinto per la forza e necessità dell'eros ben più timoroso e sicuro di quello della borghesia. Le università dovrebbero affrontare un compito immenso, che invece non risolvono, ma affossano, rinnegano: un compito maggiore di quelli, innumerevoli, in cui si affaccenda lo zelo sociale. Questo: dare unità alla vita spirituale, che oggi è scissa nell'indipendenza intellettuale di colui che crea (nella società studentesca) e nella forza naturale incontrollata (nella prostituzione), e ci guar-

da tristemente, distorta e spezzata, come un torso dell'eros spirituale. La necessaria indipendenza di colui che crea, e il necessario inserimento della donna (che non è produttiva nel senso dell'uomo) in un'unica comunità di soggetti creati, attraverso l'amore, questa strutturazione deve essere certamente pretesa dallo studente, poiché è forma della sua vita. Ma oggi regna una convenzione talmente letale, che gli studenti non hanno neanche confessato la loro colpa nei confronti della prostituzione; che si pensa di arginare questa piaga immensa, blasfema, raccomandando la castità, poiché non si ha il coraggio di guardare negli occhi l'eros proprio e più bello. Questa mutilazione della gioventù colpisce troppo profondamente la sua essenza, perché si possa condannarla con molte parole. Deve essere affidata alla coscienza dei pensatori e alla decisione dei coraggiosi. La polemica non è in grado di raggiungerla.

Come vede se stessa, quale immagine di sé possiede al suo interno, una gioventù che ammette questo ottenebramento della sua idea più propria, questa mutilazione dei suoi contenuti vitali? Quest'immagine si esprime nello spirito di corpo, e quest'ultimo è tuttora il soggetto più visibile del concetto studentesco di gioventù, a cui le altre organizzazioni, soprattutto quelle dei Liberi studenti, contrappongono i loro slogan sociali. Ora più ora meno, tutti gli studenti tedeschi sono posseduti dall'idea di dover godere la propria gioventù. Quel periodo del tutto irrazionale che è trascorso in attesa dell'ufficio e del matrimonio doveva pur produrre un suo contenuto; e quest'ultimo coincideva necessariamente con l'idea pseudoromantica del passatempo, del trastullo e del gioco. È un marchio terribile che segna tutta la famosa allegria delle canzoni studentesche, e il nuovo spirito goliardico che impera ovunque. È paura del futuro, ed è insieme un rassicurante compromesso con l'inevitabile filisteismo, che si vede volentieri incarnato nel personaggio del «vecchio». Poiché si è venduta l'anima alla borghesia (professione e matrimonio), si difende strenuamente il diritto a pochi anni di libertà borghesi. Questo baratto viene fatto in nome della gioventù. Apertamente o segretamente, nella bettola o nei discorsi stuporosi delle assemblee, viene prodotta, a caro prezzo, quell'ebbrezza che deve restare indisturbata. È la coscienza di aver dissipato la giovinezza e venduto l'età matura, che è assetata di quiete, e contro questo scoglio sono naufragati gli ultimi tentativi di dare vita e anima al mondo studentesco. Ma come si beffa di ogni dato di fatto, que-

sta forma di vita, e come viene punita da tutte le forze spirituali e naturali, dalla scienza attraverso lo Stato, dall'eros attraverso la prostituta, com'è dunque distrutta dalla natura! Poiché gli studenti non sono la generazione più giovane, sono coloro che invecchiano. È una decisione eroica, riconoscere la senilità, per coloro che hanno perduto gli anni della loro adolescenza nelle scuole tedesche, e a cui gli studi universitari parevano infine dischiudere la vita giovanile, che poi si rifiutava loro, di anno in anno. Eppure si deve riconoscere che essi devono essere creatori, dunque singoli e soggetti che invecchiano, che esiste già una generazione più ricca di adolescenti e bambini, a cui possono dedicarsi soltanto insegnando. Questo sentimento è loro sommamente estraneo. Appunto per questo non riescono, non sono pronti a vivere fin dall'inizio con i bambini, poiché insegnare significa questo: perché non riescono mai a raggiungere la sfera della solitudine. Poiché non riconoscono la loro età, se ne stanno inoperosi. Solo il desiderio riconosciuto di una bella infanzia e di una degna giovinezza è la condizione del creare. Altrimenti non sarà possibile alcun rinnovamento della loro vita: senza il rimpianto per la grandezza perduta. È il timore della solitudine, che è responsabile del loro disimpegno erotico, la paura della dedizione, dell'abbandono. Si misurano con i padri, non con quelli che sono più giovani di loro, e salvano l'apparenza della loro gioventù. La loro amicizia è senza grandezza e senza solitudine. Quell'amicizia espansiva, potenzialmente infinita che è propria di coloro che creano, quell'amicizia che si estende a tutta l'umanità anche quando sono in due soltanto, o quando il loro anelito resta solo, non trova posto nella gioventù delle università. Il suo posto è occupato da quella «fratellanza» insieme limitata e sfrenata che è sempre uguale, nella bettola e quando si fonda la società studentesca, nel caffè. Tutte queste istituzioni della vita studentesca sono un mercato del provvisorio, come lo sono la frequenza delle lezioni e dei caffè, servono a riempire un vuoto tempo di attesa, a coprire la voce che esorta a costruire la propria vita su quello spirito che alimenta insieme il creare, l'eros, la gioventù. C'è una gioventù casta e discreta, che è colma di riverenza verso coloro che le danno il cambio, e di cui testimoniano i versi di George:

Erfinder rollenden gesangs und sprühend
 Gewandter zwiegespräche: frist und trennung
 Erlaubt dass ich auf meine dächnistafel
 Den frühern gegner grabe - tu desgleichen!
 Denn auf des rausches und der regung leiter

Sind beide wir im sinken: nie mehr werden
Der knaben preis und jubel so mir schmeicheln.
Nie wieder strofen so im ohr dir donnern¹.

La vita degli studenti è lontana da questa conoscenza, perché ha perso ogni coraggio. Ma ogni forma di vita, con il suo ritmo, consegue dagli imperativi che determinano la vita di coloro che creano. Finché li eludono, la loro esistenza li punisce, una brutta esistenza, e un senso di disperazione li colpisce profondamente al cuore, nonostante la loro ottusità.

Ancora si tratta della necessità estrema che è minacciata, occorre un orientamento rigoroso e severo. Troverà gli imperativi suoi propri, chiunque assoggetti la sua vita all'istanza suprema. Libererà il futuro dalla forma degenerata che lo imprigiona nel presente, riconoscendo l'uno e l'altra.

¹ [«Inventore di canto rotolante e di agili, | scintillanti dialoghi: intervallo e distacco | permettono che io incida nelle tavole della mia memoria | il nome dell'antico avversario - fa' lo stesso! Poiché entrambi stiamo discendendo | la scala dell'ebbrezza e dell'emozione: mai più così | mi lusingheranno la lode e il giubilo dei fanciulli. | Mai più le strofe così rimbomberanno nel tuo orecchio»].

1916

La felicità dell'uomo antico

Forse dopo la fine del mondo antico l'uomo conosce solo uno stato psichico in cui la sua interiorità entri in un rapporto pienamente puro e grande con il tutto della natura, del cosmo: il dolore. L'uomo sentimentale, come lo chiama Schiller, può acquisire un sentimento approssimativamente puro e grande, ossia approssimativamente ingenuo, di se stesso, solo all'alto prezzo di raccogliere tutta la sua sostanza interiore in un'unità separata dalla natura. La sua suprema semplicità e integrità umana riposa su questa separazione dalla natura determinata dal dolore, e in questa contrapposizione si manifestano insieme un fenomeno sentimentale e un fenomeno di riflessione. Quasi si potrebbe pensare che la riflessione sia ormai un atteggiamento connaturato all'uomo moderno, al punto che nella felicità semplice e piana che ignora il contrasto con la natura l'uomo interiore gli appare troppo vuoto e troppo poco interessante, per dispiegarsi profondamente libero verso l'esterno, anziché rimanere nascosto e chiuso in se stesso, per una sorta di vergogna. Anche per l'uomo moderno felicità significa naturalmente uno stato dell'anima ingenua κατ'ἔξοχὴν, ma nulla è più significativo del suo tentativo di interpretare in senso sentimentale questa purissima rivelazione dell'ingenuo. Questo processo di reinterpretazione si avvale dei concetti moderni dell'innocenza e dell'infantile, con la loro farragine di immagini false e corrotte. Mentre l'innocenza ingenua, grande, vive a diretto contatto con tutte le forze e le forme del cosmo, e trova i propri simboli nella purezza, nella forza e bellezza della forma, per l'uomo moderno l'innocenza è quella dell'omuncolo, è un'innocenza diminutiva e microscopica, che assume la forma di un'anima che non sa nulla della natura, che si vergogna del suo stato e non osa riconoscerlo neanche davanti a se stessa, come se – ripetiamo – l'uomo felice fosse un guscio troppo vuoto, per non sprofondare di vergogna alla propria vista. E quindi il senso moderno della felicità è insieme piccino e segreto, e ne è derivata l'idea dell'anima felice che

ripudia se stessa con un'attività continua, e coartando artificialmente i propri sentimenti. Lo stesso significato ha l'idea della felicità infantile, poiché anche nel bambino non vede quell'essere in cui il sentimento si attua nella sua forma pura e si esprime nel modo piú immediato, ma vede una creatura egocentrica, ignorante e svagata, che perciò altera la natura, la rimpicciolisce, le addossa sentimenti angusti e inconfessati. Nel *Lenz* di Büchner la piccola felicità dell'anima sentimentale è descritta in questo modo, nella fantasia di un malato che desidera la pace:

«Vede, – ricominciò, – mentre lei camminava cosí nella stanza e cantava quasi soltanto per sé, e ogni passo era una musica, c'era una tale felicità in lei, e si effondeva su di me; io ero sempre tranquillo, quando la vedevo o lei appoggiava la testa contro di me, [...] Proprio come un bambino; era come se il mondo fosse troppo grande per lei: si ritirava in se stessa, cercava l'angolino piú nascosto di tutta la casa, e poi si sedeva, come se tutta la sua beatitudine fosse concentrata in un solo punto, e allora era cosí anche per me; avrei potuto giocare come un bambino».

È decisivo per l'immagine che l'uomo antico ha della felicità, il fatto che quella piccola modestia che vuole seppellire la felicità nella parte piú interna e profonda dell'individuo, in modo che non possa essere raggiunta dalla riflessione (come un talismano contro la sventura), che per l'uomo antico questa modestia si trasformi nel suo contrario piú terribile, nel delitto della superbia folle, nella ὕβρις. Per il greco, ὕβρις è il tentativo di esibire se stesso – l'individuo, l'uomo interiore – come soggetto e proprietario della sua felicità, ὕβρις è la credenza che la felicità sia una proprietà, anche e proprio quella della modestia, ὕβρις è la credenza che la felicità sia qualcosa di diverso da un dono degli dèi che essi possono togliere in ogni momento, come in ogni momento possono infliggere al vincitore un'immensa sventura (si pensi al ritorno di Agamemnone). Ora ciò significa che la forma in cui la felicità visita l'uomo antico è quella della vittoria. La sua felicità non è altro che questo – un dono decretato dagli dèi, e gli è fatale, se crede che gli dèi l'abbiano data *a lui* e proprio *a lui*. Perché in quest'ora suprema che fa dell'uomo un eroe egli si astenga dalla riflessione, perché in quest'ora si effondano su di lui tutte le grazie che conciliano il vincitore con la sua città, con i sacri boschetti degli dèi, con l'εὐσέβεια degli antenati e infine con lo stesso potere degli dèi, Pindaro cantò gli inni di vittoria. E cosí all'uomo antico, nella felicità, sono riservate entrambe le cose: la vittoria e la festa, il merito e l'innocenza. Ugualmente necessari e rigorosi. Poiché nessuno può vantarsi dei propri meriti, quando lotta nelle gare, anche il mi-

gliore può incontrare colui che gli dèi hanno mandato contro di lui, e che, piú forte, lo getta nella polvere. Ed egli, il vincitore, ringrazierà a sua volta gli dèi, tanto piú in quanto gli concessero la vittoria sull'eroe piú grande. Non c'è posto per l'ostinata celebrazione del merito, per l'avventurosa attesa della felicità, che permettono al borghese di campare. L'ἀγών – ed è questo un senso profondo di questa istituzione – dà a ciascuno la misura della felicità che gli dèi gli destinano. Ma non c'è neanche posto per l'innocenza vuota e oziosa dell'ignorante, con cui l'uomo moderno nasconde a se stesso la sua felicità. Il vincitore è in piedi davanti a tutti, lodato dal popolo, l'innocenza è assolutamente necessaria a *lui* che tiene nelle mani levate il vaso della vittoria, come una coppa piena di vino di cui anche una sola goccia, cadendo, lo macchierebbe per l'eternità. Non deve negare né carpire alcun merito, gli dèi gliel'hanno donato, e non ha bisogno di riflettere sulla sua innocenza, come l'anima piccola e inquieta, ma che si colmino le grazie, affinché la cerchia divina che lo ha eletto trattenga presso di sé lo straniero, tra gli eroi.

La felicità dell'uomo antico è conclusa nella celebrazione della vittoria: nella gloria della sua città, nell'orgoglio del suo distretto e della sua famiglia, nella gioia degli dèi e nel sonno che lo trasporta nel cielo degli eroi.

Socrate

I.

Il tratto estremamente barbarico della figura di Socrate è quello per cui quest'uomo estraneo alle Muse costituisce il centro erotico dei rapporti del cenacolo platonico. Ma se il suo amore manca della facoltà generale di comunicarsi: dell'arte, che cosa alimenta il suo operare? La volontà. Socrate mette l'eros al servizio dei suoi scopi. Questo crimine si riflette nel carattere evirato della sua persona. Poiché a questo si riferisce in ultima analisi la repulsione degli Ateniesi: la loro ripugnanza, ancorché volgare sul piano soggettivo, è storicamente giusta. Socrate avvelena la gioventù, la corrompe. Il suo amore per i giovani non è «scopo» né puro *eidós*, ma mezzo, strumento. Socrate è il mago, il maieutico che scambia i sessi, colui che è condannato senza colpa, che muore per ironia, e a scherno dei suoi avversari. La sua ironia attinge alla fonte dell'orrore, eppure egli rimane l'oppresso, il reietto, l'abietto. Ha persino qualcosa del clown. Il dialogo socratico deve essere studiato in rapporto al mito. Che cosa ha significato per Platone? Socrate: è la figura in cui Platone ha recepito e distrutto il vecchio mito. Socrate: è la vittima che la filosofia sacrifica agli dèi del mito, che vogliono vittime umane. Nella terribile pugna cerca di affermarsi la giovane filosofia, con Platone.

II.

I santi dipinti da Grünewald sono così grandiosi perché la loro aureola emerge dal nero più cupo. Lo splendore è vero solo se trionfa nella notte, solo allora è grande, solo allora è senza espressione, solo allora è asessuato e tuttavia latore di una sessualità ultraterrena. Colui che così si irradia è il genio, il testimone di ogni creazione veramente spirituale. Egli conferma, garantisce la sua asessualità. In una società composta di soli uomini non ci sarebbe il genio: egli vive grazie all'esistenza del femminile. È vero: l'esisten-

za del femminile assicura l'asessualità delle opere dello spirito nel mondo. Quando un'opera, un'azione, un pensiero nasce senza conoscere l'esistenza del momento femminile, nasce qualcosa di cattivo, di morto. Ciò che nasce direttamente da questa femminilità, è piatto e debole e non vince la notte. Ma dove regna questa conoscenza del femminile che esiste nel mondo, nasce l'opera geniale. Ogni rapporto più profondo tra l'uomo e la donna si fonda sulla base di questa creatività autentica, e sta sotto il segno del genio. Poiché interpretare come desiderio il più intimo contatto fra l'uomo e la donna è errato nel senso che di tutti i gradi di quell'amore, compreso l'amore fra uomo e donna, quello più profondo, più grandioso, l'amore eroticamente e miticamente più perfetto, quasi diremmo splendente (se non fosse interamente notturno) è l'amore tra donna e donna. Come accade che la semplice esistenza della donna garantisca l'asessualità dell'opera dello spirito? È tuttora un profondo mistero che gli uomini non sono riusciti a spiegare. Per loro il genio non è ancora colui che è privo di espressione e che emerge trionfalmente dalla notte, è ancor sempre colui che si esprime fluttuando nella luce.

Nel *Simposio* Socrate celebra l'amore fra gli uomini e gli adolescenti, e afferma che è l'elemento dello spirito creativo. Secondo Socrate colui che sa è gravido del sapere, e la spiritualità esiste solo nella forma del sapere e della virtù. Ma colui che impersona lo spirito, forse non genera, ma certamente concepisce senza ingravidarsi. Come l'immacolata concezione è l'idea esaltata della purezza femminile, così la concezione senza gravidanza è il segno spirituale più profondo del genio maschile. È un tratto di splendore. Socrate lo distrugge. La spiritualità di Socrate aveva un carattere interamente sessuale. Il suo concetto del concepimento spirituale è quello di una gravidanza, il suo concetto della generazione spirituale la identifica con una scarica dei desideri. Lo rivela il metodo socratico, che è completamente diverso da quello platonico. La domanda socratica non è la domanda santa che attende la risposta e che risuona e rivive nella risposta; diversamente dalla domanda erotica pura, o da quella puramente scientifica, non possiede il metodo della risposta: ma violenta, anzi sfacciata, è un puro mezzo per estorcere il discorso, che simula, ironizza, poiché conosce già la risposta, fin troppo bene. La domanda socratica incalza la risposta dall'esterno, come i cani puntano un nobile cervo. La domanda socratica non è delicata, e non è tanto creativa quanto ricettiva, non è geniale. Allo stesso modo dell'ironia socratica che vi si cela, è un'erezione del sapere (ci si permetta quest'immagine

terribile per una cosa terribile). Con l'odio e con il desiderio insegue l'*eidōs* e cerca di renderlo obiettivo, poiché la sua visione gli è preclusa. (E se amore platonico significasse amore asocratico?) A questo terribile dominio, nella sfera dello spirito, di immagini sessuali, corrisponde – anzi ne consegue – l'impura mescolanza di questi concetti in quella naturale. Il suo discorso conviviale nomina indifferentemente il seme e il frutto, la procreazione e la nascita, con indistinzione demonica, e colui che lo pronuncia rappresenta la terribile mescolanza: eunuco e fauno. In verità, Socrate è un essere non umano, e inumano – poiché non ha la benché minima nozione delle cose umane – è il suo discorso sull'eros. Poiché questa è la posizione di Socrate e del suo eros nella scala dell'erotismo: l'amore fra donna e donna, fra uomo e uomo, fra uomo e donna, spettro, demone, genio. Ha avuto ironicamente quanto si meritava, con Santippe.

Sul Medioevo

Nella sua caratterizzazione dello spirito medievale, Friedrich Schlegel vede il momento negativo di quest'epoca nell'interesse dominante e incondizionato per l'assoluto, un atteggiamento che nell'arte si esprime nella forma di una fantasia leziosa, nella filosofia e teologia della scolastica in quella di un non meno lezioso razionalismo. Quest'interpretazione può essere ulteriormente chiarita con un confronto con l'orientamento dello spirito asiatico. Anche lo spirito asiatico è caratterizzato da uno sprofondarsi incondizionato nell'assoluto, sul piano della filosofia e della religione. Ma è diviso dallo spirito medievale da un vero abisso. Le forme grandissime in cui si esprime nulla sono meno che leziose. La sua profonda diversità dallo spirito del Medioevo deriva dal fatto che l'assoluto a cui attinge il linguaggio delle sue forme gli è presente e familiare, costituisce il suo contenuto più possente. Lo spirito dell'Oriente dispone dei contenuti reali dell'assoluto, come è testimoniato già dall'unità dell'arte, della religione e della filosofia, e soprattutto dall'unità di religione e vita. È stato spesso affermato che nel Medioevo la religione dominava sulla vita. Ma in primo luogo quella che dominava era l'ecclesia, e in secondo luogo tra il principio dominante e quello dominato esiste sempre una divisione. Ciò che soprattutto contraddistingue lo spirito medievale è proprio il fatto che la sua tendenza all'assoluto, quanto più appare radicale, tanto più sia anche formale. L'immenso lascito mitologico del mondo antico non è ancora andato perduto, ma è venuto meno il suo fondamento reale, e sono rimaste soltanto impressioni della sua potenza: l'anello di Salomone, la pietra filosofale, i libri sibillini. Sopravvive nel Medioevo l'idea formale della mitologia: il principio che conferisce potere, il magico. Ma nel Medioevo questo potere non può più essere legittimo: la Chiesa ha distrutto i signori feudali che lo conferivano, gli dèi. Ora ciò sta all'origine dello spirito formalistico dell'epoca. Essa cerca di ottenere potere sulla natura abbandonata dagli dèi in un modo indiretto,

pratica la magia senza una base mitologica. Nasce una forma di schematismo magico. Si confronti la prassi magica del mondo antico con quella del Medioevo nel campo della chimica: la magia antica tratta le sostanze naturali per creare bevande e unguenti che hanno un rapporto preciso con il regno mitologico della natura. L'alchimista cerca - certamente nella forma della magia - ma che cosa? L'oro. Analoga è la situazione dell'arte. L'arte ornamentale nasce dal principio mitico. L'ornamento asiatico è saturo di mitologia, l'ornamento gotico ha assunto un carattere magico-razionalistico. Agisce, ma sugli uomini, non sugli dèi. Il sublime deve apparire alto e altissimo, il gotico esprime la quintessenza meccanica del sublime, l'alto, lo slanciato, la sublimità potenzialmente infinita. Il progresso è automatico. La stessa esteriorità dissacrata è profondamente nostalgica, lo stesso anelito si ritrova ancora nello stile pittorico del primo Rinascimento tedesco e di Botticelli. Il carattere lezioso di quest'arte fantastica nasce dal formalismo. Quando vuole schiudere l'accesso all'assoluto, quest'ultimo in un certo senso rimpicciolisce; e come lo stile gotico poté dispiegarsi solo nell'angustia oppressa e compressa delle città medievali, così la sua realizzazione fu possibile solo sulla base di una visione del mondo che, commisurata al proprio criterio assoluto, è certamente piú ristretta di quella del mondo antico, e anche del nostro. Al culmine dell'età medievale la concezione antica della realtà era ormai dimenticata in grande misura, e in quel mondo rimpicciolito che restava nascevano il razionalismo scolastico e l'anelito autodistruttivo del gotico.

Trauerspiel e tragedia¹

Forse il significato piú profondo del tragico non rileva solo e tanto dell'arte, quanto dell'ambito della storia. Ma almeno si deve supporre che il tragico indichi un confine del regno dell'arte non meno che un confine della sfera della storia. Il tempo della storia trapassa nel tempo tragico, in alcuni punti determinati e salienti del suo percorso: ossia nelle azioni dei grandi individui. Tra la grandezza nel senso della storia e il tragico esiste un nesso sostanziale e necessario, che peraltro non si risolve in un'identità. Ma almeno questo è certo: la grandezza storica può essere rappresentata dall'arte solo nella forma della tragedia. Il tempo della sto-

¹ Nell'originale *Trauerspiel und Tragödie*. Nell'uso tedesco generale i due termini sono quasi sinonimi (per esempio nel *Deutsches Wörterbuch* del Wahrig si legge, a p. 3603: «Trauerspiel = Tragödie»). Ma nell'uso di Benjamin hanno ciascuno un significato specifico e ben differenziato, che si viene delineando appunto in questo saggio giovanile (e nel seguente), e che starà alla base della teoria sviluppata qualche anno dopo nell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Nell'uso tedesco generale il significato del termine *Tragödie* corrisponde all'italiano «tragedia»; invece nell'uso linguistico di Benjamin *Tragödie* indica sempre la tragedia classica (sebbene, per non appesantire troppo il testo, traduciamo il termine con «tragedia», come è stato fatto in tutte le versioni precedenti di Benjamin). Nella traduzione di questo saggio, e del seguente, abbiamo deciso di lasciare il termine *Trauerspiel* nella sua forma originale tedesca, poiché il discorso di Benjamin è strettamente e ripetutamente legato all'etimologia della parola. *Trauerspiel* è composto di *Trauer*, che significa «lutto» e «afflizione», e *Spiel*, ossia «rappresentazione» (qui, ma la parola isolatamente presa può anche significare «gioco»; e proprio in questo saggio Benjamin espone una propria speculazione che è incomprensibile se non si tiene conto del duplice significato del tedesco *Spiel*). Quindi *Trauerspiel* potrebbe essere tradotto letteralmente con «rappresentazione luttuosa», come dice Cesare Cases nella nota alla traduzione italiana del *Dramma barocco tedesco* [Torino 1971, p. 274], o «rappresentazione di afflizione». Storicamente, *Trauerspiel* sta a indicare una forma particolare di tragedia, potremmo dire la tragedia moderna, che culmina con Calderón e Shakespeare, e che trova la sua espressione piú propria nel *Trauerspiel* barocco tedesco, secondo la tesi sostenuta da Benjamin nell'opera relativa. Nelle traduzioni precedenti di Benjamin, *Trauerspiel* era stato reso con il termine «dramma» (moderno). Questa traduzione già allora rappresentava una soluzione di ripiego (tra l'altro perché all'italiano «dramma» corrisponde esattamente il tedesco *Drama*); esso sarebbe addirittura impossibile nel caso dei presenti saggi, dove Benjamin sostiene che la tragedia antica è il dramma [*Drama*] nella sua forma pura, laddove il *Trauerspiel* non è una forma puramente drammatica, ma rappresenta la transizione dall'arte drammatica a una forma diversa (alla musica) [N. d. T.]

ria è infinito in ogni direzione, e incompiuto in ogni momento. Ciò significa che non è pensabile nessun evento empirico particolare che abbia un rapporto necessario con la situazione cronologica determinata in cui accade. Il tempo per l'accadere empirico è solo una forma, ma – ciò che è più importante – è una forma che in quanto tale non può mai essere colmata. L'accadimento non soddisfa alla natura formale del tempo in cui ha luogo. Poiché non si deve pensare che il tempo non sia altro che il metro con cui è misurata la durata di un cambiamento meccanico. Questo tempo è certamente una forma relativamente vuota che non ha senso pensare ricolma. Ma il tempo della storia è diverso da quello della meccanica. Il tempo della storia determina molto di più che la possibilità di spostamenti di una determinata grandezza e regolarità – ossia del movimento della lancetta dell'orologio – durante spostamenti simultanei di struttura più complicata. E, senza specificare che cos'è questo «di più» che è determinato dal tempo storico – dunque senza definire la sua differenza rispetto al tempo meccanico – dobbiamo dire che la forza determinante della forma temporale della storia non può essere interamente compresa da nessun accadimento empirico, e non può essere interamente raccolta in nessuno. Questo accadere che è compiuto nel senso della storia è invece del tutto indeterminato sul piano empirico, ossia è un'idea. Quest'idea del tempo compiuto è l'idea storica che domina nella Bibbia: il tempo messianico. Ma in ogni caso l'idea del tempo storico compiuto è diversa dall'idea di un tempo individuale. Questa determinazione, che naturalmente trasforma interamente il senso del compimento, è quella che caratterizza il tempo tragico, distinguendolo dal tempo messianico. Il tempo tragico è il tempo compiuto dell'individuo, mentre il tempo messianico e il tempo divinamente compiuto.

Il *Trauerspiel* e la tragedia si distinguono perché hanno una posizione diversa rispetto al tempo storico. Nella tragedia l'eroe muore perché nessuno può vivere nel tempo compiuto. Muore di immortalità. La morte è un'immortalità ironica: è questa l'origine dell'ironia tragica. L'origine della colpa tragica appartiene allo stesso contesto. Si fonda su quel tempo proprio, compiuto in una forma puramente individuale, che caratterizza l'eroe tragico. Questo tempo proprio dell'eroe tragico (che, al pari del tempo storico, non è necessario definire in questa sede) segna tutte le sue azioni e la sua intera esistenza, come un cerchio magico. Quando, per ragioni incomprensibili, è improvvisamente presente l'intreccio tragico, quando il minimo errore porta alla colpa, quando il più picco-

lo sbaglio, il caso piú improbabile provoca la morte, quando non sono pronunciate le parole apparentemente possibili per tutti della comprensione e dello scioglimento, ebbene, si tratta di quella peculiare influenza che il tempo dell'eroe esercita su tutto l'accadere, poiché nel tempo compiuto ogni accadimento è una funzione di quest'ultimo. Quasi paradossalmente, l'evidenza di questa funzione appare nel momento della completa passività dell'eroe, quando il tempo tragico sboccia in certo modo come un fiore, e dal suo calice sale l'aspro profumo dell'ironia. Poiché il fato dell'eroe si compie non di rado nei momenti di pausa totale, per così dire durante il sonno dell'eroe, e anche il significato del tempo colmo e compiuto nel destino tragico viene in luce nei grandi momenti di passività: nella decisione tragica, nel momento ritardante, nella catastrofe. La misura tragica di Shakespeare sta nella grandezza con cui distingue gli uni dagli altri i diversi stadi del tragico e li precisa, come ripetizioni di uno stesso tema. Invece la tragedia degli antichi rivela una crescita sempre piú irresistibile delle forze tragiche: gli antichi conoscono il destino tragico, Shakespeare conosce l'eroe tragico, l'azione tragica. Goethe lo definisce giustamente romantico.

La morte della tragedia è un'immortalità ironica; ironica perché eccessivamente determinata: la morte tragica è surdeterminata, questa è la vera espressione della colpa dell'eroe. Forse Hebbel era sulla giusta strada, quando vide nell'individuazione la colpa originale; ma la domanda fondamentale è questa: che cosa offende, la colpa dell'individuazione? Il problema della connessione di storia e tragicità può essere formulato in questi termini. Non è un'individuazione che debba essere intesa in riferimento all'uomo. La morte del *Trauerspiel* non si basa su quella determinatezza estrema che il tempo individuale conferisce all'accadere. Non è una conclusione, senza certezza di una vita piú alta e senza ironia è la μετάβασις; di tutta la vita εις ἄλλο γένος. Il simbolo matematico del *Trauerspiel* è un ramo di un'iperbole di cui l'altro ramo è situato nell'infinito. La legge di una vita superiore vige nello spazio ristretto dell'esistenza terrena, e tutti giocano e recitano² finché la morte non pone termine alla rappresentazione, per continuare in un altro mondo la ripetizione piú grande della stessa re-

² In tedesco *spielen*. Il verbo tedesco possiede entrambi questi sensi, così come *Spiel* significa sia «recitazione», «rappresentazione», sia «gioco». Per la comprensione di questo luogo è indispensabile tenere presente anche l'aspetto ludico che Benjamin attribuisce alla rappresentazione del *Trauerspiel* (e che teorizzerà in forma piú esplicita ancora nel *Deutsches Trauerspiel*) [N. d. T.].

cita. La ripetizione è la base su cui poggia la legge del *Trauerspiel*. I suoi eventi sono schemi allegorici, immagini metaforiche di un'altra recita. In questa rappresentazione trasporta la morte. Il tempo del *Trauerspiel* moderno non è compiuto, eppure è finito. Non è individuale, senza essere storicamente universale. Il *Trauerspiel* è una forma anfibia in ogni senso. La generalità del suo tempo non è mitica, ma spettrale. È connesso intimamente con quella natura speculare che è specifica della rappresentazione e del gioco, il fatto che i suoi atti siano di numero pari. Questo concetto è illustrato molto chiaramente dall'*Alarcos* di Schlegel, che in generale si presta particolarmente bene a un'analisi intesa a enucleare le caratteristiche del *Trauerspiel*. Rango e stato dei suoi personaggi sono regali, e nel *Trauerspiel* perfettamente coerente non può essere altrimenti, se si considera il suo significato allegorico. Questo dramma è nobilitato dalla distanza che separa ovunque immagine e immagine riflessa, significante e significato. Così il *Trauerspiel* non è certamente l'immagine di una vita più alta, ma non è altro che l'una di due immagini speculari, e la sua continuazione non è meno schematica del dramma stesso. I morti diventano spettri. Il *Trauerspiel* è l'applicazione artistica dell'idea storica della ripetizione; perciò il suo problema è completamente diverso da quello della tragedia. Nel *Trauerspiel* colpa e grandezza pretendono una determinatezza tanto più esigua (per tacere di una surdeterminazione), in quanto esigono una maggiore estensione, una diffusione più generale, non già in funzione della stessa colpa e grandezza, ma della ripetizione di quei rapporti.

Ma la stessa natura della ripetizione temporale implica la sua incapacità di fungere da supporto ad alcuna forma chiusa. E anche se il rapporto della tragedia con l'arte rimane tuttora problematico, anche se forse la tragedia è più e meno di una forma d'arte, è certo che in ogni caso è una forma chiusa. Il suo carattere temporale è esaurito e formato nella forma drammatica. Il *Trauerspiel* invece è intrinsecamente inconcluso, e del resto l'idea della sua soluzione non si trova più all'interno della sfera drammatica. Ed è questo il punto che permette di distinguere in modo decisivo fra il *Trauerspiel* e la tragedia, con un'analisi delle rispettive forme. Il resto del *Trauerspiel* si chiama musica. Forse, come la tragedia sta a indicare il passaggio dal tempo storico al tempo drammatico, il *Trauerspiel* è situato nel punto in cui il tempo drammatico trapassa nel tempo della musica.

Il significato del linguaggio nel *Trauerspiel* e nella tragedia

Il tragico si fonda su una legge che regola le parole che sono scambiate tra i personaggi. Non esiste una pantomima tragica. E non c'è neanche un poema tragico, un romanzo tragico, un evento tragico. Non solo il tragico esiste esclusivamente nella sfera del linguaggio drammatico degli uomini; è persino l'unica forma che sia originariamente adeguata allo scambio verbale tra gli uomini. Ciò significa che non c'è tragicità al di fuori dello scambio verbale interumano, e che questo scambio non possiede altra forma che non sia la forma tragica. Quando un dramma non ha carattere tragico, non vi si dispiega originariamente la legge propria del discorso umano: accade soltanto che un sentimento o un rapporto si manifesti in un contesto linguistico, in uno stadio linguistico.

Lo scambio verbale nelle sue manifestazioni pure non è triste e neppure comico, è tragico. In questo senso la tragedia è la forma drammatica classica e pura. La tristezza¹ non trova la sua espressione più profonda, fondamentale e unica nella parola drammatica, e neppure nella parola in genere. Non ci sono soltanto *Trauerspiele*, e, ancor più: il *Trauerspiel* non è neanche la cosa più triste del mondo, più triste può essere una poesia, un racconto, una vita. Poiché, diversamente dal tragico, il lutto² non è una potenza dominante, non è la legge ineluttabile di ordini che si concludono nella tragedia, il lutto è un sentimento. Quale rapporto metafisico ha questo sentimento con la parola, con il linguaggio parlato? È l'enigma del *Trauerspiel*. Quale relazione interna alla sostanza del lutto lo solleva dalla sfera dei puri sentimenti e lo fa entrare nell'ordine dell'arte?

Nella tragedia la parola e il tragico nascono insieme, simultaneamente, di volta in volta nello stesso luogo. Ogni discorso nella tragedia è tragicamente decisivo. È la parola pura, che è imme-

¹ In tedesco *das Traurige* [N. d. T.].

² In tedesco *Trauer* [N. d. T.].

diatamente tragica. Come il linguaggio in genere possa colmarsi di lutto ed essere espressione di afflizione, è il problema fondamentale del *Trauerspiel*, assieme al primo: posto che il lutto è un sentimento, come può avere accesso all'ordine linguistico dell'arte? La parola che opera secondo il suo significato puro diventa tragica. La parola in quanto soggetto attivo e puro del suo significato è la parola pura. Ma accanto a questa ce n'è un'altra, che si trasforma, che dal luogo della sua origine si dirige verso un altro, verso il suo sbocco. La parola in corso di trasformazione è il principio linguistico del *Trauerspiel*. C'è una vita sentimentale pura della parola, in cui essa si depura, nel senso che quello che è originariamente un suono della natura diventa suono puro del sentimento. Per questa parola il linguaggio è solo una fase transitoria nel ciclo della sua metamorfosi, e in questa parola parla il *Trauerspiel*. Descrive la via che va dal suono naturale, attraverso il lamento, alla musica. Nel *Trauerspiel* il suono si scompone e articola in forma sinfonica, e questo è insieme il principio musicale del suo linguaggio e quello drammatico della sua scissione in più personaggi. È la natura che solo per amore della purezza dei propri sentimenti sale nel purgatorio del linguaggio, e l'essenza stessa del *Trauerspiel* è già racchiusa nella vecchia verità, che tutta la natura comincerebbe a lamentarsi, se le fosse dato di parlare. Poiché il *Trauerspiel* non è un movimento sferico del sentimento che attraversa il mondo puro delle parole e si conclude nella musica, ossia nell'afflizione liberata di un sentimento beato, non è un processo circolare di ritorno all'origine, poiché nel mezzo di questo cammino la natura si vede tradita dal linguaggio, e quell'inibizione immensa del sentimento diventa lutto. Così, col doppio senso della parola, con il suo *significato*, la natura si è arenata, e mentre il creato voleva effondersi in purezza l'uomo ebbe la sua corona. Questo è il significato del re nel *Trauerspiel*, e questo è il senso delle *Haupt- und Staatsaktionen*³. Rappresentano l'impedimento della natura, per così dire un immenso ingorgo del sentimento, a cui, nella parola, si schiude improvvisamente un mondo nuovo, il mondo del significato, del tempo senza sentimento della storia, e a sua

³ Letteralmente «dramma principale e dramma della pompa». «Questo duplice composto si affermò soltanto nell'età di Gottsched e intendeva condannare i principali difetti del teatro barocco. La *Hauptaktion* era la parte principale, seria, di un dramma che aveva per tradizione sempre anche un'appendice comica; la *Staatsaktion* non era propriamente un dramma "statale" cioè politico, ma un dramma che rappresentava la pompa (*Staat*) che regnava nelle corti e della cui vista gli spettatori, appartenenti in gran parte alla modesta e povera borghesia, erano avidissimi» (cfr. L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, vol. I, tomo 2, Torino 1964, p. 829) [N d. T.].

volta il re è uomo – un punto terminale della natura – e insieme re, latore e simbolo del significato. La storia nasce assieme al significato nel linguaggio umano, questo linguaggio si irrigidisce nel significato, incombe la minaccia del tragico, e l'uomo, la corona del creato, viene serbato al sentimento solo in quanto diventa re: simbolo, poiché porta questa corona. E la natura del *Trauerspiel* resta un torso in questo simbolo sublime, il lutto colma il mondo sensibile in cui s'incontrano la natura e il linguaggio.

Nel *Trauerspiel* i due principî metafisici della ripetizione s'intracciano e rappresentano il suo ordine metafisico: processo ciclico e ripetizione, cerchio e due. Poiché è il circolo del sentimento, che si chiude nella musica, ed è la duplicità della parola e del suo significato, che distrugge la quiete del profondo anelito e diffonde il lutto nella natura. Il contrasto fra il suono e il significato nel *Trauerspiel* resta qualcosa di spettrale, di terribile, la sua natura è posseduta dal linguaggio e diventa preda di un sentimento infinito, come Polonio, che è colto dalla follia mentre sviluppa le sue riflessioni. Ma la rappresentazione deve trovare la redenzione, e per il *Trauerspiel* il mistero che redime è la musica: la rinascita dei sentimenti in una natura sovrasensibile.

La necessità della redenzione costituisce l'aspetto teatrale e ludico di questa forma d'arte. Poiché paragonata con l'irrevocabilità del tragico, che rappresenta una realtà ultima del linguaggio e del suo ordine, ogni opera che abbia il suo principio vitale, la sua anima nel sentimento (nel lutto) deve essere chiamata recita e gioco. Il *Trauerspiel* non poggia sulla base del linguaggio reale, si fonda sulla coscienza di quell'unità del linguaggio nel sentimento la quale si dispiega nella parola. Nel corso di questo dispiegamento il sentimento smarrito leva il lamento del lutto. Ma esso si deve dissolvere e risolvere: appunto sulla base di quell'unità preliminare trapassa nel linguaggio del sentimento puro, nella musica. Nel *Trauerspiel* il lutto evoca se stesso, ma anche si redime. Questa tensione e soluzione del sentimento nella sua propria sfera è rappresentazione. Dove il lutto è solo una nota nella scala dei sentimenti, e dunque non c'è – per così dire – nessun *Trauerspiel* puro, poiché vi intervengono anche i sentimenti molteplici del comico, del terribile, dell'orribile, e molti altri. Lo stile, nel senso dell'unità dei sentimenti, è riservato alla tragedia. Il mondo del *Trauerspiel* è un mondo particolare, che afferma il suo valore grande e non inferiore neanche a quello della tragedia. È la sede dove ha veramente luogo il concepimento della parola e del discorso nell'arte, ancora pesano sullo stesso piatto le facoltà del linguaggio e dell'udi-

to, sí, infine ciò che è decisivo è l'ascolto del lamento, poiché solo il lamento profondamente percepito e udito diventa musica. Mentre nella tragedia si leva la rigidità eterna della parola parlata, il *Trauerspiel* raccoglie l'infinita risonanza del suo suono.

Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo

Ogni manifestazione della vita spirituale umana può essere concepita come una sorta di lingua, e questa concezione dischiude – come ogni metodo veritiero – ovunque nuovi problemi. Si può parlare di una lingua della musica e della scultura, di una lingua della giurisprudenza, che non ha direttamente nulla a che fare con quelle in cui sono stilate le sentenze dei tribunali inglesi o tedeschi, di una lingua della tecnica, che non è quella specializzata dei tecnici. Lingua significa, in questo contesto, il principio rivolto alla comunicazione di contenuti spirituali negli oggetti in questione: nella tecnica, nell'arte, nella giustizia o nella religione. In breve, ogni comunicazione di contenuti spirituali è linguaggio, dove la comunicazione mediante la parola è solo un caso particolare, quello del linguaggio umano e di quello che è alla base di esso o fondato su di esso (giurisprudenza, poesia). Ma la realtà della lingua non si estende solo a tutti i capi di espressione spirituale dell'uomo, a cui, in un senso o nell'altro, appartiene sempre una lingua, ma a tutto senza eccezione. Non vi è evento o cosa nella natura animata o inanimata che non partecipi in qualche modo della lingua, poiché è essenziale a ogni cosa comunicare il proprio contenuto spirituale. E la parola «lingua», in questa accezione, non è affatto una metafora. Poiché è una conoscenza pienamente oggettiva che non possiamo concepire nulla che non comunichi nell'espressione la sua essenza spirituale; il grado maggiore o minore di coscienza con cui questa comunicazione è apparentemente (o realmente) congiunta non cambia nulla al fatto che non possiamo rappresentarci in nessuna cosa una completa assenza di linguaggio. Un essere che fosse interamente senza rapporto con la lingua è un'idea; ma questa idea non si può rendere feconda neppure nell'ambito delle idee che definiscono, nella loro cerchia, quella di Dio.

Solo questo è vero, che in questa terminologia ogni espressione, in quanto è una comunicazione di contenuti spirituali, è assegnata al linguaggio. E non c'è dubbio che l'espressione, nella sua

intera e piú riposta essenza, possa essere intesa solo come *linguaggio*; e d'altra parte, per intendere un essere linguistico, bisogna sempre domandarsi di quale essere spirituale esso sia l'espressione immediata. Vale a dire che la lingua tedesca, per esempio, non è affatto l'espressione per tutto ciò che noi possiamo o riteniamo di poter esprimere *attraverso* di essa, ma è l'espressione immediata di ciò che in essa si comunica. Questo «si» è un'essenza spirituale. Dove è anzitutto ovvio che l'essenza spirituale che si comunica nella lingua non è la lingua stessa, ma qualcosa di distinto da essa. L'opinione che l'essenza spirituale di una cosa consista appunto nella sua lingua – questa opinione, presa come ipotesi, è il grande abisso in cui rischia di cadere ogni teoria del linguaggio¹, e su di esso, giusto su di esso, è il suo compito di tenersi librata. La distinzione fra l'essere spirituale e quello linguistico in cui esso si comunica, è la distinzione primordiale in un'indagine di teoria linguistica, e questa differenza appare così certa che anzi l'identità spesso affermata fra l'essenza spirituale e linguistica costituisce un paradosso profondo e incomprensibile, di cui si è vista l'espressione nel doppio senso della parola λόγος. Eppure questo paradosso come soluzione ha il suo posto al centro della teoria del linguaggio, pur restando paradosso, è insolubile quando è posto all'inizio.

Che cosa comunica la lingua? Essa comunica l'essenza spirituale che le corrisponde. È fondamentale sapere che questa essenza spirituale si comunica *nella* lingua, e non *attraverso* la lingua. Non c'è, quindi, un parlante delle lingue, se con ciò s'intende chi si comunica *attraverso* queste lingue. L'essere spirituale si comunica in e non attraverso una lingua, vale a dire che non è esteriormente identico all'essere linguistico. L'essere spirituale si identifica con quello linguistico solo in *quanto* è comunicabile. Ciò che in un essere spirituale è comunicabile è il suo essere linguistico. La lingua comunica quindi, di volta in volta, l'essere linguistico delle cose, ma il loro essere spirituale solo in quanto è direttamente racchiuso in quello linguistico, solo in quanto è comunicabile.

La lingua comunica l'essere linguistico delle cose. Ma la sua manifestazione piú chiara è la lingua stessa. La risposta alla questione: *Che cosa comunica la lingua?* è quindi: *Ogni lingua comunica se stessa*. Il linguaggio di questa lampada, per esempio, non comunica la lampada (poiché l'essenza spirituale della lampada, in quanto *comunicabile*, non è per nulla la lampada stessa), ma la lampada

¹ O è piuttosto la tentazione di porre l'ipotesi all'inizio che costituisce l'abisso di ogni filosofare?

da del linguaggio, la lampada nella comunicazione, la lampada nell'espressione. Poiché così avviene nella lingua: *l'essere linguistico delle cose è la loro lingua*. La comprensione della teoria linguistica dipende dalla capacità di portare questa affermazione a un grado di chiarezza che elimini in essa ogni apparenza di tautologia. Questa proposizione non è tautologica, poiché significa: ciò che in un essere spirituale è comunicabile, è la sua lingua. Tutto riposa su questo «è» (che significa «è immediatamente»). Non: ciò che in un essere spirituale è comunicabile si *manifesta* con la massima chiarezza nella sua lingua, come si è detto ancora a guisa di trapasso; ma questo *comunicabile* è immediatamente la lingua stessa. O, in altri termini, la lingua di un essere spirituale è immediatamente ciò che in esso è comunicabile. Ciò che *in* un essere spirituale è comunicabile è ciò *in* cui esso si comunica; vale a dire: ogni lingua comunica se stessa. O più esattamente: ogni lingua si comunica *in* se stessa, essa è, nel senso più puro, il «medio» della comunicazione. Il mediale, cioè l'*immediatezza* di ogni comunicazione spirituale, è il problema fondamentale della teoria linguistica, e se si vuol chiamare magica questa immediatezza, il problema originario della lingua è la sua magia. La formula ben nota della magia del linguaggio rimanda a un'altra: alla sua infinità. Essa è condizionata dall'immediatezza. Proprio perché nulla si comunica *attraverso* la lingua, ciò che si comunica *nella* lingua non può essere delimitato o misurato dall'esterno, e perciò è propria di ogni lingua una incommensurabile e specifica infinità. La sua essenza linguistica, e non i suoi contenuti verbali, definiscono i suoi confini.

L'essenza linguistica delle cose è la loro lingua; questa proposizione, applicata all'uomo, suona: l'essenza linguistica dell'uomo è la sua lingua. Vale a dire che l'uomo comunica la sua propria essenza spirituale *nella* sua lingua. Ma la lingua dell'uomo parla in parole. L'uomo comunica quindi la sua propria essenza spirituale (in quanto essa è comunicabile) *nominando* tutte le altre cose. Ma conosciamo noi altre lingue che nominano le cose? Non si obietti che non conosciamo altra lingua al di fuori di quella dell'uomo: che non è vero. Solo nessuna lingua *denominante* conosciamo oltre quella dell'uomo: identificando la lingua denominante con la lingua in generale la teoria linguistica si priva delle sue nozioni più profonde. L'essenza *linguistica dell'uomo è quindi di nominare le cose*.

Perché le nomina? A chi si comunica l'uomo? È forse questo problema diverso nel caso dell'uomo che in altre comunicazioni (lingue)? A chi si comunica la lampada? la montagna? la volpe?

Ma qui la risposta suona: all'uomo. Ciò non è per nulla antropomorfismo. La verità di questa risposta si rivela nella conoscenza e forse anche nell'arte. Inoltre: se la lampada e la montagna e la volpe non si comunicassero all'uomo, come potrebbe *egli* nominarle? Ma egli le nomina; egli si comunica nominandole. A chi si comunica?

Prima di rispondere a questa domanda, bisogna esaminare ancora una volta la questione: come si comunica l'uomo? Bisogna porre una differenza profonda, un'alternativa di fronte a cui si smascheri senza fallo la concezione essenzialmente falsa della lingua. Comunica l'uomo il suo essere spirituale *mediante i nomi* che dà alle cose? Oppure *in essi*? Nel paradosso di questa domanda è già la sua risposta. Chi ritiene che l'uomo comunichi il suo essere spirituale *attraverso* i nomi, non può per contro ritenere che sia il suo essere spirituale che egli comunica, poiché ciò non accade attraverso nomi di cose, attraverso parole con cui designa una cosa. E può invece ritenere soltanto che egli comunichi un oggetto ad altri uomini, poiché ciò accade mediante la parola con cui designo una cosa. Questa opinione è la concezione borghese della lingua, la cui vacua inconsistenza risulterà sempre più chiaramente in seguito. Essa dice che il mezzo della comunicazione è la parola, il suo oggetto la cosa, il suo destinatario un uomo. Mentre l'altra teoria non conosce alcun mezzo, alcun oggetto, alcun destinatario della comunicazione. Essa dice: nel nome l'essere spirituale dell'uomo *si comunica a Dio*.

Il nome ha, nel campo della lingua, unicamente questo significato e questa funzione incomparabilmente alta: di essere l'essenza più intima della lingua stessa. Il nome è ciò attraverso cui non si comunica più nulla e *in* cui la lingua stessa e assolutamente si comunica. Nel nome l'essenza spirituale che si comunica è *la* lingua. Dove l'essenza spirituale nella sua comunicazione è la lingua stessa nella sua assoluta interezza, là soltanto vi è il nome, e là vi è il nome soltanto. Il nome come retaggio della lingua umana garantisce quindi *che la lingua stessa* è l'essenza spirituale dell'uomo; e solo perciò l'essenza spirituale dell'uomo, solo fra tutti gli esseri spirituali, è interamente comunicabile. È ciò che fonda la differenza fra la lingua umana e quella delle cose. Ma poiché l'essenza spirituale dell'uomo è la lingua stessa, egli non può comunicarsi attraverso di essa, ma soltanto in essa. L'estratto di questa totalità intensiva della lingua come essenza spirituale dell'uomo è il nome. L'uomo è colui che nomina, e da ciò vediamo che parla da lui la pura lingua. Ogni natura, in quanto si comunica, si comunica nel-

la lingua, e quindi in ultima istanza nell'uomo. Perciò egli è il signore della natura e può nominare le cose. Solo attraverso l'essenza linguistica delle cose egli perviene da se stesso alla loro conoscenza: nel nome. La creazione di Dio si completa quando le cose ricevono *il loro nome* dall'uomo, da cui nel nome parla solo la lingua. Si può definire il nome come la lingua della lingua (purché il genitivo non designi il rapporto del mezzo, ma quello del medio), e in questo senso certamente, poiché parla nel nome, l'uomo è il soggetto della lingua, e perciò stesso l'unico. Nella designazione dell'uomo come «parlante» (che è evidentemente, per esempio secondo la Bibbia, il «datore dei nomi»: «E come l'uomo avrebbe chiamato i vari animali viventi, quello sarebbe stato il loro nome») molte lingue racchiudono in sé questa conoscenza metafisica.

Ma il nome non è solo l'ultima esclamazione², ma anche la vera allocuzione³ della lingua. Appare così nel nome la legge essenziale della lingua, per cui esprimersi e apostrofare ogni altra cosa è tutt'uno. La lingua - e in essa un essere spirituale - si esprime puramente solo quando parla nel nome, e cioè nella denominazione universale. Culmina così, nel nome, la totalità intensiva della lingua come dell'essere spirituale assolutamente comunicabile, e la totalità estensiva della lingua come dell'essere universalmente comunicante (denominante). La lingua è imperfetta nella sua essenza comunicante, nella sua universalità, quando l'essere spirituale che da essa parla non è linguistico, e cioè comunicabile, in tutta la sua struttura. *L'uomo solo ha la lingua perfetta in universalità e intensità.*

Solo ora, sulla base di questa conoscenza, è possibile porre, senza timore di confusione, una questione che è bensì di somma importanza metafisica, ma in questa sede, per ragioni di chiarezza, va formulata dapprima come una questione terminologica. Se cioè l'essenza spirituale, non solo dell'uomo (poiché questa lo è necessariamente), ma anche delle cose, e quindi l'essenza spirituale in generale vada definita, dal punto di vista della teoria del linguaggio, come linguistica. Se l'essenza spirituale è identica a quella linguistica, la cosa nella sua essenza spirituale, medio della comunicazione, e ciò che in essa si comunica è - conforme al rapporto mediale - questo stesso medio (la lingua). La lingua è allora l'essenza spirituale delle cose. L'essenza spirituale è quindi posta a priori come comunicabile, o posta piuttosto *nella* comunicabilità stessa,

² In tedesco *Ausruf* [N. d. T.].

³ In tedesco *Anruf* [N. d. T.].

e la tesi: l'essenza linguistica delle cose è identica alla loro essenza spirituale, in quanto questa è comunicabile, diventa, in quell'«in quanto», una tautologia. *Non c'è un contenuto della lingua; come comunicazione la lingua comunica un essere spirituale, e cioè una comunicabilità pura e semplice.* Le differenze delle lingue sono differenze di mezzi (medii), che si distinguono, per così dire, per il loro spessore, e cioè gradualmente; e ciò nel duplice rispetto dello spessore del comunicante (nominante) e del comunicabile (nome) nella comunicazione. Queste due sfere, puramente distinte eppure unite solo nella lingua nominale degli uomini, si corrispondono, com'è ovvio, costantemente.

Dall'equiparazione dell'essere spirituale a quello linguistico, che conosce solo differenze graduali, risulta, per la metafisica del linguaggio, una gradazione di tutta la realtà spirituale in gradi successivi. Questa gradazione, che ha luogo all'interno dell'essere spirituale stesso, non si può più raccogliere sotto nessuna categoria superiore, e porta quindi alla gradazione di tutti gli esseri spirituali e linguistici in gradi esistenziali od ontologici, come era familiare alla scolastica relativamente agli esseri spirituali. Ma l'equiparazione dell'essere spirituale a quello linguistico è metafisicamente così importante per la teoria del linguaggio perché guida a un concetto che è affiorato sempre di nuovo spontaneamente al centro della filosofia del linguaggio e ha costituito il suo più intimo rapporto con la filosofia della religione. E cioè al concetto di rivelazione. All'interno di ogni creazione linguistica vige il contrasto dell'espresso e dell'esprimibile con l'inesprimibile e l'inespresso. Nell'analisi di questo contrasto si scorge, nella prospettiva dell'inesprimibile, anche l'ultimo essere spirituale. Ora è chiaro che equiparando l'essere spirituale a quello linguistico si viene a contestare questo rapporto di proporzionalità inversa fra i due. Poiché qui la tesi suona: quanto più profondo, cioè quanto più esistente e più reale lo spirito, e tanto più esprimibile ed espresso; come è appunto nel senso di questa equiparazione fare del rapporto fra spirito e lingua il rapporto univoco per definizione, onde l'espressione linguisticamente più esistente, e cioè più fissata, ciò che è linguisticamente più incisivo e inamovibile, o, in una parola, il più espresso, è insieme il puro spirituale. Ma proprio ciò intende il concetto di rivelazione, quando assume intoccabilità del verbo come unica e sufficiente condizione e contrassegno della divinità dell'essere spirituale che in esso si esprime. Il supremo campo spirituale della religione è (nel concetto di rivelazione) anche il solo che non conosce l'inesprimibile. Poiché esso viene apostrofato nel

nome e si esprime come rivelazione. Ma qui si mostra che solo l'essere spirituale supremo, come appare nella religione, poggia puramente sull'uomo e sulla lingua in lui, mentre ogni arte, non esclusa la poesia, non si fonda sull'ultima quintessenza dello spirito linguistico, ma sullo spirito linguistico delle cose, anche se nella sua perfetta bellezza. «*La lingua, la madre della ragione e rivelazione, il suo A e Ω*», dice Hamann.

La lingua stessa non è perfettamente espressa nelle cose. Questa proposizione ha un senso duplice secondo il suo valore traslato e concreto: le lingue delle cose sono imperfette, e le cose sono mute. È negato alle cose il puro principio formale linguistico: il suono. Esse possono comunicarsi fra loro solo mediante una comunità più o meno materiale. Questa comunità è immediata e infinita come quella di ogni comunicazione linguistica; ed è magica (poiché c'è anche una magia della materia). L'incomparabile del linguaggio umano è che la sua comunità magica con le cose è immateriale e puramente spirituale, e di ciò il suono è il simbolo. Questo fatto simbolico è espresso dalla Bibbia con il dire che Dio ha ispirato all'uomo il fiato: che è insieme vita e spirito e lingua.

Se in seguito l'essenza della lingua viene esaminata sulla base dei primi capitoli della *Genesi*, non ci si propone con ciò un'interpretazione della Bibbia, né si vuol porre in questa sede la Bibbia oggettivamente come verità rivelata alla base della riflessione, ma ci si propone di indagare ciò che risulta dal testo biblico in rapporto alla natura della lingua stessa; e la Bibbia, *per ora*, è insostituibile a questo scopo, solo perché queste riflessioni la seguono nel punto fondamentale che in esse la lingua è presupposta come una realtà ultima, da considerare solo nel suo dispiegarsi, inesplicabile e mistica. La Bibbia, in quanto si considera come rivelazione, deve necessariamente sviluppare i fatti linguistici elementari. La seconda versione della storia della creazione, che parla dell'ispirazione del fiato, riferisce insieme che l'uomo è stato fatto di terra. È questo, in tutta la storia della creazione, il solo passo in cui si parli di un materiale del creatore in cui egli esprime il suo volere, altrimenti concepito come immediatamente creatore. In questa seconda storia della creazione la creazione dell'uomo non è avvenuta mediante la parola (Iddio disse: e così fu), ma a quest'uomo non creato dalla parola è conferito il *dono* della lingua, ed egli è innalzato al di sopra della natura.

Ma questa caratteristica rivoluzione dell'atto della creazione al punto di rivolgersi all'uomo, è attestata non meno chiaramente nella prima storia della creazione, e, in tutt'altro contesto,

esso⁴ garantisce con la stessa esattezza lo speciale rapporto fra l'uomo e la lingua per l'atto della creazione. La varietà ritmica degli atti di creazione del primo capitolo rispetta tuttavia una sorta di schema fondamentale da cui solo quello della creazione dell'uomo si diparte nettamente. È vero che qui non si ha mai, né per l'uomo né per la natura, un riferimento esplicito al materiale da cui sono stati creati; e se ogni volta, nelle parole «egli fece», si pensa a una creazione dalla materia, è un problema che, in questa sede, va lasciato da parte. Ma il ritmo secondo cui si compie la creazione della natura (secondo *Genesi*, 1) è: sia (*fiat*) – fece (cred) – nominò. In singoli atti di creazione (1,3; 1,14) appare solo il *fiat*. In questo *fiat* e nel «nominò» all'inizio e alla fine degli atti appare ogni volta la profonda e chiara relazione dell'atto della creazione con la lingua. Esso ha inizio con l'onnipotenza creatrice della lingua, e alla fine la lingua s'incorpora, per così dire, l'oggetto creato, lo nomina. Essa è quindi ciò che crea e ciò che compie, è il verbo e il nome. In Dio il nome è creatore perché è verbo, e il verbo di Dio è conoscente perché è nome. «Ed egli vide che ciò era buono», vale a dire: lo aveva conosciuto mediante il nome. Il rapporto assoluto del nome alla conoscenza sussiste solo in Dio, solo in esso il nome, essendo intimamente identico al verbo creatore, è il puro medio della conoscenza. Vale a dire che Dio ha fatto le cose conoscibili nei loro nomi. Ma l'uomo le nomina a misura della conoscenza.

Nella creazione dell'uomo il triplice ritmo della creazione della natura cede il posto a tutt'altro schema. In essa la lingua ha quindi un altro valore; la trinità dell'atto è conservata anche qui, ma tanto più chiaramente appare, nel parallelismo, la distanza: nel triplice «credò» del versetto 1,27, Dio non ha creato l'uomo dal verbo, e non l'ha nominato. Egli non ha voluto sottoporlo alla lingua, ma nell'uomo Dio ha lasciato uscire la lingua, che *gli* era servita come medio della creazione, liberamente da sé. Dio riposò quando ebbe affidato a se stessa, nell'uomo, la sua forza creatrice. Questa forza, privata della sua attualità divina, è divenuta conoscenza. L'uomo è il conoscente della stessa lingua in cui Dio è creatore. Dio lo ha creato a propria immagine, ha creato il conoscente a immagine del creatore. Per cui l'affermazione: l'essere spirituale dell'uomo è la lingua, necessità di un chiarimento. Il suo essere spirituale è la lingua in cui è avvenuta la creazione. La creazione

⁴ Probabile svista dell'autore. Invece di *er* si dovrebbe leggere *sie* (= la seconda storia della creazione) [N. d. T.].

è avvenuta nel verbo, e l'essenza linguistica di Dio è il verbo. Ogni lingua umana è solo riflesso del verbo nel nome. Il nome eguaglia cosí poco il verbo come la conoscenza la creazione. L'infinità di ogni lingua umana rimane sempre di ordine limitato e analitico in confronto all'infinità assoluta, illimitata e creatrice, del verbo divino.

La piú profonda immagine di questa parola divina, e il punto in cui la lingua umana realizza la piú intima partecipazione all'infinità divina del semplice verbo, il punto in cui essa non è parola finita e non può aver luogo conoscenza, è il nome umano. La teoria del nome proprio è la teoria dei limiti della lingua finita rispetto a quella infinita. Di tutti gli esseri l'uomo è il solo che nomina egli stesso i suoi simili, come è il solo che Dio non ha nominato. Sarà forse ardito, ma non è impossibile, citare in questo contesto il versetto 2,20 nella sua seconda metà: che l'uomo nominò tutti gli esseri, «*ma* non si trovava per Adamo aiuto convenevole a lui». Come del resto Adamo, appena ha ricevuto una moglie, la nomina. («Femmina d'uomo» nel secondo capitolo, Eva nel terzo). Con l'assegnazione del nome i genitori consacrano i loro figli a Dio; al nome che essi danno non corrisponde – in senso metafisico, non etimologico – nessuna conoscenza, tanto è vero che essi nominano i figli appena nati. E in uno spirito rigoroso nessun uomo dovrebbe corrispondere al nome (secondo il suo significato etimologico), poiché il nome proprio è verbo di Dio in suoni umani. Con esso è garantita a ogni uomo la sua creazione a opera di Dio, e in questo senso è esso stesso creatore, come la saggezza mitologica esprime nella tesi (che si ritrova non di rado) che il nome è il destino dell'uomo. Il nome proprio è la comunità dell'uomo con la parola *creatrice* di Dio. (Non è questo il solo caso, e l'uomo conosce ancora un'altra comunità linguistica con il verbo divino). Mediante la parola l'uomo è unito con la lingua delle cose. La parola umana è il nome delle cose. Cosí non può piú sorgere l'idea, corrispondente alla concezione borghese della lingua, che la parola si rapporti alla cosa casualmente, che essa sia un segno delle cose (o della loro conoscenza) posto mercé una qualche convenzione. La lingua non dà mai *puri* segni. Ma è equivoca anche la confutazione della teoria borghese da parte della teoria mistica del linguaggio. Per questa infatti la parola è senz'altro l'essenza della cosa. Ciò è inesatto, perché la cosa in sé non ha parola, essa è creata dal verbo di Dio e conosciuta nel suo nome secondo la parola umana. Ma questa conoscenza della cosa non è una creazione spontanea, non accade dalla lingua assolutamente, senza limiti e infinitamen-

te come quella; ma il nome che l'uomo dà alla cosa dipende dal modo in cui essa gli si comunica. Nel nome la parola di Dio non è rimasta creatrice, essa è divenuta in parte ricettiva, anche se linguisticamente ricettiva. Questa ricezione è rivolta alla lingua delle cose stesse, da cui a sua volta s'irraggia, senza suono e nella muta magia della natura, la parola divina.

Ma per ricezione e spontaneità insieme, come si ritrovano, in questa connessione unica, solo nel campo linguistico, la lingua ha un termine proprio, che vale anche per questa ricezione dell'inominato nel nome. È la traduzione della lingua delle cose in quella degli uomini. È necessario fondare il concetto di traduzione nello strato più profondo della teoria linguistica, poiché esso è di portata troppo ampia e grave per poter essere trattato in qualunque rispetto a posteriori (come a volte si pensa). Esso acquista il suo pieno significato dal comprendere che ogni lingua superiore (a eccezione della parola di Dio) può essere considerata come traduzione di tutte le altre. Con il detto rapporto delle lingue come mezzi (medii) di spessore diverso è data anche la traducibilità reciproca delle lingue. La traduzione è la trasposizione di una lingua nell'altra mediante una continuità di trasformazioni. Spazi continui di trasformazione, non astratte regioni di eguaglianza e di somiglianza, misura la traduzione.

La traduzione della lingua delle cose in quella degli uomini non è solo traduzione del muto nel sonoro, è la traduzione di ciò che non ha nome nel nome. È quindi la traduzione di una lingua imperfetta in una lingua più perfetta, e non può fare a meno di aggiungere qualcosa, vale a dire la conoscenza. Ma l'oggettività di questa traduzione è garantita in Dio. Poiché Dio ha creato le cose, il verbo creatore in esse è il germe del nome che le conosce, come anche Dio alla fine chiamò per nome ogni cosa, dopo che essa fu creata. Ma evidentemente questa denominazione è solo l'espressione dell'identità della parola divina e del nome conoscente in Dio, e non la soluzione anticipata del compito che Dio assegna espressamente all'uomo: quello cioè di nominare le cose. Accogliendo la lingua muta e senza nome delle cose e trasponendola in suoni nel nome, l'uomo risolve questo compito. Esso sarebbe insolubile se la lingua nominale dell'uomo e quella innominale delle cose non fossero imparentate in Dio, rilasciate dallo stesso verbo creatore, che è divenuto nelle cose comunicazione della materia in magica affinità, e nell'uomo lingua del conoscere e del nome in spirito beato. Hamann dice: «Tutto ciò che l'uomo originariamente ha udito, ha visto con gli occhi [...] e le sue mani hanno toccato,

era [...] parola vivente; poiché Dio era la parola. Con questa parola in bocca e nel cuore l'origine del linguaggio era così naturale, facile e spontanea come un gioco da bambini...» Il pittore Müller, nel suo poema *Il risveglio di Adamo e le sue prime notti beate*, fa che dio inciti con queste parole l'uomo all'assegnazione dei nomi: «Uomo della terra appressati, contemplando perfezionati, perfezionati con la parola!» In questo nesso di visione e nominazione è intimamente intesa la muta comunicazione delle cose (degli animali) al linguaggio verbale degli uomini, che l'accoglie nel nome. Nello stesso capitolo del poema la conoscenza che solo il verbo di cui le cose sono fatte permette all'uomo di nominarle, comunicandosi – benché mutamente – nelle varie lingue degli animali, si esprime in questa immagine: Dio dà agli animali uno dopo l'altro un segno perché si presentino all'uomo per essere nominati. Così, in modo quasi sublime, la comunità linguistica della creatura muta con Dio è espressa nell'immagine del segno.

Come la parola muta nell'esserci delle cose è altrettanto infinitamente inferiore alla parola denominante nella conoscenza dell'uomo quanto questa lo è, a sua volta, alla parola creatrice di Dio: è posto così il fondamento della pluralità delle lingue umane. La lingua delle cose può passare *nella* lingua della conoscenza e del nome solo in traduzione: e tante traduzioni, tante lingue, non appena l'uomo sia caduto dallo stato paradisiaco che conosceva una lingua sola. (È vero che, secondo la Bibbia, questa conseguenza della cacciata dal paradiso si verifica solo più tardi). La lingua paradisiaca dell'uomo non può non essere perfettamente conoscente; mentre più tardi ogni conoscenza torna a differenziarsi infinitamente nella varietà delle lingue, e doveva necessariamente differenziarsi, a uno stadio inferiore, come creazione nel nome. Che la lingua del paradiso fosse perfettamente conoscente, è ciò che non può celare neppure la presenza dell'albero della conoscenza. I suoi frutti dovevano dare la conoscenza di ciò che è bene e di ciò che è male. Ma Dio aveva già conosciuto al settimo giorno con le parole della creazione: «Ed ecco, era molto buono». La conoscenza a cui seduce il serpente, il sapere di ciò che è bene e male, è senza nome. Essa è, nel senso più profondo, nulla e senza valore, e questo sapere è esso il solo male che conosca lo stato paradisiaco. Il sapere del bene e del male abbandona il nome, è una conoscenza estrinseca, l'imitazione improduttiva del verbo creatore. Il nome esce da se stesso in questa conoscenza: il peccato originale è l'atto di nascita della *parola umana*, in cui il nome non vive più intatto, che è uscita fuori dalla lingua nominale, conoscente, quasi

si potrebbe dire: dalla propria magia immanente, per diventare espressamente magica, per così dire dall'esterno. La parola deve comunicare *qualcosa* (fuori di se stessa). Ecco il vero peccato originale dello spirito linguistico. La parola esteriormente comunicante, quasi una parodia della parola espressamente mediata nei confronti della parola espressamente immediata, del verbo creatore divino, e la rovina del beato spirito linguistico, dello spirito adamitico, che si trova fra di esse. Poiché in effetti, fra la parola che conosce, secondo la promessa del serpente, il bene e il male, e la parola esteriormente comunicante, c'è una fondamentale identità. La conoscenza delle cose è fondata nel nome, mentre quella del bene e del male è – nel senso profondo in cui Kierkegaard intende questo termine – «ciarla», e conosce solo una purificazione ed elevazione, a cui è stato quindi sottoposto anche l'uomo ciarliero, il peccatore: il giudizio. Certo, per la parola giudicante, la conoscenza del bene e del male è immediata. La sua magia è un'altra da quella del nome, ma egualmente magia. Questa parola giudicante scaccia i primi uomini dal paradiso; essi stessi l'hanno provocata, secondo un'eterna legge per cui questa parola giudicante punisce, e attende la provocazione di sé come la sola e più profonda colpa. Nel peccato originale, essendo stata offesa la purezza eterna del nome, si alzò la più severa purezza della parola giudicante, del giudizio. Per il nesso fondamentale della lingua il peccato originale ha un triplice effetto o significato (per tacere qui di quello che ha per altri rispetti). In quanto l'uomo esce dalla pura lingua del nome, fa della lingua un mezzo (di una conoscenza a esso inadeguata), e quindi anche, almeno in parte, un *semplice* segno; ciò che ha più tardi per conseguenza la pluralità delle lingue. Il secondo effetto è che dal peccato originale – come ripristino dell'immediatezza, in esso violata, del nome – sorge una nuova magia, quella del giudizio, che non riposa più beata in se stessa. Il terzo significato, che si può, forse, azzardare come ipotesi, è che anche l'origine dell'astrazione come facoltà dello spirito linguistico vada cercata nel peccato originale. Bene e male, infatti, sono, come innominabili, senza nome, al di fuori della lingua nominale, che l'uomo abbandona proprio nell'abisso di questa domanda. Ma il nome, nella lingua esistente, è solo il terreno in cui hanno le loro radici i suoi elementi concreti. Ma gli elementi astratti della lingua, come si può forse supporre, hanno le loro radici nella parola giudicante, nel giudizio. L'immediatezza (cioè la radice linguistica) della comunicabilità dell'astrazione è sita nel verdetto giudicante. Questa immediatezza nella comunicazione dell'astrazione

ha preso la forma del giudizio, quando l'uomo abbandonò, nella caduta, l'immediatezza nella comunicazione del concreto, il nome, e cadde nell'abisso della mediatezza di ogni comunicazione, della parola come mezzo, della parola vana, nell'abisso della ciarla. Poiché, bisogna dirlo ancora una volta, ciarla fu la domanda sul bene e sul male nel mondo dopo la creazione. L'albero della conoscenza non era nel giardino di Dio per le informazioni che avrebbe potuto dare sul bene e sul male, ma come emblema del giudizio sull'interrogante. Questa grandiosa ironia è il contrassegno dell'origine mitica del diritto.

Dopo la caduta, che rendendo mediata la lingua aveva posto le basi della sua pluralità, non c'era più che un passo alla confusione delle lingue. Poiché gli uomini avevano offeso la purezza del nome, bastava solo che si compisse il distacco da quella contemplazione delle cose in cui la loro lingua passa nell'uomo, perché fosse tolta agli uomini la base comune del già scosso spirito linguistico. I segni devono confondersi dove le cose si complicano. All'asservimento della lingua nella ciarla segue l'asservimento delle cose nella follia quasi come una conseguenza inevitabile. In questo distacco dalle cose, che era la schiavitù, sorse il piano della torre di Babele e con esso la confusione delle lingue.

La vita dell'uomo nel puro spirito linguistico era beata. Ma la natura è muta. Si può bensì avvertire chiaramente, nel secondo capitolo della *Genesi*, come questa natura muta, nominata dall'uomo, diventasse anch'essa beatitudine, benché di grado inferiore. Nel poema del pittore Müller, Adamo dice degli animali che si allontanano da lui dopo essere stati da lui nominati: «e vidi la nobiltà con cui balzavano via da me, perché l'uomo aveva dato loro un nome». Ma dopo la caduta, con la parola di Dio che maledice il campo, l'aspetto della natura si trasforma profondamente. Comincia ora l'altro suo mutismo, a cui alludiamo parlando della profonda tristezza della natura. È una verità metafisica che ogni natura prenderebbe a lamentarsi se le fosse data la parola. (Dove peraltro «dare la parola» è qualcosa di più che «fare che essa possa parlare»). Questa proposizione ha un duplice significato. Essa significa anzitutto che essa piangerebbe sulla lingua stessa. L'incapacità di parlare è il grande dolore della natura (e per redimerla è la vita e la lingua dell'uomo nella natura, e non solo, come si suppone, del poeta), Secondo, quella proposizione dice che essa si lamenterebbe. Ma il lamento è l'espressione più indifferenziata, impotente della lingua, che contiene quasi solo il fiato sensibile; e ovunque solo un albero stormisce, echeggia insieme un lamento.

La natura è triste perché è muta. Ma introduce ancora più a fondo, nell'essenza della natura, il rovescio di questa affermazione: è la tristezza della natura che la rende muta. Vive, in ogni tristezza, la più profonda tendenza al silenzio, e questo è infinitamente di più che incapacità o malavoglia di comunicare. Ciò che è triste si sente interamente conosciuto dall'inconoscibile. Essere nominato, anche se chi nomina è un beato e simile a Dio, resta forse sempre un presagio di tristezza. Ma quanto più essere nominati, non dalla sola, beata lingua paradisiaca dei nomi, ma dalle cento lingue degli uomini, in cui il nome è già sfiorito, e che pure, per decreto di Dio, conoscono le cose. Le cose non hanno nomi propri fuori che in Dio. Poiché Dio le ha bensì evocate nel verbo creatore con i loro nomi propri. Ma nella lingua degli uomini esse sono iperdenominate. Nel rapporto delle lingue degli uomini con quella delle cose c'è qualcosa che si può definire all'incirca «iperdenominazione» o eccesso di denominazione: iperdenominazione come ultimo fondamento linguistico di ogni tristezza e (dal punto di vista della cosa) di ogni ammutolire. L'iperdenominazione come essenza linguistica della tristezza rinvia a un altro aspetto notevole della lingua: alla sopra o eccessiva determinatezza che vige nel tragico rapporto fra le lingue degli uomini parlanti.

C'è una lingua della scultura, della pittura, della poesia. Come la lingua della poesia è fondata – anche se non solo, tuttavia pur sempre – nella lingua nominale dell'uomo, così si può benissimo pensare che la lingua della scultura o della pittura sia fondata in certe specie di lingue delle cose, e che abbia luogo, in esse, una traduzione della lingua delle cose in una lingua infinitamente superiore, ma tuttavia forse della stessa sfera. Si tratta qui di lingue in nominali, in acustiche, di lingue del materiale; dove bisogna pensare all'affinità materiale delle cose nella loro comunicazione.

Del resto la comunicazione delle cose è certo di un tal genere di affinità che abbraccia il mondo intero come un tutto indiviso.

Per la conoscenza delle forme artistiche vale il tentativo di concepirle tutte come lingue e di cercare il loro rapporto con lingue naturali. Un esempio che si offre subito, poiché è tratto dalla sfera acustica, è l'affinità del canto con la lingua degli uccelli. D'altra parte è certo che la lingua dell'arte si lascia intendere solo in stretto rapporto con la teoria dei segni. Senza la quale ogni filosofia del linguaggio rimane del tutto frammentaria, poiché il rapporto fra lingua e segno (di cui quello fra lingua umana e scrittura costituisce solo un esempio particolarissimo) è originario e fondamentale.

Ciò dà modo di definire un altro contrasto che percorre l'intero campo della lingua e presenta importanti rapporti con quello di cui si è detto fra lingua in senso stretto e segno, ma non coincide affatto semplicemente con esso. Poiché la lingua non è mai soltanto comunicazione del comunicabile, ma anche simbolo del non-comunicabile. Questo lato simbolico del linguaggio è collegato al suo rapporto con il segno, ma si estende ad esempio, per certi aspetti, anche al nome e al giudizio. Questi hanno non solo una funzione comunicante, ma anche, con ogni probabilità, una funzione simbolica in stretto rapporto con essa, a cui qui, almeno espressamente, non abbiamo accennato.

Rimane così, dopo queste considerazioni, un concetto depurato di lingua, per quanto imperfetto possa essere ancora. La lingua di un essere è il medio in cui si comunica il suo essere spirituale. Il fiume ininterrotto di questa comunicazione scorre attraverso tutta la natura, dall'infimo esistente fino all'uomo e dall'uomo a Dio. L'uomo si comunica a Dio mediante il nome che dà alla natura e ai suoi simili (nel nome proprio), e alla natura dà il nome secondo la comunicazione che ne riceve, poiché anche l'intera natura è traversata da una lingua muta e senza nome, residuo del verbo creatore di Dio, che si è conservato nell'uomo come nome conoscente e, sopra l'uomo, come sentenza giudicante. La lingua della natura si può paragonare a una parola d'ordine segreta che ogni posto trasmette all'altro nella sua propria lingua, ma il contenuto del motto è la lingua del posto stesso. Ogni lingua superiore è traduzione dell'inferiore, finché si dispiega, nell'ultima chiarezza, la parola di Dio, che è l'unità di questo movimento linguistico.

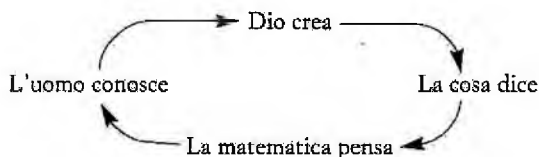
[1.]

[...](noi: cosa comunicano le lingue? Si ha l'impressione di imbattersi in una grande divisione nel regno delle lingue: lingue nelle quali si comunica solo il loro parlare intrinseco e lingue nelle quali si comunicano anche altre cose. Ma l'apparenza di questa divisione inganna perché in verità tutte le lingue appartengono alla seconda specie. È soprattutto, non esiste in generale nessun parlare intrinseco delle lingue, cioè nessun parlante, se con ciò si intende colui o ciò che si comunica *attraverso* queste lingue. *Attraverso* la lingua non si comunica nulla e proprio per questa ragione, ciò che si comunica nella lingua non può essere limitato. I suoi confini vengono definiti dalla sua natura, non dal suo contenuto.

Ma la domanda su cosa le lingue comunichino ammette una risposta più semplice e che al tempo stesso va maggiormente in profondità. Ogni lingua comunica se stessa. Se però si riflette sul fatto che la lingua di una cosa comunica la sua essenza spirituale (cioè il mondo nello spirito di questa essenza), allora queste due proposizioni sembrano dare come risultato che l'essenza spirituale di una cosa consiste appunto nella sua lingua. Ma questo è *l'abisso* nel quale tutte le teorie della lingua minacciano di precipitare e il loro compito è quello di continuare a librarsi al di sopra di esso. / L'essenza linguistica della cosa vera e propria non esaurisce la sua essenza spirituale, la sua essenza spirituale non si risolve nella sua essenza linguistica. A tutte le cose è connaturato qualcosa di non-linguistico che tuttavia può apparire come tale solo perché la sua lingua non riesce a esprimere un qualcosa di presentemente spirituale. Questo intendiamo, quando definiamo mute le cose. È così la loro essenza spirituale non è la loro lingua, essa

¹ Le parentesi graffe indicano i passi cancellati dall'autore [N.d.T.]

non è perfettamente comunicabile. L'essenza spirituale delle cose è la loro essenza linguistica *in quanto* si comunica. Solo) attraverso l'essenza linguistica delle cose giungiamo alla loro conoscenza linguistica. In che cosa essa consista lo diremo piú avanti. Nel pensiero ci è possibile una conoscenza perfetta delle cose solo attraverso la lingua, non in base alla loro essenza spirituale. / L'essenza spirituale delle cose non si comunica perfettamente nella loro lingua. Tuttavia l'essenza spirituale dell'uomo è in effetti la sua lingua. Nella sua lingua si comunica perfettamente la sua essenza spirituale, ciò si esprime nel fatto che l'uomo conosce nella lingua. La conoscenza è possibile solo in questa sfera nella quale lo spirito si comunica nella lingua. Le cose non conoscono, l'uomo conosce. (La matematica pensa) / Dio non comunica la sua essenza spirituale nella lingua. Dio è l'unico verso il quale la lingua è mediata. Il suo nome non è piú dicibile. Dio crea attraverso la parola. / Il cerchio magico della lingua dice:



[*metà inferiore, scritto dal bordo interno del foglio verso quello esterno:*]

Che cosa comunica la lingua?

L'essenza spirituale delle cose *nella misura in cui è comunicabile*.

Ciò che è comunicabile in un'essenza spirituale, è la sua essenza linguistica.

Dunque la lingua comunica l'essenza linguistica delle cose, e il suo piú limpido manifestarsi è di nuovo la lingua stessa:

Dunque ogni lingua comunica se stessa.

[*sul bordo interno:*]

Ciò che si comunica in lei, non *attraverso* di lei. Questo «in» dice ciò che è comunicabile.

[*sotto, accanto alla prima colonna:*]

Dunque essenza spirituale non è uguale a essenza ling.

L'essenza spirituale si comunica nella lingua con, non attraverso di essa, cioè non è *uguale* dall'esterno all'essenza linguistica.

[sotto entrambe le colonne, tuttavia scritto di nuovo dall'alto in basso, bordo destro del foglio, metà inferiore, incorniciati:]

Natura Dottrina (Fisica)
 Dottrina
 |
 Definizione
 |
 Conoscenza
 |
 linguistica e matematica
 |
 Denominazione
 Natura Scienza (Biologia)

[sul bordo superiore del foglio, scritto a rovescio:]

Per Dio le parole sono nomi propri delle cose; e il nome proprio dell'uomo è per dio (ma non per lui stesso) una parola.

[2.]

[...] noi: cosa comunicano le lingue? Ora si ha l'impressione di imbattersi in una grande divisione nel regno delle lingue: lingue nelle quali si comunica solo il loro parlare intrinseco e lingue nelle quali si comunicano anche altre cose. Ma l'apparenza di questa divisione inganna perché in verità tutte le lingue appartengono alla seconda specie e proprio in ciò sta il modo in cui si mostrerà uno dei profondi segreti della lingua.

Ma la domanda su cosa le lingue comunichino ammette una risposta più semplice e che al tempo stesso va maggiormente in profondità; ed essa insegna che non esiste in generale un parlare intrinseco, cioè nessun parlante le lingue, se con ciò si intende colui o ciò che si comunica *attraverso* di esse. Invece: ogni lingua comunica se stessa. Per esempio la lingua di questa lampada, qui davanti a me, non comunica la lampada; perché l'essenza spirituale della lampada che pure la lingua comunica, non è la lampada in sé e per sé. (Ora, per quanto riguarda la lingua delle cose, come risulterà ancora più precisamente, la situazione è questa: la sua essenza spirituale non è la sua essenza linguistica, ma piuttosto si limita a esprimersi in quella linguistica, poiché noi riconosciamo l'essenza spirituale delle cose solo nella loro lingua. L'essenza spirituale della lampada si esprime attraverso la sua essenza linguistica.) Ma questa essenza spirituale della lampada, *nella misura in cui*

si comunica, è la sua essenza linguistica. {Quanto alle cose, siamo a conoscenza della loro essenza spirituale solo nella loro comunicazione. E ciò deriva dal fatto che le cose possono comunicare la loro essenza spirituale nella loro essenza linguistica solo imperfettamente.} Non possiamo conoscere la lampada perché non parliamo la sua lingua. E noi [Cont. *altra riga*]

Dio /

[*tergo*:]

non parliamo la sua lingua perché questa non comunica perfettamente l'essenza spirituale.

[*scritto a rovescio*:]

{la matematica parla in cifre}

La lingua della matematica è la sua dottrina / La sua scrittura il segno.

I segni della matematica si ritrovano per così dire anche in cielo: ma lí sono segni letti, e segni scritti nella matematica. / Il cielo è, nelle stelle, il luogo dei segni *letti* e della musica (*udita*).

{xx leggere parlare scrivere udire}

{xxx Il nome viene pronunciato}

La parola viene udita

Il segno scritto

L'immagine letta}

Dottrina dei segni

Costellazione

Matematica

Scrittura

segno letto

segno scritto

{/Il nome come elemento della lingua umana indica che l'essenza spirituale dell'uomo è completamente comunicabile.}

{Perché l'essenza spirituale dell'uomo è la lingua, essa è comunicabile}

[*scritto di traverso verso il bordo interno del foglio* :]

{ dove dunque l'essenza spirituale di una cosa non è comunicabile, lí parla non solo essa stessa, ma nella rispettiva lingua lí neppure la lingua stessa secondo la propria essenza spirituale. }

[3.]

[...] {il suo posto al centro della teoria linguistica e rimane paradossalità e resta insolubile solo lí dove è all'inizio. / Esiste un

numero infinito di lingue perché nulla è senza lingua; e l'infinità di queste lingue riceve appunto il suo grande ordine in base al rapporto di queste infinite essenze linguistiche con quelle spirituali che in esse si comunicano. Perché il grado in cui le lingue comunicano le essenze spirituali correlate è diverso secondo la perfezione di questa comunicazione. Le «cose» costituiscono il gradino più basso. L'essenza spirituale delle cose vere e proprie non si risolve nella loro essenza linguistica. In esse lo spirito «prevale» sulla lingua: esse sono mute. E così la loro essenza spirituale non è la loro lingua, perché la prima non è perfettamente comunicabile nella seconda. L'essenza spirituale delle cose è la loro essenza linguistica solo *nella misura in cui* si comunica. La chiara differenza tra l'essenza linguistica e quella spirituale è tanto più necessaria, all'inizio, in quanto la sua produttività emerge soltanto nel cuore dell'osservazione. E in questo contesto la lingua delle cose forma solo un paradigma, mentre la possibilità di un ordine linguistico non è ancora calcolabile *solo* a partire da quella differenza. -

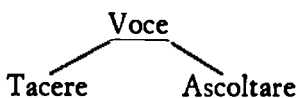
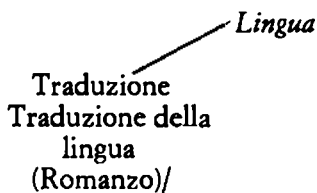
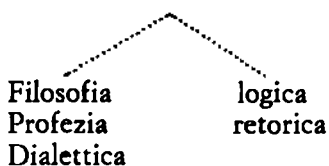
La domanda sul *dove* le lingue extraumane si comunichino resta ancora accantonata. Dirò solo questo: una cosa si comunica *linguisticamente* in modo diverso da un dipinto; e d'altro canto, per tante cose diverse, tante lingue. / Chiediamo: *che cosa* comunicano le lingue? Qui sembra finalmente mostrarsi un terreno saldo mentre si pensa per esempio alla lingua dell'uomo e in contrasto [con quella] alle lingue delle cose: nel caso di queste ultime solo le cose stesse si comunicano, nella lingua dell'uomo invece anche altre cose. Ma l'apparenza di questa divisione inganna perché in verità tutte le lingue appartengono alla seconda specie. O piuttosto: non c'è alcun parlante le lingue, se con ciò si intende colui o ciò che si comunica *attraverso* queste lingue.)

| | |
|--------------|--|
| {Divenga | Unità del nome proprio |
| Egli fece | /immediatezza della parola nella creazione |
| Egli nominò} | e nella conoscenza. |
| | <i>esplicitamente immediato e mediale/</i> |

La lingua e l'inesprimibile (privo di espressione)
Arte/ lingua delle cose

La lingua e l'elemento artistico.

[4.]



Davanti nella bocca

[tergo]

Sulla lingua e sulla poetica

{Dio}

sapere

Lingua
Lingua della traduzione –
dello spirito
(Profezia)
Glossolalia
Derivazione dall'ascolto

Fonetica

1917

L'idiota di Dostoevskij

Dostoevskij si rappresenta il destino del mondo nell'elemento del destino del suo popolo. È questo il modo di vedere tipico dei grandi nazionalisti, secondo cui l'umanità può dispiegarsi solo nell'elemento dello spirito popolare. La grandezza del romanzo si rivela nell'assoluta interdipendenza con cui sono rappresentate le leggi metafisiche del dispiegamento dell'umanità e della nazione. Non vi si trova, quindi, nessun moto della vita umana profonda che non abbia il proprio luogo decisivo nell'aura dello spirito russo. Rappresentare questi moti umani come avvolti dalla propria aura, come liberamente fluttuanti nell'elemento nazionale eppure inseparabili da esso come proprio luogo naturale, è forse la quintessenza della libertà nella grande arte di questo poeta. Si può riconoscere questo fatto solo se ci si rende conto della terribile accozzaglia di elementi diversi che costituiscono il cliché del romanzo di genere inferiore. L'esponente della nazione, il figlio della sua terra, la persona individuale e sociale sono puerilmente incollati l'uno sull'altro, e per compiere l'opera il tutto è rivestito di una ripugnante crosta di psicologia spicciola. Invece la psicologia dei personaggi di Dostoevskij non è affatto il vero punto di partenza del poeta. Essa è, per così dire, solo la delicata sfera in cui dall'infuocato gas originario del nazionale si genera la pura umanità. La psicologia è solo l'espressione dell'esistenza di confine dell'uomo. Tutto ciò che i nostri critici considerano come problema psicologico in realtà non lo è affatto: come se si trattasse della «psiche» russa o della «psiche» dell'epilettico. La critica dimostra il suo diritto di avvicinarsi all'opera solo in quanto rispetta il terreno che le è proprio, bada a non calpestarlo. Una sfrontata violazione di questi confini è l'elogio rivolto all'autore per la psicologia dei suoi personaggi, e se il critico e l'autore sono il più delle volte degni l'uno dell'altro è solo perché il romanziere medio usa quei logori cliché di cui poi la critica può certamente parlare e che anche loda, *appunto perché ne può parlare*. Proprio da questa sfera la critica de-

ve tenersi lontana, misurare l'opera di Dostoevskij con tali concetti sarebbe sfacciato e falso. Si tratta invece di cogliere l'identità metafisica del nazionale e dell'umano nell'idea che sta alla base della creazione di Dostoevskij.

Poiché questo romanzo, come ogni opera d'arte, si fonda su un'idea, «ha in sé un ideale a priori, una necessità di esistere», come dice Novalis, e appunto questa necessità, e null'altro, è ciò che deve indicare la critica. Il carattere fondamentale della intera vicenda del romanzo è di rappresentare un episodio. Si tratta di un episodio della vita del protagonista, il principe Myškin. Prima e dopo questo episodio la sua vita trascorre fundamentalmente nell'ombra, e questo persino nel senso che negli anni che lo precedono immediatamente così come in quelli successivi egli soggiorna all'estero. Quale necessità porta quest'uomo in Russia? La sua vita in Russia si stacca dal periodo oscuro che egli passa all'estero come la fascia visibile dello spettro emerge dall'oscurità. Ma quale luce si scompone durante questa sua vita russa? Sarebbe impossibile dire che cosa propriamente egli faccia durante questo periodo, a prescindere dai molti errori e da alcune virtù del suo comportamento. La sua vita trascorre inutile, anche nel suo periodo migliore assomiglia a quella di un uomo malaticcio e incapace. Non solo non soddisfa alle norme di valutazione della società, anche il suo miglior amico (se non ci fossero così profonde ragioni perché egli non ne abbia nessuno) non potrebbe trovare nella sua vita nessuna idea, nessuno scopo, nessun principio di orientamento. Invece egli è circondato dalla più completa solitudine (senza che quasi si noti): tutte le relazioni che lo concernono sembrano entrare tutto nel campo di una forza che proibisce loro di avvicinarsi. Nonostante l'assoluta modestia, anzi umiltà di quest'uomo, egli è del tutto inviccinabile, e la sua vita irradia un ordine al centro del quale sta appunto la propria solitudine, matura fino alla scomparsa. In realtà ciò è una cosa del tutto singolare: tutti gli eventi - per quanto lontano possano svolgersi da lui - gravitano verso di lui, e questa gravitazione di tutte le cose e gli uomini verso questo uomo solo costituisce il contenuto del libro. Ma essi sono altrettanto poco inclini a raggiungerlo com'egli a sfuggire loro. La tensione è per così dire inestinguibile e semplice, è la tensione della vita nel senso del sempre più mosso suo dispiegarsi nell'infinito, che tuttavia non si risolve. Perché il centro di ciò che accade a Pavlovsk è la casa del principe e non quella degli Epanč'in?

La vita del principe Myškin si configura come episodio solo per rendere simbolicamente visibile l'immortalità di questa vita. La

sua vita di fatto non si può estinguere, altrettanto poco, anzi, meno ancora della stessa vita naturale, con cui ha nondimeno un profondo rapporto. La natura è forse eterna, ma la vita del principe è certamente immortale, e ciò deve essere inteso in senso interiore e spirituale. La sua vita come la vita di tutti nel suo gravitare verso di lui. La vita immortale non è quella eterna della natura, anche se pare assai prossima a essa, poiché nel concetto di eternità l'infinitezza è superata e soppressa, mentre nell'immortalità essa giunge al suo sommo splendore. La vita immortale di cui testimonia questo romanzo non ha nulla a che fare con l'immortalità nel senso abituale. Poiché in questo secondo caso mortale è proprio la vita, mentre immortale è la carne, la forza, la persona, lo spirito, secondo le diverse versioni. Così Goethe ha parlato, con Eckermann, di un'immortalità di coloro che agiscono, per cui la natura è tenuta a darci un nuovo spazio in cui agire, quando questo qui ci è tolto. Tutto ciò è molto lontano dall'immortalità della vita, dalla vita che fa vibrare infinitamente la propria immortalità nel significato e a cui l'immortalità dà forma. Poiché qui non si tratta di durata. Ma quale vita è quella immortale, se non è quella della natura, e neanche della persona? Del principe Myškin si può dire, al contrario, che la sua persona resta indietro rispetto alla sua vita, come il fiore rispetto al suo profumo o la stella rispetto al suo scintillio. La vita immortale è indimenticabile, è questo il segno da cui la riconosciamo. È la vita che dovrebbe essere indimenticata senza bisogno di monumenti e di ricordi, anzi, forse senza bisogno di testimonianze. Non può essere dimenticata. Questa vita resta imperitura per così dire senza recipiente né forma. E «indimenticabile» non significa solo che noi non possiamo dimenticarla, vuol dire qualcosa di più: allude a qualcosa nell'essenza stessa dell'indimenticabile, per cui è indimenticabile. La stessa perdita della memoria del principe nella sua successiva malattia è simbolo dell'indimenticabilità della sua vita; poiché essa giace ora sprofondata, in apparenza, nell'abisso della sua memoria di sé, da cui non risale più. Gli altri lo visitano. Il breve resoconto conclusivo del romanzo imprime per sempre in tutti i personaggi il segno di questa vita di cui parteciparono, non sanno come.

Ma la pura parola che esprime la vita nella sua immortalità è gioventù. È questo il grande lamento di Dostoevskij in questo libro: il fallimento del movimento della gioventù. La sua vita resta immortale, ma si perde nella propria luce. *L'idiota* di Dostoevskij lamenta il fatto che la Russia non possa serbare presso di sé la sua vita immortale – poiché questi uomini portano in sé il cuore giovane

della Russia – assorbirla in sé. Essa va a cadere su un terreno straniero, va oltre il suo confine e si arena in Europa, «in questa vana Europa». Come la teoria politica di Dostoevskij afferma sempre di nuovo che l'ultima speranza risiede nella rigenerazione nella purezza popolare, così l'autore di questo libro riconosce nel bambino l'unica salvezza per i giovani e per il loro paese. Ciò risulterebbe già da questo libro, in cui la figura di Kolja come quella del principe sono, nella loro natura infantile, le più pure, anche se nei *Fratelli Karamazov* Dostoevskij non avesse sviluppato il tema dell'infinita forza risanatrice della vita infantile. L'infanzia ferita è il male di questa gioventù, proprio perché l'infanzia ferita dell'uomo russo e del paese russo ha paralizzato le sue forze. In Dostoevskij risulta sempre di nuovo evidente che solo nello spirito del bambino la vita umana può nobilmente dispiegarsi dal seno della vita del popolo. Di fronte al linguaggio assente del bambino si dissolve, per così dire, il linguaggio degli uomini di Dostoevskij, e in una sovraeccitata nostalgia per l'infanzia (in termini moderni: isteria) si consumano soprattutto le donne di questo romanzo: Lisaveta Prokovevna, Aglaja e Nastas'ja Filippovna. Tutto il movimento del libro assomiglia a un immane inabissarsi in un cratere. Poiché mancano la natura e l'infanzia, l'umanità può essere raggiunta solo nella catastrofe, con l'autodistruzione. Il rapporto della vita umana con il vivente ancora all'interno della sua morte, l'incommensurabile abisso del cratere da cui potrebbero, un giorno, scaricarsi violente forze umanamente grandi, è la speranza del popolo russo.

Per una nuova critica dell' «Idiota» / Cfr. Hofmannsthal: «Sui personaggi nel romanzo e nel dramma».

Assenza della zona di mascheramento dell'erotismo. Non interpretabile psicoanaliticamente. Straordinaria esplicitezza.

Eliminazione di strati superiori fino agli strati dell'erotismo non simulato dove quest'ultimo non può più legarsi ad altro. Paragonabile all'eliminazione della pelle nei preparati anatomici. Da qui espressione immediata di strati altrimenti nascosti (la pelle, mancando, anche come organo di compensazione). Nello svolgersi complessivo degli eventi non si verifica nessuna compensazione fino alla catastrofe.

Da qui, attraverso il venir meno della zona di immediatezza e mascheramento erotico, nasce l'esplicitezza con la quale gli accadimenti nudamente risolutivi si affollano in pochi giorni. Da qui estrema rilevanza, autorilevanza, immediatezza di tutte le situazioni.

Nonostante questa eliminazione degli strati compensativi lo svolgersi degli eventi appare compiuto e naturale.

La misura temporale del romanzo *non* è romanzesca, non come quella dei *Karamazov*, che perciò appaiono più grandi e sono rimasti frammentari, imbastarditi dall'epica.

La vita di questi uomini (l'elemento dostoevskijano) non esisteva ancora quando scrisse il romanzo. Ma la inventò, per necessità di dire e mostrare qualcosa dell'essere umano che può essere rappresentato con piena chiarezza solo in una vita umana come questa. Dostoevskij stringe gli uomini intorno agli uomini intorno a un ultimo residuo di naturalità in loro. Così come Shakespeare stringe il paesaggio (del suo teatro) intorno al bosco. In effetti Dostoevskij vede gli uomini così come Shakespeare vede la natura del paesaggio. In fondo egli riferisce tutto alla fatalità e all'eternità. Ma non come il dramma a partire dalla parola, bensì da un qualche altro punto.

In questo romanzo c'è un movimento simile al disfarsi e all'essere frettolosamente raccolto di un fascio. Essere frettolosamente

raccolto: dove il movimento è visto dal punto di vista di Myškin; disfarsi dove è visto dal punto di vista del «pubblico» (per esempio spesso verso la fine).

Relazione con la sfera delle fiabe

| | | |
|---|--|---------------------------------|
| Miškin | inviato con un compito che non risolve | Differenza tra idiozia e pazzia |
| Iebedev | Calibano | Natura non compiutamente umana |
| Rogoshin | Mago cattivo | dello svolgersi degli |
| Gania | il suo servo | eventi e della sua sfera |
| Kolja | Ariele | |
| Suo padre | stregato | |
| Le due } ragazze } | un centro latente (il compito) | |
| La struttura dello sviluppo (inizio e fine) fiabesca. | | |

Aforismi

L'idea della commedia è l'uomo come soggetto logico. In quanto *soggetto* della tragedia l'uomo è ironico. La maschera tragica: il volto senza espressione. La maschera comica: la faccia pura.

Logos e lingua: i latini erano grandi oratori e cattivi filosofi, gli ebrei erano dotati per la logica e hanno espresso i profeti.

Il vero invecchiare dei genitori è la morte del bambino.

L'accademia è diventata università, e gli studenti universitari sono diventati accademici.

Il rapporto fra l'uomo e la donna contiene l'amore simbolicamente. Il suo contenuto in atto si chiama genio.

La cosmogonia deve spiegare l'amore nella sua forma suprema, altrimenti è falsa.

Nello spettrale sono prefigurate tutte le forme di riproduzione (scissione, copulazione), rappresentate come forme di esistenza.

Il linguaggio del sogno non è fatto di parole, sta al di sotto delle parole. Nel sogno le parole sono prodotti accidentali del senso, che sta nella continuità silenziosa di un flusso. Il senso è nascosto nel linguaggio onirico nel modo in cui una figura è nascosta in un rebus. È persino possibile che l'origine dei rebus debba essere cercata in questa direzione, per così dire in uno stenogramma onirico.

Il problema del tempo storico è già dato con la forma peculiare del tempo storico. Gli anni possono essere contati, ma non numerati, a differenza della maggior parte delle cose che possono essere contate.

È vero che la teoria può non riferirsi alla realtà, ma deve essere necessariamente connessa col linguaggio. Ciò implica un'obiezione contro la matematica.

Balzac

L'universalità di Balzac (e forse del grande romanzo francese moderno in genere) deriva in parte dal fatto che lo spirito francese nei problemi metafisici procede per così dire alla maniera di una geometria analitica, ossia conosce una sfera dove le cose possono essere risolte di principio secondo un metodo, che non considera la profondità individuale (diremmo intuitiva) dei singoli dati, ma li risolve con un procedimento metodico che assicura appunto la loro risolvibilità. La soluzione geometrica di un compito geometrico può richiedere genialità, la sua soluzione analitica ha soltanto bisogno di metodo, il problema geometrico è ugualmente *risolto* nei due casi. L'opera di Balzac deve la sua universalità a questo metodo seguito nella considerazione delle grandi realtà metafisiche; e valutata secondo altri criteri (in certo modo geometrici) essa può apparire non profonda (che *non* significa superficiale).

Pittura e grafica

Un quadro deve essere tenuto in posizione verticale davanti all'osservatore. Un mosaico sul pavimento è in posizione orizzontale ai suoi piedi. Per quanto concerne questa differenza, di solito un'opera grafica è considerata semplicemente alla stregua di un dipinto. Ma in realtà esiste una differenza molto importante e determinante, all'interno dell'arte grafica: lo schizzo di una testa, un paesaggio di Rembrandt possono essere considerati alla stregua di un dipinto, o al massimo si possono lasciare questi fogli in una posizione orizzontale neutrale. Invece si considerino i disegni dei bambini. Per lo più non si possono collocare in posizione verticale senza contraddire al loro senso interno; e anche i disegni di Otto Groß¹ devono essere posati orizzontalmente su un tavolo. Si tratta di un problema profondissimo, che concerne tutta l'arte e le sue radici mitiche. Si potrebbe dire che la sostanza del mondo è attraversata da due sezioni: la sezione longitudinale della pittura, e la sezione trasversale di certe forme di disegno. Pare che la sezione longitudinale abbia una funzione rappresentativa, contiene in qualche modo le cose; la sezione trasversale è simbolica: contiene i segni. O invece siamo soltanto *noi* che per leggere mettiamo la pagina in posizione orizzontale; e c'è anche una posizione verticale della scrittura, quella originaria, quando la scrittura era scolpita nella pietra? Naturalmente ciò che importa non è solo e semplicemente l'accertamento esteriore, ma lo spirito: l'opportunità, o meno, di basare il problema sulla semplice tesi che la posizione dell'immagine è verticale, quella del segno orizzontale, sebbene la verità di questa affermazione debba essere con-

¹ Non si è riusciti a trovare traccia di un disegnatore con questo nome; è possibile però che esistessero simili disegni di mano dello psichiatra e anarchico austriaco in aria di scandalo Otto Groß (1877-1920), costretto egli stesso a ricorrenti soggiorni di disintossicazione in cliniche psichiatriche e temporaneamente interdetto, e che Benjamin li conoscesse [N.d.C.].

trollata attraverso i tempi e attraverso rapporti metafisici diversi.

I quadri di Kandinskij²: coincidenza di evocazione e fenomeno.

² La differenza o convergenza tra evocazione e apparizione nella teoria di Benjamin sembra corrispondere a quella tra segno-grafica e cosa-dipinto [N. d. C.].

Beim Anblick des Morgenlichtes

Taucht doch der Mensch aus blinden Wehn empor
Wie könnte sich Erwachen selbst ermessen?
Der Seele Flut erfüllet noch das Ohr
Bis ihre Ebbe sich im Tag verlor
Und Traum der wahrgesagt sein selbst vergessen

Vor allem aber wird zuerst Gestalt
Dem eine Hand ins Stammgehege greift
Der Hort der Traurigkeit der hohe Wald
In seinen Wipfeln ist ein Licht gereift
Das müde blicket und von Nächten kalt

Wie bald bin ich auf dieser Welt allein
Die schaffend ausgreift meine Hand hält ein
und fühlt erschauernd ihre eigne Blöße
Ist dieser Raum dem Herzen denn zu klein
Wo atmet er aus seiner rechten Größe?

Wo sich das Wachen nicht vom Schläfe scheidet
Hebt Leuchten an das ist wie Mond umkleidet
Und dennoch droht ihm keine Helle Spott
des Menschen Wiese wo er schlummern weidet
In Traumes altem Dunkel nicht mehr leidet
In alten Traumes Lichte wachet: Gott.

Guardando la luce del mattino

Se l'uomo emerge da cieco movimento
come potrebbe il risveglio misurare se stesso?
La fiumana dell'anima riempie ancora l'orecchio
finché la sua marea si è perduta nel giorno
e il sogno che ha vaticinato scorda se stesso

Ma prima diventa soprattutto figura
che una mano afferra nella riserva della stirpe
l'asilo della tristezza l'alto bosco
tra le sue cime è maturata una luce
che guarda stanca e gelata dalle notti

Come sono subito solo a questo mondo
che creando accelera la mia mano si ferma
e sente rabbrivendo la sua stessa nudità
è dunque troppo piccolo al cuore questo spazio
dove respira dalla sua vera grandezza?

Dove la veglia non si stacca dal sonno
la luce ha inizio è come luna ricoperta
eppure nessuna luce minaccia di schernirla
il prato dell'uomo dove assopito pascola
nell'antica oscurità del sogno non soffre più
nella luce di un antico sogno veglia: Dio.

Sulla pittura ovvero *Zeichen* e *Mal*¹

A. Lo «*Zeichen*».

La sfera dello *Zeichen* abbraccia vari campi, che sono caratterizzati dai diversi significati che vi possiede la linea. Tali significati sono: la linea della geometria, la linea della lettera alfabetica, la linea grafica, la linea dello *Zeichen* assoluto (la linea magica *in quanto tale*, non a causa di ciò che rappresenta).

a-b) La linea della geometria e il carattere alfabetico non saranno esaminati in questa sede.

c) La linea grafica. La linea grafica è determinata per contrasto con la superficie; questa contrapposizione non ha un significato soltanto visivo (come si potrebbe forse credere), ma metafisico. Infatti con la linea grafica è coordinato il suo fondo. La linea grafica indica la superficie, e la determina in quanto la coordina con se stessa, ossia con il suo fondo. Viceversa, una linea grafica può esistere solo su questo fondo, cosicché, per esempio, un disegno che coprisse completamente il suo fondo cesserebbe di essere tale. Il fondo viene così ad assumere una posizione determinata, indispensabile per il senso del disegno, di modo che all'interno della grafica due linee possono determinare il loro rispettivo rapporto solo in relazione al loro fondo: fenomeno, questo, che illustra con particolare chiarezza la differenza che sussiste tra la linea grafica e quella geometrica. La linea grafica conferisce identità al suo fondo. L'identità che possiede il fondo di un disegno è completa-

¹ I termini *Zeichen* e *Mal* (plurale *Male* e *Mäler*), con i rispettivi derivati *Zeichnung* e *Malerei*, possiedono una pregnanza che li rende a rigore intraducibili. Il saggio è una complicata esercitazione dialettica intorno a questi termini della lingua tedesca, con i loro significati primari e generali, ristretti, attuali, originario-etimologici, e nelle loro relazioni reciproche di congruenza, alterità, intersezione, ecc. In tedesco, sia *Zeichen*, sia *Mal* significano primariamente «segno», ma le aree dei rispettivi usi si sovrappongono solo in parte. *Zeichen*, in contesti particolari, può significare anche «simbolo», «segnale», «indizio», «marca», «insegna»; nei composti, «disegno». *Zeichnung* significa appunto «disegno», e *zeichnen*, «disegnare». *Mal* può assumere anche significati ristretti: «cippo», «monumento»; «neo», «voglia». La parola deriva dall'antico alto-tedesco *meil*, che significa «macchia», e anche «peccato». Inoltre *Mal* ha un secondo significato fondamentale: «volta» (in senso temporale). *Malerei*, «pittura», è parola collegata etimologicamente con *Mal* [N. d. T.].

mente diversa dall'identità del foglio bianco su cui il disegno si trova, e al quale anzi dovrebbe essere probabilmente negata, se si volesse concepire questa superficie come un flusso di onde cromatiche bianche (eventualmente non discernibili a occhio nudo). Il disegno puro non altererà la funzione graficamente significativa del proprio fondo per il fatto di «risparmiare» la sua superficie cromatica bianca; da ciò risulta chiaro che in certi casi la rappresentazione delle nuvole e del cielo in un disegno è pericolosa, e talvolta potrebbe essere il banco di prova della purezza del suo stile.

d) Lo *Zeichen* assoluto. Per capire lo *Zeichen* assoluto, ossia l'essenza mitologica dello *Zeichen*, si dovrebbe anzitutto sapere qualcosa di quella sfera dello *Zeichen* in generale di cui abbiamo parlato all'inizio di questo saggio. Comunque questa sfera probabilmente non è un mezzo, ma rappresenta un ordine che attualmente con ogni probabilità ci è del tutto ignoto. Colpisce, tuttavia, il contrasto fra la natura dello *Zeichen* assoluto e quella del *Mal* assoluto. Per prima cosa si dovrebbe appurare la natura di questo contrasto, che ha una importanza metafisica *immensa*. Pare che lo *Zeichen* abbia un significato prevalentemente spaziale e sia piú in rapporto con le persone, mentre il *Mal* (come vedremo) ha un significato piuttosto temporale, e addirittura avverso alla relazione personale. *Zeichen* assoluti sono, per esempio: il segno di Caino, il segno con cui furono contraddistinte le case degli israeliti durante la decima piaga d'Egitto, il segno probabilmente analogo che compare nella storia di Alí Babà e dei quaranta ladroni; con le dovute riserve, da questi casi si può inferire l'ipotesi che lo *Zeichen* assoluto abbia un significato prevalentemente spaziale e personale.

B. Il «Mal».

a) Il *Mal* assoluto. Nella misura in cui è possibile accertare la natura del *Mal* assoluto, ossia l'essenza mitica del *Mal*, queste determinazioni sono importanti per la sfera intera del *Mal*, in contrasto con quella dello *Zeichen*. Ora la differenza prima e fondamentale è che lo *Zeichen* viene impresso, mentre il *Mal* emerge, viene in luce. Questa circostanza induce a credere che la sfera del *Mal* sia quella di un mezzo. Mentre lo *Zeichen* assoluto non appare prevalentemente negli esseri animati, ma è impresso anche su edifici senza vita, su alberi, ecc., il *Mal* compare soprattutto negli esseri viventi (stigmati di Cristo, rossore, forse la lebbra, voglie). Non c'è contrasto fra il *Mal* e il *Mal* assoluto, perché il *Mal* è sempre assoluto,

e quando si manifesta non assomiglia a null'altro che a se stesso. Colpisce il fatto che il *Mal*, proprio perché compare negli esseri vivi, sia legato così spesso con la colpa (rossore) oppure con l'innocenza (stimate di Cristo); anzi, persino quando si manifesta in un essere inanimato (gioco di luce nell'*Avvento* di Strindberg), il *Mal* è spesso il segno di una colpa. Ma in questo senso appare assieme allo *Zeichen* (*Baldassarre*), e il carattere straordinario del fenomeno deriva in gran parte dall'unione di queste due forme, un'unione che può essere soltanto opera di Dio. Nella misura in cui la connessione fra la colpa e l'espiazione ha un carattere magico dal punto di vista temporale, questa magia *temporale* si manifesta prevalentemente nel *Mal*, nel senso che viene eliminata la resistenza opposta dal presente all'unione fra il passato e il futuro, che si congiungono magicamente e piombano addosso al peccatore. Ma il mezzo del *Mal* non ha solo questo significato temporale, ha anche un significato che dissolve la persona in certi elementi primitivi (si pensi specialmente al rossore, che compare quando la persona è sconvolta). Questa considerazione ci riconduce al nesso che sussiste fra il *Mal* e la colpa. Ma lo *Zeichen* appare non di rado con la funzione di contraddistinguere la persona, e anche questo contrasto fra lo *Zeichen* e il *Mal* sembra appartenere all'ordine metafisico. Per quanto concerne la sfera del *Mal in generale* (ossia il mezzo del *Mal in generale*), tutto quanto si può sapere in proposito sarà detto solo dopo un esame della pittura² da questo punto di vista. Ma, ripetiamo, tutto ciò che si può dire del *Mal* assoluto possiede la massima importanza per il mezzo del *Mal in generale*.

b) La pittura. Il dipinto non ha un fondo. Un colore non è mai situato su un altro, ma al massimo appare nel mezzo di un altro. E forse anche questo punto spesso è impossibile da decidersi, e così in certi dipinti non si potrebbe affatto stabilire, in linea di principio, se un colore è situato sul fondo oppure sta in primissimo piano. Ma questo problema è assurdo. Nella pittura non c'è fondo, e non ci sono linee grafiche. La delimitazione reciproca delle superfici cromatiche (composizione) in un quadro di Raffaello non si basa sulla linea grafica. Questo errore nasce in parte dall'attribuzione di un valore estetico al fatto puramente tecnico per cui i pittori disegnano la composizione dei loro quadri, prima di dipingerli. Ma l'essenza di questa composizione non ha nulla a che vedere con il disegno. L'unico caso in cui s'incontrano la linea e il colore è l'immagine colorata a china, dove i contorni tracciati dalla matita

² In tedesco *Malerei* [N. d. T.].

sono visibili e il colore è trasparente. In questo caso il fondo è conservato, sebbene sia colorato.

Il mezzo della pittura può essere definito come il *Mal* nel senso più stretto: infatti la pittura è un mezzo, un *Mal* siffatto, poiché non conosce né fondo né linea grafica. Il problema dell'opera pittorica si pone solo per colui a cui è chiara la natura del *Mal* nel senso più stretto, ma che proprio per questo deve stupirsi di ritrovare, nel quadro, una composizione che pure non può essere considerata una forma di disegno, una forma grafica. Ma che la presenza di tale composizione non sia pura apparenza, che ad esempio l'osservatore di un dipinto di Raffaello non ritrovi solo per caso o per sbaglio, nel *Mal*, configurazioni di uomini, alberi, animali, è chiaro se si considera che, qualora l'immagine fosse solo *Mal*, appunto per questo sarebbe assolutamente impossibile nominarla. Orbene, il vero problema della pittura è che da un lato l'immagine è certamente *Mal*, e viceversa il *Mal* nel senso più stretto esiste solo nella pittura, e ancora, che l'immagine, nella misura in cui è *Mal*, è tale solo nel dipinto stesso, ma, d'altro lato, l'immagine pittorica viene rapportata a *qualcosa che essa stessa non è*, ossia a qualcosa che non è *Mal*, e lo è proprio in quanto viene nominata. Questa relazione con ciò che permette di nominare l'immagine pittorica, con ciò che trascende il *Mal*, è opera della composizione. Quest'ultima rappresenta l'ingresso nel mezzo del *Mal* di una forza superiore, che insiste nella sua neutralità, ossia prende posto nel *Mal* senza forzarlo o spezzarlo con la grafica, proprio perché è infinitamente superiore a questo *Mal*, eppure non gli è ostile, ma affine. Questa forza è la parola della lingua, che si cala nell'elemento del linguaggio pittorico ed è invisibile in quanto tale, ma si rivela solo nella composizione. L'immagine pittorica prende il suo nome dalla composizione. Ciò significa ovviamente che *Mal* e composizione sono elementi di ogni dipinto che pretenda di poter essere nominato. Ma un dipinto che non lo pretendesse cesserebbe di essere tale; entrerebbe certamente nella sfera del *Mal* in generale, che tuttavia noi non ci possiamo in alcun modo immaginare.

Le grandi epoche della pittura si distinguono secondo composizione e mezzo, a seconda della parola che entra nel *Mal*, e a seconda del *Mal*. Ovviamente non si tratta della possibilità di combinazioni qualsiasi tra la parola e il *Mal*. Per esempio si potrebbe pensare che nei dipinti di Raffaello sia entrato nel *Mal* soprattutto il nome, nei dipinti dei pittori contemporanei soprattutto la parola che giudica. Per la conoscenza della connessione dell'immagine con la parola è determinante la composizione, ossia la denomi-

nazione; ma in genere il luogo metafisico di una scuola di pittura e di un dipinto deve essere determinato secondo il modo del *Mal* e della parola, e quindi presuppone almeno una distinzione precisa tra i modi del *Mal* e della parola, distinzione che finora non è stata neanche iniziata.

c) Il *Mal* nello spazio. La sfera del *Mal* compare anche in opere spaziali, così come lo *Zeichen* ha indubbiamente un significato architettonico (e quindi anche spaziale) in una certa funzione della linea. Tali *Mäler*³ spaziali sono connessi visibilmente con la sfera del *Mal* già per il tramite del loro significato, ma solo un'indagine più precisa potrà stabilire in che modo lo siano. Appaiono soprattutto nella forma di monumenti funebri o sepolcrali⁴; ma di questi ultimi, naturalmente, sono veramente *Mäler* solo le masse che non abbiano ricevuto una forma architettonica o plastica.

³ Qui nel senso di «segni» [N. d. T.].

⁴ In tedesco *Toten- oder Grabmale* [N. d. T.].

Il centauro

Il centauro appartiene originariamente ai tempi della natura greca nei quali la creazione veniva vivificata e dispiegata attraverso lo spirito dell'acqua. Ed ecco l'acqua «erra intorno» alla forza priva di direzione che appartiene ancora al caos, più tardi diventa fiume con una direzione, inizio della vita che nasce e del cosmo. Ed ecco è anche l'elemento stagnante e perciò morto, ed ecco diventa elemento ribollente, vivo, che vivifica. A questa presenza dell'acqua nella creazione pensava senza dubbio Talete, quando trovò in lei il primo principio. L'elemento umido era la vita, e tuttavia era al tempo stesso l'elemento informe, quasi inanimato, dal quale prendeva forma ciò che vive, era il medium della vita che nasce. Poiché era medium, era l'unità sugli opposti. Il concetto del centauro, dice Hölderlin, era quello dell'acqua vivificante. La tristezza autenticamente greca di queste figure era riferita però alla loro presenza nell'elemento vivificante, nella creazione che si dispiega e nella forza che dà vita. Perché lì dove si dà vita è la forza, dove non accade dà vita lo spirito. Ma questa è la parola. Dove la parola non dà vita, la vita si desta con il tempo e dove la creazione si trattiene, è triste. Questa è l'allegrezza ebraica nella creazione: che essa nasca dalla parola, piena di profonda serietà ma piena anche di gioia sublime. La natura greca si ritrova cieca, si desta triste e non trova chi la desti. Nel centauro essa si risveglia.

Nota su Gundolf: *Goethe*

All'inizio del libro si trova la distinzione dei tre cerchi concentrici propri della vita di un individuo che crea e in particolare di Goethe. Essi sono: opera lettera colloquio (se ricordo bene: o forse Gundolf dà gli ultimi due in una unica categoria e inserisce ancora un altro cerchio intermedio? È lo stesso). Egli fa dell'opera il cerchio centrale, cui bisogna fare riferimento per l'essenziale. Si oppone a ogni valutazione in qualche modo rilevante di altre testimonianze e fonti per l'essenza di Goethe. La oggettiva falsità della suddetta distinzione riposa in ciò: il suo *analogon* è applicabile e necessario nella grande esposizione storica, dove rappresenta un punto di vista di metodo e di critica delle fonti, come distinzione fra ciò che è scritto e ciò che è tramandato oralmente, e rende possibile le diverse scale del passaggio fra tradizione scritta e orale. Innanzitutto questo vero *analogon* della falsa distinzione di Gundolf, è importante, laddove sussista la più essenziale distinzione fra le due forme di tradizione, cioè nell'ambito religioso e mitico della storia, dove la pacificazione e la lotta tra le due regolano il rapporto dell'umanità con il suo fondamento ultimo (la rivelazione). La distinzione, dove è legittima, non può mai essere formulata dallo storico come distinzione di valore, ma solo come distinzione di significato. In Gundolf avviene il contrario: i due cerchi periferici hanno per l'esposizione storica un valore pressoché negativo, ma non hanno per lui una più profonda distinzione di significato. In realtà, qui manca l'unico loro legittimo e oggettivo fondamento, la separazione fra parola e scrittura. Ciò significa che ogni pensabile «tradizione orale» su Goethe (lettera colloquio e così via) si dovrebbe essenzialmente trasformare in quella scritta e proprio il fatto che ogni parola orale (e inoltre la vita privata) sfoci nella scrittura, crea un concetto della parola scritta completamente diverso da quello mitico-religioso; e dentro il perimetro di questo nuovo concetto sta certamente anche l'opera, ma non in quella falsa esclusività e monumentalità, in cui Gundolf cerca di presentarla.

Senza soffermarci sulla possibilità di un libro su Goethe, c'è da notare negativamente e criticamente: Gundolf ha davanti agli occhi due cose. In primo luogo un degno, serio e ampio concetto di storia (di storia prammatica, in breve) cui appartiene metodologicamente, per esempio, anche la separazione fra tradizione orale e scritta. In secondo luogo, un grandioso senso del fenomeno Goethe. Entrambe queste cose non sono per nulla chiare poiché entrambe superano di gran lunga le sue forze. Ma come si assimila questi grandi oggetti? (Il concetto di questa assimilazione è pari al concetto critico fondamentale della falsità oggettiva). Egli adopera le categorie della storia a vuoto, dando loro un oggetto *toto caelo* inadeguato: l'individuo Goethe. Di questi egli delinca un'immagine in apparenza potente, in realtà invece priva di oggetto. Ha forse Gundolf un'immagine, in altre parole un'idea di Goethe? Niente affatto. Egli cerca soltanto di verificare per quanto riguarda Goethe un'idea metodologica, del cui corretto svolgimento concettuale non è capace. Ed egli ottiene questa verifica con l'inganno, in quanto non applica a Goethe quell'idea (poiché ciò gli è impossibile per mancanza di concetti o, in termini soggettivi, per mancanza di coscienza intellettuale) ma cerca di far passare Goethe per la quintessenza empirica (!) di questa idea metodologica. Da un altro punto di vista, ciò che è moralmente disgustoso in questa faccenda si presenta come la falsificazione della vita di Goethe come individuo storico in quella di un eroe mitico, la cui esistenza, dal momento che le scarse fonti ne danno solo oscuramente notizie, sarebbe descrivibile a linee confuse sotto le grandi categorie storiche solo a partire dalla sua opera. Questa apparenza è prodotta svuotando l'oggetto dal punto di vista concettuale e da quello formale e riducendolo al più vuoto schema della semplice rappresentabilità, cosa che giammai un individuo può essere. Tanto più gradito lo scambio ottico si insedia nel lettore, il quale prende questo spettro per un semidio evocato dall'autore. In fondo Gundolf non riesce a dire nulla di convincente su Goethe, isolate intuizioni si volatilizzano in modi di dire quando si tratta di riferirle al tutto, e dappertutto le parole più orribili hanno preso il posto dei concetti più semplici. Il tutto è una bestemmia rispetto al concetto dell'idea, alla quale egli non dà alcun oggetto, e rispetto all'oggetto, che egli riduce a fantoccio poiché cerca di presentarlo immediatamente a partire dall'idea. (In questo nulla Gundolf trova lo spazio per tutte le sue velleità, per il suo arbitrario e vuoto guazzabuglio linguistico). Il biografo - o se si vuole lo storico - di Goethe deve essere innanzitutto un profeta rivolto all'indietro:

ma come è freddo Gundolf quando si tratta di considerare in modo simbolico l'opera e l'esistenza di Goethe come vita e sofferenza determinate e tuttavia certamente future. Allora si contenta di far correre un sottile filo tra Goethe e una certa moderna letteratura, poiché gli è precluso il senso proprio del mondo di Goethe per i più precisi e profondi compiti della vita contemporanea. Nessuna meraviglia: proprio lui si è precluso questo compito. (E a questo riguardo, si può dire, anche l'ultimo scrivano della storia della letteratura sente più giustamente di lui, quando registra il suo modesto giudizio sul valore e sul non valore, sulla caducità e sull'immortalità del poeta e delle opere. Sebbene l'aspirazione di Gundolf sia sorta evidentemente dal contrasto con la povertà di tale procedere, la sua debolezza non gli ha in effetti permesso di annullare, nel suo operare, tale povertà).

Dopo che si sia spiegato il metodo di una simile opera, resta pur sempre la questione della sua possibilità. Questa conduce ai più profondi e ancora del tutto insoluti enigmi metafisici. È nella lingua che deve risiedere la possibilità per la quale un simile libro riesce a impugnare la sua apparenza. Questa apparenza è qualcosa di oggettivo, proprio come il (falso) contenuto del giudizio $2 \times 2 = 5$ è un che di logicamente oggettivo. Da parte della filosofia del linguaggio, come pure da parte della teoria della conoscenza, sorge la questione della possibilità oggettiva dell'apparenza e dell'errore. La lingua di Gundolf ha la sua possibilità a partire dall'apparenza e dall'errore, il suo libro è una vera e propria falsificazione della conoscenza.

1918

Sul programma della filosofia futura

Il compito fondamentale della filosofia futura è quello di trasformare in un complesso di conoscenze le intuizioni più profonde che essa può attingere dal nostro tempo e dal presentimento di un grande avvenire, mettendole in rapporto con il sistema kantiano. La continuità storica che è garantita dal collegamento con il sistema kantiano è insieme l'unica che possieda una portata sistematica decisiva. Poiché, di tutti i filosofi che non si curano direttamente dell'ampiezza e della profondità, ma soprattutto e in primissimo luogo della giustificazione della conoscenza, Kant è l'ultimo, e possiamo anche dire l'unico dopo Platone. Questi due filosofi hanno in comune la certezza che la conoscenza di cui diamo la giustificazione più pura sarà insieme la più profonda. Non hanno bandito dalla filosofia l'istanza della profondità, ma ne hanno reso ragione in una maniera singolare, identificandola con l'istanza della giustificazione. Quanto più imprevedibile e audace si annuncia lo sviluppo della filosofia futura, tanto più profondamente essa deve lottare per quella certezza che ha il suo criterio nell'unità sistematica, o nella verità.

Ma l'ostacolo più importante che si oppone al programma di collegare a Kant una filosofia veramente consapevole del tempo e dell'eternità può essere descritto in questi termini: quella realtà di cui e con cui egli volle fondare la conoscenza sulla verità e sulla certezza, è una realtà di ordine inferiore, forse infimo. Il problema della gnoseologia kantiana – e di ogni grande gnoseologia in genere – ha due lati, e solo di uno Kant poté dare una spiegazione valida. Fu in primo luogo il problema della certezza della conoscenza che rimane; e fu in secondo luogo il problema della dignità di un'esperienza che era transitoria. Poiché l'interesse filosofico universale è sempre volto insieme alla validità atemporale della conoscenza e alla certezza di un'esperienza temporale, che costituisce il suo oggetto più prossimo, se non l'unico. Solo che i filosofi non si resero conto del fatto che quest'esperienza nel suo comples-

so era un'esperienza temporale determinata, singolare, e non se ne rese conto neanche Kant. Anche se Kant, soprattutto nei *Prolegomeni*, ha voluto trarre i principî dell'esperienza dalle scienze, e specialmente dalla fisica matematica, tuttavia in un primo tempo, e anche nella *Critica della ragion pura*, per lui l'esperienza stessa non si identificava semplicemente e incondizionatamente con il complesso di oggetti trattati da quella scienza; e persino se essa avesse già assunto in Kant quella forma che le avrebbero dato i pensatori neokantiani, persino se il concetto di esperienza fosse stato così definito e determinato, sarebbe sempre rimasto il vecchio concetto di esperienza, che ha la sua caratteristica principale nel suo rapporto non solo con la coscienza pura, ma anche e insieme con quella empirica. Ma proprio di questo si tratta: dell'idea dell'esperienza nuda, primitiva e naturale, che apparve a Kant come l'unica data, anzi l'unica possibile, a Kant che condivise in qualche modo l'orizzonte mentale del suo tempo. Ma, come si è già accennato, si trattava di un'esperienza singolare, temporalmente limitata; e, al di là di questa forma che essa condivide in certo modo con ogni esperienza, quest'esperienza, che si potrebbe anche chiamare, in senso pregnante, *Weltanschauung*, era quella dell'illuminismo. Ma nei tratti che sono fondamentali in questo nostro contesto essa non fu troppo diversa da quella degli altri secoli dell'età moderna. Fu una delle esperienze o intuizioni del mondo situate più in basso. Che Kant abbia potuto affrontare la sua opera immensa proprio sotto la costellazione dell'illuminismo, significa che essa fu intrapresa a confronto con un'esperienza ridotta in certo modo al punto zero, al significato minimo. Anzi, si può dire che appunto la grandezza del suo tentativo, il radicalismo suo proprio ebbe come presupposto un'esperienza il cui valore intrinseco si avvicinava a zero, e che avrebbe potuto acquistare un suo significato (un triste significato, potremmo dire) solo grazie alla propria certezza. Nessun filosofo pre-kantiano aveva affrontato in questa maniera il compito gnoseologico, nessuno - è vero - aveva neanche avuto pari libertà d'intervento, poiché un'esperienza che aveva la sua quintessenza, il meglio in una certa fisica newtoniana poteva essere trattata con tirannica durezza, senza soffrirne. Per l'illuminismo non c'erano autorità, non nel senso di istanze a cui ubbidire acriticamente, ma di forze spirituali che avrebbero potuto dare all'esperienza un grande contenuto. Che cosa rende così basso il livello dell'esperienza di quell'epoca, così sorprendentemente scarso il suo peso metafisico, è un punto a cui si può solo accennare, quando si percepisca come questo concetto inferiore di

esperienza abbia influenzato anche il pensiero kantiano, nel senso di limitarlo. Si tratta ovviamente dello stesso stato di fatto in cui si è spesso ravvisata la cecità religiosa e storica dell'illuminismo, senza riconoscere in che senso questi attributi dell'illuminismo siano propri di tutta l'età moderna.

È estremamente importante per la filosofia del futuro, riconoscere e sceverare gli elementi del pensiero kantiano che devono essere adottati e coltivati, quelli che devono essere trasformati e infine quelli che devono essere respinti. Chiunque affermi la necessità di ricollegarsi a Kant deve essere convinto che questo sistema – che si trovò davanti a un'esperienza di cui Mendelssohn e Garve hanno espresso il lato metafisico – ha raggiunto e sviluppato una grande profondità, nella sua ricerca della certezza e della giustificazione della conoscenza – che in questa ricerca, radicale fino alla genialità, esso ha attinto quella profondità che apparirà adeguatamente in una forma nuova e superiore, futura di esperienza. È così formulata la principale richiesta che poniamo alla filosofia presente, e insieme è affermata la possibilità di soddisfarla: la richiesta di intraprendere, sulla base della tipologia del pensiero kantiano, la fondazione gnoseologica di un concetto superiore di esperienza. E questo appunto deve diventare il compito che dobbiamo attenderci dalla filosofia: indicare e delineare chiaramente, nel sistema kantiano, la presenza di una certa tipologia del pensiero che è in grado di rendere ragione di un'esperienza superiore. Kant non ha mai contestato la possibilità della metafisica, vuole solo disporre dei criteri che permetterebbero di dimostrare tale possibilità nel singolo caso. L'esperienza dell'epoca kantiana non aveva bisogno di una metafisica; all'epoca di Kant la sola cosa storicamente possibile era la confutazione delle sue pretese, poiché la pretesa metafisica dei suoi contemporanei era debolezza o ipocrisia. Ora si tratta di realizzare i prolegomeni di una futura metafisica sulle basi della tipologia kantiana¹, e di individuare così la fisionomia di questa metafisica a venire, di quest'esperienza superiore.

Ma la filosofia futura deve provvedere a rivedere Kant non solo per quanto riguarda l'esperienza e la metafisica. E deve procedere metodicamente (ossia come procede ogni filosofia autentica) prendendo le mosse dallo stesso concetto di conoscenza. È indubbio che gli errori decisivi della gnoseologia kantiana si spiegano anche con la vacuità dell'esperienza che aveva sotto gli occhi; e così anche i due compiti, di creare e un nuovo concetto di conoscen-

¹ Per il concetto kantiano di *Typik* cfr. *Critica della ragion pratica*, libro I, cap. II [N. d. T.].

za e una nuova immagine del mondo sul piano della filosofia, si riducono a uno solo. La debolezza del concetto kantiano della conoscenza è stata spesso sentita nel senso che si è avvertito come la sua dottrina non sia abbastanza radicale e coerente. La teoria kantiana della conoscenza non comprende l'ambito della metafisica proprio perché contiene in sé gli elementi primitivi di una metafisica sterile che ne esclude ogni altra. In quella teoria della conoscenza ogni elemento metafisico è un germe patologico che si esplica nella preclusione della conoscenza dell'ambito intero dell'esperienza possibile, in tutta la sua libertà e profondità. La filosofia potrà svilupparsi se ogni distruzione di questi elementi metafisici presenti nella gnoseologia kantiana porrà insieme le basi di un'esperienza metafisica compiuta e più profonda. Esiste – ed è questo il presupposto storico della filosofia futura – il rapporto più profondo fra quell'esperienza di cui neanche l'indagine più profonda poté mai condurre alle verità metafisiche, e quella teoria della conoscenza che non ha ancora saputo determinare in misura soddisfacente il luogo logico della ricerca metafisica; in ogni modo il senso in cui Kant usa, per esempio, l'espressione «metafisica della natura» pare chiaramente situato sulla linea di un'indagine dell'esperienza fondata su principi gnoseologicamente assicurati. Le insufficienze che si riscontrano relativamente all'esperienza e alla metafisica si esprimono all'interno della stessa gnoseologia, nella forma di elementi di una metafisica speculativa (ossia rudimentale). I più importanti di questi elementi sono: in primo luogo, una concezione della conoscenza come rapporto fra soggetti e oggetti comunque intesi, o tra soggetto e oggetto, concezione che Kant non ha superato definitivamente, nonostante tutti gli spunti e i suggerimenti in questo senso; in secondo luogo, il rapporto della conoscenza e dell'esperienza con la coscienza empirica, che viene a sua volta superato da Kant solo in una forma incipiente e incompiuta. Questi due problemi sono strettamente connessi tra loro; e anche se Kant e i neokantiani hanno superato in una certa misura la natura oggettuale della cosa in sé come causa delle sensazioni, resta sempre da eliminare la natura soggettiva della coscienza conoscente. Ma la coscienza conoscente ha questo carattere di soggetto perché è stata concepita in analogia con quella empirica, che ha certamente degli oggetti di fronte a sé. Nel complesso si tratta di un rudere metafisico sopravvissuto all'interno della gnoseologia; di una parte di quell'esperienza «piatta» di questi secoli che si è insinuata nella teoria della conoscenza. Infatti è indubbio che nel concetto kantiano di conoscenza la parte principale è svolta

dall'idea, ancorché sublimata, di un Io individuale psicosomatico, che riceve le sensazioni per mezzo dei sensi e si forma le sue rappresentazioni sulla base di esse. Ma quest'idea ha carattere mitologico, e il suo contenuto di verità ha lo stesso valore che possiede ogni altra mitologia gnoseologica. Sappiamo di popoli naturali dello stadio cosiddetto preanimistico che si identificano con animali sacri e piante, che si chiamano come loro. Sappiamo di folli che in parte si identificano anch'essi con gli oggetti della loro percezione, che dunque per loro non sono più *obiecta* contrapposti; sappiamo di ammalati che non attribuiscono le sensazioni del proprio corpo a se stessi, ma ad altri esseri, e di chiaroveggenti che per lo meno affermano di poter recepire le sensazioni di altri come se fossero loro proprie. Ora l'idea della conoscenza umana sensibile (e intellettuale) concepita sia nella nostra epoca che in quella kantiana e anche prekantiana è una mitologia proprio come quelle indicate. Da questo punto di vista, per quanto concerne la concezione ingenua della ricezione delle percezioni, l'«esperienza» di Kant è metafisica o mitologia, anzi, è solo e precisamente una mitologia moderna e particolarmente sterile sul piano religioso. Concepita com'è da Kant, in relazione all'individuo umano psicosomatico e alla sua coscienza, anziché come specificazione sistematica della conoscenza, l'esperienza è a sua volta e in tutti i suoi modi semplice *oggetto* di questa conoscenza reale, e precisamente del suo ramo psicologico. Essa suddivide sistematicamente la coscienza empirica nelle diverse specie di follia. L'uomo che conosce, la coscienza empirica conoscente è una specie della coscienza delirante. Ciò significa solo e semplicemente che all'interno della coscienza empirica le differenze tra i suoi diversi modi sono solo differenze di grado. Queste differenze sono anche differenze di valore, valore che tuttavia non può avere il suo criterio in un'esattezza di cui non è mai questione nella sfera empirica, psicologica: determinare il vero criterio della differenza di valore dei modi diversi di coscienza sarà uno dei compiti più importanti della filosofia futura. Ai modi della coscienza empirica corrispondono altrettanti modi dell'esperienza, i quali hanno un valore di verità non diverso da quello della fantasia o dell'allucinazione, se si considera il loro rapporto con la coscienza empirica. Poiché una relazione obiettiva fra la coscienza empirica e il concetto obiettivo dell'esperienza è semplicemente impossibile. Ogni esperienza autentica si fonda sulla coscienza gnoseologica pura (trascendentale), se possiamo ancora usare il termine «coscienza» una volta che sia privato di ogni elemento soggettivo. La coscienza trascendentale pu-

ra è di specie diversa da ogni coscienza empirica, e quindi dobbiamo chiederci se l'uso del termine «coscienza» sia ancora lecito in questo caso. Quale rapporto esiste tra il concetto psicologico di coscienza e il concetto della sfera della conoscenza pura? Si tratta tuttora di un problema fondamentale della filosofia, che risale, forse, al periodo della scolastica. È questo il luogo logico di molti problemi che sono stati ultimamente ripresi dalla fenomenologia. La filosofia si fonda sul presupposto che la struttura della conoscenza comprenda anche quella dell'esperienza, e che la seconda possa essere derivata dalla prima. Allora quest'esperienza include anche la religione, ossia la vera religione, dove né Dio né l'uomo sono oggetto o soggetto dell'esperienza, ma quest'esperienza si fonda sulla conoscenza pura che può e deve avere il suo centro e la sua quintessenza in Dio e solo in Dio. La gnoseologia futura ha il compito di trovare, per la conoscenza, la sfera della neutralità totale rispetto ai concetti «oggetto» e «soggetto»; in altri termini, di determinare la sfera autentica e autonoma della conoscenza, in cui questo concetto non indica più affatto la relazione fra due entità metafisiche.

Solo la filosofia di Kant consente, anzi impone di porre il problema radicale di questa purificazione della teoria della conoscenza; e tale purificazione non permetterà solo di sviluppare un nuovo concetto della conoscenza, ma anche e insieme dell'esperienza, conforme alla relazione che Kant ha stabilito fra le due strutture. È vero che, come abbiamo detto, la filosofia dovrebbe evitare di correlare l'esperienza e la conoscenza alla coscienza empirica. Ma anche qui fermo resterebbe che le condizioni della conoscenza sono quelle dell'esperienza, anzi, questo principio realizzerebbe per la prima volta il suo significato autentico. Questo nuovo concetto dell'esperienza che sarebbe fondato su nuove condizioni della conoscenza sarebbe a sua volta il luogo logico e la possibilità logica della metafisica. E infatti, per quale motivo Kant si sarebbe posto continuamente il problema della metafisica e avrebbe ripetutamente affermato che l'esperienza è l'unica base della conoscenza, se non perché il suo concetto di esperienza doveva implicare l'impossibilità di una metafisica che avesse lo stesso significato di quella precedente (beninteso non di una metafisica in genere)? Ma evidentemente ciò che caratterizza il concetto della metafisica non è l'illegittimità delle sue conoscenze (almeno non per Kant, che altrimenti non avrebbe scritto i prolegomeni per la metafisica): è la sua capacità universale di collegare direttamente l'esperienza intera con il concetto di Dio, median-

te le idee. E così si può anche dire che la filosofia futura ha il compito di scoprire o creare quel concetto di conoscenza che rapporta lo stesso concetto di esperienza solo ed *esclusivamente* alla coscienza trascendentale, e che perciò assicura la possibilità logica non solo dell'esperienza meccanica, ma anche di quella religiosa. Ciò non significa affatto che la conoscenza consente l'esistenza di Dio, ma solo e precisamente che essa soltanto consente l'esperienza di Dio e la sua dottrina.

Già il neokantismo si muove nel senso di questi sviluppi della filosofia che riteniamo opportuni e necessari. Uno dei principali problemi del neokantismo è stato quello di eliminare la distinzione fra intuizione e intelletto, un residuo metafisico come tutta la dottrina delle facoltà così come viene presentata da Kant. In tal modo, ossia con la trasformazione del concetto di conoscenza, si è trasformato anche e immediatamente il concetto di esperienza. Infatti è fuor di dubbio che la riduzione di tutta l'esperienza a quella scientifica non era nelle intenzioni di Kant, anche se può essere per certi aspetti lo sviluppo del suo pensiero effettivo. In Kant c'era sicuramente una tendenza contraria alla dispersione e suddivisione dell'esperienza nei singoli settori della scienza, e anche se la gnoseologia successiva dovrà escludere il ricorso all'esperienza nel senso abituale, come si ritrova in Kant, d'altro lato è nell'interesse della continuità dell'esperienza che essa sia presentata nella forma di un sistema delle scienze, sistema che il neokantismo disegna in modo ancora incompleto; e nella metafisica si dovrà trovare la possibilità di formare un sistema puro e continuo di tutta l'esperienza; anzi, pare che il suo significato più autentico debba essere cercato proprio qui. Ma la correzione neokantiana di uno dei pensieri metafisicizzanti di Kant, e non di quello fondamentale, è stata accompagnata da un cambiamento del concetto di esperienza; che in un primo tempo consiste proprio, significativamente, nello sviluppo estremo del lato meccanico del concetto illuministico di esperienza, un concetto relativamente vuoto. È anche vero che il concetto meccanico di esperienza sta in una peculiare correlazione con il concetto di libertà, che è stato sviluppato e approfondito dal neokantismo. Ma anche qui si deve sottolineare che l'intero complesso di problemi dell'etica non si risolve nel concetto dell'eticità che hanno l'illuminismo, Kant e i kantiani, allo stesso modo che la metafisica non si riduce a quella che essi chiamano esperienza. E quindi il nuovo concetto di conoscenza comporterà una trasformazione decisiva non solo del concetto dell'esperienza, ma anche di quello della libertà.

Ora qualcuno potrebbe forse sostenere che la scoperta di un concetto di esperienza che determinasse il luogo logico della metafisica finirebbe per cancellare la differenza tra i regni della natura e della libertà. Ma qui, dove non si tratta di dimostrare, ma solo di indicare un programma di ricerca, dobbiamo precisare quanto segue: se è vero che una nuova logica trascendentale rende necessaria e inevitabile la trasformazione del campo della dialettica, del passaggio dalla dottrina dell'esperienza a quella della libertà, è altrettanto vero che questa metamorfosi non deve sfociare in una confusione di libertà ed esperienza, anche se il concetto di esperienza in senso metafisico può essere trasformato da quello della libertà in un senso forse ancora ignoto. Poiché, per quanto imprevedibili possano essere le trasformazioni che si schiuderanno alla ricerca: la tricotomia del sistema kantiano è uno degli elementi fondamentali di quel tipo specifico di pensiero che deve essere conservato, e deve essere preservata prima di ogni altra cosa. Si può chiedere se la seconda parte del sistema (per tacere delle difficoltà della terza) si deve ancora riferire all'etica, o se la categoria della causalità della libertà può avere un altro significato; la tricotomia – di cui non si sono ancora scoperte le relazioni metafisicamente più profonde – nel sistema kantiano trova la sua fondazione decisiva già nella triplicità delle categorie di relazione. La tricotomia assoluta del sistema, che proprio in questa sua tripartizione si riferisce a tutta la sfera della cultura, costituisce una delle ragioni della superiorità storica del sistema di Kant su quelli dei suoi precursori. Ma la dialettica formalistica dei sistemi postkantiani non è fondata sulla determinazione della tesi come relazione categorica, dell'antitesi come relazione ipotetica e della sintesi come relazione disgiuntiva. Eppure, oltre al concetto della sintesi, acquisterà un'importanza sistematica estrema anche quello di una certa non-sintesi di due concetti in un altro, poiché oltre alla sintesi è ancora possibile un'altra relazione fra la tesi e l'antitesi. Ma possiamo escludere che ciò porterà a quattro le categorie di relazione.

Ma se dev'essere conservata la grande tricotomia, se la filosofia deve articolarsi in tre parti sebbene questi membri non siano stati finora determinati in modo soddisfacente, lo stesso non si può affermare di tutti i singoli schemi del sistema. Per esempio, come la scuola di Marburgo ha già cominciato a eliminare la differenza tra la logica trascendentale e l'estetica (anche se non è del tutto escluso che una divisione analoga possa ripresentarsi a un livello superiore), così la tavola delle categorie deve essere interamente rivista, soddisfacendo a quella che è del resto una richiesta

generale. Proprio qui la trasformazione del concetto di conoscenza si configurerà insieme come acquisizione di un nuovo concetto di esperienza, poiché da un lato la tavola delle categorie aristoteliche è arbitraria, ma d'altro lato Kant l'ha utilizzata in un senso del tutto unilaterale, in funzione di un'esperienza esclusivamente meccanica. Si dovrà considerare anzitutto se la tavola delle categorie deve conservare la forma isolata e non mediata che presenta ora, o se invece non deve essere inserita in una teoria degli ordini con una posizione determinata accanto ad altre componenti, o ancora essere perfezionata e sviluppata così da costituire essa stessa questa teoria generale, se non può essere fondata su concetti originari e logicamente anteriori, o collegata con essi. Questa teoria generale degli ordini comprenderebbe anche ciò che Kant discute nell'*Estetica trascendentale*, e inoltre tutti i concetti fondamentali non solo della meccanica, ma anche della geometria, della scienza del linguaggio, della psicologia, della scienza descrittiva della natura e di molte altre, nella misura in cui abbiano un rapporto diretto con le categorie o con altri concetti ordinatori supremi e filosofici. Un esempio eccellente è costituito dai concetti fondamentali della grammatica. Inoltre si deve tenere presente che l'eliminazione radicale di tutti quegli elementi che, nella gnoseologia, danno la risposta nascosta al problema nascosto della genesi della conoscenza, permetterà anche di porre correttamente il grande problema del falso o dell'errore, di cui si deve determinare la struttura e l'ordine logico, proprio nello stesso modo in cui deve essere determinata la struttura logica del vero. Non si può continuare a spiegare l'errore con l'errare, così come la verità non può più essere spiegata con il giusto intelletto. Anche per quest'indagine della natura logica del falso e dell'errore le categorie dovranno essere probabilmente cercate nella dottrina degli ordini: in tutta la filosofia moderna si riconosce che l'ordine categoriale e affine ha un'importanza centrale per la conoscenza di un'esperienza ampiamente differenziata e graduata, e non soltanto meccanica. Arte, giurisprudenza e storia, tutti questi settori e altri devono orientarsi secondo la dottrina delle categorie, in una misura assolutamente maggiore di quanto non abbia fatto Kant. Ma nell'ambito della logica trascendentale si pone anche un altro problema, uno dei principali di tutto il sistema: il problema della sua terza parte, in altre parole di quei modi di esperienza scientifici (biologici) che Kant non ha trattato sul terreno della logica trascendentale; e perché non l'ha fatto? Ancora, si pone il problema della connessione dell'arte con questa terza parte del sistema, e

dell'etica con la seconda parte. La definizione del concetto di identità, un concetto ignorato da Kant svolgerà prevedibilmente una parte molto importante nella logica trascendentale: l'identità non è presente nella tavola kantiana delle categorie, eppure costituisce probabilmente il concetto supremo di una tavola logico-trascendentale, e forse è veramente in grado di dare una fondazione autonoma alla sfera della conoscenza, al di là della coppia terminologica soggetto-oggetto. Già nella versione kantiana la dialettica trascendentale indica le idee, su cui si fonda l'unità dell'esperienza. Ma, come si è detto, per un concetto approfondito di esperienza la continuità è indispensabile non meno dell'unità, e nelle idee deve essere ritrovata la ragione dell'unità e della continuità di quell'esperienza non volgare e non soltanto scientifica, ma metafisica. Si deve dimostrare come le idee convergano nel concetto sommo della conoscenza.

Come la stessa dottrina kantiana poté trovare i suoi principî solo a condizione di considerare una scienza particolare e di definirli in rapporto a essa, anche la filosofia moderna dovrà procedere in modo analogo. La grande trasformazione e correzione che deve subire il concetto unilateralmente matematico e meccanico della conoscenza potrà essere attuata solo se la conoscenza verrà rapportata al linguaggio, come aveva già cercato di fare Hamann quando Kant era ancora in vita. Se Kant ebbe coscienza del fatto che la *conoscenza* filosofica è assolutamente sicura e a priori, se ebbe coscienza di questi requisiti per cui la filosofia non è inferiore alla matematica, invece trascurò completamente il fatto che ogni conoscenza filosofica trova la sua espressione esclusivamente nella lingua, e non nei numeri e nelle formule. Ma questo fatto potrebbe risultare in ultima analisi decisivo, e ci consente di affermare, in ultima istanza, la supremazia sistematica della filosofia su tutte le altre scienze, e anche sulla matematica. Un concetto della conoscenza nato dalla riflessione sulla sua natura linguistica creerà un concetto corrispondente dell'esperienza, che abbraccerà anche settori che Kant non è veramente riuscito a collocare nel suo sistema. Di queste sfere la prima e suprema è quella della religione. E così l'istanza che rivolgiamo alla filosofia futura può essere formulata in ultima analisi in questi termini: sulla base del sistema kantiano creare un concetto della conoscenza a cui corrisponda il concetto di un'esperienza la cui conoscenza è dottrina. Una filosofia siffatta sarebbe essa stessa teologia, nella sua parte generale, oppure quest'ultima le sarebbe subordinata, nella misura in cui comprende anche elementi di filosofia della storia.

L'esperienza è la molteplicità unitaria e continua della conoscenza.

Aggiunta.

Ai fini di una chiarificazione del rapporto della filosofia con la religione, è opportuno ritornare sulla parte del saggio che concerne lo schema sistematico della filosofia. Si tratta in primo luogo del rapporto fra i tre concetti della teoria della conoscenza, della metafisica e della religione. L'intera filosofia si divide nella teoria della conoscenza e nella metafisica, o, per usare le parole di Kant, in una parte critica e una dogmatica. Ma questa suddivisione - se considerata non nel contenuto che indica, ma nel suo principio - non possiede un valore di principio. Significa solo che ogni accertamento critico dei concetti della conoscenza e del concetto della conoscenza può costituire la base su cui costruire una dottrina di ciò il concetto della cui conoscenza è stato determinato in primissimo luogo sul piano critico. Forse non è possibile dire esattamente dove cessa il momento critico e inizia quello dogmatico, poiché il concetto di dogmatico si propone semplicemente di contrassegnare il passaggio dalla critica alla dottrina, da concetti fondamentali più generali a concetti fondamentali particolari. L'intera filosofia, è dunque teoria della conoscenza, è solo e precisamente teoria, critica e dogmatica, di ogni conoscenza. Entrambe le parti, quella critica e quella dogmatica, rientrano nell'ambito della filosofia. E poiché le cose stanno così, poiché la parte dogmatica non coincide, poniamo, con le singole scienze, si pone naturalmente il problema del confine che separa la filosofia dalla scienza particolare. Ora il significato del termine «metafisico», così come è stato usato da noi, comporta precisamente che questo confine non sia presente; e la trasformazione dell'«esperienza» in una «metafisica» significa che nella parte metafisica o dogmatica della filosofia - in cui trapassa la parte suprema della teoria della conoscenza, ossia la parte critica - è virtualmente inclusa la cosiddetta esperienza. (L'esemplificazione di questo rapporto per il campo della fisica nel mio saggio su spiegazione e descrizione). Ma se in tal modo è stato delineato, nei termini più generali, il rapporto che sussiste fra la teoria della conoscenza, la metafisica e la scienza particolare, tuttavia restano ancora due problemi. In primo luogo quello del rapporto fra il momento critico e quello dogmatico nell'etica e nell'estetica, problema su cui non ci soffermiamo; ci limitiamo a

postulare una soluzione di tipo analogo a quella che si offre nell'ambito della dottrina della natura. In secondo luogo si pone il problema del rapporto tra la filosofia e la religione. Ora è anzitutto chiaro che a rigore non si tratta tanto del rapporto tra filosofia e religione, quanto del rapporto tra la filosofia e la dottrina della religione, in altri termini, del rapporto tra la conoscenza in genere e la conoscenza della religione. Anche il problema dell'esistenza della religione, dell'arte, ecc. può svolgere una funzione filosofica, ma solo nell'ambito del problema della conoscenza filosofica di tale esistenza. La filosofia si pone sempre il problema della conoscenza, e il problema della conoscenza della sua esistenza è solo una modificazione, seppure infinitamente rilevante, del problema della conoscenza in genere. Sì, dobbiamo dire che ogni qualvolta affronta un problema, la filosofia non può mai approdare all'unità dell'esistenza, ma sempre soltanto a nuove unità di leggi il cui integrale è «esistenza». Il concetto gnoseologico radicale o originario ha una doppia funzione. Da un lato dopo la fondazione logica generale della conoscenza in genere approda, specificandosi, fino ai concetti di modi particolari di conoscenza, e quindi a modi particolari di esperienza. È questo il suo significato propriamente gnoseologico, che è insieme uno dei due lati del suo significato metafisico, quello più debole. Però in questa sua funzione il concetto primo e originario della conoscenza non perviene a una totalità concreta dell'esperienza, né a un concetto qualsiasi dell'esistenza. Ma c'è un'unità dell'esperienza che non può essere affatto intesa come somma di esperienze, e a cui si riferisce *direttamente* il concetto della conoscenza come dottrina nel suo dispiegamento continuo. L'oggetto e il contenuto di questa dottrina, questa totalità concreta dell'esperienza è la religione, che tuttavia dapprima è data alla filosofia solo come dottrina. Ma la fonte dell'esistenza sta nella totalità dell'esperienza, e solo nella dottrina la filosofia incontra un assoluto, come esistenza, e quindi quella continuità nella natura dell'esperienza che il neokantismo ebbe il torto di trascurare. Sul piano metafisico *puro* il concetto originario dell'esperienza passa nella sua totalità in un senso completamente diverso da quello in cui passa nelle sue singole specificazioni, le scienze: ossia immediatamente – dove resta ancora da determinarsi il senso di questa immediatezza contrapposta a quella mediazione. Dire che una conoscenza è metafisica significa, in senso rigoroso: si riferisce, tramite il concetto originario della conoscenza, alla totalità concreta dell'esperienza – ossia all'*esistenza*. Il concetto filosofico dell'esistenza deve legittimarsi a confronto con il concetto

religioso di dottrina, ma quest'ultimo a sua volta deve legittimarsi a confronto con il concetto originario della teoria della conoscenza. Tutto ciò è solo un abbozzo, un suggerimento. Ma la tendenza fondamentale di questa nostra determinazione del rapporto della religione con la filosofia è di soddisfare in uguale misura a tre esigenze: in primo luogo a quella dell'unità virtuale di religione e filosofia, in secondo luogo all'esigenza di inserire nella filosofia la conoscenza della religione, in terzo luogo all'istanza di una tripartizione integrale del sistema.

Stifter

I.

Un errore relativo a Stifter mi pare estremamente pericoloso, perché sfocia nell'alveo di false convinzioni metafisiche intorno a ciò di cui l'uomo abbisogna nel suo rapporto con il mondo. Che Stifter abbia dato descrizioni della natura veramente mirabili, e che abbia anche parlato mirabilmente della vita umana, quando essa ancora riposa prima di dispiegarsi nella forma del destino, dunque dei bambini, ad esempio in *Cristallo di rocca*, è fuori di dubbio. Ma il suo immane errore lo ha dichiarato egli stesso senza riconoscerlo come tale, quando, nella prefazione a *Pietre colorate* scrive della grandezza e piccolezza nel mondo, e cerca di presentare questo rapporto come ingannevole e inessenziale, anzi relativo. In realtà gli manca il senso per le relazioni elementari dell'uomo col mondo nella loro purificata giustificazione, in altri termini: il senso della giustizia nel senso più alto della parola. Ho cercato di individuare il modo in cui egli svolge, nei suoi diversi libri, il destino dei suoi personaggi, e ogni volta - in *Abdias*, in *Turmalin*, in *Brigitta*, in un episodio di *La cartella del mio bisnonno* ho trovato il rovescio, il lato oscuro e negativo di quella limitazione alle piccole situazioni della vita: egli non si accontenta di disegnare tali situazioni, ma si sforza di trasferire quella semplicità anche nei grandi rapporti del destino, che peraltro hanno necessariamente una semplicità e purezza di tipo completamente diverso, e cioè simultanea con la grandezza, o, meglio, con la giustizia. E allora si constata che in Stifter si verifica in certo modo una ribellione della natura, che si oscura e si rovescia assumendo un carattere estremamente orrendo, demonico, e in questa forma fa il suo ingresso nei suoi personaggi femminili (*Brigitta*, la moglie del colonnello), dove l'apparenza di innocenza e semplicità nasconde un demonismo addirittura perverso e raffinato. Stifter conosce la natura, ma quello che conosce in modo estremamente incerto e disegna con mano debole e insicura è il confine tra la natura e il destino (come accade, ad esempio, in modo addirittura penoso nella conclusione

di *Abdias*). Questa sicurezza può essere data solo dalla suprema giustizia interiore, ma in Stifter c'era un impulso spasmodico a congiungere il mondo etico e il destino con la natura seguendo un'altra strada, che appariva piú semplice ma in verità era subumanamente demonica e spettrale. In verità si tratta di un segreto imbastardimento. Se si guarda attentamente, questo tratto inquietante e sinistro appare dovunque l'autore diventa «interessante» in un senso specifico. Stifter ha una doppia natura, ha due volti. In lui l'impulso alla purezza si è talvolta staccato dall'aspirazione alla giustizia, si è perso nel piccolo, per poi ricomparire ipertroficamente nel grande (la cosa è possibile!) come spettrale indistinguibilità di purezza e impurità.

Non c'è un'ultima purezza metafisicamente costante senza la lotta per giungere a vedere le leggi supreme ed estreme, e non si può dimenticare che Stifter non conobbe questa lotta.

II.

Stifter può creare solo sulla base del visuale. Ma questo non significa che egli riproduca solo ciò che è visibile, poiché come artista ha uno stile. Ora il problema del suo stile sta nel modo in cui egli coglie, in tutte le cose, la sfera metafisicamente visibile. Collegato con questa sua proprietà specifica e fondamentale è anzitutto il fatto che gli manchi ogni senso per la rivelazione che deve essere *udita*, e cioè sta nella sfera metafisicamente acustica. Inoltre si spiega, in questo senso, il tratto fondamentale dei suoi scritti: la quiete. Quietè, infatti, è assenza anzitutto e soprattutto di ogni sensazione acustica.

Il linguaggio che è parlato dai personaggi di Stifter è ostentativo. Serve all'esibizione di sentimenti e pensieri in uno spazio sordo. Gli manca, in assoluto, la capacità di rappresentare in qualsiasi modo un'emozione, una «scossa» di cui l'uomo cerchi primariamente l'espressione nella lingua. Su questa incapacità si basa il demonico che è proprio dei suoi scritti in misura maggiore o minore, e raggiunge chiaramente il suo culmine là dove egli cerca di andare avanti per vie traverse, perché non sa trovare la redenzione prossima e naturale che è data dall'espressione liberatrice. La sua anima è muta: manca, cioè, alla sua natura quel contatto con la natura del mondo, con il linguaggio, da cui nasce il parlare.

Shakespeare, vissuto nel periodo del Rinascimento, fu un poeta romantico. Una delle maggiori conquiste del Rinascimento nella vita dello spirito fu la scoperta dell'infinito. Nel campo della filosofia l'ha fatta Nicola Cusano, nelle arti figurative si può trovare, piú o meno decisiva e in forme diverse, nei grandi pittori, e comunque in Leonardo e Michelangelo, nella poesia è conquista di Shakespeare. L'infinità possiede sensi molto diversi, e non tutte le forme d'infinità sono romantiche. Ma quella di Shakespeare lo è: è l'infinità poetica in senso stretto. È contenuta nella sua espressione piú pura nelle sue commedie. L'infinità del romanticismo non è l'attributo di un soggetto, i romantici non conoscono nulla di infinito, ma solo l'infinito stesso. L'infinito è l'universo, l'infinito è l'essenza di tutte le cose. Su quest'idea romantica dell'infinito si fonda un tipo di poesia che è poco considerata, sebbene costituisca una base indispensabile per capire i romantici tedeschi, e anche e soprattutto Shakespeare. Poiché il piú grande romantico è Shakespeare, anche se non è soltanto questo. Quando l'infinità costituisce la vera essenza del mondo, la poesia non ha il compito di creare la forma, anche se comunemente si crede che essa non possa mai proporsi altro scopo che questo. Alla forma corrisponde la visione. Il romantico non è il poeta che guarda, e anche Shakespeare non lo fu, almeno nelle sue commedie. L'arte poetica del romanticismo è il movimento di dissoluzione di tutti i fenomeni nell'infinito, nella libertà e religiosità assoluta; la grandezza di Shakespeare si esprime proprio nella sua capacità di esprimere quest'idea in un'infinità di sfumature e modi diversi. Di tutti i poeti romantici è quello che ha conosciuto la massima libertà e gli orizzonti piú ampi. Le sue commedie sono la dissoluzione del cosmo nell'infinità. È il poeta piú sensuale e piú immediato. Di tutti è il solo che riesca a compiere questo processo immenso di dissoluzione senza lasciare alcun residuo. È incomparabilmente mondano, come nessun altro. Se è possibile raggiungere l'ingenuità al-

l'interno della poesia romantica, Shakespeare l'ha raggiunta, poiché in lui tutto tende alla solitudine. Non ha più trattenuto nulla, nulla ha cercato di fissare, ed è diventato il sognatore più grande. Lo è diventato senza aneliti e struggimenti, ed è questa la ragione della sua ingenuità, qui sta anche la base delle sue commedie più profonde. Paragonato a lui il romanticismo tedesco è già religioso in senso positivo, non riesce più a raggiungere la sua secolarità, e nessuna forma di romanticismo la raggiungerà mai più. *Come vi piace*: poiché per il poeta si tratta solo di un sogno assoluto dello spirito, di una dissoluzione, non di una forma. Egli pensa che si debba guardare questa commedia come si guarda una nuvola d'estate, quando si disfa nell'azzurro assumendo le forme simboliche più diverse – le quali stanno a significare la dissoluzione nell'infinito – insieme profondissima e incantevole; questa commedia deve essere considerata assieme alla *Tempesta*, di cui costituisce una sorta di preludio. Qui infatti l'infinità si è già avvicinata all'esistenza umana, tanto che l'uomo si sente mancare il fiato. Prospero depone la bacchetta magica, la tempesta non soffia più come vi piace, o, poiché lo ha fatto ancora una volta, non potete udire più nulla. Il creare di Shakespeare muore di immortalità. La sua poesia è puro sguardo a occhio nudo. Lo sguardo di Shakespeare è lo sguardo dello spirito che si alza al cielo, vaga liberamente nell'azzurro infinito e vi si perde. Shakespeare non fu un visionario. Fu e rimase un inglese: soltanto, il più grande, con uno sguardo talmente chiaro da perdere la sua oggettività. Tutti i grandi poeti inglesi hanno il suo sguardo, ma nessun altro avrà il suo occhio disarmato: Sterne ha il microscopio e Swift il cannocchiale.

Molière: *Il malato immaginario*

I drammi di Molière appartengono a quella grandissima tradizione teatrale che probabilmente ha le sue origini già prima dei Greci, vi compare la prima volta in una chiara forma storica, continua nella commedia latina di Plauto e Terenzio, è ripresa nel Medioevo dalla grande Hroswitha von Gandersheim e conduce infine allo stesso Molière, di cui è tutt'altro che certo che abbia avuto successori in questo senso: appartengono alla tradizione del dramma della maschera, non importa se comica o tragica. Sulla maschera vertono tutti i principali problemi del dramma, e lo spirito classico del dramma - di cui il romantico Shakespeare incarna l'antitesi - si leva forse per l'ultima volta con Molière. È persino probabile, anche se non è sicuro, che l'essenza della maschera drammatica possa manifestarsi in una forma perfettamente pura e depurata solo nella commedia, e che si possa dimostrare l'esistenza di una «lietezza antica» infinitamente profonda e paradossale. Infatti alla funzione che l'etica svolge nella tragedia corrisponde la funzione assoluta dalla logica nella commedia, entrambe le forme drammatiche hanno una sostanza filosofica, ma la commedia contiene la sostanza filosofica assoluta, depurata. Non è in virtù della grandezza della passione che la commedia è veramente senza espressione e grande, diventa maschera, ma in forza della profondità del pensiero, ed essa lo insegue finché non diventa sereno e lieto, e si rovescia nel riso. Come ciò possa accadere nel discorso umano, come sia possibile questo fenomeno che a ben vedere trascende la norma stessa della filosofia, che non deve mai essere né comica né tragica: questo è il problema. Poiché chi abbia riconosciuto la profondità dell'assenza di espressione nella tragedia e la purezza intellettuale della commedia, nonché l'interazione dei due momenti in entrambe le forme, si può certamente porre il problema dal punto di vista filosofico, e si trova esattamente sulla cresta del dialogo platonico, da cui strapiombano queste due forme di linguaggio e di conoscenza (ci sia consentito chiamarle così): la tragedia e la commedia.

Molière è l'esattissima tangente dello spirito francese a quello greco. E quindi il suo *Malato immaginario* deve avere almeno una maschera ideale, una maschera che è imposta dall'interno ma non è per questo meno precisa: la maschera di un uomo che si crede malato. Ora, se si sa che costui è anche malato, seppure malato nella sua maschera, anzi, che proprio per questo è malato in una forma tanto piú pura, ebbene, egli ha anche una maschera. L'attore non ha colto questa ragione profonda del dramma. Il suo Argan non era malato, e cosí, nella sua agilitá un po' sprovveduta, non era grande. Quando fa il morto, dovrebbe coprirsi la testa (anche se Molière non lo prescrive).

Tutto il denaro è sporco, tutto entra prima o poi in un bordello, in una fabbrica di biacca, e poi ne esce: la colpa del denaro è una figura dell'eterna colpa che pesa sulle persone; ciò che è terribile è il fatto che gli uomini del periodo capitalistico non sappiano spiare. Questa spiazione non può essere trovata nel lavoro, così come l'uccisione dell'animale non si spia con il regime vegetariano. Poiché in ultima analisi non si può evitare la colpa, in una qualche forma estrema e generale, si può soltanto spiare. La credenza assurda che la colpa possa essere evitata produce la falsa asceti; vera asceti è ogni purificazione ed spiazione. L'età contemporanea ha prodotto la falsa asceti negativa nella sua espressione estrema e più boriosa, col nome di igiene. La sua tecnica è di sostituire la purificazione con la pulizia, e il suo errore è di presupporre una purezza che esiste in sé e per sé, da qualche parte, e che deve soltanto essere preservata. Si è estesa a tutti i campi. La figlia della signora Warren crede di poter evitare il contatto con il denaro di sua madre, e con tutto ciò che gli assomiglia, lavorando rigorosamente, rinunciando alla felicità e al matrimonio. Forse crede di potersi non solo tutelare per il futuro, ma di poter anche spiare il passato. Ma allora la sua purificazione resterebbe altrettanto superficiale quanto è giusto e vero il suo senso di colpa. Qui non basterà traslocare in una triste stanza d'ufficio della City, e la cosa non avrà nemmeno importanza. Il mondo interiore degli uomini (che non deve essere scambiato con la loro psicologia) in questa brava ragazza si è atrofizzato fino a scomparire.

Naufraga qui l'unica, grande intuizione su cui Shaw volle evidentemente costruire il lavoro: la figlia non condanna sua madre, perché capisce la violenza che l'ha spinta a diventare la padrona di un bordello. Questa coazione le permette logicamente di capire la signora Warren: posta di fronte alla scelta di lasciare sfruttare nei ristoranti, fino all'esaurimento, la sua forza lavorativa e la sua bellezza, seppure non sessualmente, oppure di guadagnare denaro facen-

dosi mantenere da molti uomini, e di conservare così salute e bellezza, ha scelto la seconda alternativa. Poiché la vita delle due creature è ugualmente misera, entrambe sono vittime della società, esattamente nello stesso modo. Ma la cocotte ha la possibilità di conquistarsi una vita migliore, può risparmiarsi, e lo farà, finché non avrà abbastanza denaro per associarsi con sua sorella, che ha già percorso questa strada, e investire i suoi soldi in un bordello. Dal punto di vista della società non mancano gli argomenti per sostenere la tesi che colei che lavora in una fabbrica di biacca conduce una vita più misera della padrona di un bordello, della prostituta. Shaw non parla dal punto di vista dell'umanità, e la sua Vivie Warren cade vittima di sofismi trasparenti, quando concede alla madre il suo perdono. C'è un punto importante: non sappiamo quasi nulla della professione della signora Warren, a parte il suo nome. La somma enorme di cattiveria e volgarità che è associata a questa professione viene a ricadere sulla persona che l'esercita e che ne è responsabile. Non è diversa la posizione della prostituta: la sua situazione sociale può essere migliore e più libera, le sue condizioni igieniche possono essere migliori di quelle della ragazza che lavora in fabbrica (quest'ipotesi è paradossale, ma può essere vera), dal punto di vista morale è cattiva in quanto prostituta, spregevole in quanto tenutaria. O invece Shaw ha voluto dire che *non* è moralmente cattiva, che una prostituta, la padrona di un bordello *non* devono essere necessariamente cattive? Nessuna persona può essere condannata solo sulla base del rango che possiede nell'ordine della società capitalistica; e ogni professione è un rango all'interno di questa società, ognuna deve essere ondata, poiché il capitale è solo lo spirito e corpo impuro e deformato di potenze eterne, che ne emanano ovunque. Egli *ha voluto* dire questo, o almeno nella sua opera non ci sono tracce di un'altra vita. Una prostituta non deve essere necessariamente cattiva, *la* prostituta *non* è cattiva, come non lo è nessuna professione. Ma la signora Warren è una cattiva persona e una prostituta cattiva. E anche se Shaw volle mostrarci quest'immagine dell'eterno che sonnecchia nelle professioni sotto lo sfasciume del capitale, in quell'aspetto della vita odierna che è più disprezzato, ebbene, non è riuscito a farlo, con la professione della signora Warren. Sappiamo che la vita della borghese è una povera vita. Ma poi, che cos'altro ha voluto dimostrare? Ha voluto mostrarci una figlia che ha orrore della propria madre, e l'abbandona giustamente? Quale senso avrebbe tutto ciò?

Shaw si è scottato le dita, ma il suo cuore è rimasto freddo: la percezione dell'ipocrisia del borghese e la conoscenza di ciò che egli ripudia sono due cose diverse. Chi non possiede la seconda,

non ha il diritto di rappresentare la prima. Il poeta è sincero ed è un gentleman, come la sua giovane eroina; ma ciò che lo solleva al di sopra di lei lo dobbiamo solo alla sfacciataggine. A un'impudenza affatto terrena, per nulla divina.

1919

Il concetto di critica¹ nel romanticismo tedesco

Ai miei genitori

Innanzitutto [...] chi compie un'analisi dovrebbe indagare o piuttosto dirigere la sua attenzione sul fatto se egli ha realmente a che fare con una misteriosa sintesi, oppure se ciò di cui si occupa è soltanto un aggregato, una contiguità incoerente... oppure come tutto ciò potrebbe essere modificato.

GOETHE, WA, sez. II, vol. 11, p. 72.

INTRODUZIONE

1. *Delimitazioni della problematica.*

Il presente lavoro è concepito come contributo a un'indagine di storia dei problemi che avesse per fine l'esposizione² del concetto di critica nelle sue trasformazioni. Innegabilmente, una simile indagine sulla storia del concetto di critica è qualcosa di completamente diverso da una storia della critica stessa; essa è un com-

¹ Benjamin usa nel titolo dell'opera e, spesso, anche nel testo, accanto al semplice *Kritik*, l'espressione composta *Kunstkritik*. Ciò poneva al traduttore un problema non semplice. Il termine italiano corrispondente «critica d'arte» si riferisce, infatti, nell'uso comune, alle arti figurative, mentre, nel testo benjaminiano, *Kunstkritik* rimanda esclusivamente alla poesia e all'opera letteraria. Né, per sfuggire all'equivoco, si sarebbe potuto rendere l'espressione con un genitivo decisamente oggettivo come «critica dell'arte», poiché con ciò si andrebbe contro uno dei fondamentali presupposti teorici del libro, che è il carattere mediale della conoscenza e della critica. Si è perciò preferito rendere quasi sempre *Kunstkritik* semplicemente con «critica» (anche in considerazione di quanto Benjamin scrive a p. 389). Il lettore non dovrà però dimenticare che la stretta relazione fra arte e critica è, nel testo, presente anche lessicalmente attraverso lo stesso termine *Kunstkritik* [N. d. T.].

² Traduciamo, di regola, i termini *Darstellung* e *darstellen* con «esposizione» ed «esporre» (nei quali, come nei termini tedeschi il verbo *stellen*, è bene sentire, secondo l'etimo, il verbo «porre»), mentre col termine «rappresentazione» rendiamo, secondo l'uso invalso nella traduzione della terminologia filosofica, il termine *Vorstellung* [N. d. T.].

pito filosofico, piú esattamente un compito di storia dei problemi³. Per la soluzione di questo compito, quanto segue può essere solo un contributo, poiché esso non espone l'intero contesto della storia dei problemi, ma solo un suo momento, il concetto romantico⁴ di critica. Al piú ampio contesto di storia dei problemi, in cui questo momento si colloca e in cui occupa un posto di rilievo, il lavoro cercherà di accennare, in parte, soltanto alla fine.

A una determinazione concettuale della critica senza premesse gnoseologiche, si può pensare tanto poco, quanto senza premesse estetiche; non solo perché queste ultime implicano le prime, ma soprattutto perché la critica contiene un momento conoscitivo, che la si intenda, per il resto, come conoscenza pura, ovvero come conoscenza connessa a valutazioni. Allo stesso modo, dunque, la determinazione concettuale della critica fatta dai romantici poggia interamente su premesse gnoseologiche; con la qual cosa, ovviamente, non si può intendere che i romantici abbiano consapevolmente ricavato da esse tale concetto. Ma il concetto in quanto tale, come, in ultima analisi, ogni concetto che a ragione venga così chiamato, poggia su premesse gnoseologiche.

Esse dovranno dunque essere esposte subito e non venir mai perse di vista. Nel contempo questo lavoro si orienta verso di esse come momenti sistematicamente afferrabili del pensiero romantico, che si vorrebbero indicare presenti in esso in un grado e in un'importanza superiori a quanto comunemente si creda.

È appena necessario differenziare la presente ricerca, quale ricerca di storia dei problemi, e come tale, certo, sistematicamente orientata, da una vera e propria ricerca sistematica sul concetto di critica. Piú necessarie possono essere, invece, altre due limitazioni: rispetto all'impostazione del problema propria della storia della filosofia e a quella della filosofia della storia. Solo in un senso molto improprio, ricerche di storia dei problemi potrebbero dirsi di storia della filosofia in senso stretto, anche se, in singoli casi, i confini necessariamente sfumano. È, infatti, quanto meno un'ipotesi metafisica che l'intera storia della filosofia, in senso proprio,

³ Ricerche di storia dei problemi possono riguardare anche discipline non filosofiche. Per evitare ambiguità bisognerebbe dunque coniare l'espressione «storia dei problemi in campo filosofico» e quella che usiamo, dunque, deve essere intesa soltanto come un'abbreviazione per questa.

⁴ Poiché il tardo romanticismo non possiede alcun concetto unitario e teoricamente definito di critica, in questo contesto, nel quale si tratta soltanto o in primo luogo di primo romanticismo, sarà possibile, senza alcun pericolo di equivoco, usare la semplice espressione «romantico». Lo stesso vale, nel presente lavoro, per l'uso dei termini «romanticismo» e «romantico».

sia nello stesso tempo e *ipso facto* lo sviluppo di un unico problema. Che l'esposizione propria della storia dei problemi sia per molti versi intrecciata con quella storico-filosofica è ovvio; presupporre che lo sia anche metodologicamente significa uno spostamento di confini. Poiché questo lavoro tratta del romanticismo, è inevitabile un'ulteriore delimitazione. In esso non si fa il tentativo, spesso intrapreso con mezzi insufficienti, di ricostruire l'essenza storica del romanticismo; resta fuori campo, in altre parole, l'impostazione propria della filosofia della storia. Ciò nonostante, le seguenti enunciazioni, soprattutto per quanto riguarda la sistematica propria del pensiero di Friedrich Schlegel e la concezione primo-romantica dell'arte, forniranno materiali, ma non il punto di vista per la determinazione di quell'essenza⁵.

I romantici si servono del termine *critica* in molte accezioni. Nelle pagine seguenti si tratta della critica in quanto critica dell'arte, non in quanto metodo gnoseologico e punto di vista filosofico. A volte, come si cercherà di dimostrare, la parola viene innalzata, seguendo Kant, a quest'ultimo significato, come termine esoterico a indicare l'unico e perfetto punto di vista filosofico; mentre nel comune uso linguistico esso si è imposto nel significato di giudizio motivato. Forse non senza l'influenza del romanticismo, poiché la fondazione della critica delle opere d'arte, e non di un criticismo filosofico, è stata uno dei suoi prodotti più durevoli. Come, più in particolare, il concetto di critica non verrà qui trattato più ampiamente di quanto non comporti la sua connessione con la teoria dell'arte, così da parte sua, la teoria romantica dell'arte verrà seguita solo nella misura in cui essa serve alla descrizione di tale concetto di critica⁶. Questo comporta una fondamen-

⁵ Questo punto di vista centrale potrebbe essere da cercare nel messianismo romantico. «Il desiderio rivoluzionario di realizzare il regno di Dio è il punto elastico della cultura progressiva e l'inizio della storia moderna. Ciò che, in questa, non ha rapporti con il regno di Dio, è cosa puramente marginale» («Athenäum», n. 222). (Per le abbreviazioni usate nelle citazioni cfr. l'elenco delle opere citate alla fine del testo, pp. 450-51). «Per quanto riguarda la religione, caro amico, dire che è giunto il tempo di fondarne una, non è per noi uno scherzo, ma cosa della massima serietà. Questo è il fine di tutti i fini e il punto centrale. Sì, io vedo già albeggiare l'origine grandiosa della nuova era; senza farsi notare, come fece il cristianesimo antico a proposito del quale non ci si accorse che avrebbe presto soffocato l'impero romano, così anche quella grande catastrofe inghiottirà presto nei suoi più vasti cerchi la rivoluzione francese, il cui valore più duraturo consiste forse solo nell'averla suscitata» (*Briefe*, p. 421, e cfr. anche le *Ideen* di Schlegel, nn. 50, 56, 92, e il carteggio di Novalis, pp. 82 sgg. e molti altri passi in ambedue). «È rifiutato anche il pensiero di un ideale di perfetta umanità che si realizzi all'infinito; piuttosto si esige il "regno di Dio" sulla terra e subito [...] perfezione in ogni punto dell'esistenza, ideale realizzato in ogni gradino della vita, ed è da questa pretesa categorica che si sviluppa la "nuova religione" di Schlegel» (PINGOUD, pp. 52 sgg.).

⁶ Secondo quanto già precisato sopra, ove non risulti immediatamente altrimenti dal contesto, si intende, con il termine *critica*, la critica delle opere d'arte.

tale delimitazione del campo di indagine: la teoria della coscienza artistica – e quella del suo fare –, l'impostazione psicologico-artistica del problema, ne restano fuori, mentre sono mantenuti nel campo di osservazione i concetti di idea dell'arte e di opera d'arte. La fondazione oggettiva del concetto di critica dataci da Friedrich Schlegel, ha a che fare solo con la struttura oggettiva dell'arte, come idea, e dei suoi prodotti: le opere. Del resto, quando parla di arte, egli pensa innanzitutto alla poesia, mentre le altre arti, nel periodo che qui viene preso in esame, lo hanno impegnato quasi esclusivamente in rapporto a essa. Il suo valore fondamentale coincideva per lui, molto probabilmente, con quello di tutte le arti, nella misura in cui il problema pur lo abbia impegnato. In questo senso, nelle pagine seguenti, con l'espressione «arte» si è sempre voluto intendere la poesia, proprio nel suo valore centrale fra le arti e, con l'espressione «opera d'arte», la singola composizione poetica. Questo lavoro fornirebbe un'immagine falsa se pretendesse di rimediare nel suo ambito a tale equivoco che costituisce un difetto di fondo della teoria romantica della poesia e dell'arte in genere. I due concetti sono soltanto vagamente distinti fra loro, e ancor meno posti in rapporto reciproco; non può quindi formarsi alcuna conoscenza della specificità e dei confini dell'espressione poetica in rapporto a quelli di altre arti.

In questo contesto non ci occupiamo dei giudizi critici dei romantici come fatti storico-letterari. Infatti, la teoria romantica della critica d'arte non può essere desunta dalla prassi, supponiamo, ad esempio, di A. W. Schlegel; può essere invece sistematicamente esposta seguendo i teorici dell'arte romantici. L'attività critica di A. W. Schlegel, considerata nel metodo che la informa, ha pochi rapporti con il concetto di critica stabilito da suo fratello, che ne situava il centro di gravità proprio nel metodo, e non, come A. W. Schlegel, nelle unità di misura. Ma Friedrich Schlegel stesso ha corrisposto pienamente al proprio ideale di critica soltanto in quella recensione del *Wilhelm Meister* che è tanto una teoria della critica quanto una critica del romanzo goethiano.

2. Le fonti.

Quale teoria della critica romantica, è esposta, nelle pagine seguenti, quella di Friedrich Schlegel. La necessità di indicare in questa teoria la teoria romantica, nasce dal suo valore rappresentativo. Non che tutti i primi romantici si siano dichiarati d'accordo

con essa, o anche semplicemente che tutti ne abbiano avuto conoscenza: Friedrich Schlegel è spesso rimasto incomprensibile anche ai suoi amici. Ma il suo punto di vista sull'essenza della critica è il verbo della scuola in proposito. Egli ha fatto di questo oggetto di analisi e di riflessione filosofica, il suo più originale, anche se, ovviamente, non il suo unico tema. Per A. W. Schlegel la critica d'arte non costituì un problema filosofico. Accanto agli scritti di Friedrich Schlegel sono presi in considerazione, come fonti in senso stretto per questa esposizione, soltanto quelli di Novalis, mentre i primi scritti di Fichte costituiscono fonti irrinunciabili, non per il concetto romantico della critica d'arte in se stesso, ma per la sua comprensione. L'accostamento degli scritti di Novalis a quelli di Schlegel⁷ si giustifica con la loro totale unanimità nelle premesse e nelle conseguenze nell'ambito della teoria della critica. In sé, tale problema ha interessato meno Novalis, ma egli divise con Schlegel le premesse gnoseologiche sul terreno delle quali lo trattò, e fu esemplare insieme a lui nel trarre le conseguenze di questa teoria per l'arte. Nella forma di una peculiare mistica gnoseologica e di un'importante teoria della prosa, egli si è espresso, a volte, su ambedue questi terreni in formulazioni più taglienti e risolutive che non il suo amico. I due amici si erano conosciuti, ventenni, nel 1792, inaugurando, fin dal 1797, un intenso scambio epistolare, in cui si mettevano al corrente dei rispettivi lavori⁸. Questa stretta associazione rende in gran parte impossibile la ricerca delle reciproche influenze; per il problema di cui ci occupiamo qui, essa è del tutto trascurabile.

La testimonianza di Novalis è particolarmente preziosa anche perché il lavoro di ricostruzione, per quanto riguarda Friedrich Schlegel, versa in una difficile situazione. La sua teoria dell'arte, per non parlare di quella della critica di essa, si fonda nel modo più categorico su premesse gnoseologiche, senza la cui conoscenza essa resta incomprensibile. D'altro canto tuttavia Friedrich Schlegel, prima del 1800 e immediatamente dopo, nel momento in cui pubblica sull'«Athenäum» i lavori che costituiscono la principale fonte di questa trattazione, non ha fissato alcun sistema filosofico, dal quale soltanto sarebbe possibile attendersi argomentazioni convincenti dal punto di vista della teoria della conoscenza. Anzi, le premesse gnoseologiche nei frammenti e nelle trattazioni dell'«Athenäum», sono intimamente connesse in determina-

⁷ D'ora innanzi con il solo cognome sarà sempre inteso Friedrich Schlegel.

⁸ «I tuoi quaderni agiscono potentemente nel mio animo» (*Briefwechsel*, p. 37).

zioni extralogiche, estetiche, e soltanto con difficoltà possono essere liberate da queste e trattate separatamente. Schlegel, almeno in questo periodo, non può concepire alcun singolo pensiero, senza porre in un laborioso movimento il complesso di tutto il suo pensiero e delle sue idee. Questa compressione e questo nesso delle vedute gnoseologiche nella massa dei pensieri di Schlegel, e la loro paradossalità e audacia, possono essersi vicendevolmente esaltati. Per la comprensione del concetto di critica sono indispensabili l'esplicazione, l'isolamento e la pura esposizione di quella teoria della conoscenza. A essa è dedicata la prima parte di questo lavoro. Per difficile che ciò possa essere, non mancano istanze per verificare il risultato raggiunto. Anche se si volesse prescindere dal criterio immanente che le elaborazioni inerenti a una teoria dell'arte e della sua critica non possono assolutamente perdere la loro apparenza di oscurità e gratuità senza quelle premesse gnoseologiche, allo stesso punto si resterebbe purtuttavia, in seconda istanza, con i frammenti di Novalis, al cui fondamentale concetto gnoseologico di riflessione la teoria schlegeliana della conoscenza si lascia ricondurre senza sforzo, considerata la evidente affinità generale di idee fra i due pensatori; come poi, di fatto, una più precisa considerazione dimostra che quella teoria si confonde con quel concetto. Fortunatamente l'indagine sulla teoria della conoscenza schlegeliana non deve poggiare esclusivamente e in primo luogo sui suoi frammenti; essa ha a disposizione un materiale più vasto. Questo è costituito dalle lezioni Windischmann, così chiamate dal nome dell'editore. Queste lezioni, tenute da Friedrich Schlegel a Parigi e a Colonia dall'anno 1804 all'anno 1806, e, in verità, completamente dominate dai concetti della filosofia cattolica della restaurazione, accolgono quei motivi di pensiero che l'autore aveva salvato dopo la caduta della scuola romantica, riutilizzandoli nel lavoro della fase successiva della sua vita. La maggior parte dei concetti contenuti in queste lezioni è, in Schlegel, nuova anche se per nulla originale. Superate gli appaiono ora le sue massime di un tempo su umanità, etica e arte. Ma l'impostazione gnoseologica degli anni passati, per quanto modificata, viene qui chiaramente alla luce per la prima volta. Se il concetto di riflessione, che è anche il concetto gnoseologico basilare di Schlegel, si può rintracciare, nei suoi scritti, già nella seconda metà degli anni Novanta del XVIII secolo, esso appare, però, esplicitamente sviluppato, nella pienezza delle sue determinazioni, per la prima volta in queste lezioni. In esse Schlegel volle espressamente sviluppare un sistema, nel quale non mancasse la teoria della conoscenza. Non

si dice troppo affermando che proprio queste posizioni gnoseologiche di base rappresentano la componente statica, positiva del rapporto tra il medio e il tardo Schlegel, laddove la dialettica interna del suo sviluppo dovrebbe esserne considerata come la componente dinamica negativa. Esse sono importanti sia per la specifica evoluzione di Schlegel, sia per il passaggio dal primo romanticismo a quello successivo⁹. Del resto le seguenti argomentazioni non possono e non vogliono fornire alcuna idea delle lezioni Windischmann nel loro complesso, ma prendere in considerazione soltanto uno tra i loro filoni di pensiero, importante per la prima parte di questo lavoro. Queste lezioni hanno, con il complesso dell'esposizione, un rapporto analogo a quello degli scritti di Fichte e vengono trattate in connessione con questi. Ambedue sono fonti secondarie, che servono alla comprensione delle fonti primarie, cioè di quei lavori schlegeliani sul «Lyceum» e sull'«Athenäum», e in «Caratteristiche e critiche» e di quei frammenti di Novalis che attuano una diretta determinazione del concetto di critica. I primi scritti di Schlegel sulla poesia dei Greci e dei Romani, vengono solo occasionalmente toccati in questo contesto, che tratta direttamente il concetto di critica e non il suo divenire.

⁹ Nel suo importante lavoro postumo *Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung* Elkuss ha dimostrato, sulla base di considerazioni di metodo, quanto siano importanti per la ricerca di un quadro complessivo del romanticismo il periodo più tardo di Friedrich Schlegel e le teorie dei tardo-romantici: «Finché ci si occupa essenzialmente, come finora è avvenuto, del primo periodo di questi spiriti, e non ci si domanda quali pensieri essi abbiano salvato nel loro periodo positivo, non ci sarà neppure alcuna possibilità di comprendere e di valutare il loro contributo positivo» (ELKUSS, p. 75). Elkuss, tuttavia, sembra mostrarsi scettico circa il tentativo, compiuto spesso e, in verità, senza successo, di definire esattamente e positivamente già le stesse idee giovanili dei romantici. Nel proprio ambito, il presente lavoro spera di dimostrare che ciò è possibile, sia pure non senza riferimento al loro periodo tardo.

1. *Riflessione e posizione in Fichte.*

Il pensiero che riflette su se stesso, nell'autocoscienza, è il dato di fatto fondamentale da cui muovono le considerazioni gnosologiche di Friedrich Schlegel e anche, in gran parte, quelle di Novalis. La relazione del pensiero con se stesso, che è presente nella riflessione, è vista come la piú immediata per il pensiero, come quella dalla quale tutte le altre si sviluppano. Schlegel dice, in un passo della *Lucinde*: «Il pensiero ha la peculiarità di pensare, di preferenza, in immediata prossimità con se stesso, a ciò che si può pensare senza fine»¹. Con ciò è contemporaneamente inteso che il pensiero non può trovare un punto d'arrivo finale, e men che mai nel riflettere su se stesso. La riflessione è la struttura piú frequente nel pensiero dei primi romantici; far riferimento a pezze d'appoggio a sostegno di quest'affermazione significa far riferimento ai loro frammenti. Imitazione, maniera e stile, tre forme tutte applicabili al pensiero romantico, si trovano già coniate nel concetto di riflessione. Ora questo è imitazione di Fichte (come soprattutto nel primo Novalis), ora maniera (ad esempio, quando Schlegel rivolge al suo pubblico l'esortazione a «comprendere il comprendere»²), ma, innanzitutto, la riflessione è quello stile del pensiero³ nel quale i primi romantici esprimono, non arbitrariamente, ma con necessità, i loro piú profondi punti di vista. «Lo spirito romantico sembra fantasticare piacevolmente su se stesso»⁴, dice Schlegel dello *Sternbald* di Tieck, e lo fa non soltanto nelle opere d'arte del primo romanticismo, bensí anche e in primo luogo, seppure in forma piú rigorosa e astratta, nel pensiero primo-romantico. In un frammento effettivamente fantastico, Novalis cerca di interpretare tutta l'esistenza terrena come riflessione

¹ *Lucinde*, p. 92.

² *Jugendschriften*, II, p. 426.

³ Cfr. per quest'uso del termine «stile» in riferimento ai romantici, ELKUSS, p. 45.

⁴ «Athenäum», n. 418.

di spiriti in se stessi, e l'uomo, in questo vivere terreno, come parziale soluzione e come «sfondamento di quella primitiva riflessione»⁵. E Schlegel, nelle lezioni Windischmann, formula con queste parole quel principio già da tempo a lui noto: «La facoltà dell'attività che torna in se stessa, la capacità di essere l'Io dell'Io, è il pensiero. Questo pensiero non ha altro oggetto che noi stessi»⁶. Qui, dunque, pensiero e riflessione sono posti sullo stesso piano. Ciò, tuttavia, non accade soltanto per assicurare al pensiero quell'infinità che è data nella riflessione e che, senza ulteriore determinazione, come riflessione del pensiero su se stesso, appare di dubbio valore. Piuttosto, nella natura riflettente del pensiero, i romantici hanno visto una garanzia del suo carattere intuitivo. Non appena la storia della filosofia, in Kant, ebbe affermato, seppure non per la prima volta, tuttavia in modo energico ed esplicito, insieme alla possibilità razionale di un'intuizione intellettuale, la sua impossibilità nell'ambito dell'esperienza, si diede vita a uno sforzo molteplice e quasi febbrile di riguadagnare alla filosofia questo concetto come garanzia dei suoi più alti diritti. Questo sforzo partì innanzitutto da Fichte, Schlegel, Novalis e Schelling.

Già nella prima redazione della *Dottrina della scienza* (*Sul concetto della dottrina della scienza o della cosiddetta filosofia*, Weimar 1794), Fichte insiste sul reciproco esser dati, l'uno attraverso l'altro, di pensiero riflessivo e conoscenza immediata. Lo fa secondo un pieno intendimento della cosa, anche se la parola definitiva in materia non si trova ancora in questo scritto. Ciò è di grande importanza per il concetto romantico di riflessione. Conviene qui far luce in modo approfondito sui rapporti di questo concetto con quello fichtiano; che quello romantico dipenda da questo è assodato, ma ciò può non bastare al fine che ci proponiamo. Qui importa definire esattamente fino a che punto i primi romantici seguano Fichte, per venire a sapere con chiarezza dov'è che essi se ne distaccano⁷. Tale discriminante può essere fissata filosoficamente, e dunque non può essere definita e fondata semplicemente attraverso le distanze che l'artista prende nei confronti del pensatore scientifico e del filosofo. Anche fra i romantici, infatti, al fon-

⁵ *Schriften*, p. 11.

⁶ *Vorlesungen*, p. 23.

⁷ Dice Haym, in riferimento a Fichte e Friedrich Schlegel: «Chi vorrebbe, in un tempo così fiorente di idee, determinare pedantescoemente il rapporto di filiazione di singoli pensieri, e il diritto di proprietà degli spiriti?» Anche in questo contesto non si tratta di una più precisa definizione di filiazioni, peraltro chiare, bensì di mostrare sensibili ma poco osservate differenze fra due indirizzi di pensiero.

do di questo distacco si collocano motivi filosofici, cioè gnoseologici; ed è proprio su questi che si fonda la costruzione della loro teoria dell'arte e della critica.

Nel problema della conoscenza immediata si può ancora cogliere una piena concordanza dei primi romantici con la posizione di Fichte nel *Concetto della dottrina della scienza*. Più tardi egli si è allontanato da questa posizione, né mai più è venuto a trovarsi, come in questo scritto, in un'affinità così stretta e sistematica con il pensiero romantico. Qui egli determina la riflessione come riflessione di una forma, dimostrando, per questa via, l'immediatezza della conoscenza in essa data. Il suo ragionamento è il seguente: la dottrina della scienza non ha soltanto un contenuto, bensì anche una forma; essa è «conoscenza di qualcosa, ma non questo qualcosa stesso». Quello di cui la dottrina della scienza è scienza è la necessaria «operazione dell'intelligenza», quell'operazione che è anteriore a tutto ciò che è oggettivo nello spirito e che costituisce la pura forma di esso⁸. «Qui c'è ora tutta la materia di una possibile dottrina della scienza, ma non questa scienza stessa. Per realizzarla si richiede ancora un'operazione dello spirito umano non compresa fra tutte quelle operazioni, cioè quella di elevare alla coscienza il suo modo di agire in generale [...] Per mezzo di questa libera operazione, qualcosa che già di per sé è forma, la necessaria operazione dell'intelligenza, è assunta, come contenuto, in una nuova forma, la forma del sapere o della coscienza, e perciò quell'operazione è un'operazione della riflessione»⁹. Per riflessione, dunque, si intende il riflettere transformante – e solo in quanto tale – su una forma. Poco prima, nello stesso scritto, in altro contesto, ma esattamente nello stesso senso, Fichte enuncia questa definizione: «l'operazione della libertà, attraverso la quale, la forma diviene forma della forma, come del suo proprio contenuto, e ritorna in se stessa, si chiama riflessione»¹⁰. Questa osservazione merita il massimo rilievo. Palesemente si tratta di un tentativo di determinazione e di legittimazione della conoscenza immediata, che differisce dalla sua più tarda fondazione in Fichte attraverso l'intuizione intellettuale. La parola intuizione non si trova ancora in questa trattazione. Fichte, dunque, ritiene di poter qui fondare una conoscenza immediata e certa per mezzo della connessione di due forme della coscienza (la forma e la forma della forma, op-

⁸ Cfr. FICHTE, pp. 70 sgg.

⁹ *Ibid.*, pp. 71 sg.

¹⁰ *Ibid.*, p. 67.

pure il sapere e il sapere del sapere) trapassanti l'una nell'altra e ritornanti in se stesse. Il soggetto assoluto, al quale soltanto si riferisce l'operazione della libertà, è il centro di questa riflessione e, pertanto, deve essere oggetto di conoscenza immediata. Non si tratta della conoscenza di un oggetto nell'intuizione, bensì dell'autoconoscenza di un metodo, di un'essenza formale: nient'altro che questo costituisce il soggetto assoluto. Le forme della coscienza, nel loro reciproco trapasso, sono l'unico oggetto della conoscenza immediata e tale trapasso è l'unico metodo che permetta di fondare quell'immediatezza e di renderla concettualmente afferrabile. Questa teoria della conoscenza, con il suo formalismo radicalmente mistico, ha, come verrà a mostrarsi, la più profonda parentela con la teoria dell'arte del primo romanticismo. A essa tennero fermo i primi romantici, sviluppandola molto oltre gli accenni di Fichte che, dal canto suo, negli scritti seguenti, fondava l'immediatezza della conoscenza sulla sua natura intuitiva.

Il romanticismo fondò la sua teoria della conoscenza sul concetto di riflessione, perché tale concetto garantiva non soltanto l'immediatezza della conoscenza, ma anche, e nella stessa misura, una peculiare infinità del suo processo. Il pensiero riflettente acquistava per essi un particolare significato sistematico, grazie alla sua inconcludibilità, in base alla quale esso trasforma ogni riflessione precedente nell'oggetto di una seguente. Anche Fichte ha spesso richiamato l'attenzione su questa singolare struttura del pensiero. La concezione che egli ne ha è opposta a quella romantica ed è da un lato importante per un'indiretta caratterizzazione di essa, dall'altro utile per ridurre nei suoi giusti limiti l'idea di un'assoluta dipendenza da Fichte dei teoremi filosofici dei primi romantici. Fichte tende ovunque a escludere l'infinità dell'azione dell'Io dall'ambito della filosofia teoretica e a rinviarla in quello della filosofia pratica, mentre i romantici tentano proprio di renderla fondante per la filosofia teoretica e, attraverso questa, per la loro filosofia in generale (la filosofia pratica, del resto, interessò molto poco Friedrich Schlegel). Fichte conosce due modi di attività infinita – nel senso che s'è visto – dell'Io, e cioè, oltre alla riflessione, il porre. Dal punto di vista formale, si può intendere l'attività fichtiana come la combinazione di ambedue questi modi di azione infinita dell'Io; nella quale combinazione essi tentano reciprocamente di riempire e di determinare la loro natura da entrambe le parti puramente formale, la loro vuotezza: secondo la formulazione di Fichte, l'atto è una riflessione che pone, oppure un porre riflesso, «... un porsi come ciò che pone [...] ma, in nes-

sun modo, un mero porre»¹¹. Ambedue i termini significano qualcosa di diverso, ambedue sono di grande importanza per la storia della filosofia. Mentre il concetto di riflessione diviene il fondamento della filosofia primo-romantica, il concetto del porre, non senza riferimento all'altro, appare, nel suo pieno dispiegamento, nella dialettica hegeliana. Non è, forse, azzardato affermare che il carattere dialettico del porre, proprio a causa della sua combinazione con il concetto di riflessione, non raggiunge in Fichte la piena e caratteristica espressione che avrà in Hegel.

Secondo Fichte, l'Io vede come propria essenza un'attività infinita, che consiste nel porre. Questo procede nel modo seguente: l'Io si pone (A), e si contrappone nell'immaginazione un Non-io (B). «Interviene la ragione [...] e determina la medesima a includere B nel determinato A (il soggetto): ma ora, di nuovo, l'A, posto come determinato, deve esser delimitato per mezzo di un infinito B, nei riguardi del quale l'immaginazione procede esattamente come sopra; e così di seguito fino alla piena determinazione della ragione (qui teoretica) per mezzo di se stessa, nella quale determinazione non c'è più bisogno, nell'immaginazione, di un B delimitante fuori della ragione, fino cioè alla rappresentazione del rappresentante. In campo pratico l'immaginazione procede fino all'infinito, fino all'idea assolutamente indeterminabile della più alta unità, che sarebbe possibile solo conformemente a una compiuta infinità, di per sé impossibile»¹². Con ciò: il porre non procede all'infinito nella sfera teoretica la cui peculiarità è costituita proprio dal contenimento dell'infinito porre; questo contenimento ha luogo nella rappresentazione. L'Io viene completato e riempito, teoreticamente, per mezzo delle rappresentazioni, e in ultima analisi, di quella più alta, la rappresentazione del rappresentante. Le rappresentazioni sono rappresentazioni del Non-io. Come già risulta dalle citate proposizioni, il Non-io ha una duplice funzione: di ricondurre all'unità dell'Io nella conoscenza, di condurre all'infinito, nell'agire. Per quanto concerne il rapporto della teoria della conoscenza fichtiana con quella primo-romantica, apparirà importante il fatto che la formazione del Non-io nell'Io si basi su una funzione inconsapevole di quest'ultimo. «Il singolo contenuto della coscienza [...] nell'intera necessità con la quale esso qui si fa valere, non può spiegarsi con la dipendenza, della coscienza da alcuna cosa in sé, bensì con l'Io stesso. Ora, ogni produrre coscienza

¹¹ *Ibid.*, p. 528.

¹² *Ibid.*, p. 217.

te è tuttavia determinato da cause e presuppone sempre, pertanto, un contenuto particolare della rappresentazione. L'originario produrre per mezzo del quale, primamente, il Non-io viene guadagnato all'Io, non può essere coscientè ma solo inconsapevole»¹³. Fichte vede «l'unica via d'uscita per spiegare il contenuto dato nella coscienza nel fatto che questo derivi da un piú alto modo di rappresentazione, da una rappresentazione libera e inconsapevole»¹⁴.

Dovrebbe risultare chiaro, da quanto già detto, che la riflessione e il porre sono due atti diversi. E, invero, la riflessione è fondamentalmente la forma autoctona dell'infinita posizione: la riflessione è la posizione nella tesi *assoluta* dove essa appare non in rapporto all'aspetto materiale ma a quello puramente formale del conoscere. Si dà riflessione quando l'Io pone se stesso nella tesi assoluta. Proprio nello stesso senso di Fichte, Schlegel parla, una volta, nelle lezioni Windischmann, di «interno raddoppiamento»¹⁵ nell'Io.

Sulla posizione, riassumendo, si può dire: essa si limita e si determina per mezzo della rappresentazione, per mezzo del Non-io, per mezzo dell'opposizione. Sulla base di opposizioni determinate, l'attività del porre¹⁶ che, di per sé, procede all'infinito, viene finalmente ricondotta nell'Io assoluto e là, coincidendo con la riflessione, viene fissata nella rappresentazione del rappresentante. Quella limitazione dell'infinita attività del porre è, dunque, la condizione della possibilità della riflessione. «La determinazione dell'Io, la sua riflessione su se stesso... è possibile solo a condizione che esso si autolimiti per mezzo di un opposto...»¹⁷. La riflessione cosí condizionata è di nuovo, a sua volta, come la posizione, un processo infinito e, di contro a essa, è evidente il rinnovato sforzo di Fichte di trasformarlo in organo filosofico con la distruzione della sua infinità. Questo problema è posto di nuovo nel frammentario *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre* [Tentativo di una nuova esposizione della dottrina della scienza], del 1797. Fichte argomenta qui nel modo seguente: «Tu dici di essere consapevole di te con te; tu dunque distingui necessariamente il tuo Io pensante dal tuo Io pensato nel pensiero di esso stesso. Ma, perché tu lo possa, il pensante, in quel pen-

¹³ WINDELBAND, II, p. 223.

¹⁴ *Ibid.*, p. 224.

¹⁵ *Vorlesungen*, p. 109.

¹⁶ Cfr. FICHTE, p. 216.

¹⁷ *Ibid.*, p. 218.

siero, deve essere di nuovo oggetto di un pensiero più alto, al fine di poter essere oggetto della coscienza; e tu ricevi anche un nuovo soggetto che sia, a sua volta, cosciente di ciò in cui consisteva precedentemente l'essere autocoscienza. A questo punto, argomento di nuovo come prima. E, una volta che abbiamo cominciato a procedere secondo questo criterio, non potrai mai indicarmi il punto in cui dobbiamo smettere; noi avremo dunque bisogno all'infinito, per ogni coscienza, di una nuova coscienza, il cui oggetto sia la coscienza precedente, e, di conseguenza, non riusciremo mai ad assumere un'effettiva coscienza»¹⁸. Fichte fornisce qui non meno di tre volte questa argomentazione, ogni volta per arrivare a concludere, sul fondamento di quest'infinità della riflessione, che, in tal modo, «la coscienza» resta «inafferrabile per noi»¹⁹. Fichte, dunque, cerca e trova un atteggiamento spirituale in cui l'autocoscienza sia già presente in modo immediato, senza necessitare di esser prodotta da una riflessione che è, in linea di principio, infinita. Quest'atteggiamento spirituale è il pensiero. «La coscienza del mio pensiero non è qualcosa di casuale rispetto al mio pensiero, aggiunta a esso in un secondo momento e con esso legata, è bensì qualcosa di inseparabile da lui»²⁰. La coscienza immediata del pensiero è identica all'autocoscienza. A causa della sua immediatezza essa viene detta un'intuizione. In tale autocoscienza in cui intuizione e pensiero, soggetto e oggetto coincidono, la riflessione, senza essere annullata, è imbrigliata, fissata e spogliata della sua infinità.

Nell'Io assoluto è superata l'infinità della riflessione, nel Nonio quella del porre. Per quanto, forse, Fichte possa essere stato non del tutto chiaro sul rapporto fra queste due attività, è, tuttavia, evidente che egli ha avvertito la loro differenza e che ha cercato di introdurre ciascuna di esse in un suo modo specifico nel proprio sistema. Tale sistema, nella sua parte teoretica, non può tollerare alcuna infinità. Ma nella riflessione si trovano, come si è visto, due momenti: l'immediatezza e l'infinità. La prima fornisce alla filosofia di Fichte l'indicazione a cercare proprio in quell'immediatezza l'origine e la spiegazione del mondo, la seconda, invece, offusca quell'immediatezza e deve essere eliminata dalla riflessione attraverso un procedimento filosofico. Fichte condivise con i primi romantici l'interesse all'immediatezza della forma superiore

¹⁸ *Ibid.*, p. 526.

¹⁹ *Ibid.*, p. 527.

²⁰ *Ibid.*

della conoscenza. Il loro culto dell'infinito, a cui essi improntarono anche la teoria della conoscenza, li separò da lui e diede il suo più qualificante indirizzo al loro pensiero.

2. *Il significato della riflessione nei primi romantici.*

È bene porre alla base dell'esposizione della teoria della conoscenza romantica il paradosso fichtiano della conoscenza che poggia sulla riflessione²¹. I romantici, in effetti, non hanno mai fatto uno scandalo di quell'infinità della coscienza che Fichte aveva rifiutata: ne nasce il problema del senso in cui abbiano concepito e perfino accentuato l'infinità della riflessione. Perché tutto ciò potesse accadere, la riflessione doveva essere per loro, evidentemente, con il suo pensiero del pensiero del pensiero, ecc., qualcosa di più che un processo senza termine e vuoto; e, per strano che ciò appaia a prima vista, tutto si riduce, per comprendere il loro pensiero, a seguirli da vicino su questo punto, ad ammettere ipoteticamente la loro affermazione, per verificarne l'intenzione. Questa, a sua volta, non si rivelerà affatto astrusa, ma ricca di svolgimenti e fruttuosa nell'ambito della teoria dell'arte. Per Schlegel e Novalis, l'infinità della riflessione non è, in primo luogo, un'infinità del processo, ma un'infinità della connessione: e ciò è decisivo, insieme e prima dell'infinità temporale, che dovrebbe intendersi altrimenti che come vuota, del suo processo. Hölderlin che, senza contatti con i primi romantici, in alcuni dei loro contesti di idee che ancora incontreremo, ha detto l'ultima e incomparabilmente più profonda parola, in un passo, nel quale vuole esprimere la più intima e fondata connessione, scrive: «sono infinitamente (precisamente) in connessione»²². Alla stessa cosa pensavano Schlegel e Novalis, quando intendevano l'infinità della riflessione come una compiuta infinità della connessione: in essa tutto doveva connettersi in un'infinita molteplicità di modi: sistematicamente come diciamo noi oggi; con precisione, come più semplicemente diceva Hölderlin. Mediamente, questa connessione può esser colta dai gradi infinitamente numerosi della riflessione, mentre gradualmente, tutte le rimanenti riflessioni andranno in ogni direzione. Nella mediazione attraverso riflessioni non c'è alcuna contraddizione di principio con l'immediatezza dell'apprendere per

²¹ Cfr. p. 365.

²² *Untreue der Weisheit*, p. 309.

mezzo del pensiero, poiché ciascuna riflessione è, in sé, immediata²³. Si tratta, dunque, di una mediazione per immediatezze; Friedrich Schlegel non ne conobbe nessun'altra e, occasionalmente, parla in questo senso del «passaggio che deve sempre essere un salto»²⁴. Quest'immediatezza di principio, e tuttavia non assoluta ma mediata, si basa sulla natura vivente della connessione. Certo è virtualmente pensabile anche un'immediatezza assoluta nell'apprensione della connessione, propria della riflessione: con essa la connessione coglierebbe se stessa nella riflessione assoluta. Nulla più che uno schema della teoria della conoscenza romantica è ciò che viene fornito in queste trattazioni, e il maggiore interesse è costituito in primo luogo dal problema di come i romantici lo costruiscano nei particolari e, in secondo luogo, di come essi lo riempiano.

Per quanto concerne, innanzitutto, la sua costruzione, questa, nel suo punto di partenza, ha una sicura affinità con la teoria della riflessione di Fichte, nel *Concetto della dottrina della scienza*. Il mero pensare con il suo riferimento a un pensato costituisce la materia della riflessione. Di fronte al pensato esso è forma, è pensiero di qualcosa e, perciò, ci si permetta, per motivi terminologici, di chiamarlo primo grado della riflessione; questo, in Schlegel, si chiama «il senso»²⁵. La riflessione in senso proprio, nel suo significato, ha però luogo a partire dal secondo grado, dal pensiero di quel primo pensare. Il rapporto di queste due forme della coscienza, del primo pensare con il secondo, deve essere concepito esattamente secondo l'elaborazione fichtiana nello scritto citato. Nel secondo pensare o, con parola di Friedrich Schlegel, nella ragione²⁶, torna di fatto quel primo pensare, tradotto su un più alto grado: è divenuto «forma della forma come suo contenuto»²⁷ e il secondo grado è originato dal primo, è, dunque, immediatamente uscito da una vera e propria riflessione. In altre parole, il pensare del secondo grado è derivato dal primo, da sé e per autonoma attività²⁸, come sua autoconoscenza. «Senso che vede se medesimo diviene spirito»²⁹ si dice, già nell'«Athenäum», in accordo con la

²³ Cfr. pp. 362 sg.

²⁴ *Jugendschriften*, II, p. 176.

²⁵ *Vorlesungen*, p. 6.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ FICHTE, p. 67.

²⁸ «Qui (nella filosofia) nasce quella riflessione vivente che poi, con cura amorosa, si allarga per virtù propria, si estende a un universo spirituale infinitamente sviluppato - il nucleo e il germe di un'organizzazione onnicomprensiva» (*Schriften*, p. 58).

²⁹ «Athenäum», n. 338.

tarda terminologia delle lezioni. Indubbiamente, partendo dal secondo grado, il mero pensiero è materia, il pensiero del pensiero la sua forma. Comunque, e ciò è fondamentale per la concezione romantica, la forma normativa del pensiero, dal punto di vista gnosologico, non è la logica, che rientra piuttosto nel primo grado del pensiero, nel pensiero come materia ma, invece, il pensiero del pensiero. A causa dell'immediatezza della sua origine dal primo grado del pensare, questo pensiero del pensiero è identificato con la conoscenza del pensiero. Esso costituisce per i romantici la forma fondamentale di ogni conoscere intuitivo, assurgendo così a dignità di metodo; in quanto conoscere del pensare, esso comprende sotto di sé ogni altra conoscenza di tipo inferiore, dando così forma al sistema.

In questa deduzione romantica della riflessione non può sfuggire, nonostante ogni somiglianza, una caratteristica differenza da quella fichtiana. Fichte, del suo principio assoluto di ogni sapere, dice: «Prima di lui Cartesio ha enunciato un principio simile: *cogito, ergo sum* [...] che egli può anche benissimo aver riguardato come un fatto immediato della coscienza. E allora quella proposizione suonerebbe come: *cogitans sum, ergo sum* [...] Ma, allora, l'aggiunta *cogitans* è pienamente superflua: non si pensa necessariamente, se si è; ma si è necessariamente, se si pensa. Il pensiero non è affatto l'essenza, ma soltanto una particolare determinazione dell'essere...»³⁰. Qui non interessa il fatto che il punto di vista romantico non è quello di Cartesio, né può essere posto il problema se Fichte, con quest'osservazione dei *Fondamenti dell'intera dottrina della scienza*, non intralci il proprio stesso procedimento; va, invece, soltanto rilevato che l'opposizione di cui Fichte è cosciente nei confronti di Cartesio, esiste anche fra lui e i romantici. Mentre Fichte ritiene di poter spostare la riflessione nella posizione originaria, nell'essere originario, per i romantici quella particolare determinazione ontologica che è nella posizione viene meno. Il pensiero romantico elimina l'essere e la posizione, inserendoli all'interno della riflessione. I romantici partono dal mero pensar se stesso come fenomeno; questo si addice a tutto perché tutto è un sé. Per Fichte la qualifica «sé» spetta soltanto all'Io³¹: una riflessione, cioè, esiste esclusivamente in relazione a una posizione. Per Fichte la coscienza è «Io», per i romantici è un «sé», o, altrimenti detto: in Fichte la riflessione è in rapporto all'Io, nei romantici al mero pen-

³⁰ FICHTE, pp. 99 sg.

³¹ «Sé presuppone [...] il concetto di Io; e tutto ciò che cosí si pensa dell'assoluto, deriva da questo concetto» (*ibid.*, p. 530, nota).

siero e, come verrà ancor piú chiaramente mostrato, il vero e proprio concetto romantico di riflessione viene a costituirsi proprio tramite quest'ultima relazione. La riflessione fichtiana esiste nell'assoluta tesi, è riflessione all'interno di questa; e, all'esterno di essa, in quanto condurrebbe nel vuoto, non può significare nulla. All'interno di quella posizione essa fonda la coscienza immediata, cioè l'intuizione e, come riflessione, l'intuizione intellettuale di essa. La filosofia di Fichte parte, sí, da un'attività, non da un dato di fatto ma, ciò nonostante, la parola atto rinvia in un suo significato secondario, a dato di fatto, al «*fait accompli*». Questa attività, nel senso di un agire che ha origine nel fatto – e soltanto questo – viene fondato con la cooperazione della riflessione. Fichte dice: «poiché il soggetto della proposizione²² è il soggetto assoluto, il soggetto senz'altro, così, in quest'unico caso, insieme con la forma della proposizione è posto il suo contenuto interno»²³. Egli, dunque, conosce un unico caso di uso fruttuoso della riflessione, quello dell'intuizione intellettuale. Ciò che deriva dall'attività della riflessione nell'intuizione intellettuale è l'Io assoluto, un'attività e, di conseguenza, il pensare proprio dell'intuizione intellettuale è un pensare relativamente oggettivo. In altre parole, la riflessione non è il metodo della filosofia fichtiana, che deve essere piuttosto ricercato nel porre dialettico. L'intuizione intellettuale è pensiero che produce il suo oggetto; la riflessione, invece, nel senso dei romantici, è pensiero che produce la sua forma. Perché, ciò che presso Fichte ha luogo soltanto in un unico caso, un uso necessario della riflessione, e ciò che in quest'unico caso ha valore costitutivo di qualcosa che è relativamente oggettivo, l'attività, e quel divenire da parte dello spirito «Forma della forma, come suo contenuto», secondo la visione romantica ha luogo ininterrottamente e costituisce, innanzitutto, non l'oggetto ma la forma, il carattere infinito e metodico, in senso puro, del vero pensiero.

Corrispondentemente, il «pensiero del pensiero», diventa «pensiero del pensiero del pensiero» (e così via), ed è così raggiunto il terzo grado della riflessione. Già nell'analisi di quest'ultimo si manifesta pienamente l'ampiezza della differenza esistente fra il pensiero di Fichte e quello dei primi romantici; diviene comprensibile da quali motivi filosofici provenga l'atteggiamento ostile delle lezioni Windischmann nei confronti di Fichte e come, nella recensione a Fichte del 1808, Schlegel potesse definire, per quanto non

²² Cioè della proposizione «Io sono Io».

²³ FICHTE, p. 69.

del tutto senza prevenzione, i precedenti punti di contatto della sua cerchia con Fichte come un fraintendimento fondato su un atteggiamento polemico, al quale essi erano parimenti obbligati contro i medesimi avversari¹⁴. Paragonatò al secondo, il terzo grado della riflessione significa qualcosa di qualitativamente nuovo. Il secondo, il pensiero del pensiero, è la forma originaria, la forma canonica della riflessione; come tale lo ha riconosciuto anche Fichte, chiamandolo «forma della forma come suo contenuto». A partire dal terzo, tuttavia, e da ogni successivo piú alto grado della riflessione, in questa forma base si determina uno smembramento che si manifesta in una caratteristica equivocità. Quanto di apparentemente sofisticato è nell'analisi seguente non può costituire alcun ostacolo per la ricerca; poiché, certamente, se si intraprende la disamina del problema della riflessione nel modo voluto dal contesto, non si possono evitare sottili distinzioni; fra queste, un'importanza essenziale spetta alla seguente: il pensiero del pensiero del pensiero può essere concepito e realizzato in maniera duplice. Se si parte dall'espressione «pensiero del pensiero», questo, nel terzo grado, o è l'oggetto pensato, pensiero (del pensiero del pensiero), o è il soggetto pensante (pensiero del pensiero) del pensiero. La rigida forma originaria della riflessione del secondo grado è scossa e aggredita nel terzo da questa ambiguità; la quale, però, a ogni successivo grado, si svilupperebbe in un'equivocità sempre maggiore. Si situa in questo stato di cose l'elemento caratteristico di quell'infinità della riflessione alla quale i romantici hanno fatto ricorso: la dissoluzione, in rapporto all'assoluto, della forma concreta della riflessione. La riflessione si allarga senza limiti e il pensiero formato nella riflessione diventa il pensiero senza forma che si volge verso l'assoluto. Tale dissoluzione della forma rigida della riflessione, identica a una diminuzione della sua immediatezza è tale, naturalmente, solo per il pensiero limitato. Già prima si era mostrato che l'assoluto, riflessivamente, afferra se stesso con immediatezza nella forma conchiusa della riflessione, mentre le riflessioni inferiori solo nella mediazione attraverso l'immediatezza possono avvicinarsi alla piú alta; questa, una volta mediata, deve d'altro canto rinunciare, per parte sua, alla piena immediatezza, non appena le riflessioni inferiori raggiungono la riflessione assoluta. Il teorema di Schlegel perde l'apparenza dell'astrusità, non appena si conosca quale sia la sua premessa a questo ragionamento. Questa premessa prima e assiomatica è che la riflessione

¹⁴ Cfr. KÜRSCHNER, p. 315.

non si sviluppa in un'infinità vuota, ma è in se stessa sostanziale e compiuta. Solo in riferimento a una siffatta concezione, la semplice riflessione assoluta può essere distinta dal suo polo antitetico: la semplice riflessione nella sua forma base originaria. E questi poli della riflessione sono, ambedue, semplici in senso assoluto, mentre tutti gli altri lo sono solo relativamente, se visti in se stessi e non a partire dall'assoluto. A sostegno di tale distinzione si dovrebbe assumere che la riflessione assoluta abbracci un massimo di realtà, quella originaria un minimo: nel senso, cioè, che in entrambi è senz'altro presente il contenuto di tutta la realtà: spiegato, tuttavia, nella prima, a un punto massimo di intelligibilità; nell'altra, confuso e inintelligibile. Questa distinzione per diversi gradi di intelligibilità, al contrario della teoria della compiuta riflessione, è soltanto una costruzione ausiliaria per mettere in forma logica un ragionamento non approfondito dai romantici in modo completamente chiaro. Mentre Fichte collocava l'intera realtà nelle posizioni – certamente per mezzo di un *Telos* che egli riponeva in esse –, Schlegel, immediatamente e senza ritenere che vi fosse necessità di prova, vede tutto il reale, nella pienezza del suo contenuto, svolgersi con crescente evidenza nelle riflessioni, fino alla più alta chiarezza nell'assoluto. Sarà ancora da mostrare come egli definisca la sostanza di questo reale.

L'opposizione a Fichte ha spinto Schlegel nelle lezioni Windischmann a una frequente ed energica polemica contro il suo concetto di intuizione intellettuale. Per Fichte la possibilità dell'intuizione dell'Io dipendeva dalla possibilità di ancorare e fissare la riflessione nell'assoluta tesi. Proprio perciò l'intuizione fu rifiutata da Schlegel. In riferimento all'Io, egli parla di grande «difficoltà [...] addirittura di impossibilità di afferrarlo con certezza nell'intuizione»³⁵, e stabilisce «la fallacia di ogni opinione in cui la rigida intuizione di sé viene innalzata a fonte della conoscenza»³⁶. «Proprio nel cammino che egli»³⁷ scelse, a partire dall'intuizione di sé [...] si trova forse il motivo a causa del quale, alla fine, non ha potuto superare completamente il realismo»³⁸. «Noi non possiamo intuirci perché, così facendo, l'Io ci si dilegua sempre. Possiamo invece certamente pensarci. Ci appariamo allora, con nostra sorpresa, come infiniti, laddove nella vita comune ci sentiamo co-

³⁵ *Vorlesungen*, p. 11.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Cioè Fichte.

³⁸ Che Schlegel doveva vedere nella posizione.

³⁹ *Vorlesungen*, p. 26.

me assolutamente finiti»⁴⁰. La riflessione non è un intuire bensì un pensare assolutamente sistematico, un comprendere per concetti. Naturalmente, tuttavia, secondo Schlegel, l'immediatezza della conoscenza è da salvare; ma, a tal fine, gli era necessaria una rottura con la dottrina kantiana secondo la quale solo e unicamente le intuizioni permettono una conoscenza immediata. Anche Fichte si era del tutto attenuto a essa⁴¹; indubbiamente si dà per lui la paradossale conseguenza che nella «coscienza comune» si trovano «soltanto concetti [...] in nessun modo intuizioni in quanto tali»; «senza che venga notato, solo per mezzo dell'intuizione... viene portato a compimento il concetto»⁴². E Schlegel, di contro: «Considerare il pensare come puramente mediato e solo l'intuire come immediato è un procedimento del tutto gratuito di quei filosofi che pongono un'intuizione intellettuale. Ciò che è propriamente immediato, invero, è il sentimento, ma esiste anche, purtuttavia, un pensare immediato»⁴³.

Con questo pensare immediato, proprio della riflessione, i romantici penetrano nella sfera dell'assoluto. Qui essi ricercano e trovano qualcosa di completamente diverso in confronto a Fichte. La riflessione è per loro certamente, al contrario che per Fichte, una riflessione piena ma, tuttavia, almeno nel periodo del quale si dovrà trattare più avanti, essa non è un metodo riempito con un

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ Anche per lui la conoscenza immediata si ha solo nell'intuizione. Già si è accennato sopra: poiché l'Io assoluto è immediatamente consapevole di se stesso, Fichte chiama la modalità in cui esso appare a se stesso «intuizione» e poiché nella riflessione esso è consapevole di sé, l'intuizione è detta intellettuale. Il movente di questo ragionamento è nella riflessione, che è il vero motivo dell'immediatezza della conoscenza, e solo più tardi, per assimilazione al linguaggio di Kant, viene chiamata intuizione. Di fatto Fichte, nel *Concetto della dottrina della scienza*, come già si è analogamente fatto notare, non ha ancora denominato «intuitiva» la conoscenza immediata. L'intuizione intellettuale fichtiana non ha dunque alcuna relazione con quella kantiana. Con questo nome «Kant aveva denominato il più alto concetto limite della sua metafisica del sapere: l'assunto di uno spirito creativo che, con le forme del suo pensiero, crea anche il loro contenuto, i noumeni, le cose in sé. Questo significato del concetto divenne per Fichte, insieme al concetto di cosa in sé, privo di oggetto e inutile. Piuttosto, per intuizione intellettuale egli intese la funzione dell'intelletto che osserva se stesso e le proprie attività» (WINDELBAND, II, p. 230). Volendo paragonare il concetto schlegeliano di senso, come cellula originaria dalla quale si sviluppa la riflessione, con i concetti di intuizione intellettuale di Kant e di Fichte, lo si può fare, premettendo una più precisa interpretazione, con le parole di Pulver: «Mentre per Fichte l'intuizione intellettuale è l'organo del pensiero trascendentale, Friedrich [...] fa fluttuare lo strumento del suo apprendimento del mondo come una via di mezzo fra le definizioni di intuizione intellettuale di Kant e di Fichte» (PULVER, p. 2). Tuttavia, quella via di mezzo non è perciò, come Pulver secondo le sue parole sembra concludere, qualcosa di indefinito: il senso trae facoltà creativa dall'*intellectus archetypus* di Kant; il movimento riflettente, dall'intuizione intellettuale di Fichte.

⁴² FICHTE, p. 533.

⁴³ *Vorlesungen*, p. 43.

contenuto comune, né con il contenuto della scienza. Ciò che può essere derivato dalla *Dottrina della scienza* è e rimane l'immagine del mondo propria delle scienze positive. I primi romantici, grazie al loro metodo, dissolvono completamente questa immagine del mondo nell'assoluto e in esso cercano un altro contenuto che non quello della scienza. Con ciò, dopo che il problema della costruzione dello schema ha trovato una risposta, si presenta quello del riempimento di esso, dopo l'esposizione del metodo quella del sistema. Il sistema delle lezioni, dell'unica fonte per rintracciare la connessione delle idee filosofiche di Schlegel, è diverso da quello del periodo dell'«Athenäum», quello di cui, in ultima analisi, qui si sta trattando. Tuttavia, come si è spiegato nell'introduzione, l'analisi delle lezioni Windischmann rimane una condizione necessaria per la comprensione della filosofia dell'arte di Schlegel intorno al 1800, mostrando quali momenti gnoseologici del periodo intorno al 1800 Schlegel abbia posto alla base di esse da quattro fino a sei anni più tardi, unicamente per affidarli, in questo modo, essi e soltanto essi, alla tradizione, e quali nuovi elementi che non hanno potuto essere presi in considerazione per il suo pensiero precedente siano entrati a farne parte. Il punto di vista di queste lezioni è innanzitutto un compromesso, fra il pensiero ricco di idee del giovane Schlegel, e la filosofia della restaurazione, che qui si annuncia, del futuro segretario di Metternich. La precedente sfera concettuale si è pressoché dissolta nell'ambito del pensiero estetico e morale, mentre vive ancora in quello teoretico. La separazione del vecchio dal nuovo non è difficile da effettuare. Il seguente esame del sistema delle lezioni si prefigge tanto di dimostrare ciò che è stato elaborato sul significato metodico del concetto di riflessione, quanto di illustrare alcuni tratti particolari di questo sistema, importanti per il suo periodo giovanile; infine, di specificare ciò che è caratteristico del suo precedente modo di vedere in rapporto a quello dei suoi anni di mezzo.

In primo luogo va posto il secondo problema: come si figurava, Friedrich Schlegel, la piena infinità dell'assoluto? Nelle lezioni si dice: «non vuole affatto apparire evidente che noi [...] dobbiamo essere infiniti, eppure, nello stesso tempo, dobbiamo ammettere che l'Io in quanto contenente ogni cosa, non potrebbe essere altro che infinito [...] Se, riflettendo, non possiamo negare che tutto è in noi, non possiamo di conseguenza spiegarci il sentimento della limitatezza [...] altrimenti che ammettendo di essere soltanto una porzione di noi stessi. Questo porterebbe direttamente a credere in un Tu non (come avviene nella vita) contrapposto e si-

mile all'Io, bensì, genericamente, in qualità di anti-Io e a questo si lega necessariamente la fede in un Io originario»⁴⁴. Questo Io originario è l'assoluto, essenza della riflessione infinitamente compiuta. Il carattere della riflessione, di esser piena, è, come già osservato, una differenza decisiva fra il concetto di riflessione schlegeliano e quello fichtiano; si dice, molto chiaramente contro Fichte: «Se il pensiero dell'Io non fa tutt'uno con il concetto del mondo, si può dire che questo puro pensiero dell'Io porta soltanto a un eterno autorispecchiarsi, a un'infinita serie di immagini riflesse, contenenti sempre la stessa cosa e niente di nuovo»⁴⁵. Alla stessa cerchia di idee primo-romantica appartiene la calzante formulazione del pensiero data da Schleiermacher: «Intuizione di sé e intuizione dell'universo sono concetti scambievoli; ogni riflessione è perciò infinita»⁴⁶. Anche Novalis ebbe la più viva partecipazione a quest'idea, e proprio dal punto di vista dell'opposizione di essa a quella fichtiana. «Tu sei chiamato a proteggere dalla magia fichtiana coloro che aspirano a essere pensatori del sé»⁴⁷, scrive già nel 1797 a Friedrich Schlegel. Ciò che egli, insieme a molte altre cose, trovava criticabile in Fichte è espresso nelle seguenti parole: «Sarebbe forse Fichte inconsequente nella proposizione: "L'Io non può autolimitarsi"? La possibilità dell'autolimitazione è la possibilità di ogni sintesi, di ogni miracolo. E un miracolo è all'origine del mondo»⁴⁸. Però, come è noto, in Fichte l'Io limita se stesso per mezzo del Non-io, solo inconsapevolmente (cfr. p. 364). Quest'osservazione di Novalis, così come la richiesta di un puro «fichtismo senza scossa, senza Non-io nel suo spirito»⁴⁹ può significare soltanto che la limitazione dell'Io non può essere inconsaputa, ma solo consaputa e perciò relativa. Qui si colloca di fatto il senso della obiezione primo romantica, come ancora è dato di coglierla nelle lezioni Windischmann, dove si dice: «L'Io originario, che tutto abbraccia nell'Io originario, è il tutto; nulla è fuori di lui; non possiamo presupporre altro che Egoità. La limi-

⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁶ *Leben Schleiermachers, Denkmale der innern Entwicklung Schleiermachers*, p. 118.

⁴⁷ *Briefwechsel*, pp. 38 sg.

⁴⁸ *Schriften*, p. 570. Per osservazioni opposte di Novalis, cfr. SIMON, *Die theoretische Grundlagen des magischen Idealismus von Novalis*, pp. 14 sg. Nell'incompiutezza dei pensieri novalisiani, e in conseguenza dello stato eccezionale della tradizione, nella quale si trova conservato quasi tutto ciò che può essergli passato per la mente, è possibile, per molte delle sue affermazioni, trovarne di contrarie. Purtroppo, ci è di fronte, a questo punto, un nesso di storia del problema, nel quale Novalis può e deve essere citato nel senso che si è detto.

⁴⁹ *Schriften*, a cura di Minor, III, p. 332.

tatezza non è un mero, passivo riflesso dell'Io, ma un Io reale; non un Non-io ma un Anti-io, un Tu⁵⁰. Tutto è soltanto una parte dell'infinita Egoità»⁵¹. O, con più esplicito riferimento alla riflessione: «La facoltà dell'attività che ritorna a se stessa, la capacità di essere l'Io dell'Io, è il pensiero. Questo pensiero non ha altro oggetto che noi stessi»⁵². I romantici aborriscono la limitazione attraverso l'inconscio; non deve esserci altra limitazione che relativa, e anche questa proprio nella riflessione conscia. Anche di questo problema Schlegel fornisce nelle lezioni una soluzione sbiadita e compromissoria in confronto al suo punto di vista precedente: la limitazione della riflessione non avviene nella riflessione stessa e, dunque, non è propriamente relativa ma si effettua per mezzo della volontà consapevole. La «capacità di trattenere la riflessione e di rivolgere a piacere l'intuizione su qualsivoglia oggetto determinato»⁵³ è ciò che Schlegel chiama volontà.

Con ciò che precede è stato sufficientemente determinato, in contrapposizione a Fichte, il concetto di assoluto di Schlegel. Tale assoluto, di per sé, si definirebbe nel modo più esatto come il *medium* della riflessione⁵⁴. Deve indicarsi sinteticamente con questo termine il complesso della filosofia teoretica schlegeliana, che non di rado dovrà esser citato in seguito con quest'espressione. È perciò necessario delucidarlo e fissarlo ancor più chiaramente. La riflessione costituisce l'assoluto e lo costituisce come un *medium*. Nelle sue trattazioni Schlegel, pur non usando egli stesso l'espressione *medium*, ha riposto il più alto valore nella costante e regolare connessione nell'assoluto o nel sistema, i quali devono essere ambedue intesi come connessione del reale, non nella sua sostanza (che è dovunque la stessa), bensì nei gradi del suo dispiegamento intelligibile (cfr. p. 371). Così egli dice: «La volontà è la facoltà dell'Io di ingrandirsi o di rimpicciolirsi»⁵⁵ fino a un assoluto massimo o a un assoluto minimo; questa, essendo libera, non ha limiti»⁵⁶. Egli fornisce un'immagine molto chiara per questa relazione: «Il ritornare a sé, l'Io dell'Io è l'elevare a potenza, l'uscire da

⁵⁰ Essa è, si può aggiungere, una formazione riflessiva.

⁵¹ *Vorlesungen*, p. 21, nota.

⁵² *Ibid.*, p. 23.

⁵³ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁴ Il doppio senso della denominazione non comporta, in questo caso, alcuna confusione. Poiché, da una parte, la riflessione stessa è un *medium* in forza del suo essere stabilmente un rapporto, dall'altra, il *medium* in questione è tale che la riflessione si muove in esso, poiché, come l'assoluto, questa muove sé in se stessa.

⁵⁵ Cioè nella riflessione.

⁵⁶ *Vorlesungen*, p. 35.

sé⁵⁷ è l'estrazione della radice in matematica»⁵⁸. Novalis ha descritto del tutto analogamente questo movimento nel medium della riflessione che gli appare in una così stretta relazione con l'essenza del romanticismo da fargli usare, per tale movimento, l'espressione «romanticizzare». «Romanticizzare non è altro che un qualitativo elevare a potenza. In quest'operazione, il sé inferiore viene identificato con un sé di natura più alta. Allo stesso modo noi siamo una siffatta serie qualitativa di potenze [...] filosofia romantica... reciproca elevazione e abbassamento»⁵⁹. Per esprimersi con assoluta chiarezza su quella natura mediale dell'assoluto che egli ha in mente, Schlegel fa un paragone con la luce: «Il pensiero dell'Io [...] è [...] da considerare come la luce interiore di tutti i pensieri. Tutti i pensieri sono soltanto spettri luminosi rifratti di questa luce interiore: In ciascun pensiero l'Io è la luce nascosta, in ciascuno ci ritroviamo; sempre si pensa a sé o all'Io, non certamente al sé comune, derivato, ma in un suo significato più alto»⁶⁰. Novalis, nei suoi scritti, ha apertamente e ispiratamente annunciato lo stesso concetto della medialità dell'assoluto. Per l'unità di riflessione e per la medialità egli ha coniato la splendida espressione «autocompenetrazione» e sempre e continuamente ha preannunciato e auspicato una simile condizione dello spirito. «Quel che rende possibile tutta la filosofia [...] che l'intelligenza, per mezzo di un contatto con se stessa, si dia un movimento autoregolato, ovvero una propria forma di attività»⁶¹, dunque la riflessione, è, insieme «l'inizio di un'autocompenetrazione dello spirito verace e senza fine»⁶². «Caos che ha compenetrato se stesso»⁶³, così egli chiama il mondo a venire. «Il primo genio che compenetrò se stesso trovò il germe tipico di un mondo incommensurabile; fece una scoperta che dovette essere la più meravigliosa della storia del mondo, perché qui incomincia un'epoca del tutto nuova dell'umanità, e su questo grado soltanto diventa possibile la vera storia di ogni specie: infatti, la via finora percorsa costituisce un tutto proprio, pienamente spiegabile»⁶⁴.

Le concezioni teoretiche fondamentali che abbiamo illustrato, nel sistema delle lezioni Windischmann differiscono in un punto

⁵⁷ Cioè la riduzione dei gradi della riflessione.

⁵⁸ *Vorlesungen*, p. 35.

⁵⁹ *Schriften*, pp. 304 sg.

⁶⁰ *Vorlesungen*, pp. 37 sg.

⁶¹ *Schriften*, p. 63.

⁶² *Ibid.*, p. 58.

⁶³ *Schriften*, a cura di Minor, II, p. 309.

⁶⁴ *Schriften*, p. 26.

decisivo da quelle di Schlegel nel periodo dell'«Athenäum». In altre parole: mentre nel complesso del sistema e del metodo di questo tardo pensiero schlegeliano, per la prima volta si depositano e si conservano motivi teoretici del suo pensiero precedente, pure, per un certo aspetto, questi deviano completamente dalla sfera intellettuale anteriore. La possibilità di questa deviazione, pur nella piú ampia consonanza quanto al resto, si trova in una precisa caratteristica dello stesso sistema della riflessione. In Fichte la troviamo caratterizzata nella maniera seguente: «L'Io torna in se stesso, si afferma. Non esiste dunque di per sé, già prima di questo ritornare e indipendente da esso? Non deve dunque esistere già di per sé, per poter fare di se stesso lo scopo di un agire [...]? [...] Niente affatto. Solo per mezzo di questo atto [...] per mezzo di un agire riferito proprio a un agire, al quale agire determinato nessun agire assolutamente precede, l'Io diviene per la prima volta per sé. Solo per il filosofo esso esiste già da prima come un fatto, perché questi ha già compiuto⁶⁵ l'intera esperienza»⁶⁶. Windelband, nella sua esposizione della filosofia di Fichte, formula il pensiero con particolare chiarezza: «Mentre altri guardano alle azioni come qualcosa che presuppone un essere, per Fichte ogni essere è soltanto il prodotto di un fare originario. La funzione senza un essere funzionante è per lui il principio metafisico originario [...] Lo spirito pensante non c'è fin da prima per arrivare poi per qualche motivo all'autocoscienza, ma viene a esistenza per la prima volta attraverso l'atto indeducibile e inspiegabile dell'autocoscienza»⁶⁷. Quando Friedrich Schlegel, nel suo *Dialogo sulla poesia del 1800*, dice⁶⁸ la stessa cosa affermando che l'Idealismo «sarebbe sorto come dal nulla»⁶⁹, questo ragionamento, in riferimento a tutta la precedente trattazione può essere condensato nella proposizione che la riflessione è logicamente prima. Infatti poiché essa è la forma del pensiero, questo non è logicamente possibile senza di lei, nonostante che essa rifletta su di lui. Solo con la riflessione nasce il pensiero sul quale si riflette. Si può perciò dire che ogni semplice riflessione nasca assolutamente da un punto neutro. Quale qualità metafisica possa essere attribuita a questo punto neutro della riflessione resta indeterminato. Su questo punto i due incerti oriz-

⁶⁵ Cioè a causa della sua partecipazione all'Io trascendentale.

⁶⁶ FICHTE, pp. 458 sg.

⁶⁷ WINDELBAND, II, pp. 221 sg.

⁶⁸ Nelle piú tarde lezioni il suo pensiero è sfocato. Anche là, invero, esso non si basa su un «essere», ma neppure su un atto del pensiero, bensì sul puro volere o sull'amore.

⁶⁹ *Jugendschriften*, II, p. 359.

zonti di pensiero di Schlegel divergono fra loro. Le lezioni Windischmann, in collegamento con Fichte, determinano questo punto centrale, l'assoluto, come Io. Negli scritti schlegeliani del periodo dell'«Athenäum» questo concetto ha una parte modesta: più modesta, non solo in Fichte, ma anche in Novalis. In senso primo romantico il centro della riflessione è l'arte, non l'Io. Le definizioni fondamentali di quel sistema che Schlegel nelle lezioni presenta come il sistema dell'Io assoluto, nei suoi precedenti ragionamenti hanno il loro oggetto nell'arte. Nell'assoluto, pensato, dunque, in modo diverso, opera una diversa riflessione. La concezione romantica dell'arte poggia sul fatto che per pensiero del pensiero non si intende alcuna coscienza dell'Io. La riflessione libera dell'Io è una riflessione nell'assoluto dell'arte. All'esplorazione di tale assoluto secondo i principî esposti è dedicata la seconda parte, che tratterà della critica d'arte come riflessione nel medium dell'arte. Lo schema della riflessione è stato sopra posto in chiaro non in riferimento al concetto dell'Io, ma a quello del pensiero, poiché il primo non ha alcuna importanza nel periodo schlegeliano che qui interessa. Il pensiero del pensiero, invece, come schema base di ogni riflessione, è al fondo della concezione schlegeliana della critica. Già Fichte lo aveva definito, in modo decisivo, come forma. Egli stesso interpretò tale forma come Io, come la cellula originaria del concetto intellettuale del mondo; Friedrich Schlegel, il romantico, l'ha interpretata, intorno al 1800, come forma estetica, come cellula originaria dell'idea dell'arte.

3. *Sistema e concetto.*

Di contro al tentativo di sottendere un reticolo metodico al pensiero dei primi romantici, quanto al concetto di medium della riflessione (reticolo nel quale si potrebbero senz'altro inscrivere tanto le loro soluzioni dei problemi, quanto le loro posizioni sistematiche) verranno a sollevarsi due questioni. La prima, che nella letteratura critica viene posta continuamente in tono scettico e retorico negativo, è se i romantici abbiano poi davvero, in genere, pensato sistematicamente o perseguito nel loro pensiero interessi sistematici. La seconda: perché questi presupposti concettuali sistematici, ammessa la loro esistenza, siano fissati in un linguaggio così vistosamente oscuro, e addirittura mistificante. In rapporto alla prima questione è necessario, per prima cosa, determinare con esattezza che cosa qui debba essere dimostrato. Non si può, a que-

sto proposito, semplificare al punto di parlare, insieme a Friedrich Schlegel, di «spirito del sistema, che è qualcosa di completamente diverso da un sistema»⁷⁰; tuttavia queste parole ci conducono al punto decisivo. In realtà, non si tratta qui di dimostrare qualcosa che a prima vista debba venir respinto dall'intelletto, come il fatto che Schlegel e Novalis, intorno al 1800, avrebbero avuto un sistema, sia comune, che proprio a ciascuno. Ma, al di là di ogni dubbio, è dimostrabile che il loro pensiero fu determinato da orientamenti e nessi sistematici, che, tuttavia, solo parzialmente sono giunti in loro stessi a chiarezza e maturità; o, per esprimersi nella forma piú esatta e inoppugnabile: che il loro pensiero può essere ricondotto a ragionamenti sistematici ed essere iscritto in un sistema di coordinate opportunamente scelto, indipendentemente dal fatto che gli stessi romantici abbiano, o no, compiutamente delineato questo sistema. Per il presente compito, non storico-filosofico in senso pragmatico, ma di storia dei problemi può certamente bastare la dimostrazione di questa circoscritta affermazione. Dimostrare quella riducibilità a sistema non significa nient'altro che dimostrare nel fatto la legittimità e la possibilità di un commento sistematico dei procedimenti di pensiero primo-romantici. In uno scritto da poco pubblicato (Elkuss, *Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung*), questa legittimità è stata propugnata, pur con riguardo alle straordinarie difficoltà alle quali si vede esposta la comprensione storica del romanticismo, proprio da uno storico della letteratura e, quindi, proprio dal punto di vista di una disciplina che, in tale questione, dovrebbe procedere, per l'appunto, molto piú scrupolosamente di quanto non possa fare questa ricerca di storia dei problemi. Elkuss difende con queste parole un'analisi degli scritti romantici condotta sulla base di un'interpretazione orientata sistematicamente: «A questo⁷¹ stato di cose ci si può accostare partendo dalla teologia, dalla storia della religione, dal diritto vigente, dal pensiero storico contemporaneo: la situazione, ai fini della conoscenza [...] di una formazione di pensiero, sarà sempre piú favorevole che se vi si arrivi senza presupposti nel deteriore senso dell'espressione, senza poter, cioè, controllare il nucleo materiale dei problemi posti nelle teorie primo romantiche; in breve, trattandole come "letteratura", nella quale la formula può diventare spesso addirittura fine a se stessa»⁷². «Un'a-

⁷⁰ *Briefe*, p. 111.

⁷¹ Ovvero: «quello inteso nelle formule romantiche».

⁷² ELKUSS, p. 31.

nalisi che a questo miri⁷³, risale, naturalmente, molto al di là del senso "letterario" di quel che uno scrittore ha detto, di quel che ebbe intenzione - o, anche, semplicemente fu in grado - di formulare. Essa coglie gli atti intenzionali; solo dopo aver conosciuto che cosa essi dovessero produrre⁷⁴. «Per la storia della letteratura [...] si giustifica [...] a partire di qui, un esame che risalga alle premesse, anche se queste, per lo più, non sono state toccate dalla riflessione dell'autore⁷⁵. Un esame di questo genere è addirittura obbligatorio per la storia dei problemi. Per questa, ancor più incondizionatamente che per la storia della letteratura, sarebbe certamente un motivo di biasimo se se ne dovesse dire, come Elkuss ha detto di una ricerca storico-letteraria, che, nei confronti di un autore, «nella caratterizzazione del suo mondo spirituale», rimane «prigioniera delle contraddizioni che costituirono per lui medesimo il contenuto della coscienza», che giudica «forze spirituali solo nella stilizzazione che egli dà loro, e "si avvicina" a tale stilizzazione considerandola come un prodotto non avente più poi, a sua volta, bisogno di analisi⁷⁶. In ogni modo, non è necessario risalire molto al di là di ciò che è espressamente detto, per accorgersi immediatamente almeno della tendenza decisamente sistematica presente nel pensiero di Friedrich Schlegel, al volger del secolo. La visione corrente del suo rapporto con il pensiero sistematico è piuttosto da spiegarsi con il fatto che egli è stato preso troppo poco in parola, che non con la considerazione contraria. Nessuno, oggi, potrà far valere il fatto che un autore si esprime in aforismi come una prova contro la presenza in lui di intenzioni sistematiche. Nietzsche, ad esempio, ha scritto per aforismi, si è per di più definito quale oppositore del sistema e, tuttavia, ha ponderato la sua filosofia con completezza e unitarietà secondo idee guida e, infine, ha cominciato a scrivere il suo sistema. Schlegel, per parte sua, non si è mai neppure semplicemente professato avversario della sistematicità. Significativamente, al di là di ogni apparente cinismo, anche stando alle sue parole, egli non è mai stato nella sua maturità uno scettico. «Come stato provvisorio lo scetticismo è un'insurrezione logica; come sistema è anarchia. Metodo scettico sarebbe dunque come dire governo insurrezionale⁷⁷, vien detto nei frammenti dell'«Athenäum». Proprio qui egli chia-

⁷³ Cioè «ai fondamenti materiali del problema».

⁷⁴ ELKUSS, p. 74.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁷ «Athenäum», n. 97.

ma la logica «scienza che nasce dall'esigenza della verità positiva e dal presupposto della possibilità di un sistema»⁷⁶. I frammenti pubblicati da Windischmann⁷⁷, testimoniano abbondantemente come, a partire dal 1796, egli meditasse intensamente sull'essenza del sistema e sulla possibilità della sua fondazione; si trattava di quello sviluppo di pensiero che sarebbe sfociato nel sistema delle lezioni. *Filosofia ciclica*⁷⁸ è il titolo sotto il quale Schlegel presentava allora il sistema. Tra le poche definizioni che ce ne dà, la più importante è quella che ne motiva il nome: «A fondamento della filosofia, deve esserci non solo una prova reciproca, ma anche un concetto reciproco: in presenza di ogni concetto, come in presenza di ogni prova, ci si può di nuovo interrogare su un concetto e sulla sua prova. Perciò la filosofia, come la poesia epica, deve cominciare dal centro, ed è impossibile, enumerando pezzo a pezzo, esporla in modo che il primo sia già di per sé completamente fondato e chiarito. È una totalità, e la via per conoscerla non è, dunque, una linea retta ma un cerchio. La totalità della scienza fondamentale deve dunque essere tratta da due idee, proposizioni o concetti [...] senza aggiungere altro materiale»⁸¹. Più avanti, nelle lezioni, questi concetti reciproci costituiscono entrambi quei poli della riflessione che, in ultima analisi, si congiungono circolarmente come semplice riflessione originaria, o come semplice riflessione assoluta. «La filosofia comincia nel mezzo» significa che essa non identifica alcuno dei suoi oggetti con la riflessione originaria, ma vede in essi qualcosa che è al centro di un medio. Come motivo ulteriore, in Schlegel, in quel tempo, si aggiunge ancora il problema del realismo gnoseologico e dell'idealismo, che nelle lezioni si risolve da sé. Solo la sua ignoranza delle lezioni Windischmann spiega come Kircher potesse dire, in riferimento ai frammenti dal 1796 in poi: «Friedrich non ha portato a compimento il sistema della filosofia ciclica; ciò che ci resta conservato di essa, sono i puri preparativi, le premesse, i fondamenti soggettivi del sistema, gli impulsi e le pretese, organizzati in concetto, del suo spirito filosofico»⁸².

Molti fra i motivi per i quali Schlegel, ai tempi dell'«Athenäum», non poteva raggiungere piena chiarezza sulle proprie intenzioni sistematiche ci sono, tuttavia, perfettamente compresen-

⁷⁶ *Ibid.*, n. 91.

⁷⁷ *Vorlesungen*, pp. 405-38.

⁷⁸ *Cfr. ibid.*, p. 421.

⁸¹ *Ibid.*, p. 407.

⁸² KIRCHER, p. 147.

bili. I pensieri sistematici non avevano allora predominanza nel suo spirito; e ciò, da una parte, fa tutt'uno con il fatto che egli non possedeva sufficiente forza logica per elaborarli a partire dal suo pensiero, allora ancora ricco e appassionato; dall'altra, con l'altro fatto che egli non aveva alcuna comprensione del sistema di valori dell'etica. L'interesse estetico sovrastava tutto. «Friedrich Schlegel era un filosofo artista o un artista che filosofava; come tale, da un lato seguiva le tradizioni della confraternita filosofica e cercava un rapporto con la filosofia del suo tempo; dall'altro, era troppo artista per limitarsi alla pura sistematicità»⁸³. Per ritornare al precedente paragone, quasi mai, in Schlegel, viene alla luce il reticolo dei suoi pensieri sotto il disegno che lo nasconde. Se l'arte come assoluto medium della riflessione è la fondamentale concezione sistematica del periodo dell'«Athenäum», essa si trova però continuamente sostituita da altre designazioni, che causano l'apparenza di sconcertante multiformità del suo pensiero. L'assoluto appare, ora come cultura, ora come armonia, come genio o ironia, organizzazione o storia. E non si può negare che in altri contesti sarebbe pensabile contrassegnare l'assoluto con una delle altre designazioni – non dunque l'arte, ma, ad esempio, la storia – purché soltanto si conservi a esso il suo carattere di medium della riflessione. Ma, incontestabilmente, la maggior parte di questi nomi manca proprio di quella fecondità filosofica che deve essere mostrata, nell'analisi del concetto di critica, per la determinazione del medium della riflessione come arte. Nel periodo dell'«Athenäum» il concetto di arte è un legittimo – e, tranne quello di storia, forse l'unico – compimento dell'intenzione sistematica di Friedrich Schlegel⁸⁴. Uno dei suoi tipici spostamenti e coperture potrebbe aver luogo qui, sia pure anticipatamente: «L'arte, creando sul fondamento dell'impulso della spiritualità in tensione, lega quest'ultima, in forme sempre nuove, con l'accadere proprio di tutta la vita del presente e del passato. L'arte non si lega a singoli accadimenti della storia, ma alla sua totalità; unificando ed evidenziando, essa connette il complesso degli avvenimenti, ponendosi dal punto di vista dell'umanità in eterno perfezionamento. La critica tenta di [...] preservare l'ideale dell'umanità [...] tendendo a quella legge che, legandosi a leggi precedenti, garantisce

⁸³ PINGOUD, p. 44.

⁸⁴ È molto interessante seguire come il passaggio dalla determinazione del medium della riflessione come arte a quella di esso come assoluto Io, si prepari a poco a poco. Esso si compie passando per l'idea dell'Umanità (*Ideen*, nn. 45 e 98). Anche questo concetto è pensato come medium (cfr. anche la teoria del mediatore, «Athenäum», n. 234, *Schriften*, pp. 18 sg. e altrove).

l'avvicinamento all'eterno ideale di umanità»⁸⁵. È questa una parafrasi del pensiero del primo Schlegel nella *Condorcet Kritik* (1795). Come in seguito risulterà, negli scritti intorno al 1800 si moltiplicano tali aggregati di diversi concetti dell'assoluto che si oscurano a vicenda e che ovviamente, in siffatte mescolanze, perdono la loro fecondità. Inevitabilmente sbaglierebbe chi volesse farsi un'idea dell'essenza piú profonda della concezione schlegeliana dell'arte, seguendo simili enunciati.

I molteplici tentativi di definizione dell'assoluto da parte di Schlegel non nascono soltanto da una carenza o da un'oscurità: alla loro base è, piuttosto, una peculiare tendenza positiva del suo pensiero. In essa trova risposta il problema, piú sopra posto, della causa dell'oscurità di molti frammenti schlegeliani e, in particolare, delle loro intenzioni sistematiche. Per Friedrich Schlegel, al tempo dell'«Athenäum», l'assoluto era, innanzitutto, il sistema nella forma dell'arte. Egli non cercò, però, di afferrare sistematicamente questo assoluto, ma, al contrario, di afferrare assolutamente il sistema. Questa fu l'essenza della sua mistica e, sebbene egli in fondo l'accettasse pienamente, non gli rimase nascosta la fatale pericolosità di tale tentativo. Di Jacobi – che Schlegel, non di rado, si rivolgesse contro Jacobi per fustigare pubblicamente i propri errori, lo ha mostrato Enders – si dice, nelle lezioni Windischmann: «Jacobi è caduto in mezzo alla filosofia assoluta e a quella sistematica, ed è per questo che il suo spirito è rimasto schiacciato»⁸⁶: un'osservazione che, un po' piú malignamente appuntita, ha trovato luogo nei frammenti dell'«Athenäum»⁸⁷. Lo stesso Schlegel non poteva sottrarsi all'impulso mistico di un assoluto apprendimento del sistema, alla «vecchia tendenza al misticismo»⁸⁸. A Kant rimprovera il contrario: «Egli non polemizza [...] affatto contro la ragione trascendente, bensí contro quella assoluta o anche contro quella sistematica»⁸⁹. Egli caratterizza insuperabilmente l'idea di un assoluto apprendimento del sistema con questa domanda: «Non sono tutti i sistemi individui [...]?»⁹⁰. Certamente, infatti, se cosí fosse, si potrebbe pensare di penetrare un sistema, nella sua interezza altrettanto intuitivamente quanto un'individualità. Schlegel, poi, ha visto chiaro sulle conseguenze estreme della mistica: «Il mistico

⁸⁵ PINGOUD, pp. 32 sg.

⁸⁶ *Vorlesungen*, p. 419.

⁸⁷ «Athenäum», n. 346.

⁸⁸ *Jugendschriften*, II, p. 387.

⁸⁹ *Vorlesungen*, pp. 416 sg.

⁹⁰ «Athenäum», n. 242.

conseguente non deve limitarsi a lasciare incerta la comunicabilità di tutto il sapere, ma addirittura negarla; questo si deve dimostrare più profondamente di quanto la logica abituale non ottenga»⁹¹. Si metta insieme a questo enunciato del 1796 quello contemporaneo: «La comunicabilità del sistema autentico può essere soltanto limitata; questo può essere dimostrato a priori»⁹², per venire a conoscere quanto consapevolmente, fin dai suoi inizi, Schlegel si sentisse un mistico. Nelle lezioni questo pensiero è poi giunto alla sua espressione più limpida: «Il sapere procede esclusivamente verso l'interno; è, in sé e per sé, incomunicabile, nel modo in cui, anche secondo l'espressione comune, chi medita si perde in se stesso [...] Soltanto per mezzo dell'esposizione giunge [...] la comunione [...] Si può certamente assumere che un sapere interiore esista prima di ogni esposizione o al di fuori di essa; ma esso è [...] incomprendibile, nella misura in cui è privo di esposizione»⁹³. Novalis concorda qui con Schlegel: la filosofia «è un'idea mistica [...] compenetrante, che ci spinge incessantemente in tutte le direzioni»⁹⁴. La tendenza mistica del filosofare di Friedrich Schlegel si è espressa nel modo più chiaro nella sua terminologia. Nell'anno 1798 suo fratello scrive a Schleiermacher: «Considero come un acquisto anche le glosse marginali di mio fratello; infatti esse gli riescono molto meglio che intere lettere così come i frammenti meglio che le trattazioni, e singole parole "coniate *ad hoc*" meglio dei frammenti. Alla fine tutto il suo genio si riduce a terminologia mistica»⁹⁵. Effettivamente, ciò che molto appropriatamente A. W. Schlegel ha chiamato terminologia mistica ha il più stretto rapporto con il genio di Friedrich Schlegel, con le sue concezioni più significative e con il suo caratteristico modo di pensare. Questo lo costringeva a cercare una mediazione fra il pensiero discorsivo e l'intuizione intellettuale, poiché l'uno non bastava alla sua tendenza ad afferrare intuitivamente, l'altra al suo interesse sistematico. Egli, dunque, poiché il suo pensiero non era sviluppato in forma sistematica, e purtuttavia era assolutamente orientato in senso sistematico, si trovò posto di fronte al problema di mettere in rapporto il massimo della portata sistematica del pensiero con l'estrema limitatezza del pensiero discorsivo. Per quanto riguarda in particolare l'intuizione intellettuale, il modo di pensare schlegeliano contrasta con

⁹¹ *Vorlesungen*, p. 405.

⁹² *Ibid.*, p. 408.

⁹³ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁴ *Schriften*, p. 54.

⁹⁵ *Aus Schleiermacher's Leben*, III, p. 71.

quello di molti mistici, per la sua indifferenza all'evidenza intuitiva; egli non si richiama a visioni intellettuali e a stati trasognati: piuttosto cerca, per raccogliere tutto in una formula, un'intuizione non evidente del sistema, e la trova nella lingua. La terminologia è la sfera nella quale si muove il suo pensiero, al di là della discorsività e dell'evidenza intuitiva. Infatti il termine, il concetto, conteneva per lui il germe del sistema; era in fondo nient'altro che un sistema preformato esso stesso. Il pensiero di Schlegel è un pensiero *assolutamente concettuale*, cioè linguistico. La riflessione è l'atto intenzionale dell'assoluto apprendimento del sistema, e la forma espressiva adeguata di questo atto è il concetto. In questa concezione è il motivo delle numerose neoformazioni terminologiche di Friedrich Schlegel e il più profondo motivo delle sue sempre rinnovate denominazioni dell'assoluto. Questa forma del pensiero è caratteristica del pensiero romantico e si trova anche in Novalis, sebbene meno marcatamente che in Schlegel. Quest'ultimo ha chiaramente espresso nelle lezioni il rapporto del pensiero terminologico con il sistema: «Proprio quel pensiero nel quale il mondo può essere raccolto in uno e che di nuovo può essere allargato a un mondo, [...] è ciò che si chiama concetto»⁹⁶. «... Allo stesso modo un sistema dovrebbe piuttosto essere chiamato un concetto onnicomprensivo»⁹⁷. Ma anche quando nell'«Athenäum» si dice: «È ugualmente letale per lo spirito avere un sistema e non averne alcuno. Esso dovrà dunque ben decidersi a unire le due cose»⁹⁸, di nuovo, come organo di quest'unione, non può intendersi altro che il termine concettuale. Solo nel concetto può giungere a espressione anche la natura individuale che Schlegel, come già detto, rivendica al sistema. Del tutto in generale, degli uomini virtuosi vien detto: «Un certo misticismo dell'espressione che, con una fantasia romantica e unito a una sensibilità grammaticale»⁹⁹, può essere qualcosa di molto attraente e anche qualcosa di molto buono, serve loro spesso quale simbolo dei loro bei misteri»¹⁰⁰. Ugualmente Novalis scrive: «Quante volte si sente la penuria di parole per cogliere più idee con un colpo solo»¹⁰¹. E all'inverso: «Più nomi sono vantaggiosi per un'unica idea»¹⁰².

⁹⁶ *Vorlesungen*, p. 50.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁸ «Athenäum», n. 53.

⁹⁹ Cioè: etimologica; con un'allusione mistica a γράμμα, «lettera». Cfr. SCHLEGEL: «La lettera è la prima autentica bacchetta magica» (*Briefwechsel*, p. 90).

¹⁰⁰ «Athenäum», n. 414.

¹⁰¹ *Schriften*, p. 18.

¹⁰² *Ibid.*, p. 10.

Questa terminologia mistica ha svolto nel modo piú generale il suo ruolo nella forma del motto di spirito. Accanto a Friedrich Schlegel, anche Novalis e Schleiermacher si sono interessati alla sua teoria che, nei frammenti del primo, occupa ampio spazio. In fondo, essa non è altro che la teoria della terminologia mistica. Questa è il tentativo di chiamare per nome il sistema, cioè di afferrarlo in un concetto mistico e individuale, in modo tale che in esso siano comprese le sue stesse connessioni sistematiche. Qui è presente il presupposto di una stabile connessione mediale, di un medium della riflessione dei concetti. Nel motto di spirito, come nel termine mistico, appare per un istante quel medium concettuale. «Se ogni motto di spirito è principio e organo della filosofia universale e ogni filosofia non è altro che lo spirito dell'universalità, la scienza di tutte le scienze che eternamente si mescolano e si separano, una chimica logica, allora il valore e la dignità di quel motto di spirito assoluto, entusiastico, interamente materiale, in cui Bacone e Leibniz [...] furono, quegli, uno dei primi, questi, uno dei piú grandi virtuosi, sono infiniti»¹⁰³. Se il motto di spirito viene caratterizzato ora come «socialità logica»¹⁰⁴, ora come «spirito chimico»¹⁰⁵, «genialità frammentaria»¹⁰⁶, «facoltà profetica»¹⁰⁷, se, come in Novalis, viene definito quale «gioco magico di colori in sfere superiori»¹⁰⁸, tutto ciò vien detto di quel movimento dei concetti nel loro proprio medium, che opera nel motto di spirito e viene indicato nel termine mistico. «Il motto di spirito è l'apparizione, il lampo esteriore della fantasia. Di qui [...] quanto nella mistica gli somiglia»¹⁰⁹. Nel saggio *Über die Unverständlichkeit* [Sull'incomprensibilità], Schlegel vuole mostrare «che spesso le parole comprendono se stesse meglio di coloro dai quali vengono usate [...] che sotto le parole filosofiche [...] devono esserci segrete relazioni ordinarie; [...] che la piú pura e impenetrabile incomprendibilità è ottenuta proprio dalla scienza e dall'arte che puntano specificamente, partendo dalla filosofia e dalla filologia, al comprendere e a rendere comprensibile»¹¹⁰. Occasionalmente Schlegel ha parlato di una «ragione corpulenta, infocata, che rende il mot-

¹⁰³ «Athenäum», nn. 220 sg.

¹⁰⁴ «Lyceum», n. 56.

¹⁰⁵ «Athenäum», n. 366.

¹⁰⁶ «Lyceum», n. 9.

¹⁰⁷ Ivi, n. 126.

¹⁰⁸ *Schriften*, p. 9.

¹⁰⁹ *Ideen*, n. 26.

¹¹⁰ *Jugendschriften*, II, p. 387.

to di spirito veramente tale e dà la sua elettricità e la sua elasticità allo stile schietto». Nel contrapporla a ciò «che di solito si chiama ragione»¹¹¹, egli ha definito nel modo piú pertinente il proprio modo di pensare. Questo fu, come già si è detto, quello di un uomo al quale ogni singola trovata metteva in movimento un'enorme massa di idee, che riuniva flemma con fuoco nell'espressione della sua fisionomia spirituale come di quella corporea. Deve infine essere posto, di passaggio, il problema se a quella tendenza terminologica che, in modo cosí chiaro e determinante, emerge in Schlegel, non vada attribuito un significato tipico per tutto il pensiero mistico, sul quale varrebbe la pena di svolgere una ricerca piú circostanziata, che condurrebbe, in definitiva, a quell'a-priori che è alla base della terminologia di ogni pensatore.

La «lingua d'arte»¹¹² romantica, del cui «sviluppo ipertrofico»¹¹³ parla Elkuss, è stata formata non tanto per motivi polemici o puramente letterari, quanto piuttosto sul fondamento di quelle piú profonde tendenze che abbiamo illustrato. Elkuss non disconosce tuttavia che: «Quelle speculazioni avranno certamente avuto una funzione del tutto reale per la coscienza di ciascuno, e nasce cosí il difficile compito di mettere in evidenza il contenuto di necessità [...] e di conoscenza che la scuola romantica riteneva di possedere in tutti quei geroglifici, dalla poesia trascendentale fino all'idealismo magico»¹¹⁴. Grande è di fatto il numero di quelle espressioni geroglifiche; per alcune di queste, come il concetto di poesia trascendentale e di ironia, una spiegazione si darà nel corso del lavoro; altri, come i concetti di romantico e di arabesco, potranno qui essere trattati soltanto brevemente; altri ancora, come, ad esempio, quello di filologia, non saranno trattati affatto. Di contro, lo stesso concetto romantico di critica è un caso esemplare di terminologia mistica: pertanto, anche questo lavoro non è la restituzione di una teoria romantica della critica, bensí l'analisi del suo concetto. Tale analisi non può ancora toccare, qui, il suo contenuto, ma soltanto le sue relazioni terminologiche. Queste conducono al di là della piú ristretta accezione della parola «critica» come critica d'arte; e occorre perciò dare uno sguardo alla significativa concatenazione attraverso la quale il concetto di critica divenne il fondamentale concetto esoterico della scuola romantica, accanto al termine che le dà il nome.

¹¹¹ «Lyceum», n. 104.

¹¹² ELKUSS, p. 44.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 40.

Di tutte le espressioni tecniche, filosofiche ed estetiche, negli scritti dei primi romantici, le parole «critica» e «critico» sono probabilmente le più frequenti. «Tu crei una critica»¹¹⁵, scrive Novalis al suo amico nell'anno 1796, volendo fargli la massima lode, e due anni più tardi, Schlegel dice con orgoglio di «avere iniziato dalle profondità della critica». «Criticismo superiore»¹¹⁶ è, fra questi amici, l'espressione corrente per tutti i loro sforzi teoretici. Con l'opera di Kant il concetto di critica aveva assunto un significato quasi magico per la giovane generazione; in ogni caso a esso non si collegava affatto in modo preponderante l'idea di un atteggiamento spirituale meramente giudicante e non produttivo; per i romantici e per la filosofia speculativa il termine «critico» significava bensì: oggettivamente produttivo, creativo a ragion veduta. Essere critici voleva dire spingere tanto in alto il pensiero al di sopra di ogni impedimento da far emergere, come per incanto, dal discernimento dei falsi impedimenti la conoscenza della verità. In questo significato positivo il procedere critico acquista una strettissima affinità con quello riflettente, e, in enunciazioni come la seguente, i due procedimenti si sovrappongono: «In ogni filosofia che cominci con l'osservazione¹¹⁷ del suo proprio procedere, con la critica, l'inizio ha qualcosa di peculiare»¹¹⁸. Lo stesso è il significato quando Schlegel ipotizza: «Astrazione, soprattutto quella pratica è, infine, nient'altro che critica»¹¹⁹. Egli leggeva infatti in Fichte che «nessun'astrazione [...] è possibile senza riflessione, e nessuna riflessione senza astrazione»¹²⁰. Non risulta allora affatto incomprensibile che, a dispetto di suo fratello che chiama ciò «vero misticismo»¹²¹, egli avanzi la tesi che «ogni frammento è critico», e che «critico e frammenti sono in una relazione tautologica»¹²². Poiché un frammento – anche questo è un termine mistico – è per lui, come tutto ciò che è spirituale, un medium della riflessione¹²³. Quest'accentuazione in positivo del concetto di critica, non è così lontana come si potrebbe credere dal linguaggio kantiano. Kant, nella cui terminologia è veramente contenuto non poco spirito mistico, ha aperto loro la strada, contrapponendo ad ambedue i punti di vista rifiutati del

¹¹⁵ *Briefwechsel*, p. 17.

¹¹⁶ *Schriften*, p. 428.

¹¹⁷ Cioè consapevole, riflettente.

¹¹⁸ *Vorlesungen*, p. 23.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 421.

¹²⁰ FICHTE, p. 67.

¹²¹ *Aus Schleiermacher's Leben*, III, p. 71.

¹²² *Briefe*, p. 344.

¹²³ Cfr. a questo proposito «Athenäum», nn. 22 e 206.

dogmatismo e dello scetticismo non tanto la vera metafisica, nella quale il suo sistema doveva culminare, quanto la critica, nel cui nome esso fu inaugurato. Si può dunque dire che già in Kant il concetto di critica gioca su due significati, e che questo doppio significato si potenzia presso i romantici, poiché attraverso il termine «critica» essi si riferiscono non soltanto al concetto di critica in Kant ma, insieme, anche al complesso del suo contributo storico. Infine, essi hanno appreso a conservare e a usare anche l'inevitabile momento negativo di questo concetto. Alla lunga i romantici non potevano non accorgersi di un'enorme discrepanza fra le pretese e il risultato della loro filosofia teoretica. Qui si ripresenta al momento giusto il termine «critica». Poiché esso significa che per quanto alta si consideri la validità di un'opera critica, questa non potrà mai essere qualcosa di definitivo. In questo senso, sotto il nome di critica, i romantici hanno contemporaneamente inteso l'inevitabile inadeguatezza delle loro fatiche, hanno tentato di definire questa inadeguatezza come necessaria e, infine, con questo concetto, hanno alluso a quella che si potrebbe definire la necessaria incompletezza dell'impeccabile.

Va fatto infine notare, almeno per cenni, un particolare risvolto terminologico che concerne il concetto di critica nel suo stretto significato di teoria dell'arte. Solo con i romantici l'espressione «critico d'arte» si contrappose definitivamente a quella piú vecchia di «giudice d'arte». Si mise cosí da parte l'idea di un sedere a giudizio davanti alle opere d'arte, di una sentenza fissata su leggi scritte o non scritte, avendo in mente, con questo, Gottsched, se non anche, addirittura, Lessing e Winckelmann. Ma altrettanto in contrasto ci si sentiva con i teoremi dello *Sturm und Drang*. Questi conducevano, e invero non per una propensione allo scetticismo, ma per una fede senza limiti nei diritti della genialità, alla soppressione di ogni serio fondamento e criterio di giudizio. Se quella tendenza si poteva considerare dogmatica, questa era scettica nei suoi effetti; nulla di piú naturale, quindi, che superarle entrambe nella teoria dell'arte sotto lo stesso nome con il quale Kant, nella teoria della conoscenza, ne aveva sanato il contrasto. Se si legge il panorama che Schlegel dà delle correnti artistiche del suo tempo all'inizio del saggio *Sullo studio della poesia greca*, si potrebbe credere che egli fosse piú o meno chiaramente consapevole dell'analogia fra lo stato della questione nell'ambito della teoria dell'arte e nella teoria della conoscenza: «Qui essa¹²⁴ raccomandava

¹²⁴ Cioè l'arte.

come modello eterno per l'imitazione opere sancite dal marchio della sua autorità: là poneva l'assoluta originalità come suprema unità di misura di ogni valore artistico e ricopriva di infinito disprezzo il piú remoto sospetto di imitazione. Essa pretendeva severamente, in armatura scolastica, un'incondizionata sottomissione anche alle sue leggi piú gratuite, piú evidentemente folli; oppure divinizzava il genio in mistiche sentenze oracolari, trasformava un'artificiosa mancanza di leggi nella prima regola fondamentale e venerava con orgogliosa idolatria manifestazioni che erano non di rado assai ambigue»¹²⁵.

4. *La teoria primo-romantica della conoscenza della natura.*

La critica implica la conoscenza del suo oggetto. Perciò l'esposizione del concetto primo-romantico di critica richiede una caratterizzazione della teoria della conoscenza oggettiva che ne è alla base. Questa deve esser distinta dalla conoscenza del sistema o dell'assoluto, di cui si è esposta precedentemente la teoria; deve, però, derivarne: e riguarda gli oggetti naturali e le opere d'arte, la cui problematica gnoseologica ha impegnato i primi romantici piú che non quella di altre formazioni. Friedrich Schlegel è stato il primo a sviluppare, sotto il nome di critica, la teoria primo-romantica della conoscenza dell'arte; Novalis, insieme ad altri, quella della conoscenza della natura. Nell'ambito di una teoria generale della conoscenza oggettiva, questi due svolgimenti sono cosí strettamente intrecciati, che, per una compiuta comprensione dell'uno, anche l'altro deve essere rapidamente esaminato. Uno sguardo alla teoria della conoscenza della natura è indispensabile per l'esposizione del concetto di critica. Ambedue dipendono in ugual misura da comuni premesse sistematiche e, discendendo insieme da quelle come conseguenze, si accordano fra loro.

La teoria della conoscenza dell'oggetto si determina tramite lo svolgimento del concetto di riflessione nel significato che esso ha per l'oggetto. L'oggetto, come tutto ciò che è reale, si situa nel medium della riflessione. Ma il medium della riflessione, da un punto di vista metodico o gnoseologico, è il medium del pensiero, essendo costruito secondo lo schema della riflessione del pensiero, della riflessione canonica. Questa riflessione del pensiero diviene riflessione canonica, poiché in essa si trovano impressi nel modo piú mar-

¹²⁵ *Jugendschriften*, I, p. 90.

cato i due momenti fondamentali di ogni riflessione: attività spontanea e conoscenza. In essa, infatti, viene riflesso, pensato, l'unico possibile soggetto della riflessione: il pensiero. Perciò esso è pensato come spontaneamente attivo. E poiché esso è pensato come autoriflettente, è anche pensato come immediatamente autoconsciente. In questa conoscenza del pensiero per mezzo di se stesso è inclusa, come si è notato, tutta la conoscenza in generale. Che, tuttavia, quella mera riflessione, il pensiero del pensiero, fosse concepita a priori dai romantici quale una conoscenza del pensiero, discende dal fatto che essi presuppongono quel primo originario pensiero materiale, che è il senso, come già «pieno». Sulla base di questo assioma, il medium della riflessione diventa il sistema, l'assoluto metodologico diventa ontologico. Lo si può pensare determinato in molteplici guise: come natura, come arte, come religione, ecc. Esso però non perderà mai il carattere di medium del pensiero, di nesso di una relazione pensante. In tutte le sue determinazioni l'assoluto resta, dunque, un pensante, ed essenza pensante è tutto ciò che lo riempie. Il fondamentale principio romantico della teoria della conoscenza oggettiva è, con ciò, dato. Tutto ciò che è nell'assoluto, tutto il reale, pensa; poiché questo pensiero è quello della riflessione, esso può pensare solo se stesso, più esattamente, solo il suo proprio pensare; e, poiché questo suo proprio pensare è una sostanzialità piena, ne discende che esso, nello stesso momento in cui si pensa, conosce se stesso. Solo da un punto di vista del tutto particolare, l'assoluto, e ciò che in esso consiste, può essere designato come Io. Così ritengono le lezioni Windischmann, ma non i frammenti dell'«Athenäum»; anche Novalis sembra spesso trascurare questo tipo di considerazione. Ogni conoscenza è autoconoscenza di un'essenza pensante che non ha affatto bisogno di essere un Io. Per di più l'Io fichtiano contrapposto al Non-io, alla natura, significa, per Schlegel e Novalis, solo una forma inferiore fra le infinite forme del sé. Dal punto di vista dell'assoluto non esiste per i romantici alcun Non-io, alcuna natura che non divenga un sé. «La Sé-ità è il fondamento di ogni conoscenza»¹²⁶, scrive Novalis. La cellula germinale di ogni conoscenza è dunque un procedimento della riflessione in un'essenza pensante, per mezzo del quale questa conosce se stessa. L'esser conosciuto di un'essenza pensante presuppone sempre un'autoconoscenza da parte di questa. «Tutto ciò che si può pensare pensa a sua volta»¹²⁷: è un problema

¹²⁶ *Schriften*, p. 579.

¹²⁷ *Se stesso*.

del pensiero»¹²⁸, suona la frase che, non a caso, Friedrich Schlegel mise in cima ai frammenti, nell'edizione da lui curata delle opere del suo amico morto.

Novalis non si è mai stancato di affermare questa dipendenza di ogni conoscenza oggettiva da un'autoconoscenza dell'oggetto: nella forma piú paradossale e, insieme, piú luminosa, nel conciso enunciato: «la percettibilità: un'attenzione»¹²⁹. Non importa se quest'assioma, che riguarda l'attenzione di un oggetto a se stesso, si riferisce anche a quella al percipiente; infatti, anche quando egli esprime chiaramente questo pensiero: «In tutti i predicati, in cui noi osserviamo il fossile, esso osserva noi»¹³⁰, quell'attenzione all'osservatore può essere sensatamente intesa solo come sintomo della facoltà della cosa di auto-osservarsi. Oltre alla sfera del pensare e del conoscere, quella legge fondamentale del medium della riflessione abbraccia, dunque, anche quella della percezione e, infine, addirittura, quella dell'attività. «Un materiale deve autotrattarsi per essere trattato»¹³¹, suona la legge alla quale questa sfera sottostà. Conoscere e percepire, specialmente, debbono essere in certo qual modo in relazione con tutte le dimensioni della riflessione e in tutte essere fondate: «Non vediamo forse ciascun corpo soltanto nella misura in cui esso vede se stesso e noi vediamo noi stessi?»¹³². Come ogni conoscenza muove solo dal Sé, così soltanto a questo essa si estende: «I pensieri sono pieni soltanto di pensieri, sono funzioni del pensiero, come le visioni sono funzioni degli occhi e della luce. L'occhio non vede altro che occhi, l'organo del pensiero nient'altro che organi di pensiero o l'elemento che a essi appartiene»¹³³. «Come l'occhio vede solo occhi – così l'intelletto solo intelletto, l'anima anima, la ragione ragione, lo spirito spiriti, ecc.; l'immaginazione solo immaginazione, i sensi sensi; Dio può essere conosciuto soltanto attraverso un Dio»¹³⁴. In quest'ultimo frammento, il pensiero che ciascuna essenza conosce solo se stessa appare modificato nell'affermazione che ciascuna essenza conosce solo ciò che è simile a se stessa e può essere conosciuta solo da essenze che le assomigliano. Con questo si tocca il problema del rapporto soggetto-oggetto nella conoscenza, che non ha alcun rilievo per l'autoconoscenza intesa secondo la concezione romantica.

¹²⁸ *Schriften*, p. 285.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 293.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 285.

¹³¹ *Schriften*, a cura di Minor, III, p. 166.

¹³² *Schriften*, p. 285.

¹³³ *Ibid.*, p. 355.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 190.

In che modo è possibile la conoscenza al di fuori dell'autoconoscenza? Cioè: com'è possibile una conoscenza dell'oggetto? Secondo i principî del pensiero romantico essa non è, di fatto, possibile. Dove non c'è autoconoscenza non c'è affatto conoscenza, dove c'è autoconoscenza è soppressa la correlazione soggetto-oggetto o, se si preferisce: è dato un soggetto senza oggetto correlato. Ciò nonostante, la realtà non costituisce alcun aggregato di monadi in sé chiuse, incapaci di entrare in una relazione reale l'una con l'altra. Tutto al contrario, ogni unità, tranne l'assoluto stesso, è, nel reale, solo relativa. Tanto poco esse sono in sé concluse e prive di relazioni che addirittura possono, tramite l'innalzamento della propria riflessione (elevare a potenza, romantizzare; cfr. p. 377), incorporare senza fine, nella loro propria autocoscienza, altre essenze, altri centri di riflessione. Questa concezione romantica non riguarda tuttavia soltanto gli umani e individuali centri di riflessione. Non solo gli uomini, ma anche, e nella stessa misura, i cosiddetti oggetti di natura possono ampliare il loro conoscere attraverso gradi superiori di autoconoscenza nella riflessione. In questi il procedimento ha un'essenziale relazione con ciò che comunemente si indica come il loro esser conosciuti. Infatti, la cosa, nella misura in cui potenzia in se stessa la riflessione e comprende altre essenze nella sua autoconoscenza, irradia su queste il proprio originario autoconoscersi. Anche così l'uomo può divenir partecipe di quell'autoconoscenza di altre essenze; questa via coinciderà con la precedente nella conoscenza di due essenze fra loro, che è, in fondo, l'autoconoscersi della loro sintesi prodotta attraverso la riflessione. Conseguentemente, tutto ciò che si presenta all'uomo come la sua conoscenza di un'essenza, è, in lui, il riflesso dell'autoconoscenza del pensiero in questa stessa. Non si dà dunque un mero esser conosciuto di una cosa ma ancor meno la cosa o l'essenza sono limitate a un mero conoscersi soltanto attraverso se stesse. Il potenziamento¹³⁵ della riflessione piuttosto sop-

¹³⁵ Nella conoscenza può di fatto avvenire soltanto un'elevazione, un potenziamento della riflessione; un movimento a ritroso appare impossibile da pensare, nonostante le elaborazioni falsamente schematizzanti in questo senso di Schlegel e di Novalis, tanto per quanto concerne lo schema del pensiero nella riflessione, quanto per la conoscenza per mezzo della riflessione. Un movimento del genere non è mai stato affermato da essi, neppure in un singolo caso. La riflessione può certamente essere elevata, ma non, di nuovo, ridotta; la riduzione non fornisce né una sintesi, né un'analisi. È pensabile solo una interruzione, mai una riduzione di elevazione della riflessione. Tutte le relazioni dei centri di riflessione fra loro, per non parlare di quelle con l'assoluto, si basano dunque soltanto su un'elevazione della riflessione. Quest'obiezione appare evidente quanto meno all'esperienza interna, la quale è tuttavia difficile da spiegare con precisione. Cogliendo l'occasione di questa sporadica annotazione critica, si avverte che la teoria del medium della riflessione non sarà seguita in questo lavoro più di quanto i romantici non l'abbiano elaborata, poiché ciò è suf-

prime, nella cosa, il limite tra l'esser conosciuta per mezzo di se stessa, e l'esser conosciuta per mezzo di un'altra essenza, e nel medium della riflessione la cosa e l'essenza conoscente trapassano l'una nell'altra. Ambedue sono soltanto unità di riflessione correlative. Non c'è, dunque, di fatto, alcuna conoscenza di un oggetto per mezzo di un soggetto. Ogni conoscenza è una connessione immanente all'assoluto o, se si vuole, al soggetto. Il termine «oggetto» non designa una relazione nella conoscenza, ma piuttosto una mancanza di relazione, e perde significato ogni qualvolta si manifesta una relazione conoscitiva. La conoscenza è ancorata in ogni suo aspetto nella riflessione, come annunciano i frammenti di Novalis: l'esser conosciuta di un'essenza tramite un'altra coincide con l'autoconoscenza di chi viene conosciuto, con quella di chi conosce e con il venir conosciuto di chi conosce, tramite l'essenza che questi conosce. Questa è la forma più puntuale del principio fondamentale della teoria romantica della conoscenza dell'oggetto. La sua importanza per la teoria della conoscenza della natura risiede innanzitutto negli enunciati che ne derivano e che riguardano tanto la percezione quanto l'osservazione.

La prima non ha alcuna incidenza sulla teoria della critica e qui, pertanto, deve essere tralasciata. In ogni caso, è chiaro che questa teoria della conoscenza non può portare ad alcuna distinzione fra percezione e conoscenza e che, nell'essenziale, essa attribuisce anche alla conoscenza i tratti distintivi della percezione. In conformità a essa, la conoscenza è immediata in un grado tanto alto quanto può mai esserlo la percezione; e la più semplice fondazione dell'immediatezza della percezione procede parimenti da un medium comune al percipiente e al percepito, come insegna la storia della filosofia in Democrito, il quale fa discendere la percezione da una compenetrazione parzialmente materiale di soggetto e oggetto. Così anche in Novalis si dice che «la stella appare nel cannocchiale, e lo compenetra [...] La stella [...] è essere spontaneamente luminoso; il cannocchiale o l'occhio, lo sono ricettivamente»¹³⁶.

Alla dottrina del medium della conoscenza e della percezione si collega quella dell'osservazione, di immediata importanza per l'in-

ficiente all'esposizione sistematica del loro concetto di critica. Da un punto di vista critico e logico sarebbe desiderabile un'ulteriore elaborazione di questa teoria a partire da dove i romantici l'hanno lasciata nell'oscurità; ma c'è da temere che una simile elaborazione condurrebbe anch'essa, di fatto, solo nel buio. Questa teoria, costruita all'interno di un interesse puramente metafisico, e alcune tesi della quale raggiunsero una peculiare fecondità, porta nella sua totalità a contraddizioni puramente logiche, insolubili; e in primo luogo, quanto al problema della riflessione originaria.

¹³⁶ *Schriften*, p. 563.

tendimento del concetto di critica. L'«osservazione», e il termine molto spesso sinonimo di «esperimento», sono, ancora una volta, vocaboli della terminologia mistica; in essi culmina ciò che il primo romanticismo doveva chiarire e occultare riguardo al principio della conoscenza della natura. La domanda alla quale risponde il concetto di osservazione, suona: quale procedimento deve intraprendere il ricercatore, partendo dalla premessa che il reale è un medium della riflessione, per conoscere la natura? Egli saprà che nessuna conoscenza è possibile senza l'autoconoscenza di ciò che deve essere conosciuto e che questa può essere solo risvegliata tramite un centro di riflessione (l'osservatore), in un altro (la cosa), in quanto il primo, attraverso reiterate riflessioni, si potenzia fino a comprendere il secondo. In modo significativo per la filosofia pura, questa teoria è stata espressa per la prima volta da Fichte, ed è con ciò data un'indicazione di quanto profondamente essa sia connessa con i motivi gnoseologici puri del pensiero primo-romantico. Della dottrina della scienza, egli dice, in opposizione alle altre filosofie: «Ciò di cui essa fa l'oggetto del proprio pensiero, non è un morto concetto che si comporti solo passivamente rispetto alla sua esplorazione [...], è bensì qualcosa di vivente e attivo; che produce conoscenze da se stesso e per mezzo di se stesso e che il filosofo semplicemente osserva. Di fatto, il compito del filosofo, in tutto ciò, si esaurisce nel dare a quel vivente un'attività finalizzata, nell'osservare quest'attività, nell'intenderla e nel racchiuderla in un'unità. Egli impianta un esperimento [...] come, poi, l'oggetto si manifesta [...] è cosa [...] dell'oggetto stesso [...] nelle filosofie contrarie [...] c'è un unico filo del pensiero, quello dei pensieri del filosofo, perché il suo materiale non è esso stesso introdotto come pensante»¹³⁷. Ciò che, in Fichte, valeva per l'Io, vale, in Novalis, per l'oggetto di natura e diviene un principio centrale nella filosofia della natura¹³⁸ del loro tempo. La definizione di questo metodo come esperimento, che già Fichte aveva dato,

¹³⁷ FICHTE, p. 454.

¹³⁸ Questa concezione è anche molto vicina a Goethe. Certamente l'ultima intenzione della sua teoria della natura non si esaurisce affatto con la problematica teoria romantica, dalla quale si tenne lontano; tuttavia, a partire da altre prospettive si trova in lui un concetto di empiria molto vicino a quello romantico di osservazione: «C'è una delicata empiria che si identifica nel modo più intimo con l'oggetto e diviene in tal modo vera e propria teoria. Quest'elevazione della potenza spirituale è tuttavia propria di un'epoca di alta cultura» (WA, sez. II, vol. II, pp. 128 sg.). Siffatta empiria coglie l'essenziale nell'oggetto stesso; perciò Goethe dice: «La cosa suprema sarebbe: comprendere che tutto il fattuale è già teoria. L'azzurro del cielo ci mostra la legge fondamentale della cromatica. Soltanto, non si cerchi nulla dietro i fenomeni; essi stessi sono la dottrina» (WA, sez. II, vol. II, p. 131). Anche per i romantici il fenomeno, in virtù del proprio autoconoscersi, è dottrina.

era oltremodo ovvia nei riguardi dell'oggetto naturale. L'esperimento consiste nell'evocazione dell'autocoscienza e dell'autocoscienza nella cosa osservata. Osservare una cosa significa soltanto stimolarla all'autoconoscenza. Che un'esperimento riesca dipende da quanto l'esperimentatore sia in grado di avvicinarsi all'oggetto e, infine, di includerlo in sé per mezzo dell'innalzamento della propria coscienza, dell'osservazione magica, si potrebbe dire. In questo senso dell'autentico sperimentatore Novalis dice: «La natura in lui si manifesta tanto più perfettamente quanto più la sua costituzione è armonica con essa»¹³⁹; e dell'esperimento, che esso è «mera dilatazione, smembramento, variazione, potenziamento dell'oggetto»¹⁴⁰. Perciò egli cita con approvazione il parere di Goethe: «che ogni sostanza ha i più stretti rapporti con se stessa, come il ferro nel magnetismo»¹⁴¹. Fra questi rapporti, egli vede la riflessione dell'oggetto; dobbiamo qui lasciare in sospeso fino a che punto egli venga così a incontrarsi con l'opinione di Goethe. Nei romantici il medium della riflessione e quello della conoscenza e della percezione coincidono. Il termine «osservazione» poggia su questa identità dei media; ciò che nel comune esperimento si presenta distinto come percezione e come indirizzo secondo un piano del corso della ricerca è riunificato nell'osservazione magica che è essa stessa un esperimento, anzi, secondo questa teoria, l'unico esperimento possibile. Questa osservazione magica può anche essere definita, nel senso dei romantici, ironica: essa, infatti, non osserva nel suo oggetto nulla di singolo, nulla di determinato. Nessuna interrogazione della natura è alla base di questo esperimento. Piuttosto l'osservazione prende in considerazione l'autoconoscenza in germe nell'oggetto o, meglio, essa è la stessa coscienza germinante dell'oggetto. A ragione dunque può essere definita ironica, poiché essa nel non-sapere - nell'osservare - maggiormente sa, è identica con l'oggetto. Sarebbe dunque lecito, anche se non sarebbe più giusto, lasciare fuori campo questa correlazione e parlare di una coincidenza del lato oggettivo e di quello soggettivo nella conoscenza. Simultaneamente ogni conoscenza dell'oggetto è un vero e proprio divenire di quest'oggetto stesso. Infatti, secondo il principio fondamentale della conoscenza dell'oggetto, solo il processo stesso della conoscenza trasforma l'oggetto da conoscere in quello che viene conosciuto. Per-

¹³⁹ *Schriften*, p. 500.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 447.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 355.

ciò Novalis dice: «Il procedimento di un'osservazione è un procedimento contemporaneamente soggettivo e oggettivo, un esperimento ideale e reale a un tempo. La tesi e il risultato, quando si voglia che la prima sia perfetta, devono compiersi insieme. Se l'oggetto osservato è già una tesi e il procedimento è nel pensiero, il risultato sarà la medesima tesi, ma in grado superiore»¹⁴². Con quest'ultima notazione, Novalis passa dalla teoria dell'osservazione della natura alla teoria dell'osservazione di creazioni spirituali. La «tesi», nel senso che egli le dà, può essere un'opera d'arte.

¹⁴² *Ibid.*, p. 453.

La critica

1. *La teoria primo-romantica della conoscenza dell'arte.*

L'arte è una determinazione del medium della riflessione, probabilmente la piú feconda che esso abbia ricevuto. La critica è conoscenza dell'oggetto in questo medium. Nell'indagine seguente si dovrà dunque mostrare quale portata abbia la concezione dell'arte come medium della riflessione per la conoscenza della sua idea e delle sue formazioni, nonché per la teoria di questa stessa conoscenza. L'ultimo problema è stato indagato cosí ampiamente nel corso di tutta la parte precedente che per spostare lo sguardo dal metodo della critica d'arte romantica alla sua oggettiva prestazione può bastare una ricapitolazione. Sarebbe, ovviamente, del tutto errato cercare nei romantici un particolare motivo per cui essi considerassero l'arte come medium della riflessione. Per loro, questa interpretazione di tutto il reale e, perciò, anche dell'arte, era un *credo* metafisico. Come già nell'introduzione si è accennato, questo non è stato il principio metafisico centrale della loro *Weltanschauung*, ché di gran lunga troppo scarso a tal fine è il suo specifico peso metafisico. Ma, per quanto il presente contesto possa essere orientato a trattare tale tesi in analogia con un'ipotesi scientifica, a chiarirla da un punto di vista solo immanente e a svilupparla in rapporto al suo contributo alla comprensione degli oggetti, non si deve tuttavia dimenticare che questa visione di tutto il reale come un pensante porterebbe alla luce, in un'esplorazione della metafisica romantica e del concetto romantico di storia, piú aspetti di quanto non accada nell'ambito della teoria dell'arte, per la quale conta in primo luogo il suo contenuto gnoseologico. Il suo significato metafisico, al contrario, in questa trattazione non viene preso propriamente in considerazione, ma soltanto sfiorato all'interno della teoria romantica dell'arte che, certamente, da parte sua, attinge con immediatezza e sicurezza incomparabilmente maggiori la profondità metafisica del pensiero romantico.

In un passo delle lezioni Windischmann, si può ancora percepire la debole eco del pensiero che aveva profondamente stimola-

to Schlegel e determinato la sua teoria dell'arte al tempo dell'«Athenäum». «Esiste [...] una modalità del pensare che produce qualcosa e ha perciò una grande affinità di forma con quella potenza di creazione che ascriviamo all'Io della natura e all'Io del mondo, e, cioè, il poetare. Questo crea, in certo qual modo, la sua stessa materia»¹. Qui tale pensiero non ha più alcuna importanza ma è, tuttavia, la chiara espressione del più antico punto di vista di Schlegel secondo il quale la riflessione, che egli concepiva allora come arte, è assolutamente creatrice, piena e compiuta quanto al contenuto. Ugualmente, nel periodo al quale questa ricerca si riferisce, egli non conosceva ancora, nell'uso del concetto di riflessione, quel moderatismo in virtù del quale, nelle lezioni contrappone la volontà, in funzione limitatrice, alla riflessione (cfr. p. 376). In quel tempo egli conosceva soltanto una limitazione relativa, autonoma, della riflessione in se stessa e, come risulterà, questa ha una funzione importante nella teoria dell'arte. La debolezza e la moderazione dell'opera tarda dipendono dalla limitazione dell'onnipotenza creatrice della riflessione che un tempo, per Schlegel, si era manifestata nel modo più chiaro nell'arte. Nel periodo giovanile egli ha definito l'arte come un medium della riflessione, con chiarezza pari a quella di questo passo delle lezioni, solo nel celebre frammento 116 dell'«Athenäum», dove dice della poesia romantica che essa può «nel grado più alto librarsi nel mezzo fra il rappresentato e il rappresentante², libera [...] da ogni interesse sulle ali della riflessione poetica, sempre di nuovo potenziare questa riflessione e moltiplicarla come in un'infinita serie di specchi». Del rapporto produttivo e ricettivo con l'arte, Schlegel dice: «La natura del sentimento poetico è riposta forse nel fatto che è [...] possibile commuoversi per nulla»³. Ovvero: il punto neutro della riflessione, nel quale questa sorge dal nulla, è il sentimento poetico. Difficile decidere se in questa formulazione sia presente un rapporto con la teoria kantiana del libero gioco delle facoltà dell'animo, gioco nel quale l'oggetto si riduce a nulla per costituire soltanto l'occasione di una spontanea e interiore disposizione dello spirito. Non rientra, del resto, nell'ambito di questa monografia sul concetto romantico di critica l'indagine del rapporto fra la teoria dell'arte romantica e quella kantiana, dato che quel rapporto non può essere afferrato a partire da questo punto.

¹ *Vorlesungen*, p. 63.

² Il poeta e il suo oggetto sono da intendersi qui come poli della riflessione.

³ «Athenäum», n. 433.

In molti luoghi, anche Novalis ha lasciato comprendere che la fondamentale struttura dell'arte è quella del medium della riflessione. L'affermazione che «Arte poetica è invero soltanto uso arbitrario, attivo, produttivo dei nostri organi, e forse il pensare stesso potrebbe non essere poi qualcosa di molto diverso, e pensare e poetare sono dunque tutt'uno»⁴, assomiglia molto alla citata enunciazione schlegeliana nelle lezioni e fa segno in quella direzione. Del tutto apertamente Novalis concepisce l'arte come il medium della riflessione κατ' ἔξοχὴν e usa la parola *arte* addirittura come termine tecnico per esso, quando dice: «Il principio dell'Io è puramente ideale [...] l'inizio si origina posteriormente all'Io. L'Io non può dunque aver avuto un inizio. Di qui ci accorgiamo di trovarci nel dominio dell'arte»⁵. E quando egli domanda: «Esiste un'arte dell'invenzione senza dati, un'arte dell'invenzione assoluta?»⁶, ciò significa, da una parte l'interrogarsi su un'origine assoluta e neutra della riflessione, mentre, dall'altra, egli stesso, nei suoi scritti, ha sufficientemente caratterizzato l'arte poetica come assoluta arte dell'invenzione che prescinde dai dati. Egli si oppone alla teoria dei fratelli Schlegel sull'artificiosità di Shakespeare e ricorda loro che l'arte «è, per così dire, la natura che contempla, imita e plasma se stessa»⁷. Qui non vi è tanto l'idea che la natura sia il sostrato della riflessione e dell'arte, quanto quella che debba restar preservata l'integrità e l'unità del medium della riflessione. Per questo, in tale passo, «natura» sembra a Novalis espressione migliore che «arte» e così, secondo lui, occorre conservare anche per i fenomeni poetici questo termine che, certo, sta a indicare soltanto l'assoluto. Spesso, tuttavia, in perfetto accordo con Schlegel, egli considererà l'arte come il prototipo del medium della riflessione, fino a dire: «La natura genera, lo spirito opera. Il est beaucoup plus commode d'être fait que de se faire lui même (*sic!*)»⁸. La riflessione è, dunque, l'elemento originario e costruttivo, nell'arte come in tutta la sfera spirituale. Allo stesso modo, la religione sorge soltanto quando «il cuore [...] sente se stesso»⁹, ed è necessario per la poesia che essa sia «un essere che si plasma da sé»¹⁰.

⁴ *Schriften*, a cura di Minor, III, p. 14.

⁵ *Schriften*, p. 496.

⁶ *Ibid.*, p. 478.

⁷ *Ibid.*, p. 277.

⁸ *Ibid.*, p. 490.

⁹ *Ibid.*, pp. 278 sgg.

¹⁰ *Ibid.*, p. 331.

La conoscenza dell'arte nel medium della riflessione è il compito della critica. Valgono per essa tutte le leggi che, nel medium della riflessione, esistono per la conoscenza dell'oggetto in generale. Nei confronti dell'opera d'arte, dunque, la critica è ciò che l'osservazione è per l'oggetto naturale: si tratta delle stesse leggi che, modificate, si imprimono in diversi oggetti. Novalis, dicendo che: «Ciò che è allo stesso tempo pensiero e osservazione è un germe [...] critico»¹¹, afferma – in un discorso in realtà tautologico, dato che l'osservazione è un procedimento di pensiero – lo stretto rapporto fra critica e osservazione. La critica è, dunque, per così dire, un esperimento sull'opera d'arte, nel quale viene destata la riflessione attraverso la quale l'opera viene portata alla coscienza e alla conoscenza di se stessa. «La vera recensione dovrebbe [...] essere il risultato e l'esposizione di un esperimento filologico e di una ricerca letteraria»¹². Schlegel, a sua volta, definisce «la cosiddetta *recherche* [...] un esperimento storico»¹³ e, nel suo sguardo retrospettivo sulla propria attività dato nel 1800, disse: «Anche in futuro, non mancherò, come ho fatto finora, di compiere esperimenti con le opere dell'arte poetica e filosofica, per me e per la scienza»¹⁴. In fondo, il soggetto della riflessione è lo stesso prodotto artistico, e l'esperimento non consiste nella riflessione su un prodotto, sostanzialmente incapace di trasformarlo (come è, invece, l'intenzione della critica romantica), bensì nello svolgimento della riflessione (cioè, per i romantici: dello spirito) in un prodotto formato.

In quanto è conoscenza dell'opera d'arte, la critica è autoconoscenza dell'opera stessa; nella misura in cui la giudica, questo avviene come autovalutazione nell'opera. In questo suo ultimo aspetto, la critica va al di là dell'osservazione: appare qui la differenza fra l'oggetto artistico e quello naturale, il quale non lascia adito ad alcun giudizio. Il concetto di autovalutazione non è estraneo ai romantici, neppure al di fuori dell'ambito dell'arte. Perciò si legge in Novalis: «La filosofia ha [...] tre periodi: quello tetico dell'autoriflessione della scienza, quello dell'opposta e antinomica autovalutazione della scienza, e la simultanea autoriflessione e autovalutazione sincritica»¹⁵. Nella recensione del *Wilhelm Meister*, significativa per la teoria della critica di Schlegel, si dice, in riferimento

¹¹ *Ibid.*, p. 440.

¹² «Athenäum», n. 403.

¹³ *Ivi*, n. 427.

¹⁴ *Jugendschriften*, II, p. 423.

¹⁵ *Schriften*, p. 441.

all'autovalutazione nell'arte: «Fortunatamente questo è proprio uno di quei libri che si giudicano da sé»¹⁶. Novalis dice: «la recensione è il complemento del libro. Certi libri non hanno bisogno di recensione, per essi basta l'annuncio; contengono già in sé la recensione»¹⁷.

In verità, quest'autovalutazione all'interno della riflessione è da chiamarsi giudizio solo impropriamente. Del tutto atrofizzato è infatti, in essa, un momento necessario di ogni giudizio, quello negativo. Certamente – e proprio questo tratto dà innanzitutto alla riflessione la sua colorazione critica – lo spirito, in ogni riflessione, si innalza su tutti i precedenti gradi della riflessione, e con ciò li nega; ma il momento positivo di questo potenziamento della coscienza supera di gran lunga quello negativo. Questa considerazione del procedere della riflessione emerge dalle parole di Novalis: «L'atto dell'autosuperamento è sempre quello supremo, è il punto originario, la genesi della vita [...] e ogni filosofia incomincia là dove chi filosofa, filosofa se stesso, vale a dire si distrugge [...] e si rinnova a un tempo [...] Così ogni vivente moralità incomincia dal fatto che per virtù opero contro la virtù; qui incomincia la vita della virtù, con la quale forse la sua capacità aumenta all'infinito»¹⁸. In modo esattamente altrettanto positivo, giudicano i romantici l'autoriflessione nell'opera d'arte. Per il potenziamento della coscienza dell'opera attraverso la critica, Schlegel ha trovato un'espressione altamente significativa in un motto di spirito. Infatti, in una lettera a Schleiermacher, egli chiama succintamente *Übermeister*¹⁹ il suo saggio sull'«Athenäum» *Über Goethe's «Meister»* [Sul *Meister* di Goethe]: un'espressione eccellente per l'ultima intenzione di questa critica, e che più di ogni altra, in definitiva, aderisce al suo concetto di critica. Anche altrove egli fa volentieri uso di simili espressioni, senza che si possa stabilire se alla loro base vi sia la medesima disposizione, dato che esse non sono scritte in un'unica parola²⁰. Il momento dell'autoannullamento, la possibile negazione nella riflessione, non può dunque aver peso in confronto alla positività sempre crescente dell'innalzarsi della coscienza in chi riflette. Un'analisi del concetto romantico di critica conduce, pertanto, immediatamente a quel tratto che sempre più chiaramente si mostrerà nel suo procedere e avrà una

¹⁶ *Jugendschriften*, II, p. 172.

¹⁷ *Schriften*, p. 460.

¹⁸ *Ibid.*, p. 318.

¹⁹ Cioè: sul *Meister* e super-Meister insieme. *Aus Schleiermacher's Leben*, III, p. 75.

²⁰ CAROLINE, I, p. 257. *Aus Schleiermacher's Leben*, III, p. 138.

fondazione sempre piú complessa: la piena positività di questa critica, per cui essa si differenzia radicalmente dal concetto moderno che vi scorge soltanto un'istanza negativa.

Ogni conoscenza critica di un prodotto formato è, in quanto riflessione in esso insita, nient'altro che un suo superiore grado di coscienza, spontaneamente sorto. Questo potenziamento della coscienza nella critica è, in linea di principio, infinito: la critica è dunque il medium in cui la limitatezza della singola opera si rapporta metodicamente all'infinità dell'arte e, infine, viene trasferita in essa, poiché l'arte, in quanto medium della riflessione, è, ovviamente, infinita. Come si è accennato sopra, Novalis ha designato complessivamente come romanticizzare la riflessione mediale, senza con ciò intendere complessivamente l'arte. Ché anzi, quel che egli così descrive è esattamente il procedimento della critica d'arte. «L'assolutizzazione, l'universalizzazione, la classificazione del momento individuale [...] è la vera essenza del romanticizzare»²¹. «In quanto conferisco al finito [...] un'apparenza infinita, lo rendo romantico»²². Anche parlando del critico, giacché come tale è da intendere il «vero lettore» del seguente appunto, egli definisce il lavoro critico: «Il vero lettore deve essere l'autore ampliato. È l'istanza superiore che riceve la materia già prelaborata dall'istanza inferiore. Il sentimento [...] distingue nuovamente alla lettura la parte grezza da quella formata e, se il lettore elaborasse il libro secondo la sua idea, un secondo lettore lo purificherebbe ancor piú, e così [...] la massa [...] finisce per diventare parte dello spirito attivo»²³. Questo significa che l'opera d'arte singola deve venir dissolta nel medium dell'arte e, tuttavia, questo processo può essere rappresentato sensatamente da una molteplicità di critici che si alternano fra loro solo se questi non sono intelletti empirici, ma gradi personificati della riflessione. È evidente che il potenziamento della riflessione nell'opera deve essere indicato come tale anche nella sua critica, la quale, a sua volta, ha infiniti gradi. È in questo senso che Schlegel scrive: «Ogni recensione filosofica²⁴ dovrebbe contemporaneamente essere filosofia delle recensioni»²⁵. Questo procedimento critico non può mai entrare in conflitto con l'apprensione primitiva e puramente sentimentale

²¹ *Schriften*, p. 499.

²² *Ibid.*, p. 304.

²³ *Ibid.*, p. 34.

²⁴ Un aggettivo con il quale viene presumibilmente indicata la sua dignità, non il suo oggetto.

²⁵ «Athenäum», n. 44.

dell'opera d'arte, poiché esso è l'intensificazione tanto dell'opera stessa, quanto della sua comprensione e della sua ricezione. Nella «critica» del *Wilhelm Meister*, Schlegel dice: «È bello e necessario concedersi interamente all'impressione di una poesia [...] e, se capita, rafforzare, anche nel solo dettaglio, il sentimento con la riflessione ed elevarlo al pensiero [...] completarlo [...] Ma non meno necessario è poter astrarre da ogni dettaglio e, sospesi, abbracciare l'insieme»²⁶. Questa comprensione dell'insieme vien detta sospesa, poiché essa interessa la riflessione che infinitamente si innalza, che non si fissa in alcuna considerazione, come è accennato da Schlegel nel frammento 116 dell'«Athenäum». Così la riflessione coglie proprio i momenti centrali, d'insieme, dell'opera e li sprofonda nel medium dell'arte, come risulta evidente proprio dalla «critica» del *Wilhelm Meister*. Con una circostanziata analisi, Schlegel vuol trovare qui, nel ruolo svolto dai diversi generi artistici nella formazione dell'eroe, la nascosta allusione a una sistematica, il cui chiaro svolgimento e ordinamento nel tutto dell'arte sia compito della critica dell'opera. La critica, in questo, non dovrebbe far altro che scoprire le segrete disposizioni dell'opera, compiere le sue nascoste intenzioni. Nel senso dell'opera stessa, cioè nella sua riflessione, essa deve sopravanzarla, renderla assoluta. È chiaro: per i romantici la critica è molto meno il giudizio su un'opera, che non il metodo del suo compimento. In questo senso, essi hanno propugnato una critica poetica, abolito la differenza fra poesia e critica e affermato: «La poesia può esser criticata solo con la poesia. Un giudizio estetico che non sia esso stesso un'opera d'arte [...] come esposizione della necessaria impressione nel suo divenire»²⁷, [...] non ha alcun diritto di cittadinanza nel regno dell'arte»²⁸. «Quella critica poetica esporrà da capo l'esposizione, vorrà formare ancora una volta il già formato, compirà l'opera, la ringiovanirà, le darà una nuova forma»²⁹. Infatti, l'opera è incom-

²⁶ *Jugendschriften*, II, p. 169.

²⁷ Come dispiegamento, cioè, della riflessione immanente all'opera d'arte.

²⁸ «Lyceum», n. 117.

²⁹ *Jugendschriften*, II, p. 177. Questa critica poetica, la quale, stando alla recensione al *Meister*, è esclusivamente cosa di poeti e di artisti, è quella essenzialmente propria di Schlegel, è il genere di critica da lui più altamente apprezzato. Alla sua delimitazione nei confronti della «caratteristica» presente nella pagina citata, va aggiunta la seguente osservazione nella recensione al *Woldemar*: «Soltanto una filosofia che, sulla base di un indispensabile livello di cultura dello spirito filosofico, conseguisse qualcosa di sommo, o quasi, potrebbe essere sistematicizzata; e, insieme, togliendo il troppo e colmando lacune, resta più coerente in sé e più fedele al suo proprio senso. Di contro, una filosofia il cui fondamento, scopo, leggi e totalità non siano di per sé filosofici ma personali, può essere soltanto caratterizzata» (*Jugendschriften*, II, pp. 89 sg.). Da un lato, dunque, la «caratteristica» è adeguata all'opera di mezza tacca, dall'altro essa costituisce, secondo la recensio-

piuta: «Solo l'incompiuto può essere inteso, può portarci lontano. Ciò che è compiuto è solo goduto. Se vogliamo intendere la natura dobbiamo porla come incompiuta»³⁰. Lo stesso vale per l'opera d'arte, ma non come finzione, bensì nella verità. Ogni opera è necessariamente incompiuta nei confronti dell'assoluto dell'arte, oppure, ed è lo stesso, in quelli della sua propria idea assoluta. «Per ciò dovrebbero esserci giornali critici che trattassero gli autori con arte medica e chirurgica, non limitandosi a scoprire la malattia e a divulgarla con gioia maligna [...] una vera *polizia*³¹ [...] cerca di attenuare le predisposizioni alla malattia»³². Esempi di questa critica, completante e positiva, ha in mente Novalis, quando, di un genere di traduzioni che egli definisce «mitiche», dice: «Esse rappresentano il carattere puro e compiuto dell'opera d'arte individuale. Non ci danno l'opera reale, bensì il suo ideale. Credo che non ne esista ancora un modello compiuto. Ma limpide tracce se ne trovano nello spirito di alcune critiche e descrizioni di opere d'arte. Per farle, ci vuole una testa nella quale lo spirito poetico e lo spirito filosofico si siano compenetrati in tutta la loro ricchezza»³³. Forse, Novalis, avvicinando l'una all'altra critica e traduzione, pensa a un'assidua trasposizione mediale di un'opera da una lingua all'altra, una concezione senz'altro lecita, data la natura infinitamente enigmatica della traduzione.

«Se si vuole e deve vedere la caratteristica dello spirito critico moderno nella negazione di ogni dogmatismo, nel rispetto della sovranità assoluta della produttiva forza creatrice dell'artista e del pensatore, sono gli Schlegel ad aver risvegliato questo spirito critico moderno e ad averlo portato alla sua più elevata manifestazione»³⁴. Con queste parole Enders ha in mente l'intera famiglia let-

ne al *Meister*, il procedimento comune del critico impoetico. A ragione Haym riconosce in quello stesso sistematicizzare e portare a compimento, ciò che, secondo l'opinione di Schlegel, anche di fronte all'«ars poetica» ha natura di critica poetica, nel senso sopra definito. Il titolo *Charakteristiken und Kritiken*, dato dai fratelli Schlegel alla raccolta delle loro recensioni, contrappone l'una all'altra critica non poetica e critica poetica. La prima, cioè la «caratteristica», non ha nulla a che fare con ciò che è essenziale nel concetto di critica d'arte di Schlegel.

³⁰ *Schriften*, pp. 104 sg. Cfr. *supra*, parte I, par. 4: l'oggetto, nella conoscenza viene «intensificato», compiuto, e, dunque, può essere conosciuto solo quando è incompiuto. Questa concezione è connessa al problema dell'imparare, della ἀνάμνησις, del sapere non ancora consapevole, e ai tentativi di risoluzione mistica di questo problema, secondo i quali l'oggetto da conoscere è dato come un oggetto incompiuto e, cioè, interiormente.

³¹ Molto probabilmente Novalis, in questo frammento, usa il termine tanto nell'accezione corrente, quanto in una più arcaica, come antitesi di «barbarie» e sinonimo, grosso modo, di «civiltà» [N. d. T.].

³² *Schriften*, p. 30.

³³ *Ibid.*, p. 16.

³⁴ ENDERS, p. 1.

teraria degli Schlegel. Si deve a Friedrich Schlegel, prima che a tutti gli altri membri della famiglia, il superamento dei principî del dogmatismo estetico e anche, ciò che Enders non dice, l'altrettanto importante preservazione della critica dalla tolleranza scettica che nasceva, in ultima analisi, dal culto smodato della forza creatrice come mera forza espressiva dell'artista. Dal primo punto di vista, egli ha superato le tendenze del razionalismo; dal secondo, i momenti di disgregazione insiti nella teoria degli scrittori dello *Sturm und Drang*; e, sotto questo aspetto, la critica del XIX e del XX secolo è di nuovo radicalmente decaduta dalle posizioni schlegeliane. Egli ha legato le leggi dello spirito all'opera d'arte stessa invece di fare di quest'ultima un mero prodotto collaterale della soggettività, come gli autori moderni che, pur seguendolo, hanno frainteso questo tratto del suo pensiero. Si può valutare, da quanto detto, di quale vivacità spirituale ci fosse bisogno e, insieme, di quale fermezza, per salvaguardare questo punto di vista che, in parte, come superamento del dogmatismo, è diventato la facile eredità della critica moderna. Dall'orizzonte della quale, che non è più fissato da alcuna teoria, ma ancora soltanto da una prassi deteriorata, non si può certamente misurare quale pienezza di positive premesse sia contenuta nella negazione dei dogmi razionalistici. Essa non vede che queste premesse, accanto al loro valore liberatorio, fissarono un concetto fondamentale che prima non aveva potuto essere introdotto con chiarezza: quello dell'opera. Il concetto di critica di Schlegel non si limita infatti a conseguire la libertà da dottrine estetiche eteronome; piuttosto la rese possibile soltanto perché pose, al posto della regola, un altro canone dell'opera d'arte, quello di una precisa costruzione immanente dell'opera stessa. Lo fece, non con quei concetti generali di armonia e di organizzazione, che, in Herder o in Moritz non avevano potuto condurre alla fondazione di una critica, ma con un'autentica teoria dell'arte, sia pure sistemata in concetti: dell'arte come medium della riflessione, dell'opera come centro della riflessione. Con ciò, dalla parte dell'oggetto o del prodotto formato, egli fissò, nell'ambito dell'arte, quell'autonomia che Kant, nella critica di questa, aveva attribuito alla facoltà del giudizio. A partire dal romanticismo, il principio cardinale dell'attività critica, la valutazione dell'opera secondo criteri immanenti, è stato acquisito sul fondamento di teorie romantiche, anche se certamente queste, nella loro forma pura, non soddisfano alcun pensatore odierno. Schlegel trasferisce l'accentuazione del suo principio della critica assolutamente nuovo al *Wilhelm Meister*, quando lo definisce il «libro assolu-

tamente nuovo e unico che ognuno dovrebbe poter imparare a comprendere soltanto da se stesso»³⁵. Anche in questo principio, Novalis concorda con Schlegel: «Trovare formule per "individualità artistiche" per mezzo delle quali queste vengano finalmente comprese nel loro piú proprio significato, costituisce il compito di un critico artistico, i cui lavori preparano la storia dell'arte»³⁶. Del gusto, al quale il razionalismo si richiamava per le sue regole, nella misura in cui queste non vengono fondate in senso puramente storico, egli dice: «Il gusto soltanto giudica un modo esclusivamente negativo»³⁷.

Un concetto esattamente determinato di opera divenne dunque, in questa teoria romantica, il concetto correlato a quello di critica.

2. *L'opera d'arte.*

La teoria romantica dell'opera d'arte è la teoria della sua forma. I primi romantici hanno identificato la natura limitante della forma con la limitatezza di ogni riflessione finita e, tramite quest'unica considerazione, hanno definito il concetto di opera d'arte all'interno del proprio mondo intuitivo. La pura essenza della riflessione si annuncia ai romantici nella pura apparizione formale dell'opera d'arte, del tutto analogamente a quel pensiero con il quale, nel primo scritto sulla dottrina della scienza, Fichte vede la riflessione manifestarsi nella nuda forma della conoscenza (cfr. pp. 361 sg.). La forma, dunque, è la manifestazione oggettiva della riflessione che è propria dell'opera e ne costituisce l'essenza. Essa è la possibilità, nell'opera, della riflessione e, dunque, è a priori, come un principio di esistenza, a fondamento di essa; tramite la sua forma, l'opera d'arte è un centro vivente della riflessione. Centri di riflessione sempre nuovi si formano nel medium della riflessione, nell'arte. Essi abbracciano nella riflessione, a seconda del loro germe spirituale, connessioni piú ampie o piú ristrette. Soltanto in un siffatto centro, come in un suo valore limite, l'infinità dell'arte perviene per la prima volta a riflessione; perviene, cioè, all'autocomprensione e cosí, in generale, alla comprensione. Questo valore limite è la forma di esposizione dell'o-

³⁵ *Jugendschriften*, II, p. 171.

³⁶ *Schriften*, p. 11.

³⁷ *Ibid.*, p. 80.

pera singola. Su questa forma poggia la possibilità di un'unità relativa e di una configurazione conchiusa dell'opera nel medium dell'arte. Poiché, però, in questo medium ogni singola riflessione può essere soltanto una riflessione separata, una riflessione casuale, anche l'unità dell'opera è solo relativa, in confronto a quella dell'arte; l'opera rimane legata a un momento di casualità. Riconoscere questa particolare casualità come necessaria, cioè inevitabile in linea di principio, individuarla nella rigorosa autolimitazione della riflessione, costituisce l'esatta funzione della forma. La riflessione pratica, cioè determinata, e l'autolimitazione costituiscono individualità e forma dell'opera d'arte. È in tale limitazione che l'opera deve infatti consistere, perché la critica, secondo quanto precedentemente (cfr. p. 403) affermato, possa essere soppressione di ogni limitazione. La critica adempie il suo compito se, quanto più conclusa è la riflessione e più rigorosa la forma dell'opera, tanto più variamente e intensamente le porta fuori di sé, risolvendo in una riflessione più alta la riflessione originaria, e così di seguito. In questo compito, essa poggia sulle cellule germinali della riflessione, sui momenti positivamente formali dell'opera, da essa risolti in momenti universalmente formali. Essa espone così il rapporto della singola opera con l'idea dell'arte e, con questa, l'idea stessa della singola opera.

In verità, Schlegel fornisce anche, soprattutto intorno al 1800, definizioni che riguardano il contenuto della vera opera d'arte; esse, tuttavia, poggiano su quel già menzionato intorbidamento del concetto base di medium della riflessione nel quale egli smarrisce la sua forza metodica. Quando determina il medium della riflessione non più come arte ma come religione, egli afferra solo oscuramente l'opera d'arte, dal punto di vista del suo contenuto e non può spiegare, nonostante ogni sforzo, la sua sensazione di un contenuto degno, che resta solo un'aspirazione; egli cerca di ritrovarvi³⁸ i tratti caratteristici del suo cosmo religioso, mentre, nello stesso tempo, a riprova di questa oscurità, la sua idea della forma non fa alcun passo avanti³⁹. Prima di tale cambiamento della sua concezione del mondo, e là dove le vecchie strutture mantenevano ancora una residua efficacia, egli ha sostenuto, in comune con No-

³⁸ Cfr. *Rede über die Mythologie* [Discorso sulla mitologia], in *Jugendschriften*, II, p. 357.

³⁹ In riferimento ai momenti formali, metodici, Haym (p. 481) poteva perciò dire, della filosofia della religione schlegeliana verso il 1800 che questa «consisteva, a guardar bene, unicamente nell'aver trasferito le sue categorie preferite, costruite sul terreno dell'estetica, dalla poesia alla religione». Tuttavia l'intera tendenza di questa filosofia della religione, non è con ciò sufficientemente caratterizzata.

valis, come nuova conquista a nome della scuola romantica, un rigoroso concetto di opera in relazione a un concetto di forma fondato sulla filosofia della riflessione: «Ciò che trovate detto dell'arte e della forma nei libri filosofici basta approssimativamente a spiegare l'arte dell'orologiaio. Dell'arte e della forma in senso superiore non trovate neppure la più vaga idea»⁴⁰. La forma in senso superiore è l'autolimitazione della riflessione. In questo senso il frammento 37 del «Lyceum,» tratta del «valore e della dignità dell'autolimitazione che è, per l'artista come per l'uomo [...] la cosa più necessaria e più alta. La più necessaria: perché là dove non ci si limita si vien limitati dal mondo e si diventa, così, schiavi. La più alta: perché è possibile limitarci solo in quei punti e in quegli atti nei quali abbiamo una forza infinita⁴¹, capacità di autocreazione e di autoannullamento [...] uno scrittore che vuole e può sfgarsi interamente [...] è veramente degno di essere compianto. Solo dagli errori ci si deve guardare [...] Ciò che appare e deve apparire incondizionato arbitrio deve, in fondo, a sua volta, essere assolutamente necessario [...] altrimenti [...] sorge l'illiberalità e dall'autolimitazione nasce l'autoannullamento». Questa «liberale limitazione», che Enders chiama giustamente «una forte esigenza della critica romantica»⁴², produce la forma di esposizione dell'opera. In nessun luogo l'essenziale di questa concezione è più chiaramente espresso che in un frammento di Novalis, che si riferisce, non all'arte ma all'eticità statuale: «Poiché, nella più alta animazione lo spirito raggiunge insieme la sua massima efficacia e gli effetti dello spirito sono riflessioni; poiché, però, la riflessione è per sua natura formatrice, e con la suprema riflessione è collegata la riflessione bella o perfetta, anche l'espressione del cittadino in prossimità del re sarà espressione della più alta e contenuta pienezza di energia, espressione dei moti più vivaci, dominati attraverso la più rispettosa avvedutezza...»⁴³. Basta qui sostituire al cittadino l'opera d'arte e al re l'assoluto dell'arte, per trovar detto nel modo più chiaro come la potenza formante della riflessione imprime nell'opera la sua forma, secondo la concezione dei primi romantici. L'espressione «opera» è stata usata con enfasi da Schlegel per la formazione così determinata. Lotario nel *Dialogo sulla poesia* parla di quell'entità autonoma in sé compiuta, per la quale

⁴⁰ *Jugendschriften*, II, p. 427.

⁴¹ Cioè, riflettente.

⁴² ENDERS, p. 357.

⁴³ *Schriften*, p. 39.

«non trovo appunto altra parola che quella di opera, una parola che perciò volentieri vorrei riserbata a quest'uso»⁴⁴. Nello stesso contesto si legge il seguente dialogo: «LOTARIO: Solo in quanto è un universo, un'opera diviene un'opéra. Soltanto per questo essa si distingue dallo studio. ANTONIO: Vorrei tuttavia ricordarvi studi di che, nel vostro senso, sono anche opere»⁴⁵. Qui la risposta contiene un cenno di natura correttiva alla doppia natura dell'opera: questa è soltanto un'unità relativa, rimane un «essay» in cui si trova riunito l'uno e il tutto. Ancora, nell'annuncio delle opere di Goethe dell'anno 1808, Schlegel dice: «Nella ricchezza dell'elaborazione intima il *Meister* supera forse ogni altra opera del nostro poeta; nessun'altra è nella stessa misura un'opera»⁴⁶. Con le seguenti parole Schlegel indica sinteticamente il significato della riflessione, tanto per l'opera che per la forma: «Un'opera ha forma quando è in ogni punto nettamente definita, ma dentro questi suoi limiti illimitata [...] quando è fedelissima a sé medesima, in ogni punto uguale a se stessa, eppure sublime sopra se stessa»⁴⁷. Se l'opera d'arte, in virtù della sua forma è un momento dell'assoluto medium della riflessione, l'affermazione di Novalis: «Ogni opera d'arte ha a priori un ideale, una necessità in sé di esistere»⁴⁸ non ha in sé nulla di oscuro; essa è una formulazione nella quale il superamento di principio del razionalismo dogmatico in estetica appare nel modo più chiaro. Si tratta infatti di un punto di vista al quale non potrebbero mai condurre né la valutazione dell'opera secondo regole, né una teoria che intendesse l'opera esclusivamente come il prodotto di una testa geniale. «Ritenete forse impossibile costruire a priori le poesie del futuro?»⁴⁹ domanda, in piena consonanza, Ludovico, in Schlegel.

Accanto alla traduzione di Shakespeare, duraturo contributo letterario del romanticismo è stata l'acquisizione delle forme artistiche romanzesche alla letteratura tedesca. Il suo sforzo fu rivolto in piena consapevolezza all'acquisizione, al perfezionamento e alla depurazione delle forme. Il suo rapporto con esse fu però tutt'altro da quello delle precedenti generazioni. I romantici non intesero, come l'illuminismo, la forma come una regola di bellezza dell'arte

⁴⁴ *Jugendschriften*, II, p. 366.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ KÜRSCHNER, p. 389.

⁴⁷ «*Athenäum*», n. 297.

⁴⁸ *Schriften*, a cura di Minor, II, p. 231. In questo enunciato il termine «ideale» si confonde completamente con il concetto introdotto nel successivo come idea.

⁴⁹ *Jugendschriften*, II, p. 384.

e la sua osservanza come necessaria premessa dell'effetto piacevole o edificante dell'opera. Per essi la forma non valeva né in quanto regola essa stessa, né in quanto dipendente da regole. Questa concezione, senza la quale sarebbe impensabile il lavoro, veramente importante, svolto da A. W. Schlegel, come traduttore dall'italiano, dallo spagnolo e dal portoghese, è stata filosoficamente intenzionata dal fratello di questo. Ogni forma, in quanto tale, è una modificazione particolare dell'autolimitazione della riflessione, e, non essendo mezzo per l'esposizione di un contenuto, non ha bisogno di alcun'altra giustificazione. La cura romantica per la purezza e l'universalità nell'uso delle forme dipende dalla convinzione di cogliere la loro connessione in qualità di momenti nel medium, nella dissoluzione critica della loro pregnanza e molteplicità (nell'assolutizzazione della riflessione in esse legata). L'idea dell'arte come medium produce, dunque, per la prima volta, la possibilità di un formalismo non dogmatico o libero o, come direbbero i romantici, di un formalismo liberale. La teoria primo-romantica fonda la validità delle forme indipendentemente dall'ideale delle opere. Determinare l'intera portata filosofica di questo assunto, nel suo aspetto positivo e in quello negativo, è uno dei compiti fondamentali della presente trattazione. Quando, dunque, Friedrich Schlegel, a proposito del modo di pensare su argomenti artistici, esige che questo abbia in sé « assoluta liberalità unita con assoluto rigore »³⁰, tale esigenza può anche essere riferita alla stessa opera d'arte, in quanto forma. Una siffatta unione gli suonerebbe « corretta nel senso più nobile e originario della parola, se ciò vuol dire meditata elaborazione [...] secondo lo spirito dell'insieme, di quanto è più intimo in un'opera, riflessione pratica »³¹ dell'artista »³².

Questa è la struttura dell'opera, nei confronti di essa i romantici aspirano a una critica immanente. Questo postulato nasconde in sé una peculiare paradossalità. Non si riesce, infatti, a capire come un'opera potrebbe essere criticata nelle sue proprie tendenze, dato che queste, nella misura in cui sono incontestabilmente accertabili, sono realizzate e, nella misura in cui sono irrealizzate, non sono incontestabilmente accertabili. Nel caso estremo, quest'ultima possibilità dovrebbe significare che tendenze interne mancherebbero del tutto e che, di conseguenza, la critica immanente diventerebbe impossibile. Il concetto romantico di critica

³⁰ «Lyceum», n. 123.

³¹ Cioè, determinata.

³² «Athenäum», n. 253.

rende possibile la soluzione di ambedue questi paradossi. La tendenza immanente dell'opera e, corrispondentemente, il metro della sua critica immanente, è la riflessione che sta alla base di essa ed è impressa nella sua forma. Questa, tuttavia, è, in verità, non tanto il metro di valutazione, quanto, innanzitutto e in prima linea, il fondamento di un genere di critica completamente diverso, che non si atteggia in modo giudicante, e la cui importanza maggiore non consiste nella valutazione della singola opera, bensì nel mostrare le sue relazioni con tutte le altre opere e, infine, con l'idea dell'arte. Schlegel designa questa come la tendenza della sua opera critica: «nonostante uno sforzo spesso penoso nel dettaglio [...] tuttavia, nel complesso, non tanto dare apprezzamenti giudicando, quanto comprendere e chiarire»³³. La critica dunque, esattamente al contrario della concezione attuale della sua essenza, non è, nella sua intenzione centrale, giudizio, ma, da un lato, compimento, completamento, sistematizzazione dell'opera; dall'altro, la sua dissoluzione nell'assoluto. Come si mostrerà, ambedue i processi, in ultima analisi, coincidono. Il problema della critica immanente perde, nella definizione romantica, la sua paradossalità³⁴, in quanto non significa una valutazione dell'opera, per la quale sarebbe assurdo fornire un metro immanente. Critica dell'opera è piuttosto la sua riflessione, che, ovviamente, può solo svolgere il germe critico immanente all'opera stessa.

In ogni modo, questa teoria della critica estende anche alla valutazione delle opere le sue conseguenze. Queste si possono formulare in tre principi fondamentali, che, da parte loro, forniscono l'immediata risposta al paradosso, implicito nel concetto di valutazione immanente: il principio della mediatezza della valutazione, quello di un'impossibilità di una scala di valori positivi, quello della non criticabilità del brutto.

Il primo principio, chiara conseguenza di quanto esposto, dice che la valutazione di un'opera non deve mai essere esplicita, ma sempre implicita nel fatto stesso della sua critica romantica (cioè della sua riflessione). Il valore di un'opera dipende, infatti, solo ed esclusivamente da ciò: se essa renda possibile, oppure no, la sua critica immanente. Là dove questa è possibile, là dove, dunque, esiste nell'opera una riflessione che può essere sviluppata, assolutizzata e dissolta nel medium dell'arte, ivi c'è un'opera d'arte. La pura e semplice criticabilità di un'opera pone nella stessa un valore

³³ *Jugendschriften*, II, p. 423.

³⁴ Un simile paradosso non esiste, ovviamente, nel dominio della scienza; esiste, tuttavia, in quello dell'arte.

positivo; e questa sentenza non può essere pronunciata per mezzo di un'indagine a parte, bensì soltanto nel fatto stesso della critica, poiché non esiste alcun altro metro, alcun altro criterio per stabilire la presenza di una riflessione, che la possibilità di quel suo fecondo sviluppo che ha nome critica. In secondo luogo, la valutazione delle opere d'arte implicita nella critica romantica è notevole, proprio perché non dispone di alcuna scala di valori. Se un'opera è criticabile, essa è un'opera d'arte, altrimenti non lo è – una via di mezzo fra questi due casi è impensabile; allo stesso modo è però sconosciuto un criterio di distinzione di valori, fra le stesse vere opere d'arte. Ciò intende Novalis con le parole: «La critica della poesia è un'assurdità. È già difficile decidere – ed è l'unica decisione possibile – se qualcosa sia poesia oppure no»⁵⁵. E Friedrich Schlegel fornisce un'analogia formulazione quando dice che materiale della critica «può essere solo il classico e il veramente eterno»⁵⁶. Nel principio della non-criticabilità del brutto è presente una delle più caratteristiche impronte della concezione romantica dell'arte e della sua critica. Schlegel lo ha espresso nel modo più evidente nella conclusione del suo saggio su Lessing: «La vera critica non può tener conto di opere che non recano alcun contributo allo sviluppo dell'arte [...]; addirittura non è, di conseguenza, possibile alcuna critica di ciò che non è in relazione con l'organismo della cultura e del genio, e che non ha esistenza per il tutto e nel tutto»⁵⁷. «Sarebbe illiberale non presupporre che ogni filosofo sia [...] recensibile [...] Ma sarebbe presuntuoso trattare in questo modo i poeti; poiché bisognerebbe essere in tutto e per tutto poesia, quasi un'opera d'arte vivente e operante», si legge nel frammento 67 dell'«Athenäum». Il termine tecnico romantico per quel procedimento che, non solo nell'arte ma in tutti i campi della vita spirituale, corrisponde al principio della non-criticabilità del brutto è «annichilire». Esso indica l'indiretto rifiuto del negativo per mezzo del silenzio, della magnificazione ironica, o dell'encomio solenne del buono. La mediatezza dell'ironia è, nel pensiero di Schlegel, addirittura l'unico modo nel quale la critica può accostarsi al negativo.

Occorre ripetere che i romantici non hanno fornito queste importanti determinazioni oggettive sulla critica d'arte in modo coerente; che le formulazioni espresse, nella loro forza sistematica, rimasero, almeno in parte, certamente lontane da loro; che nessuno

⁵⁵ *Schriften*, pp. 379 sg.

⁵⁶ «Athenäum», n. 404. Il frammento mostra, nel suo contesto, una fusione mistico-terminologica del concetto di critica estetica con quello di critica filologica.

⁵⁷ *Jugendschriften*, p. 424.

dei tre principî è stato rigorosamente seguito da loro nella prassi. Qui non si tratta né di un'indagine sulle loro abitudini critiche, né di una raccolta di tutto ciò che in questo o quel senso è dato trovare in essi sulla critica d'arte, bensí di un'analisi di questo concetto secondo le sue piú peculiari intenzioni filosofiche. La critica, che, nella concezione odierna, è il massimo della soggettività, fu per i romantici l'elemento regolatore di ogni soggettività, di ogni casualità e arbitrarietà nella nascita dell'opera. Mentre, secondo le idee attuali, essa consta della conoscenza oggettiva e della valutazione dell'opera, l'elemento distintivo del concetto romantico di critica sta nel non conoscere una speciale valutazione soggettiva dell'opera nel giudizio di gusto. La valutazione è immanente alla ricerca oggettiva e alla conoscenza dell'opera. Non è il critico che dà su questa il giudizio: è l'arte stessa nel momento in cui accetta in sé l'opera nel medium della critica, o la respinge e, proprio perciò, la valuta al di qua di ogni critica. La critica dovrebbe porre in atto, con ciò che essa tratta, la selezione fra le opere. La sua intenzione oggettiva non si è espressa solo nella teoria. Quanto meno, se nei fatti estetici la durata storica della validità dei giudizi fornisce un indizio di ciò che solo si può sensatamente definire la loro oggettività, il valore dei giudizi critici del romanticismo è stato confermato. Essi hanno determinato fino a oggi la valutazione fondamentale delle opere storiche di Dante, Boccaccio, Shakespeare, Calderón, come anche quella dell'apparizione, a essi contemporanea, di Goethe³⁸.

La forza delle intenzioni oggettive nel primo romanticismo è stata poco considerata dalla maggior parte degli autori. Da che lo stesso Schlegel si è consapevolmente staccato dall'epoca del suo «rivoluzionario furore di oggettività» e dall'incondizionata venerazione dello spirito artistico greco, nei suoi scritti del periodo maturo si cercarono innanzitutto i documenti della reazione a queste idee giovanili, trovandoli in gran copia. Ma per numerose che siano, effettivamente, in questi scritti le prove di una esuberante soggettività, la considerazione degli inizi ultraclassicistici e dell'esito rigidamente cattolico di questo scrittore è già sufficiente a ridi-

³⁸ A questa determinazione adempiono fra l'altro: per Dante, i frammenti di traduzione di A. W. Schlegel, dalla *Divina Commedia* e dalla *Vita Nova*, accanto al suo lavoro su questo poeta; per Boccaccio la *Notizia delle opere poetiche di Giovanni Boccaccio* di Friedrich Schlegel; per Shakespeare e Calderón (accanto alla traduzione di Calderón di Gries) le traduzioni di A. W. Schlegel; per Cervantes (accanto a quella di Soltau) quella di Tieck, che fu progettata su incitamento degli Schlegel, e da essi favorevolmente accolta; per Goethe soprattutto la recensione del *Wilhelm Meister*, di Friedrich Schlegel, la discussione dell'*Arminio e Dorotea*, di suo fratello.

mensionare l'insistenza sulle formule o formulazioni soggettivistiche del periodo dal 1796 al 1800. Nelle sue enunciazioni piú soggettivistiche, si tratta, almeno in parte, di fatto, di pure formule; sono espressioni che non sempre si debbono prendere per moneta contante. Si suole caratterizzare il punto di vista filosofico di Schlegel al tempo dell'«Athenäum» per mezzo della sua teoria dell'ironia. Essa deve essere trattata a questo punto, perché è in suo nome che vengono formulate obiezioni di principio contro l'accentuazione dei momenti oggettivi del suo pensiero; inoltre, perché quella teoria, con specifico riguardo a questi momenti, ben lungi dal contraddirli, è in stretto rapporto con essi.

Nelle varie dichiarazioni a proposito dell'ironia occorre distinguere numerosi elementi; potrebbe, anzi, essere parzialmente impossibile riunificare in un concetto questi elementi eterogenei senza contraddizione. Proprio per Schlegel, il concetto di ironia ha ricevuto il suo significato centrale, non tanto attraverso la relazione con un determinato stato di cose in senso teoretico, quanto, piuttosto, come un atteggiamento puramente intenzionale. Come tale, questo atteggiamento non aveva in vista una fattispecie determinata, ma serviva come manifestazione di un'opposizione sempre viva contro le idee dominanti e, spesso, come maschera dell'impotenza di fronte a esse. Il concetto di ironia può, perciò, essere facilmente sopravvalutato, non tanto nel suo significato per l'individuo Schlegel, quanto in rapporto alla sua concezione del mondo. La chiara intelligenza di questo concetto è ostacolata anche dal fatto che, anche là dove esso fa incontestabile riferimento a circostanze precise, fra le molteplici relazioni in cui esso entra, non è sempre facile fissare quelle intese nel singolo caso, ed è molto difficile fissare quelle che danno la norma generale. Nella misura in cui non riguardano l'arte ma la teoria della conoscenza e l'etica, queste fattispecie possono essere qui ignorate.

Il concetto di ironia ha, per la teoria dell'arte, un doppio significato, uno dei quali soltanto è, di fatto, l'espressione di un puro soggettivismo. Nella letteratura critica sul romanticismo esso è stato inteso in quest'unico senso e, proprio in conseguenza di tale unilateralità, è stato assolutamente sopravvalutato come segno di soggettivismo. La poesia romantica riconosce «come sua prima legge che l'arbitrio del poeta non soffre legge alcuna»³⁹, scrive Schlegel in modo, apparentemente, affatto privo di ambiguità. Solo a un esame piú preciso si pone la domanda se con quest'affermazio-

³⁹ «Athenäum», n. 116.

ne venga data una positiva asserzione sull'ambito di competenza dell'artista operante o un'esaltata formulazione dell'istanza che la poesia romantica pone ai suoi poeti. In ambedue i casi occorrerà risolversi a dare un senso a quest'affermazione e a renderla comprensibile con un'interpretazione. Partendo dal secondo caso, si dovrebbe intendere che il poeta romantico deve essere «in tutto e per tutto poesia»⁶⁰, ciò che Schlegel in un altro passo enuncia scetticamente come ideale paradosso. Se l'artista è la poesia stessa, il suo arbitrio non tollera comunque alcuna legge sopra di sé, poiché questo arbitrio non sarebbe nient'altro che una misera metafora dell'autonomia dell'arte. L'enunciato rimane vuoto. Nel primo caso, invece, si intenderà l'affermazione come un parere sulla sfera di competenza dell'artista, ma occorrerà risolversi a intendere per poeta qualcosa di diverso da un essere che fa qualcosa che egli stesso chiama poesia. Si deve intendere per poeta il vero poeta, il poeta in senso archetipico e, con ciò, si è inteso l'arbitrio come l'arbitrio del vero poeta, il quale arbitrio è limitato. L'autore di autentiche opere d'arte trova il suo limite in quelle relazioni nelle quali l'opera d'arte è soggetta agli statuti oggettivi dell'arte; sempre che non si voglia intendere l'autore come la mera personificazione dell'arte (come nell'altra interpretazione) come è, forse, nell'intenzione di questa frase e, in ogni caso, di molti altri passi di Schlegel. La legge oggettiva alla quale l'opera d'arte, per mezzo dell'arte, è soggetta, consiste, come già spiegato, nella sua forma. L'arbitrio del vero poeta ha, dunque, il suo spazio soltanto nella materia e, in quanto agisce consapevolmente e giocosamente, diventa ironia. Questa è l'ironia di carattere soggettivo. Il suo spirito è quello dell'autore che si innalza sulla materialità dell'opera non tenendola in alcun conto. In Schlegel, del resto, è presente il pensiero che perfino la stessa materia, in questo procedimento, può essere «poeticizzata», nobilitata, anche se, a suo parere, vi è ancora bisogno, a tal fine, di altri momenti, positivi, delle idee dell'arte di vivere che vengono rappresentate nella materia. Giustamente Enders chiama ironia la capacità «di muoversi con immediatezza da ciò che è rappresentato nell'invenzione verso il centro rappresentante e guardarci di qui a quello»⁶¹, senza tuttavia tener conto del fatto che questo comportamento, secondo la concezione romantica può aver luogo soltanto nei confronti della materia.

Tuttavia, come dimostra uno sguardo alla produzione poetica del primo romanticismo, c'è un'ironia che, non solo attacca i ma-

⁶⁰ Ivi, n. 67.

⁶¹ ENDERS, p. 358.

teriali, ma passa sopra anche all'unità della forma poetica. È questa ironia che ha favorito l'idea di un soggettivismo romantico «sans phrase»⁶², poiché la totale diversità di questa ironizzazione della forma artistica da quella della materia non è stata riconosciuta con sufficiente chiarezza. Questa dipende da un atteggiamento del soggetto, quella rappresenta un momento oggettivo nell'opera. Anche di questa, come della maggior parte delle oscurità esistenti nelle loro dottrine, i romantici sono responsabili: essi stessi non hanno mai espresso come tale una distinzione che era oggettivamente evidente. L'ironizzazione della forma consiste in quella distruzione volontaria di essa, che, fra le produzioni romantiche e, addirittura, nell'intera letteratura in genere, raggiunge il suo punto estremo nelle commedie di Tieck. La forma drammatica può essere ironizzata nella più alta misura e nel modo più efficace rispetto a tutte le altre poiché essa contiene la più alta misura di forza di illusione e, perciò, può assorbire in alto grado l'ironia senza dissolversi completamente. Della distruzione dell'illusione nelle commedie di Aristofane, Schlegel dice: «Questa trasgressione non è imperizia ma proposito volontario, traboccante pienezza di vita e, in genere, non produce alcun cattivo effetto, piuttosto eleva, poiché, nonostante tutto, essa non può annientare l'illusione. La massima intensità della vita [...] trasgredisce [...] per stimolare, senza distruggere»⁶³. Lo stesso pensiero rende Pulver, quando scrive: «Se riassumiamo ciò che spingeva Friedrich Schlegel alla più alta valutazione di una commedia perfettamente ideata, questo consiste nel suo gioco creativo con se stessa, nel suo puro stato estetico che nessuna trasgressione e violazione dell'illusione può distruggere»⁶⁴. Secondo queste affermazioni, dunque, l'ironizzazione della forma colpisce la medesima senza distruggerla e la distruzione dell'illusione nella commedia deve avere di mira quest'«irritazione». Questo procedimento presenta un'evidente affinità con la critica, che, irrevocabilmente e seriamente, dissolve la forma per trasformare la singola opera nell'opera d'arte assoluta, per romanticizzarla.

Sì, anche l'opera che ti è molto costata ti resti cara;
ma per quanto tu la ami, dagli tu stesso la morte,

⁶² In questa opinione ha avuto la sua parte una modernizzazione completamente falsa delle dottrine romantiche, che si è molto diffusa, seppure raramente essa si esprima in modo così fuorviante come nella seguente affermazione: «La libertà estetica costituisce l'essenza dell'uomo e deve quindi apparire in primo piano nell'opera (questo Schlegel chiama romantico); l'opera stessa acquista valore solo come specchio della personalità, è questa che crea e distrugge, in un gioco eterno» (LERCH, p. 13).

⁶³ *Jugendchriften*, I, p. 18.

⁶⁴ PULVER, p. 8.

tenendo d'occhio l'opera che dei mortali certamente nessuno mai finisce. Poiché dalla morte del singolo fiorisce la forma dell'intero⁶⁵.

«Dobbiamo sollevarci al di sopra del nostro amore individuale, e nel pensiero poter annullare ciò che adoriamo, altrimenti ci manca [...] il senso dell'infinito»⁶⁶. In queste dichiarazioni, Schlegel si è chiaramente espresso sull'elemento distruttore nella critica, sul suo lavoro di disgregazione della forma artistica. Molto lontana dal rappresentare una soggettiva velleità dell'autore, questa distruzione della forma è il compito dell'istanza oggettiva, nell'arte, della critica. E, d'altro canto, Schlegel fa, esattamente della stessa cosa, l'essenza dell'espressione ironica del poeta, definendo l'ironia come una disposizione che «finge di non vedere nulla, sollevandosi infinitamente su tutto ciò che è determinato, anche sulla propria arte, virtù o genialità»⁶⁷. In questo genere di ironia che nasce dalla relazione con l'incondizionato, il discorso non è dunque quello del soggettivismo e del gioco, bensì quello dell'assimilazione dell'opera limitata all'assoluto, della sua piena oggettivazione a prezzo della sua morte. Questa forma dell'ironia nasce dallo spirito dell'arte, non dalla volontà del poeta. È ovvio che essa, come la critica, può presentarsi solo nella riflessione⁶⁸. Anche l'ironizzazione della materia è riflessiva, tuttavia essa riposa su una riflessione soggettiva, giocosa, dell'autore. L'ironia sulla materia la annienta; è negativa e soggettiva: quella sulla forma, viceversa, è positiva e oggettiva. La particolare positività di quest'ironia è, appunto, il suo segno distintivo dalla critica, indirizzata in senso ugualmente oggettivo. In che rapporto si pone la distruzione dell'illusione nella forma artistica attraverso l'ironia con la distruzione dell'opera nella critica? La critica sacrifica completamente l'opera in nome della coerenza dell'uno. Invece quel procedimento che pur nella conservazione dell'opera riesce tuttavia pienamente a evidenziare il suo rapporto con l'idea dell'arte è l'ironia (formale). Non solo essa non distrugge l'opera che tocca, ma addirittura la avvicina all'indistruttibilità. L'unità relativa dell'opera singola, nella distruzione della forma determinata di esposizione dell'opera nell'iro-

⁶⁵ *Jugendschriften*, II, p. 431.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁷ «Lyceum», n. 42.

⁶⁸ Il carattere riflessivo dell'ironia è particolarmente evidente nei drammi di Tieck. Notoriamente, in tutte le commedie letterarie, gli spettatori, l'autore, il personale del teatro, collaborano. In un passo Pulver ravvisa una quadruplici riflessione: «il sentimento di chi gode», definisce la prima immagine riflessa; «lo spettatore sulla scena», la seconda; poi «lo spettatore comincia a riflettere su se stesso nella sua qualità di mimo», e finalmente «sprofonda» nella «considerazione ironica di se stesso» (PULVER, p. 21).

nia, viene piú profondamente rinviata a quella dell'arte come opera universale, pienamente riferita a questa senza andar perduta. Infatti, l'unità dell'opera singola è distinta solo per grado da quella dell'arte, nella quale essa continuamente si sposta nell'ironia e nella critica. Gli stessi romantici non avrebbero potuto sentire l'ironia come artistica, se avessero visto in essa la completa disgregazione dell'opera. Perciò Schlegel, nell'osservazione citata (cfr. p. 419), sottolinea l'indistruttibilità dell'opera. Per rendere definitivamente intelligibile questo concetto deve essere introdotto un doppio concetto di forma. La forma determinata dell'opera singola, che si potrebbe definire come la forma di esposizione, diventa la vittima della distruzione ironica. Ma su di essa l'ironia dischiude un cielo di eterna forma, l'idea della forma, quale può denominarsi la forma assoluta; ed essa attesta la sopravvivenza dell'opera, che attinge da questa sfera il suo indistruttibile sussistere, dopo che la forma empirica, espressione della sua riflessione, come riflessione isolata, le è stata strappata. L'ironizzazione della forma di esposizione è come la tempesta che solleva il velo posto dinanzi all'ordine trascendentale dell'arte, rivelando, e, con ciò, svelando l'immediato sussistere dell'opera, come quello di un mistero. L'opera non è, nell'essenza, come pensava Herder, la rivelazione e il mistero di una genialità creatrice, che si potrebbe ben chiamare un mistero della sostanza; è un mistero dell'ordine, rivelazione della sua assoluta dipendenza dall'idea dell'arte, del suo eterno, indistruttibile essere «tolta» in essa. In questo senso Schlegel conosce «confini dell'opera visibile»⁶⁹, al di là dei quali si apre il dominio dell'opera invisibile, dell'idea dell'arte. La fede nell'indistruttibilità dell'opera, quale si esprime nei drammi ironici di Tieck e negli straziati romanzi di Jean Paul, fu una fondamentale persuasione mistica del primo romanticismo. Soltanto a partire da questa si fa comprensibile perché i romantici non si accontentassero dell'idea dell'ironia come disposizione dell'artista, ma aspirassero a vederla rappresentata nell'opera. Essa ha altra funzione che non atteggiamenti che, per desiderabili che siano, proprio perché debbono essere cercati solo in riferimento all'artista, non possono emergere autonomamente nell'opera. L'ironia formale non è, come lo sforzo e la sincerità, un procedimento intenzionale dell'autore. Essa non può essere intesa, come lo è di solito, quale indice di una soggettiva mancanza di limiti, ma deve essere apprezzata come momento oggettivo dell'opera stessa. Essa

⁶⁹ *Jugendschriften*, II, p. 177.

rappresenta il paradossale tentativo di costruire nel prodotto, sia pure attraverso una demolizione: di dimostrare nell'opera stessa la sua relazione con l'idea.

3. *L'idea dell'arte.*

La teoria romantica dell'arte culmina nel concetto di idea dell'arte, nella cui analisi deve esser cercata la conferma delle restanti dottrine e il chiarimento delle sue ultime intenzioni. Questo concetto, ben lungi dall'essere semplicemente uno schematico punto di riferimento di singoli teoremi sulla critica, l'opera, l'ironia, ecc., è oggettivamente svolto nel modo piú significativo. In esso, innanzitutto, è da cercare ciò che, come intima ispirazione, ha guidato i romantici nelle loro riflessioni sull'essenza dell'arte. Da un punto di vista metodico, l'intera teoria romantica dell'arte poggia sulla determinazione dell'assoluto medium di riflessione quale arte o, piú esattamente, quale idea dell'arte. Poiché l'organo di riflessione artistica è la forma, l'idea dell'arte viene a definirsi come il medium di riflessione delle forme. In questo, tutte le forme di esposizione si connettono stabilmente, trapassano e si trasformano l'una nell'altra, congiungendosi nella forma d'arte assoluta, che coincide con l'idea dell'arte. L'idea romantica dell'unità dell'arte sta, dunque, nell'idea di un *continuum* delle forme. Ad esempio, la tragedia si connetterebbe così per lo spettatore, senza soluzione di continuità, con il sonetto. Si può indicare senza difficoltà, in questo contesto, una differenza fra il concetto kantiano di giudizio e quello romantico di riflessione: la riflessione non è, come il giudizio, un procedimento riflettente soggettivo, bensì è inclusa nella forma di esposizione dell'opera, si svolge nella critica per compiersi poi definitivamente nel regolare *continuum* delle forme. Nell'*Hercules Musagetes* si dice del poeta, in riferimento alla differenza, precedentemente espressa nei termini «forma dell'esposizione» e «forma assoluta»: «Per lui ogni forma [...] sarà la propria | ingegnosamente egli può... | piú altamente legare le forme alla forma in un lieve tessuto»⁷⁰. Piú estesamente, nel frammento 116 dell'«Athenäum», si indica come carattere determinante della poesia romantica «quello di riunire nuovamente tutti i separati generi poetici [...] Essa abbraccia tutto ciò che è poetico, dal piú grande sistema dell'arte (che contiene a sua volta in sé piú sistemi) al sospiro, al bacio che il fanciullo poe-

⁷⁰ *Jugendschriften*, II, p. 431.

tante esala in un canto spontaneo [...] Il genere o modo di poetare romantico è l'unico a essere piú che un modo, e quasi l'arte poetica stessa». Non si poteva definire piú chiaramente il *continuum* delle forme artistiche. Nello stesso tempo, definendo questa unità dell'arte come poesia o genere artistico romantico, Schlegel intende assegnarle la piú precisa caratterizzazione oggettiva. È a questo modo di poetare romantico che egli pensa, quando dice: «Possediamo già tante teorie dei modi di poetare. Perché non abbiamo ancora un concetto del modo di poetare stesso? Forse, allora, bisognerebbe che ci contentassimo di un'unica teoria dei modi di poetare»⁷¹. Dunque la poesia romantica è l'idea della poesia stessa; è il *continuum* delle forme artistiche. Schlegel si è sforzato nel modo piú intenso di recare a espressione la determinatezza e la pienezza nelle quali concepí quest'idea: «Se gli ideali non hanno per il pensatore tanta individualità quanta gli dèi dell'antichità per l'artista, occuparsi delle idee non è che un noioso e faticoso gioco a dadi con vuote formule»⁷². In particolare: «Senso per la poesia [...] ha colui per il quale essa è una realtà individua»⁷³. E: «Non ci sono individui che contengono in sé sistemi interi d'individui?»⁷⁴. La poesia almeno, come medium di riflessione delle forme, dev'essere un simile individuo. Si potrebbe certamente supporre che Novalis pensa all'opera d'arte, quando dice: «Un individuo infinitamente caratterizzato è membro di un infinitorium»⁷⁵. In ogni caso, per filosofia e arte egli esprime il principio di un *continuum* delle idee; secondo la concezione romantica le idee della poesia sono le forme dell'esposizione. «Il filosofo che nella sua filosofia sa trasformare tutti i singoli filosofemi in uno unico, che sa fare di tutti gli individui di essa un individuo solo, attinge il culmine della sua filosofia. Attinge il culmine per un filosofo, quando riunisce tutte le filosofie in una filosofia sola [...] Il filosofo e l'artista procedono, se posso dire così, organicamente [...] Il loro principio, la loro idea di unione, è un germe organico, che si sviluppa, si evolve liberamente a forma contenente individui indeterminati, a forma infinitamente individuale, universalmente formatrice: è un'idea ricca di idee»⁷⁶. «L'arte e la scienza abbracciano ogni cosa, per giungere, rapsodicamente o sistematicamente dall'una all'altra, e così dall'uno al tutto; la spirituale arte

⁷¹ «Lyceum», n. 62.

⁷² «Athenäum», n. 121.

⁷³ Ivi, n. 415.

⁷⁴ Ivi, n. 242.

⁷⁵ *Schriften*, p. 505.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 84 sg.

della saggezza, l'arte della divinazione»⁷⁷. Quest'arte spirituale della saggezza è, ovviamente, la critica, chiamata anche da Schlegel «divinatoria»⁷⁸.

Per esprimere il carattere di individuo dell'unità dell'arte, Schlegel ha esagerato i suoi concetti, concependoli in base a un paradosso. Altrimenti, l'idea di esprimere come individuale ciò che è, nel grado supremo, l'«universale», sarebbe stata irrealizzabile. Tuttavia quest'idea, da parte sua, non ha affatto, come sua motivazione ultima, un'assurdità o anche solo un errore; in essa, piuttosto, Schlegel ha semplicemente interpretato erroneamente un motivo in sé prezioso e valido. Questo consisteva nello sforzo di mettere l'idea dell'arte al riparo dal fraintendimento secondo il quale essa sarebbe un'astrazione dalle opere empiricamente incontrate. Egli volle determinare questo concetto come un'idea in senso platonico, come un πρότερον τῆ φύσει, come il fondamento reale di tutte le opere empiriche; e fu per prevenire l'antica confusione di astratto e universale, che egli credette di doverne fare qualcosa di individuale. È solo con questo proposito che Schlegel determina, con sempre nuova enfasi, l'unità dell'arte, lo stesso *continuum* delle forme, come un'opera. È quest'opera invisibile che accoglie in sé quella visibile di cui egli parla in un altro passo (cfr. p. 420). Tale concezione era nata in Schlegel durante lo studio della poesia greca; di qui egli l'aveva applicata alla poesia in genere: «Il sistematico Winckelmann, che lesse tutti gli antichi come se fossero un solo autore, che a tutto guardò globalmente e che nei greci concentrò tutta la sua forza, ripose il primo fondamento di una concreta dottrina dell'antichità nella percezione dell'assoluta differenza degli antichi dai moderni. Solo quando vengano trovati il punto di vista e le condizioni dell'assoluta identità dell'antico e del moderno, identità che era, è o sarà, si potrà dire che almeno il contorno della scienza è dato»⁷⁹ e che è possibile pensare all'elaborazione metodica»⁸⁰. «Tutte le poesie dell'antichità si congiungono l'una all'altra, finché da masse e da membri sempre più grandi si forma l'intero... E non è, in verità, immagine vuota il dire che l'antica poesia è un'unica poesia indivisibile e perfetta. Perché ciò che è già stato non dovrebbe di nuovo essere? In un altro modo, s'intende. E perché non

⁷⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁸ «Athenäum», n. 116 e altrove.

⁷⁹ Cioè della filosofia dell'arte.

⁸⁰ «Athenäum», n. 149.

più bello, più grande?»⁸¹. «Tutte le poesie classiche degli antichi sono in relazione reciproca, indivisibilmente, formano un tutto organico, sono, se ben si osserva, una poesia sola, l'unica nella quale la poesia stessa si mostri perfetta. Analogamente, in una letteratura perfetta tutti i libri devono costituire un libro solo»⁸². «Così, anche l'individuale dell'arte, se compreso a fondo, deve condurre all'incommensurabile intero! O credete voi forse, in realtà, che tutto il resto e non la poesia stessa possa essere una poesia o un'opera?»⁸³. Per l'unità in divenire della poesia come opera invisibile, l'accordo e la conciliazione delle forme sono il processo visibile e determinante. In fondo, la tesi mistica che l'arte stessa è un'opera, che Schlegel ha posto in cima ai suoi pensieri soprattutto verso il 1800, sta in un preciso nesso con la tesi che afferma l'indistruttibilità delle opere purificate nell'ironia. Ambedue le tesi chiariscono che idea e opera non costituiscono nell'arte degli assoluti contrari. L'idea è opera e anche l'opera è idea, se supera i confini della sua forma di esposizione⁸⁴.

Dell'esposizione dell'idea dell'arte nell'opera d'arte totale, Schlegel ha fatto il compito della poesia universale e progressiva; la seguente definizione della poesia non si riferisce ad altro che a tale compito. «La poesia romantica è una poesia universale e progressiva [...] La poesia romantica è ancora in divenire; anzi, questa è la sua vera essenza: che essa può soltanto divenire, mai essere»⁸⁵. Di essa può dirsi: «l'idea, però, non si può chiudere in una tesi. Un'idea è una serie infinita di tesi, una quantità irrazionale, che non può essere posta⁸⁶, incommensurabile [...] Si può, tuttavia, fissare la norma del suo progredire»⁸⁷. Al concetto di poesia universale e progressiva può molto facilmente congiungersi un fraintendimento modernizzante, qualora resti inosservato il nesso fra tale concetto e il medium della riflessione. Tale fraintendimento consisterebbe nel concepire la progressione infinita come una mera funzione dell'indeterminata infinità del compito da una parte, e della vuota infinità del tempo dall'altra. È già stato rilevato quanto intensamente Schlegel propugnasse la determinatezza, l'individualità dell'idea che pone al-

⁸¹ *Jugendschriften*, II, p. 358.

⁸² *Ideen*, n. 95.

⁸³ *Jugendschriften*, II, p. 424; cfr. anche p. 427.

⁸⁴ Resta degno di nota il fatto che l'uso designa, in un caso, con la parola «opera», un'invisibile unità, analoga all'unità dell'arte come la intende Schlegel: vale a dire, il complesso delle creazioni di un artista, in particolar modo di un artista figurativo.

⁸⁵ «*Athenäum*», n. 116.

⁸⁶ Tuttavia certamente non irriflettibile. Un'allusione contro Fichte.

⁸⁷ *Schriften*, p. 159.

la poesia universale e progressiva il suo compito. L'infinità della progressione non può dunque distogliere lo sguardo dalla determinatezza del suo compito e, seppure in questa determinatezza non esistano propriamente dei limiti, potrebbe, tuttavia, essere fuorviante la formulazione secondo la quale per «questa poesia in divenire [...] non esistono limiti al progresso, al continuo sviluppo»⁸⁸. Essa, infatti, non pone l'accento sull'essenziale. Essenziale è piuttosto che il compito della poesia universale e progressiva è dato nel modo più determinato in un medium delle forme come sempre più rigoroso dominio e ordinamento di esso. «La bellezza non è [...] il vacuo pensiero di qualcosa che deve venire prodotto, [...] ma anche un fatto, e precisamente un fatto eterno, trascendentale»⁸⁹. Questo è la bellezza come *continuum* delle forme, come un medium, la cui materializzazione nel caos, come teatro d'azione di una potenza ordinante, già si è incontrata in Novalis (cfr. p. 377). Anche nella seguente osservazione di Schlegel, il caos non è nient'altro che il simbolo del medium assoluto: «Ma la suprema bellezza, anzi l'ordine supremo, è tuttavia certamente quello del caos, vale a dire di qualcosa che aspetta soltanto di esser sfiorato dall'amore per dispiegarsi in un mondo armonico...»⁹⁰. Non si tratta, dunque, di un procedere nel vuoto, di un vago poetare sempre meglio, ma di un dispiegamento e di un innalzamento sempre più comprensivi delle forme poetiche. L'infinità temporale nella quale questo processo ha luogo è, ugualmente, un'infinità di natura mediale e qualitativa⁹¹. Perciò, la progressività non è affatto ciò che è inteso nella moderna espressione di «progresso», non è un certo rapporto, puramente relativo, di stadi di cultura fra loro. Come l'intera vita dell'umanità, essa è un infinito processo di realizzazione e non un semplice divenire. Se è, ciò nonostante, innegabile che, in questi pensieri, il messianismo romantico non appare in tutta la sua forza, essi non costituiscono però un'incongruenza rispetto alla posizione di principio nei confronti dell'ideologia del progresso, che Schlegel ha espresso nella *Lucinde*: «A che tenderebbe mai un incondizionato tendere e progredire, senza un centro e una pausa? Può questo *Sturm und Drang* dare succo nutritivo o conformazione all'infinita pianta dell'umanità, che cresce e si forma da se stessa? Questo vuoto inquieto agitarsi, non è altro che un'aberrazione nordica»⁹².

⁸⁸ HUCH, p. 112.

⁸⁹ «Athenäum», n. 256.

⁹⁰ *Jugendschriften*, II, p. 358.

⁹¹ Questa è una conseguenza del messianismo romantico, e non può qui venir dimostrato.

⁹² *Lucinde*, p. 28.

Il concetto molto discusso di poesia trascendentale è da spiegarsi in questo contesto, facilmente e tuttavia puntualmente. Come quello di poesia universale e progressiva, esso è una determinazione dell'idea dell'arte. Se quello presenta, in un concentrato concettuale, il rapporto dell'idea dell'arte con il tempo, il concetto di poesia trascendentale rimanda al centro sistematico da cui è sorta la filosofia romantica dell'arte. Esso presenta, dunque, la poesia romantica come l'assoluta riflessione poetica; la poesia trascendentale, nel pensiero di Friedrich Schlegel al tempo dell'«Athenäum», è esattamente ciò che era il concetto di Io originario nelle lezioni Windischmann. Per dimostrarlo, occorre soltanto seguire puntualmente le connessioni in cui si colloca il concetto di trascendentale in Schlegel e Novalis. Si scopre che esso conduce ovunque al concetto di riflessione. Così, Schlegel dice a proposito dello *humour*: «La sua vera essenza è riflessione. Di qui la sua affinità con [...] tutto ciò che è trascendentale»³³. «Il compito supremo della cultura è impadronirsi del proprio Sé trascendentale e, insieme, essere l'Io del proprio Io»³⁴, vale a dire atteggiarsi riflessivamente. La riflessione trascende, di volta in volta, il grado spirituale raggiunto per passare su quello più alto. Perciò, in riferimento all'atto di riflessione nell'«autocompenetrazione», Novalis dice: «Quel luogo fuori del mondo è dato, e ora Archimede può adempiere alla sua promessa»³⁵. L'origine della poesia più alta dalla riflessione si trova accennata nel seguente frammento: «Esistono in noi certi poemi che sembra abbiano un carattere del tutto diverso dagli altri poiché sono accompagnati dal sentimento della necessità, eppure non hanno alcuna motivazione esteriore. L'uomo ha l'impressione di trovarsi in una conversazione e che qualche essere spirituale e ignoto lo induca, in maniera arcana, a sviluppare i pensieri più evidenti. Questo ente dev'essere un ente superiore, dato che esso entra con lui in un genere di rapporto che non è possibile per alcun ente legato a fenomeni. Dev'essere un ente omogeneo perché tratta l'uomo come un ente spirituale e lo sollecita soltanto alla più alta autonomia. Questo Io di specie superiore sta all'uomo come l'uomo alla natura o il savio al fanciullo»³⁶. I poemi, che nascono dall'attività dell'Io superiore, sono le membra della poesia trascendentale, i lineamenti della quale coin-

³³ «Athenäum», n. 305.

³⁴ *Schriften*, p. 8.

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

³⁶ *Ibid.*, p. 61.

cidono con l'idea dell'arte impressa nell'opera assoluta. «Le poesie finora esistenti agiscono per lo piú dinamicamente, la futura poesia trascendentale potrebbe definirsi poesia organica. Quando sarà inventata si vedrà che finora tutti i veti poeti, a loro insaputa, poetavano organicamente – e che però la mancanza di consapevolezza esercitava un influsso essenziale sulla totalità delle loro opere – di modo che queste erano, in massima parte, veramente poetiche soltanto nei particolari, per lo piú, invece, non poetiche nell'insieme»⁷⁷. Appunto secondo la visione di Novalis, la poesia dell'opera globale dipende dalla conoscenza dell'essenza dell'assoluta unità delle arti. L'intelligenza di questo significato chiaro e semplice del termine «poesia trascendentale» è stata straordinariamente ostacolata da una particolare circostanza. Infatti, in quel frammento che nel suo concetto informatore è senz'altro da vedere come la pezza d'appoggio fondamentale del ragionamento preso in esame, Schlegel ha definito⁷⁸ altrimenti la dubbia espressione e l'ha distinta da un termine che, secondo il suo uso linguistico e quello di Novalis, deve esserle equivalente. «Poesia trascendentale» significa, di fatto, in Novalis e, stando al senso, dovrebbe essere cosí anche in Schlegel, l'assoluta riflessione della poesia, la quale, in quanto poesia della poesia, Schlegel nel frammento controverso distingue dalla poesia; «C'è una poesia il cui tutto è la relazione dell'ideale con il reale e che, perciò, in analogia con il linguaggio filosofico, potremmo chiamare poesia trascendentale [...] Ma come attribuiremmo poco valore a una filosofia trascendentale che non fosse critica, che non rappresentasse insieme al prodotto anche il produttore, e non contenesse nel sistema dei pensieri trascendentali anche una caratteristica del pensare trascendentale; cosí anche quella poesia dovrebbe unire i materiali e proginnasmi trascendentali, non rari presso i moderni, di una teoria poetica della facoltà estetica, con la riflessione artistica e con l'autorispecchiamento estetico [...] e, in tutto quello che rappresenta, rappresentare anche se medesima ed essere sempre, insieme, poesia e poesia della poesia»⁷⁹. Tutta la difficoltà che il concetto di poesia trascendentale oppone all'esposizione della filosofia romantica, l'oscurità della quale esso è apparso carico, dipende

⁷⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁸ Forse è da vedere in questo frammento una primissima – e perciò non consonante con il linguaggio piú tardo – spiegazione del termine «poesia trascendentale»; altrimenti bisognerebbe supporre una consapevole e giocosa equivocazione.

⁷⁹ «Athenäum», n. 238. ENDERS (p. 376) non intende correttamente la conclusione del frammento, quando suppone che «poesia della poesia [...] non sia altro che un rafforzamento, e un sinonimo di poesia romantica nei confronti della non romantica». Gli sfugge che

dal fatto che nel summenzionato frammento questa espressione viene usata in riferimento, non al momento riflessivo nella poesia, ma alla vecchia problematica di Schlegel circa il rapporto poesia greca-poesia moderna. Poiché la poesia greca era stata definita da lui come reale, quella moderna come ideale¹⁰⁰, Schlegel conia il termine «poesia trascendentale», con misticheggiante allusione al contrasto filosofico, di tutt'altro genere, fra idealismo metafisico e realismo e alla sua risoluzione in Kant, per mezzo del metodo trascendentale. In ogni modo, tuttavia, il linguaggio di Schlegel si accorda, in ultima analisi, con quello che Novalis chiama «poesia trascendentale», ed egli stesso «poesia della poesia». Infatti, la riflessione, alla quale si fa riferimento in queste due ultime definizioni, è proprio il metodo del superamento dell'aporia estetica «trascendentale» di Schlegel. Come già è stato detto, nell'opera d'arte stessa, la rigorosa compiutezza formale (di tipo greco), che resta relativa, attraverso la riflessione viene da una parte costruita, ma dall'altra redenta dalla sua relatività e, attraverso la critica e l'ironia, sollevata all'assoluto dell'arte (tipo moderno)¹⁰¹. «Poesia della poesia» è l'espressione concentrata della natura riflessiva dell'assoluto. Essa è la poesia cosciente di se stessa e, poiché secondo la dottrina primo-romantica, coscienza è solo una forma spirituale intensificata di ciò di cui essa è coscienza, perciò stesso, la coscienza della poesia è, essa stessa, poesia. È poesia della poesia. La poesia più alta «è essa stessa natura e vita [...]; ma essa è la natura della natura, la vita della vita, l'uomo nell'uomo; e io credo che questa differenza sia veramente chiara e sufficientemente netta per chi appena la percepisca»¹⁰². Queste formule non sono intensificazioni retoriche bensì definizioni della natura riflessiva della poesia trascendentale. «Io suppongo che in te, anche a proposito di

l'espressione «poesia della poesia» è costruita secondo lo schema della riflessione (pensiero del pensiero) ed è da intendersi in conseguenza. Inoltre egli l'identifica erratamente con l'espressione «poesia poetica», sulla base del frammento n. 247 dell'«Athenäum», dove, di quest'ultima, essa viene soltanto predicata.

¹⁰⁰ Cfr. le invettive contro il diverso uso di Schiller - non orientato dal punto di vista della filosofia della storia - della parola «ideale».

¹⁰¹ Perciò, per Schlegel, al tempo dell'«Athenäum», l'opera d'arte del tipo greco (reale, ingenua) è pensabile solo con intento ironico, in una provvisoria sospensione della sua dissoluzione. L'ingenuo è considerato da Schlegel come una riflessione di grandezza, per così dire, superiore al naturale. Egli esalta «l'istinto spinto fino all'ironia» («Athenäum», n. 305) e afferma: «La grande astrazione pratica (equivalente alla riflessione), fa sì che gli antichi, presso i quali essa era istinto, siano antichi» (ivi, n. 121). In questo senso egli concepisce l'ingenuo in Omero, Shakespeare, Goethe. Vedi la *Storia della poesia dei Greci e dei Romani*, come anche «Athenäum», nn. 51 e 305.

¹⁰² *Jugendschriften*, II, p. 428.

Shakespeare, presto o tardi, l'arte si specchierà nell'arte»¹⁰³, scrive Friedrich Schlegel a suo fratello.

L'organo della poesia trascendentale, come forma che dura, nell'assoluto, oltre la caduta delle forme profane, è definito da Schlegel come forma simbolica. Nella retrospettiva letteraria con la quale, nel 1803, apre «Europa», egli dice dei quaderni dell'«Athenäum»: «All'inizio di essi, critica e universalità sono lo scopo dominante, nelle parti più tarde l'essenziale è lo spirito del misticismo. Non si rifugga da questa parola¹⁰⁴; essa indica l'annunciazione dei misteri dell'arte e della letteratura, le quali, senza questi misteri, non meriterebbero il loro nome; ma, prima di tutto, indica l'energica difesa delle forme simboliche e della loro necessità contro l'opinione profana»¹⁰⁵. L'espressione «forma simbolica» rinvia a due ordini di significati: in primo luogo, designa il rapporto con i vari concetti che fan da copertura all'assoluto poetico, soprattutto con la mitologia. L'arabesco, ad esempio, è una forma simbolica che fa riferimento a un contenuto mitologico. In tale significato, la forma simbolica non riguarda questo contesto. In secondo luogo, essa è l'espressione del puro assoluto poetico nella forma. Così Lessing è venerato da Schlegel «per la forma simbolica delle sue opere [...] per questa [...] le sue opere appartengono [...] al dominio dell'arte più alta, poiché proprio questa ne è l'unico decisivo tratto di riconoscimento»¹⁰⁶. Nient'altro che la forma simbolica è inteso con la comune espressione di «simbolo» quando, del compito supremo della poesia, Schlegel dice che questo «già più volte è stato raggiunto tramite quell'elemento attraverso il quale ovunque l'apparenza del finito vien messa in rapporto con la verità dell'eterno e proprio perciò in essa dissolta: [...] per mezzo di simboli, attraverso i quali il significato, unica realtà nell'esistenza, subentra al posto dell'illusione»¹⁰⁷. Questo significato, cioè la relazione all'idea dell'arte, viene conferito alle opere trascendental-poetiche dalla forma simbolica attraverso la riflessione. «Forma simbolica» è la formula che compendia l'importanza della riflessione per l'opera d'arte. «L'ironia e la riflessione sono le peculiarità di base della forma simbolica della poesia romantica»¹⁰⁸: ma

¹⁰³ *Briefe*, p. 427.

¹⁰⁴ Evidentemente Schlegel tenta di distinguere il misticismo, come qualcosa di impuro, dalla mistica.

¹⁰⁵ KÜRSCHNER, p. 305.

¹⁰⁶ *Jugendchriften*, II, p. 426.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 427.

¹⁰⁸ MARGOLIN, p. 27.

poiché la riflessione è anche al fondamento dell'ironia, ed è dunque, nell'opera d'arte, del tutto identica alla forma simbolica, si dovrebbe più esattamente dire: le caratteristiche fondamentali della forma simbolica consistono, da un lato, in una tale purezza della forma di esposizione, che questa viene depurata a semplice espressione dell'autolimitarsi della riflessione e differenziata dalle forme profane di esposizione¹⁰⁹; dall'altro, nell'ironia (formale) nella quale la riflessione si solleva all'assoluto. La critica d'arte espone questa forma simbolica nella sua purezza; essa la libera da tutti i momenti estranei alla sua natura ai quali può essere legata nell'opera e ha il suo esito nella dissoluzione dell'opera. Si impone alla considerazione che, nonostante tutte le coniazioni concettuali, nell'ambito delle teorie romantiche non è mai possibile giungere a piena chiarezza nella distinzione di forma profana e forma simbolica, di forma simbolica e critica. Solo a prezzo di tali imprecise delimitazioni, tutti i concetti della teoria dell'arte possono essere inclusi, come i romantici sommamente desideravano, nel dominio dell'assoluto.

Fra tutte le forme dell'esposizione ve n'è una nella quale i romantici vedono tanto l'autolimitazione riflessiva che l'autodilatazione perfezionate nel modo più deciso e, a quest'altezza, indistintamente trapassanti l'una nell'altra. Questa forma per eccellenza simbolica è il romanzo. Ciò che per prima cosa balza agli occhi in questa forma è la sua apparente libertà e mancanza di regole. Il romanzo può, di fatto, riflettere a suo piacimento su se stesso, rispecchiare, da una posizione più alta, ogni grado di consapevolezza in meditazioni sempre nuove. Il fatto che esso raggiunga, in virtù della natura della sua forma, ciò che altrove è possibile solo per mezzo dell'atto di violenza dell'ironia, neutralizza, in esso, l'ironia. D'altro canto, proprio perché il romanzo non trasgredisce mai la sua forma, ognuna delle sue riflessioni può, a sua volta, apparire come delimitata in se stessa, dal momento che ciò che la limita non è alcuna forma dell'esposizione conforme a regole. Ciò neutralizza in esso la forma della esposizione, la quale agisce così solo nella sua purezza e non nel suo rigore. Mentre quell'esteriore libertà, data la sua evidenza, non aveva bisogno di alcun evidenziamento, la compostezza e la limpida concentrazione che son proprie della forma del romanzo sono state continuamente enfatizzate dai romantici. Che «lo spirito della meditazione e del ritorno su se stesso» sia «la

¹⁰⁹ Come tale, dunque, la forma di esposizione può non essere completamente profana: essa può partecipare in piena purezza alla forma assoluta o simbolica, o infine trasformarsi in essa.

caratteristica comune di ogni poesia altamente spirituale»¹¹⁰, Schlegel lo dichiara in occasione della recensione al *Meister*. La poesia piú spirituale è il romanzo; il suo carattere ritardante è l'espressione della riflessione che gli è propria: «Per la sua natura ritardante, questo dramma può sembrare apparentato al romanzo, che proprio in ciò ripone la sua essenza»¹¹¹, si legge nello stesso luogo, a proposito dell'*Amleto*. E Novalis: «La natura ritardante del romanzo»¹¹² si mostra primariamente nello stile»¹¹³. Movendo dalla considerazione che complessi riflessivi in sé conclusi costituiscono il romanzo, dice: «Il modo di scrittura del romanzo non dev'essere un *continuum*, dev'essere un edificio suddiviso in singoli periodi. Ogni piccolo brano dev'essere limitato, ritagliato, un tutto a sé»¹¹⁴. Proprio questo modo di scrittura è ciò che Schlegel loda nel *Wilhelm Meister*: «Per mezzo [...] della varietà delle singole masse [...] ognuna delle parti necessarie dell'unico e indivisibile romanzo diviene un sistema in sé»¹¹⁵. La rappresentazione della riflessione vale per Schlegel come la piú alta autenticazione della maestria di Goethe in questo romanzo: «La rappresentazione di una natura che sempre di nuovo si contempla, come all'infinito, era la prova piú bella che un artista potesse dare dell'insondabile profondità della sua potenza»¹¹⁶. Il romanzo è la piú alta fra tutte le forme simboliche, è la poesia romantica, l'idea stessa della poesia. Schlegel ha certamente tenuto in conto l'ambiguità insita nella definizione «romantico», se addirittura non l'ha ricercata. Notoriamente, nel linguaggio di allora, «romantico» significa «cavalleresco», «medievale» e, dietro questo significato, Schlegel ha nascosto, come amava fare, la sua reale opinione, quella che si può apprendere dall'etimologia della parola. Dunque, l'espressione «romantico», nel suo significato essenziale, deve essere intesa, come è stato fatto da Haym, proprio come «romanzesco». Questi dice che Schlegel sostiene la dottrina «che il vero romanzo è un *non plus ultra*, una *summa* di tutto il poetico, e di conseguenza egli definisce questo ideale poetico col nome di poesia romantica»¹¹⁷. In

¹¹⁰ *Jugendschriften*, II, p. 177.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Si parla del *Wilhelm Meister*.

¹¹³ *Schriften*, a cura di Minor, III, p. 17.

¹¹⁴ *Ibid.*, II, pp. 307 sg.

¹¹⁵ *Jugendschriften*, II, p. 173.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 179.

¹¹⁷ HAYM, p. 251. La spiegazione di Haym che Schlegel, sempre «pronto a nuove costruzioni e nuove formule» trae dal *Wilhelm Meister* questa dottrina, anche se completa, non toc-

quanto *summa* di tutto il poetico, come la teoria schlegeliana dell'arte lo intendeva, il romanzo è dunque una denominazione dell'assoluto poetico: «Una filosofia del romanzo [...] sarebbe la chiave di volta»¹¹⁸ di una filosofia della poesia in generale. Spesso si afferma che il romanzo non è un genere fra gli altri, che la poesia romantica non è una poesia fra le altre; che essi sono, bensì, idee. «Valutare questo libro secondo un concetto di genere composto e originato da consuetudine e fede, da esperienze casuali e da esigenze arbitrarie, sarebbe come se un bambino volesse prendere con la mano la luna e le stelle e riporle nella sua scatoletta»¹¹⁹, si dice del *Wilhelm Meister*.

Il primo romanticismo, non soltanto ha incluso il romanzo nella sua teoria dell'arte come la più alta forma della riflessione nella poesia, ma, in esso, ha trovato la più straordinaria conferma trascendentale della teoria, ponendolo in una più vasta e immediata relazione con la sua fondamentale concezione dell'idea dell'arte. Secondo tale concezione, l'arte è il *continuum* delle forme e il romanzo, secondo la concezione primo-romantica, è l'apparizione percepibile di questo *continuum*: lo è tramite la prosa. L'idea della poesia ha trovato nella prosa l'individualità cercata da Schlegel; i primi romantici non conoscono per essa alcuna determinazione più profonda e calzante che «prosa». In questa concezione apparentemente paradossale, ma in realtà molto profonda, essi scoprono un fondamento completamente nuovo della filosofia dell'arte, sul quale poggiano tanto l'intera filosofia dell'arte del primo romanticismo, quanto, e in modo particolare, il suo concetto di critica; per questo la ricerca doveva essere condotta fin qui per mezzo di apparenti deviazioni. L'idea della poesia è la prosa. Questa è la determinazione conclusiva dell'idea dell'arte e anche il vero significato della teoria del romanzo che, soltanto così, viene intesa nella sua profonda intenzione e liberata dal riferimento esclusivamente empirico al *Wilhelm Meister*. Ciò che i romantici hanno inteso per prosa come modello di poesia, può esser ricavato dal seguente passo della lettera che Novalis indirizzò a A. W. Schlegel, il 1° gennaio 1798:

ca ciò che, in questa dottrina Schlegel voleva rilevare in modo positivo e perentorio. Questo apprezzamento (e la cosa dovrà divenire ancora più chiara), è da intendere come immanente al suo pensiero filosofico, come fa anche lo stesso Haym, quando accenna a questo nesso tra riflessione, poesia trascendentale e teoria del romanzo a proposito della schlegeliana «considerazione della poesia moderna dal punto di vista del romanzo, in collegamento con i concetti di infinita autoriflessione, di poesia trascendentale tratti dalla filosofia fichtiana».

¹¹⁸ «Athenäum», n. 252.

¹¹⁹ *Jugendschriften*, II, p. 171.

Se la poesia vuole estendersi, lo può solo limitandosi; concentrandosi, dà insieme l'addio al suo materiale infiammabile e coagula. Essa riceve un aspetto prosaico, le sue parti costitutive non si trovano in una relazione troppo stretta - dunque non sotto leggi ritmiche troppo severe - diviene più capace di rappresentazione del limitato. Ma resta poesia, fedele con ciò alle leggi essenziali della sua natura; diviene quasi come un essere organico, il cui intero edificio tradisce la sua origine fluida, la sua natura originariamente elastica, la sua attitudine a tutto. Solo la mescolanza dei suoi membri è senza regola; l'ordine degli stessi, il loro rapporto con il tutto, è ancora lo stesso. In essa ciascuno stimolo si allarga in ogni direzione. Anche qui i membri si muovono intorno a ciò che è eternamente in quiete: un Tutto [...] Quanto più semplici, uniformi, quieti, anche qui i movimenti delle frasi, quanto più concorde è il loro mescolarsi nel Tutto, quanto più allentata la connessione, quanto più perspicua e senza colore l'espressione, tanto più perfetta, al contrario della prosa ornata¹²⁰, è questa trascurata poesia apparentemente dipendente dagli oggetti. Qui la poesia sembra abbandonare la rigidità delle sue pretese e diventare docile e malleabile. Ma a colui che con la poesia azzarda un tentativo di tal genere apparirà subito evidente quanto sia difficile realizzarla perfettamente in questa forma. Questa poesia dilatata è proprio il massimo problema del poeta poetico, un problema che può esser risolto solo per approssimazione e che appartiene propriamente alla più alta poesia [...] Qui è ancora un campo sterminato, un territorio infinito nel senso più vero. Si potrebbe chiamare quella più alta poesia, poesia dell'infinito¹²¹.

Il medium di riflessione delle forme poetiche appare nella prosa e, perciò, questa può esser chiamata idea della poesia. Essa è il terreno creatore delle forme poetiche: esse tutte sono in lei mediate e dissolte come nel loro canonico fondamento creativo. Nella prosa, interi ritmi ininterrotti si mescolano fra loro, si collegano in una nuova unità, quella prosaica, che per Novalis¹²² è il ritmo romantico¹²³. «La poesia è la prosa fra le arti»¹²⁴. Solo da questo punto di vista la teoria del romanzo si lascia comprendere nella sua più profonda intenzione e può esser liberata da ogni empirica relazione con il *Wilhelm Meister*. Poiché l'unità di tutta la poesia, come quella di una singola opera, rappresenta una poesia in prosa, il romanzo è la suprema forma poetica. È, presumibilmente, in un'allusione alla funzione unificante della prosa, che Novalis dice: «Il

¹²⁰ Vedi il contesto in cui il passo si trova (RAICII, pp. 54 sgg.). Mentre, come è stato notato, lo stile del romanzo, secondo Novalis, non deve costituire un mero *continuum*, bensì un ordine suddiviso in membri (cfr. p. 432), egli chiama questa prosa adorna, che non ha nulla a che vedere con l'arte, bensì piuttosto con la retorica, «fluida [...] come una corrente».

¹²¹ *Briefwechsel*, pp. 55 sg.

¹²² *Ibid.*, p. 57.

¹²³ La stessa considerazione della prosa mostra l'aforisma 92 *Prosa e poesia nella «Gaia scienza» di Nietzsche*. Solo che lì lo sguardo non è indirizzato, come in Novalis, dalle forme poetiche a quella prosaica, bensì all'inverso, da questa a quelle.

¹²⁴ *Schriften*, p. 538.

romanzo non comprende forse tutti i generi di stile in una sequenza variamente legata dallo spirito comune?»¹²⁵. Friedrich Schlegel ha concepito con meno purezza l'elemento prosaico, se pure non l'ha meno profondamente motivato, di Novalis. Perciò, nel suo romanzo modello *Lucinde*, egli ha talora coltivato la molteplicità delle forme nella cui unificazione consiste il compito, ancora più dell'elemento puramente prosaico che le riempie. Nella seconda parte del romanzo volle inserire molte poesie. Ma ambedue le tendenze, la molteplicità delle forme e la prosaicità hanno in comune l'opposizione contro la forma limitata e l'aspirazione al trascendentale. Soltanto che questo, nella prosa di Friedrich Schlegel, viene meno esposto – e soltanto a tratti – che non postulato. Anche nella teoria del romanzo di Schlegel il pensiero della prosa non è chiaramente al centro, sebbene sia indubbiamente quello che determina il suo spirito peculiare. Egli lo ha complicato con la dottrina della poeticizzazione della materia¹²⁶.

La concezione dell'idea della poesia come prosa impronta tutta la filosofia dell'arte romantica. A causa di questa determinazione essa è stata storicamente ricca di conseguenze. Non soltanto si è dilatata con lo spirito della critica moderna, senza venir riconosciuta nelle premesse e nella sua vera essenza; ma, in forma più o meno espressa, è penetrata nelle premesse filosofiche di scuole artistiche più tarde, come il declinante romanticismo francese e il neoromanticismo tedesco. In primo luogo, tuttavia, questa fondamentale concezione filosofica fonda una peculiare relazione all'interno di una più vasta cerchia romantica, il cui elemento comune, così come anche quello della scuola in senso più stretto, resta, come generalmente si ammette, inafferrabile, finché venga cercato solo nella poesia e non parimenti nella filosofia. Da questo punto di vista, in questa cerchia più vasta, per non dire al suo centro, si pone uno spirito che non può esser compreso attraverso una sua semplice valutazione quale poeta nel senso moderno del termine (per quanto altamente possa essere inteso) e il cui rapporto, nell'ambito della storia delle idee, con la scuola romantica permane nell'oscurità qualora rimanga inosservata la sua particolare unità filosofica con essa. Questo spirito è Hölderlin, e la tesi che fonda la sua relazione filosofica con i romantici è quella della sobrietà del-

¹²⁵ *Ibid.*, p. 512.

¹²⁶ Tale dottrina non riguarda questo contesto. Essa abbraccia due momenti: in primo luogo, l'annullamento della materia nell'ironia soggettiva, giocosa; in secondo luogo, la sua elevazione e nobilitazione nel contenuto mitologico. Movendo dal primo principio si deve intendere l'ironia materiale, e anche l'humour nel romanzo; movendo dal secondo l'arabesco.

l'arte. Tale tesi è il pensiero di base della filosofia romantica dell'arte, assolutamente nuovo nell'essenziale e ancora invisibilmente operante; da esso vien definita l'epoca forse più grande della filosofia occidentale dell'arte. È evidente in che modo esso si trova in rapporto con il procedimento metodico di quella filosofia, con la riflessione. Il prosaico, nel quale la riflessione si esprime nel modo più alto come principio dell'arte, è, perfino nell'uso linguistico proprio, una designazione metaforica del sobrio. Come procedimento pensante e illuminato, la riflessione è l'opposto dell'estasi, della *μανία* di Platone. Come presso i primi romantici la luce compare occasionalmente come simbolo del medium di riflessione, dell'infinita riflessione (cfr. p. 377), così anche Hölderlin dice:

Wo bist du, Nachdenkliches! das immer muß
Zur Seite gehn, zu Zeiten, wo bist du, Licht?¹²⁷

«L'avvedutezza è la prima musa dell'uomo che aspira alla sua educazione»¹²⁸ dice perfino il «non-filosofo» A. W. Schlegel, e Novalis definisce tutto ciò come «un felice raggio di luce sulla poesia più remota»¹²⁹. In una bella immagine, e molto caratteristica, egli esprime la natura di sobrietà della riflessione: «Non è la riflessione su se stessi [...] di natura consonante?»¹³⁰ [...] Canto verso l'interno: mondo interiore. Discorso prosa critica»¹³¹. L'intera connessione della filosofia dell'arte romantica, al suo più alto grado, che resta ancora in parte da sviluppare, è schematicamente spiegata in queste parole.

La «sacra sobrietà»¹³² della poesia, Hölderlin ha tentato di individuare, nei suoi scritti tardi, in una quantità di profondissimi pensieri. Qui si deve citare soltanto un passo straordinario, per preparare la comprensione di tesi meno chiare, ma similmente intenzionate, di Friedrich Schlegel e di Novalis: «Sarà bene, per assicurare, anche presso di noi, ai poeti un'esistenza civile, che la poesia, tenendo conto della differenza dei tempi e delle costituzioni, sia elevata anche presso di noi al grado della *μηχανή* degli antichi. Anche

¹²⁷ HÖLDERLIN, IV, p. 65. [Dove sei, o pensosità! che sempre deve, l di tempo in tempo, farsi da parte, dove sei, o luce? [N. d. T.].

¹²⁸ *Briefwechsel*, p. 52.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ «Consonante» inteso in contrapposizione a «vocale», come principio ritardante: espressione della riflessione. Cfr. «Quando il romanzo è di natura ritardante, è veramente prosaico poetico, è consonante» (*Schriften*, p. 539).

¹³¹ *Ibid.*

¹³² HÖLDERLIN, IV, p. 60.

ad altre opere d'arte manca, in confronto con quelle greche, la fidezza; almeno fino a ora, esse sono state giudicate piú secondo le impressioni che suscitano, che secondo il loro calcolo regolato da leggi e gli altri procedimenti specifici con cui viene prodotto il bello. Ma specialmente alla poesia moderna mancano la scuola e il mestiere artigianale, manca, cioè, che il suo procedimento possa essere calcolato e insegnato e che, una volta imparato, possa sempre essere ripetuto nella pratica con sicurezza. Di ogni cosa gli uomini debbono soprattutto preoccuparsi che essa sia qualcosa; vale a dire, che sia conoscibile nel mezzo del suo apparire, e che il modo in cui è condizionata possa essere determinato e insegnato. Perciò, e per altri motivi superiori, la poesia specialmente ha bisogno di principi e limiti sicuri e caratteristici. Uno di essi è appunto quel calcolo regolato da leggi»¹³³. Novalis: «L'autentica poesia d'arte è retribuibile»¹³⁴. «L'arte [...] è meccanica»¹³⁵. «La sede della vera arte è unicamente nell'intelletto»¹³⁶. «La natura genera, lo spirito opera. *Il est beaucoup plus commode d'être fait que de se faire lui même (sic!)*»¹³⁷. La natura di questo fare è dunque la riflessione. Testimonianza di quest'attività consapevole nell'opera sono innanzitutto le «segrete intenzioni [...] delle quali, nel genio [...] mai possiamo presupporne troppe»¹³⁸, come dice Schlegel. «... Riflessa [...] elaborazione di [...] ciò che è piú minuto»¹³⁹ è testimonianza di maestria poetica. In modo radicale – una certa oscurità è alla base di questo radicalismo – si dice nell'«Athenäum»: «Si crede spesso che si faccia offesa a uno scrittore adoperando paragoni tratti dall'industria. Ma il vero autore non dev'essere anche un fabbricante? Non deve forse dedicare tutta la sua vita al mestiere di versare una

¹³³ *Ibid.*, V, p. 175. Sebbene con queste parole Hölderlin si incontri pienamente con orientamenti di Schlegel e di Novalis, non vale per lui quant'altro viene detto di essi in questo lavoro. Ciò che nella loro fondazione della filosofia romantica dell'arte, fu, da un lato, un orientamento certamente potente, ma non portato a chiarezza, e che dunque, quando essi lo espressero chiaramente, costituì un punto di vista straordinariamente avanzato del loro pensiero, fu – proprio questo – dominio di Hölderlin. Hölderlin guardò dall'alto questo campo e lo dominò, mentre invece, esso rimane terra promessa per Friedrich Schlegel, e per lo stesso Novalis, sebbene questi vi guardasse con maggiore chiarezza. Queste due filosofie dell'arte, se si prescinde dall'idea centrale della sobrietà dell'arte, difficilmente sono paragonabili immediatamente fra loro, allo stesso modo che, anche i loro autori, non hanno avuto personalmente alcun rapporto.

¹³⁴ *Schriften*, a cura di Minor, III, p. 195.

¹³⁵ *Schriften*, p. 206.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 490. Cfr. anche «La matematica è autentica scienza perché contiene nozioni fatte [...] perché genializza metodicamente» (*Schriften*, a cura di Minor, II, p. 262).

¹³⁸ *Jugendchriften*, II, p. 170.

¹³⁹ «Athenäum», n. 253.

materia letteraria in forme che, all'ingrande, sono appropriate e utili?»¹⁴⁰. «Finché l'artista [...] è in preda all'entusiasmo, egli rimane, rispetto alla comunicazione, in una condizione almeno illiberale»¹⁴¹. È a opere costruite, riempite di spirito prosaico, che pensavano i romantici, quando esprimevano la tesi dell'indistruttibilità dell'autentica opera d'arte. Ciò che si dissolve al raggio dell'ironia è solo l'illusione; indistruttibile resta invece il nucleo dell'opera, poiché esso non si fonda sull'estasi, che può essere dissolta, bensì sull'inviolabile, obiettiva, forma prosaica. Per mezzo della ragione artigianale, l'opera è costituita sobriamente seppure nell'infinità, nel valore limite delle forme delimitate. Il romanzo è il prototipo di questa mistica costituzione dell'opera, al di là delle forme limitate e belle nell'apparenza (poetiche in senso stretto). La rottura di questa teoria con le concezioni tradizionali dell'essenza dell'arte si manifesta, infine, nel luogo che essa assegna a quelle forme «belle», alla bellezza in generale. È stato già detto come la forma non sia più espressione della bellezza, bensì dell'arte come dell'idea stessa. In ultima analisi, il concetto di bellezza deve uscire dalla filosofia dell'arte romantica, non solo perché, secondo la concezione razionalistica, è implicato con quello di regola, ma soprattutto perché la bellezza, come oggetto del divertimento, del diletto, del gusto, non pareva accordarsi con la rigorosa sobrietà che costituiva, secondo la nuova concezione, l'essenza dell'arte. «Una vera e propria poetica comincerebbe con l'assoluta differenza, coll'eternamente irriducibile separazione fra l'arte e la bellezza ancor rozza»¹⁴² [...] Una tale poetica farebbe certo [...] ai frettolosi dilettanti senza entusiasmo e senza cultura... la stessa impressione che a un ragazzo che volesse darsi al disegno farebbe un libro di trigonometria»¹⁴³. «Le più alte opere d'arte sono, semplicemente, non piacevoli: sono ideali che possono e devono piacere soltanto per approssimazione, sono imperativi estetici»¹⁴⁴. La dottrina secondo la quale l'arte e le sue opere non sarebbero, essenzialmente, né apparizioni della bellezza, né manifestazioni immediate di esaltazione entusiastica, non è più stata dimenticata, a partire dal romanticismo, quanto meno

¹⁴⁰ Ivi, n. 367.

¹⁴¹ «Lyceum», n. 37.

¹⁴² L'espressione ha un significato totalmente diverso: quando in un altro passo di questo frammento, in riferimento alla filosofia della poesia, si parla del bello in senso positivo, definisce l'ambito del valore.

¹⁴³ «Athenäum», n. 252. Nell'ultima frase c'è un riferimento non soltanto all'incomprendibilità, bensì all'asciuttezza, alla sobrietà di una simile opera.

¹⁴⁴ *Schriften*, p. 565.

nello spirito dello sviluppo artistico. Qualora si volesse ricondurre ai suoi principî la teoria dell'arte di un maestro così eminentemente consapevole come Flaubert, quella dei Parnassiani, o quella del circolo di George, si ritroverebbero fra queste i principî qui esposti. Questi principî dovevano essere qui formulati e documentata la loro origine nella filosofia del primo romanticismo tedesco. Essi sono così propri dello spirito di quest'epoca che, a ragione, Kircher poteva dichiarare: «Questi romantici volevano tener lontano da sé proprio il «romantico» – come questo veniva concepito allora e oggi»¹⁴⁵. «Io comincio ad amare il sobrio, ma quello che veramente progredisce e conduce in avanti»¹⁴⁶ scrive Novalis nel 1799, a Caroline Schlegel. Anche a questo proposito è Schlegel a dare la formulazione più estrema: «Questo è veramente il punto: che, per via del sublime, noi non possiamo abbandonarci interamente al nostro sentimento»¹⁴⁷.

Resta da concludere la spiegazione del concetto romantico di critica sul fondamento della precedente trattazione. Non si tratta più della sua struttura metodica, che è stata illustrata, bensì della sua determinazione contenutistica definitiva. Di essa è stato già detto

¹⁴⁵ KIRCHER, p. 43.

¹⁴⁶ *Briefwechsel*, p. 101.

¹⁴⁷ *Jugendchriften*, II, p. 361. Una delle espressioni più notevoli di questo atteggiamento intellettuale è l'amore di Friedrich Schlegel per il didattico nella poesia, come sicura garanzia della sua sobrietà. Questo emerge già molto presto, a dimostrazione di quanto profondamente fossero radicati in lui gli orientamenti descritti. «Chiamo poesia ideale quella il cui scopo è l'interessante in senso filosofico, la poesia didattica... la tendenza delle poesie più eccellenti e più famose fra quelle moderne, è filosofica. Sì, la poesia moderna sembra aver raggiunto qui un sicuro compimento, un culmine nel suo genere. La qualità didattica è il suo orgoglio e il suo ornamento, il suo prodotto più originale... generato dalle nascoste profondità della sua forza originaria» (*ibid.*, I, pp. 104 sg.). Questa messa in risalto della poesia didattica nel suo studio giovanile precorre esattamente quella propria del romanzo nella successiva teoria poetica di Schlegel. Anche più tardi il «didattico» non cessa di occuparlo. «In questo genere (della poesia esoterica) non annovereremo soltanto... poesie didattiche, il cui scopo non può essere altro che... risollevarlo e ricreare... La separazione... veramente innaturale... di poesia e scienza;... bensì anche... il romanzo» (KÜRSCHNER, p. 308). «Ogni poesia... deve essere intrinsecamente didattica in quel più ampio significato della parola che designa la tendenza verso un significato profondo, infinito» (*Jugendchriften*, II, p. 364). Otto anni più tardi, invece, dice: «e proprio perché ambedue, il romanzo come la poesia didattica, sono propriamente fuori dei confini naturali della poesia, essi non costituiscono dei generi, ma ciascun romanzo, ciascuna poesia didattica ciò che è veramente poetico, è un particolare individuo in sé» (KÜRSCHNER, p. 402). Qui è l'ultimo stadio (dell'anno 1808) dell'elaborazione intellettuale schlegeliana sul didattico: avendo notato che questo è un genere particolarmente eminente della poesia moderna, sempre più, al tempo dell'«Athenäum», lo aveva dissolto come genere – così come aveva dissolto il romanzo –, per tingere di esso l'intera poesia, mentre alla fine doveva, al contrario, per quanto possibile, isolare ambedue (li abbassa all'interno del genere, non li innalza su di esso) allo scopo di ricostituire un convenzionale concetto di poesia. Il superiore significato dei generi prosaici non ha continuato a essergli chiaro.

che compito della critica è il compimento dell'opera. Schlegel respinge lontano da sé ogni finalità informativa o pedagogica: «Il fine della critica, si dice, è quello di coltivare i lettori! Chi vuol essere colto, provveda da sé a coltivarsi. Sarà scortese: ma non può essere diversamente»¹⁴⁸. Tanto meno, come è stato dimostrato, la critica è, nella sua essenza, una valutazione, o l'esplicitazione di un'opinione su un'opera. Piuttosto essa è un prodotto che, nella sua origine, è, sí, occasionato dall'opera ma, nel suo sussistere, è, tuttavia, indipendente da essa. Come tale, essa non può in linea di principio, venir distinta dall'opera d'arte. Il frammento 116 dell'«Athenäum», che effettua una sintesi di tutti i concetti, dice: «La poesia romantica [...] vuole e deve anche [...] mescolare [...] genialità e critica». Allo stesso principio conduce anche un'altra enunciazione nell'«Athenäum»: «Quel che diciamo ricerca è un esperimento storico. L'oggetto e il risultato di esso è un fatto. Per essere tale, esso deve avere una rigorosa individualità, ed essere nello stesso tempo un mistero e un esperimento e, precisamente, un esperimento della natura creatrice»¹⁴⁹. Nuovo, in questo passo è soltanto il concetto di fatto. Esso si ritrova nel *Dialogo sulla poesia*. «Un vero giudizio estetico [...] un'opinione elaborata e precisa intorno a un'opera, è sempre un fatto critico, se così mi è lecito dire. Ma è, anche, solo un fatto; e perciò è fatica sprecata volerlo motivare; perché il motivo dovrebbe a sua volta contenere un nuovo fatto o una più precisa determinazione del primo»¹⁵⁰. Nel concetto di fatto, la critica deve esser distinta nel modo più netto dalla valutazione, come pura opinione. Essa ha tanto poco bisogno di motivazione quanto ne ha l'esperimento, che essa, di fatto, intraprende sull'opera d'arte, svolgendone la riflessione. Una valutazione immotivata sarebbe certamente un'insensatezza. La convinzione teorica della suprema positività di ogni critica ha prodotto le positive prestazioni dei critici romantici. Essi non hanno tanto voluto condurre una piccola guerra contro il brutto¹⁵¹ quanto perfezionare il buono e, con ciò, annichilire il non valido. In ultima analisi, questa valutazione della critica poggia sul pieno apprezzamento positivo del suo medium, la prosa. La legittimazione della critica, che pone di fronte a quest'ultima come istanza oggettiva di ogni produzione poetica, consiste

¹⁴⁸ «Lyceum», n. 37.

¹⁴⁹ «Athenäum», n. 427. Per quanto concerne l'espressione «recherche», nel significato di «critica», questa ne ha forse qui uno ancora più vasto. Cfr. il già citato (p. 402) frammento n. 403 dell'«Athenäum».

¹⁵⁰ *Jugendschriften*, II, p. 383.

¹⁵¹ Alla quale certamente Schlegel si è abbassato per costrizione esterna.

nella sua natura prosaica. Critica è l'esposizione del nucleo prosaico in ogni opera. Il concetto di esposizione¹⁵² è inteso qui nel senso chimico di «preparazione», cioè come produzione di una sostanza attraverso un determinato procedimento, al quale altre sostanze vengono sottoposte. Così l'ha inteso Schlegel, quando del *Wilhelm Meister* dice che l'opera «non solo giudica se stessa, ma anche espone se stessa»¹⁵³. Il prosaico è colto dalla critica in entrambi i suoi significati: in quello proprio, nella sua forma espressiva, quale si manifesta di fatto nel discorso sciolto; in quello improprio, per quanto concerne il suo oggetto, che è l'eternamente sobria consistenza dell'opera. Questa critica, tanto come processo che come prodotto formato, è una funzione necessaria dell'opera classica.

4. *La teoria dell'arte primo-romantica e Goethe.*

La teoria dell'arte dei primi romantici e quella di Goethe sono contrapposte fra loro nei principi¹⁵⁴. E certamente lo studio di questa contrapposizione allarga straordinariamente la conoscenza della storia del concetto di critica. Essa indica, infatti, in pari tempo, il punto critico di questa storia: nella relazione di storia dei problemi in cui si trova il concetto romantico di critica nei confronti di quello di Goethe, viene immediatamente alla luce, nella sua purezza, il problema della critica. Lo stesso concetto di critica, tuttavia, dipende chiaramente dal centro della filosofia dell'arte. Tale dipendenza si formula nel modo più netto nel problema della criticabilità dell'opera d'arte. Che questa criticabilità venga negata o affermata, dipende interamente dai concetti filosofici di base che fondano la filosofia dell'arte. Tutto il lavoro dei primi romantici sulla filosofia dell'arte può venir, dunque, riassunto nel fatto che essi hanno tentato di dimostrare, da un punto di vista di principio, la criticabilità dell'opera d'arte. Tutta la teoria dell'arte di Goethe serve, invece, da sostegno alla sua intuizione della

¹⁵² Il termine tedesco *Darstellung* ha anche il significato tecnico di «preparazione chimica» [N. d. T.].

¹⁵³ *Jugendchriften*, II, p. 172.

¹⁵⁴ Per la interpretazione della teoria dell'arte goethiana esposta nelle pagine seguenti, non possono essere fornite prove in questo ristretto spazio, poiché i passi che la concernono, come anche gli enunciati dei primi romantici necessitano di un'approfondita interpretazione: nell'ampio contesto che richiede, questa deve esser fornita in altro luogo. Per la complessiva problematica della seguente trattazione, deve esser fatto rimando soprattutto a quella del tutto corrispondente, anche se insufficientemente trattata, in E. ROTTEN, *Goethes Urphänomen und die platonische Idee*, cap. VIII.

non criticabilità delle opere. Non nel senso che egli abbia posto in evidenza, altro che occasionalmente, questo punto di vista, e neppure nel senso che egli non abbia scritto alcuna critica. Goethe non fu interessato all'elaborazione concettuale di questa intuizione, e anche nel suo periodo tardo, che qui in primo luogo ci interessa, ha composto non poche critiche. Ma in molte di esse si scoprirà un certo ironico ritegno, non solo nei confronti dell'opera, ma anche del proprio lavoro e, in ogni modo, l'intenzione di queste critiche fu soltanto essoterica e pedagogica.

La categoria entro la quale i romantici concepiscono l'arte è l'idea. L'idea è l'espressione dell'infinità dell'arte e, insieme, della sua unità: poiché l'unità romantica è un'infinità. Tutto ciò che i romantici affermano sull'essenza dell'arte è determinazione della sua idea, e così anche la forma che nella sua dialettica di autolimitazione e di autoelevazione porta a espressione nell'idea quella di unità e infinità. Con «idea», in questo contesto si intende l'a-priori di un metodo, a essa corrisponde dunque l'ideale come l'a-priori del relativo contenuto. I romantici non conoscono un ideale dell'arte. Essi arrivano soltanto a un'apparenza di esso, attraverso quei concetti di copertura dell'assoluto poetico, che sono moralità e religione. Tutte le determinazioni che Schlegel ha fornito sul contenuto dell'arte, soprattutto nel *Dialogo sulla poesia*, rinunciano, al contrario della sua concezione della forma, a ogni più preciso rapporto con la specificità dell'arte, e tanto meno egli ha trovato un a-priori di questo contenuto. Da tale a-priori prende le mosse la filosofia dell'arte di Goethe. Suo movente è il problema dell'ideale dell'arte. Anche l'ideale è un'unità concettuale per eccellenza, quella del contenuto. La sua funzione è dunque completamente diversa da quella dell'idea. Non è un medium che contiene in sé, e da sé sviluppa, il rapporto delle forme, ma un'unità di altro genere. Esso è afferrabile soltanto in una limitata molteplicità di puri contenuti in cui si scompone. L'ideale si manifesta, dunque, in una delimitata, armonica discontinuità di puri contenuti. In questa concezione Goethe si incontra con i Greci. L'idea delle Muse sotto la sovranità di Apollo, interpretata dal punto di vista della filosofia dell'arte è quella dei puri contenuti di tutta l'arte. I Greci, di questi contenuti, ne contarono nove; e certamente, né la loro varietà, né il loro numero furono stabiliti arbitrariamente. L'insieme dei puri contenuti, l'ideale dell'arte, può dunque essere definito come il musaico. Come l'intima struttura dell'ideale è, al contrario dell'idea, discontinua, così anche il rapporto di questo ideale con l'arte non si dà in un medium, ma si

caratterizza come una rifrazione. I puri contenuti come tali non si trovano in alcuna opera. Goethe li chiama gli archetipi. Le opere non possono attingere quegli archetipi, invisibili – ma intuibili – le cui custodi i Greci conobbero con il nome di Muse; le opere possono soltanto, in un grado piú o meno alto, somigliare a essi. Questo «somigliare», che definisce la relazione delle opere con gli archetipi, deve essere salvaguardato da un dannoso fraintendimento materialistico. In linea di principio, esso non può condurre all'«uguaglianza», non può essere raggiunto per imitazione. Infatti gli archetipi sono invisibili, e il «somigliare» indica proprio la relazione fra ciò che è per eccellenza percepibile con ciò che è, in linea di principio, soltanto intuibile. Oggetto dell'intuizione è, pertanto, la necessità del contenuto, che nel sentimento si annuncia come puro, di diventare compiutamente percepibile. Cogliere questa necessità significa intuire. L'ideale dell'arte come oggetto dell'intuizione è dunque una necessaria percepibilità, che non appare mai in forma pura nell'opera d'arte stessa in quanto questa è oggetto della percezione. Secondo Goethe, furono le opere dei Greci ad avvicinarsi maggiormente agli archetipi, ed esse divennero per lui, per così dire, degli archetipi relativi, dei modelli. Come opere degli antichi, questi modelli presentano una duplice analogia con gli archetipi stessi; essi sono, come questi, compiuti nel duplice senso del termine; sono perfetti e sono realizzati. Infatti, archetipo può essere soltanto il prodotto pienamente finito. Secondo la concezione di Goethe, la fonte originaria dell'arte non è nell'eterno divenire, nel movimento creativo interno al medium delle forme. L'arte stessa non crea i suoi archetipi che, anteriori a ogni opera creata, hanno consistenza in quella sfera dell'arte in cui questa non è creazione, ma natura. Afferrare l'idea della natura e con ciò renderla idonea a essere archetipo dell'arte (puro contenuto) fu, in ultima analisi, lo sforzo di Goethe nell'indagine sui fenomeni originari. La tesi che l'opera d'arte imita la natura può, dunque, in un senso piú profondo, essere corretta, soltanto se proprio la natura stessa, ma non la verità di natura, viene intesa come contenuto dell'arte. Ne consegue che il correlato del contenuto, ciò che viene esposto (dunque la natura), non può esser messo a confronto con il contenuto. Il concetto di «ciò che viene esposto» ha un significato duplice. Qui esso non ha il significato di «esposizione» poiché questa addirittura coincide con il contenuto. Per il resto, questo passo, in rapporto a quanto detto sopra sull'intuizione, intende il concetto di vera natura come senz'altro coincidente con l'ambito degli archetipi, o dei fenomeni originari, o de-

gl'ideali, senza occuparsi del concetto della natura come oggetto della scienza. Non è accettabile che, in modo del tutto ingenuo, si definisca il concetto di natura come un concetto della teoria dell'arte. Urgente piuttosto è chiedersi come la natura appaia alla scienza e, per rispondere, il concetto di intuizione sarebbe forse improduttivo. Esso rimane cioè, all'interno della teoria dell'arte (qui dove viene trattato il rapporto fra opera e archetipo). Ciò che viene esposto può esser visto solo nell'opera. *Fuori* di essa soltanto intuito. Un contenuto dell'opera d'arte, che fosse fedele alla natura, presupporrebbe che la natura sia l'unità di misura, alla quale commisurarla, mentre esso deve essere natura visibile. Goethe ragiona nel senso del sublime paradosso dell'antico aneddoto, secondo il quale i passeri volarono sui grappoli d'uva dipinti dal grande maestro greco. I Greci non erano dei naturalisti, e l'eccessiva verità naturale di cui parla il racconto, appare soltanto come una grandiosa circonlocuzione per esprimere la «vera natura» quale contenuto delle opere stesse. Tutto si ridurrebbe, in ogni modo, a una più precisa definizione del concetto di «vera natura», poiché questa «vera», visibile natura che costituisce il contenuto dell'opera d'arte, non soltanto non deve essere identificata senz'altro con l'esteriore natura visibile del mondo, ma deve esser piuttosto, innanzitutto, rigorosamente distinta, sul piano concettuale, da essa. Si porrebbe, allora, certamente il problema di una profonda essenziale identità della «vera», visibile natura nell'opera d'arte e della natura (forse invisibile, soltanto intuibile, archifenomenica) presente nei fenomeni della natura visibile. E questo potrebbe risolversi paradossalmente così: che solo nell'arte, e non nella natura del mondo, la vera, intuibile natura archifenomenica diventerebbe imitabilmente visibile, mentre nella natura del mondo essa sarebbe sí, presente, ma nascosta (dissolta nel fenomeno).

Con questa concezione è però posto che ogni singola opera sussiste, in certo qual modo, casualmente, nei confronti dell'ideale dell'arte, sia che il puro contenuto di questa si chiami il mosaico, sia che lo si chiami natura, perché si cerca in essa, come fa Goethe, un nuovo canone delle Muse. Poiché quell'ideale non è prodotto, ma è, nella sua determinazione gnoseologica, idea in senso platonico, nella sua sfera sono racchiusi unità e mancanza di inizio, ciò che nell'arte è immobile in senso eleatico. Le opere partecipano, certamente, agli archetipi, ma dal regno di questi alle opere non c'è passaggio, mentre ne esiste certamente uno, nel medium dell'arte, dalla forma assoluta a quelle singole. In rapporto all'ideale, la singola opera resta, per così dire, un

«torso»¹⁵⁵. Esporre il modello è uno sforzo isolato, e solo in quanto modello esso può durare con altri suoi simili; essi non possono però mai concreocere in modo vivente fino all'unità dello stesso ideale.

Circa il rapporto delle opere con l'incondizionato, e perciò fra loro stesse, il pensiero di Goethe è stato rinunciatario. Nel pensiero romantico, invece, tutto si ribellava a questa soluzione. L'arte era proprio il campo nel quale il romanticismo tentava di realizzare nel modo più completo l'immediata conciliazione del condizionato con l'incondizionato. Nel suo primo periodo, in ogni modo, Friedrich Schlegel è stato vicino alla concezione goethiana, giungendo a formularla in modo molto pregnante quando definisce l'arte greca come quella «la cui storia particolare sarebbe la storia naturale generale dell'arte», e subito dopo continuando: «Il pensatore [...] ha bisogno [...] di una visione totale. In parte come esempio e prova per la sua idea, in parte come base di fatto e documento della sua ricerca [...] La pura legge è vuota. Per essere riempita [...] ha bisogno [...] di un altissimo archetipo estetico [...] nessun'altra parola che imitazione può indicare l'operazione di colui che [...] si appropria delle leggi di quell'archetipo»¹⁵⁶. Ma ciò che vietava a Schlegel questa soluzione, quanto più egli giungeva alle sue posizioni più autentiche, era il fatto che essa conduce a una valutazione estremamente condizionata della singola opera. Nella stessa trattazione in cui il suo futuro punto di vista cerca di precisarsi, egli contrappone già, in fondo, la necessità, l'infinità, l'idea, all'imitazione, alla perfezione, all'ideale, dicendo: «I fini degli uomini sono in parte infiniti e necessari, in parte limitati e casuali. L'arte è perciò [...] una libera arte delle idee»¹⁵⁷. Con molta più decisione, al volger del secolo, dirà dell'arte: «Ogni membro [...] vuole contemporaneamente essere l'intero, in quest'altissimo prodotto dello spirito umano, e se questo desiderio fosse veramente irraggiungibile, come noi [...] sofisti vogliamo far credere, a questo sciocco e falso inizio¹⁵⁸ preferiremmo immediatamente rinunciare del tutto»¹⁵⁹. «Ogni poesia, ogni opera deve significare l'intero, significarlo davvero e di fatto, e attraverso il significato... deve esserlo

¹⁵⁵ Una forma che a sua volta diviene comprensibile solo all'interno di questa visione dell'arte e le appartiene come il frammento a quella romantica.

¹⁵⁶ *Jugendschriften*, I, pp. 123 sg. Cfr. anche *Briefwechsel*, p. 83. Anche qui Schlegel esagera il pensiero originario con il concetto dell'imitazione.

¹⁵⁷ *Jugendschriften*, I, p. 104. «Libera arte delle idee», anche *ibid.*, II, p. 361.

¹⁵⁸ Cioè, alla poesia.

¹⁵⁹ *Jugendschriften*, II, p. 427.

anche davvero e di fatto»¹⁶⁰. L'eliminazione della casualità, del carattere di torso delle opere, costituisce l'intento del concetto schlegeliano di forma. Di fronte all'ideale, il «torso» è una forma legittima, nel medium delle forme non trova posto. L'opera d'arte non può essere un «torso», deve essere un momento animato e transeunte nella forma trascendentale vivente. In quanto si limita nella sua forma, essa si pone, nella sua figura casuale, come peritura; diventa però eterna, pur nella sua transitoria figura, attraverso la critica¹⁶¹.

I romantici vollero rendere assoluta la conformità a leggi dell'opera d'arte. Ma il momento della casualità può esser dissolto, o piuttosto, esser reso conforme a leggi soltanto con la dissoluzione dell'opera. Perciò i romantici hanno dovuto conseguentemente condurre una radicale polemica contro la dottrina goethiana del valore canonico delle opere greche. Essi non potevano riconoscere modelli, opere in sé autonome e concluse, prodotti formati una volta per tutte, e sottratti all'eterna progressione. È Novalis che si è rivolto contro Goethe più spavalidamente e ingegnosamente: «Natura e comprensione della natura sorgono insieme¹⁶², come antichità e conoscenza dell'antichità; infatti ci si sbaglia di grosso se si crede che esistano le "antichità". Soltanto ora l'antichità incomincia a sorgere... Per la letteratura classica avviene come per l'antichità: a rigore non ci è data – non esiste – ma deve essere prodotta da noi. Con lo studio diligente e intelligente degli antichi sorge per noi una letteratura classica – che gli antichi stessi non avevano»¹⁶³. «Non si creda troppo rigidamente che l'antico e il perfetto siano qualcosa di prodotto, per quel che si suol intendere con questa parola. Essi sono prodotti come lo sono l'amata attraverso il segnale convenuto dell'amico nella notte, la scintilla mediante il contatto dei conduttori o la stella mediante il movimento nell'oc-

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 428.

¹⁶¹ In relazione al carattere casuale, di «torso», delle singole opere si dettero le norme, le tecniche della poetica. Goethe aveva studiato, in parte non senza riferimento a esse, le leggi dei generi artistici. Anche i romantici le esplorarono, tuttavia non per fissare tali generi artistici, bensì nell'intenzione di trovare il medium, l'assoluto, nel quale le opere debbano essere dissolte criticamente. Essi condussero queste ricerche analogamente a studi morfologici atti a esplorare le relazioni delle essenze con la vita, mentre le nozioni della poetica normativa possono essere confrontate con quelle anatomiche, che hanno come oggetto meno immediatamente la vita che la rigida costruzione dei singoli organismi. Presso i romantici l'esplorazione dei generi letterari è in rapporto con l'arte, mentre presso Goethe, oltre a ciò, segue tendenze normative, pedagogiche, dal punto di vista della singola opera e della sua costruzione.

¹⁶² Cfr. parte I, par. 4.

¹⁶³ *Schriften*, pp. 69 sg.

chio»¹⁶⁴. Ciò significa che l'antichità esiste solo dove uno spirito creativo la individua e che essa non è un fatto nel senso goethiano. La stessa affermazione risuona in un altro passo: «Gli antichi sono insieme prodotti dell'avvenire e della preistoria»¹⁶⁵. Immediatamente dopo: «Esiste un'antichità centrale o uno spirito universale delle antichità?» La domanda ha attinenza con la tesi schlegeliana dell'unità costituita dalle opere della poesia antica e ambedue sono da intendere in senso anticlassicistico. E come le opere antiche, così, secondo Schlegel, anche i generi poetici devono essere dissolti l'uno nell'altro. «Ed era inutile che gli antichi esprimessero perfettamente l'ideale del loro genere, se i generi medesimi non fossero stati nettamente e rigorosamente isolati [...] Ma trasferirsi arbitrariamente, ora in questa, ora in quella sfera [...] questo può solo uno spirito che contiene in sé [...] tutto quanto un sistema di persone, e nel cui intimo l'universo [...] è pervenuto a maturità»¹⁶⁶. Quindi: «Tutti i generi letterari classici nella loro rigorosa purezza sono ora ridicoli»¹⁶⁷. E finalmente: «Non è possibile costringere qualcuno a considerare gli antichi come classici o come antichi; questo dipende, in ultima analisi, da massime»¹⁶⁸.

I romantici definiscono la relazione delle opere d'arte con l'arte come infinità nella totalità, ovvero: nella totalità delle opere si realizza l'infinità dell'arte; Goethe la definisce come unità nella molteplicità, ovvero: nella molteplicità delle opere si ritrova sempre l'unità dell'arte. Quell'infinità è quella della pura forma, quest'unità quella del puro contenuto¹⁶⁹. Il problema del rapporto della teoria dell'arte goethiana con quella romantica coincide con il problema del rapporto del puro contenuto con la forma pura (e come tale rigorosa). In questa sfera deve essere sollevato il problema del rapporto di forma e contenuto, che è stato spesso posto in modo fuorviante rispetto alla singola opera senza che si

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 563.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 491.

¹⁶⁶ «Athenäum», n. 121.

¹⁶⁷ «Lyceum», n. 60.

¹⁶⁸ «Athenäum», n. 143.

¹⁶⁹ In ogni modo, qui, nel termine «puro», è presente un'equivocità. Esso, cioè, definisce, in primo luogo, la dignità metodica di un concetto (come in «ragion pura»), in secondo luogo, può avere un significato positivo dal punto di vista del contenuto, se si vuole, colorato in senso morale. Ad ambedue questi significati si è sopra pensato con il concetto del puro contenuto, o del «musaico», mentre la forma assoluta deve essere definita pura solo in senso metodico. Infatti la sua determinazione oggettiva - corrispondente alla purezza del contenuto - è, presumibilmente, il rigore. I romantici non hanno espresso ciò nella loro teoria del romanzo, nella quale la forma perfettamente pura, ma non quella rigorosa, venne posta come assoluta. (Cfr. *supra*, pp. 430 sg.). Anche in quest'ordine di concetti Hölderlin li sovrastò.

potessero, su questo terreno, trovare precise soluzioni. Forma e contenuto non sono, infatti, sostrati dell'opera empirica, bensì distinzioni *relative* a essa, colte in base a necessarie e *pure* distinzioni della filosofia dell'arte. L'idea dell'arte è l'idea della sua forma, così come il suo ideale è l'ideale del suo contenuto. Il problema sistematico fondamentale della filosofia dell'arte può pertanto essere formulato anche come il problema del rapporto di idea e ideale nell'arte. La presente ricerca non può oltrepassare la soglia di questo problema; essa poteva soltanto trattare un nesso di storia dei problemi, fino al punto in cui tale nesso non rinvia con piena chiarezza alla sistematicità. Questa posizione della filosofia dell'arte tedesca, intorno al 1800, quale essa si presenta nelle teorie di Goethe e dei primi romantici, è ancor oggi legittima. Come Goethe, i romantici non hanno risolto, e neanche soltanto formulato questo problema. Essi cooperano a presentarlo al pensiero che si occupa di storia dei problemi. Solo il pensiero sistematico può risolverlo. Come si è già affermato, i romantici non hanno potuto cogliere l'ideale dell'arte. Resta da osservare che la soluzione goethiana del problema della forma non raggiunge, quanto a portata filosofica, la sua determinazione del contenuto dell'arte. Goethe interpreta la forma artistica come stile. Egli, tuttavia, ha visto nello stile il principio formale dell'opera d'arte, solo tenendo in considerazione uno stile più o meno determinato storicamente: l'esposizione tipicizzante. Questo, per le arti figurative, fu incarnato storicamente dai Greci; per la poesia, ambì egli stesso a costituirne il modello. Ma per quanto il contenuto dell'opera sia il suo archetipo, il tipo non ha affatto bisogno di determinarne la forma. Goethe, dunque, nel concetto di stile, non ha fornito alcun concetto filosofico del problema della forma, ma soltanto un'indicazione sull'autorità di certi modelli. Davanti al problema della forma, l'intenzione che gli ha schiuso la profondità del problema del contenuto artistico è, perciò, divenuta fonte di un sublime naturalismo. In quanto, di contro alla forma, dovevano mostrarsi un archetipo e una natura, come archetipo della forma (poiché la natura in sé non poteva esserlo) doveva essere prodotta una natura d'arte, poiché tale è, in questo senso, lo stile. Novalis lo ha visto molto acutamente, e lo chiama «goethiano» con disapprovazione: «Gli antichi sono di un altro mondo, sono come caduti dal cielo»¹⁷⁰. Con ciò egli definisce di fatto l'essenza di questa natura artistica, che

¹⁷⁰ *Schriften*, p. 491.

Goethe propone come archetipo nello stile. Il concetto di archetipo perde, tuttavia, il suo significato per il problema della forma, non appena viene considerato come la soluzione di questo. Abbracciare in tutta la sua ampiezza il problema dell'arte, per la forma e per il contenuto, per mezzo del concetto di archetipo, è la prerogativa degli antichi pensatori, che talvolta pongono le più profonde questioni della filosofia nella forma di soluzioni mitiche. Anche il concetto goethiano di stile, in ultima analisi, racconta un mito. L'obiezione contro di esso potrebbe elevarsi anche sulla base dell'indistinzione, in esso presente, di forma dell'esposizione e forma assoluta. Poiché, dal problema considerato della forma, come problema della forma assoluta, resta da distinguere il problema della forma dell'esposizione. C'è appena bisogno di affermare che quest'ultima ha in Goethe un significato completamente diverso che nei primi romantici. Essa è la misura che fonda la bellezza e che si manifesta nel contenuto. Il concetto di misura è lontano dal romanticismo, che non tenne in considerazione alcun a-priori del contenuto, nessuna entità misurabile nell'arte. Insieme al concetto di bellezza esso respinge, non soltanto la regola, ma anche la misura, e la sua poesia non è tanto senza regola quanto senza misura.

La teoria dell'arte goethiana lascia insoluto non soltanto il problema della forma assoluta, ma anche quello della critica. Essa però, mentre riconosce in forma velata il primo, ed è portata a esprimerne l'importanza, sembra negare il secondo. Nella più profonda intenzione di Goethe, di fatto, la critica dell'opera d'arte non è né possibile, né necessaria. Necessaria, semmai, può essere un'indicazione del bello, un'avvertenza contro il brutto, e solo all'artista che ha un'intuizione dell'archetipo è possibile il giudizio apodittico sulle opere. Ma Goethe rifiuta di riconoscere la criticabilità come momento essenziale nell'opera d'arte. Una critica metodica, cioè oggettivamente necessaria, è impossibile dal suo punto di vista. Non soltanto, invece, nell'arte romantica, la critica è possibile e necessaria, ma è inevitabile, nella sua teoria, il paradosso secondo il quale alla critica spetta una considerazione più alta che non all'opera. I romantici, infatti, anche nelle loro critiche, non hanno alcuna coscienza del rango che solleva il poeta sul recensore. L'elaborazione della critica e quella delle forme, nelle quali due cose essi hanno acquisito i loro meriti più grandi, sono insite, come profondissime tendenze, nella loro teoria. Qui, dunque, essi hanno raggiunto piena unanimità nell'opera e nel pensiero e hanno realizzato proprio ciò che, se-

condo le loro convinzioni, era il compito supremo. La mancanza di produttività poetica, che a volte si attribuisce specialmente a Friedrich Schlegel, non tocca, a rigore, la sua immagine. Egli non volle, infatti, essere in primo luogo poeta, nel senso di un creatore di opere. La cosa più importante per lui, era l'assolutizzazione delle opere create, il procedimento critico. Questo, con un'immagine, può essere espresso come la generazione dell'abbagliamento nell'opera. Tale abbagliamento - la luce sobria - spegne la molteplicità delle opere. È l'idea.

Elenco delle opere citate.

I. Fonti¹

FICHTE

JOHANN GOTTLIEB FICHTE, *Sämtliche Werke*, a cura di I. H. Fichte, Berlin 1845-46, 9 voll. in tre sezioni. (Si tratta sempre del primo volume).

Jugendschriften

FRIEDRICH SCHLEGEL, 1794 1802. *Seine prosaischen Jugendschriften*, a cura di J. Minor, 2 voll., Wien 1906². Tuttavia i frammenti delle riviste «Iy-ceum» e «Athenäum», come anche quelli delle *Ideen*, sono citati con questi titoli, seguiti dal numero che hanno nell'ed. Minor.

Vorlesungen

Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 1806. Nebst Fragmenten vorzüglich philosophisch theologischen Inhalts, a cura di C. J. H. Windischmann. Supplemento a *Friedrich von Schlegel's Sämtlichen Werken*, 4 parti in 2 voll., Bonn 1846². (Si tratta sempre del secondo volume).

Lucinde

Lucinde. Ein Roman, Philipp Reclams, «Universal-Bibliothek» n. 320, Leipzig s. d.

Kürschner

August Wilhelm und Friedrich Schlegel, scelta a cura di Oskar F. Walzel, Stuttgart 1892. («Deutsche Nationalliteratur», a cura di Joseph Kürschner).

Briefe

Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, a cura di Oskar F. Walzel, Berlin 1890.

Schriften

NOVALIS, *Schriften*, edizione critica di Ernst Heilborn², Berlin 1901, 2 voll. (Si tratta sempre del secondo volume).

Briefwechsel

Briefwechsel mit Friedrich und August Wilhelm, Charlotte und Caroline Schlegel, a cura di J. M. Raich, Mainz 1880.

Aus Schleiermacher's Leben. In Briefen, a cura di Ludwig Jonas ed edito, dopo la sua morte, da Wilhelm Dilthey, 4 voll., Berlin 1858-63. (Citato *in extenso*).

WILHELM DILTHEY, *Leben Schleiermachers*, vol. I (nello stesso volume: *Denkmale der innern Entwicklung Schleiermachers*), Berlin 1870. (Citato *in extenso*).

¹ Poiché spesso i romantici condensano in singoli frammenti più pensieri, si sono spesso dovute tralasciare, nella citazione, ai fini di una maggior chiarezza dell'esposizione, quelle parti dei frammenti che avrebbero portato lontano dal problema ogni volta in questione. Naturalmente, si è avuto cura di non alterare, con queste esclusioni, il senso del frammento.

² Durante i lavori preparatori per questa tesi, non è stato possibile utilizzare l'edizione Minor degli scritti di Novalis, attualmente esaurita (NOVALIS, *Schriften*, a cura di J. Minor, Jena 1907, 4 voll.). Una completa revisione delle citazioni si è, in seguito, rivelata impossibile. Alcuni, rari frammenti hanno potuto essere citati solo secondo l'edizione Minor e non secondo quella Heilborn.

CAROLINE, *Briefe an ihre Geschwister, ihre Tochter Auguste, die Familie Götter, F. L. W. Meyer, A. W. und Fr. Schlegel, J. Schelling u. a.; nebst Briefen von A. W. und Fr. Schlegel*, a cura di G. Waitz, 2 voll., Leipzig 1871. (Citato *in extenso*).

WA

GOETHE, *Werke*, edito per incarico di Sophie von Sachsen, 4 sezioni, Weimar 1887-1914.

HÖLDERLIN

HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, edizione storico-critica di Norbert von Hellgrath, in collaborazione con Friedrich Seebass, 6 vol. (3 finora pubblicati), München-Leipzig 1913-16.

Untreue der Weisheit, manoscritto inedito dalla coll. dello Stift Neuburg, in «Das Reich», rivista quadrimestrale, I, München 1916. (Citato *in extenso*).

II. Letteratura critica (citata con il nome degli autori).

SIEGBERT ELKUSS, *Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung*, a cura di F. Schultz, München-Berlin 1918 («Hist. Bibl.» vol. 39).

CARL ENDERS, *Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens*, Leipzig 1913.

RUDOLF HAYM, *Die Romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Berlin 1870.

RICARDA HUCH, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig 1901².

ERWIN KIRCHER, *Philosophie der Romantik. Aus dem Nachlass herausgegeben*, Jena 1906.

PAUL LERCII, *Friedrich Schlegels philosophische Anschauungen in ihrer Entwicklung und systematischen Ausgestaltung*, Berlin 1905 (tesi di laurea all'Università di Erlangen).

FRIEDA MARGOLIN, *Die Theorie des Romans in der Frühromantik*, Stuttgart 1910 (tesi di laurea all'Università di Berna).

CHARLOTTE PINGOUD, *Grundlinien der ästhetischen Doktrin Fr. Schlegels*, Stuttgart 1914 (tesi di laurea all'Università di Monaco).

MAX PULVER, *Romantische Ironie und romantische Komödie*, St. Gallen (tesi di laurea all'università di Friburgo).

ELISABETH ROTTEN, *Goethes Urphänomen und die platonische Idee*, Giessen 1913 (Phil. Arb. a cura di Hermann Cohen e Paul Natorp, vol. 8, quad. I).

HEINRICH SIMON, *Die theoretische Grundlagen des magischen Idealismus von Novalis*, Heidelberg 1905 (tesi di laurea all'Università di Friburgo).

WILHELM WINDELBAND, *Die Geschichte der neuen Philosophie in ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Kultur und den besonderen Wissenschaften*, vol. 2: *Die Blütezeit der deutschen Philosophie. Von Kant bis Hegel und Herbart*, Leipzig 1911².

Destino e carattere

Destino e carattere vengono concepiti per lo piú in rapporto causale, e il carattere è definito come una causa del destino. L'idea che è alla base di tale concezione è questa: se da un lato il carattere di un uomo, e cioè anche il suo modo specifico di reagire, fosse noto in tutti i particolari, e se dall'altro l'accadere cosmico fosse noto in tutti i campi in cui entra a contatto con quel carattere, si potrebbe dire con esattezza sia ciò che capiterebbe a quel carattere che ciò che sarebbe da esso compiuto. In altri termini, sarebbe noto il destino. Un aggancio teoretico diretto al concetto di destino non è permesso dalle concezioni attuali, per cui i moderni addivengono bensí all'idea di leggere il carattere dai lineamenti fisici di un individuo, trovando già in qualche modo in sé la nozione di carattere in generale, mentre l'idea di decifrare analogamente il destino di un uomo dalle linee della sua mano sembra loro inaccettabile. Ciò sembra impossibile come «predire il futuro»; categoria sotto cui viene assunta senz'altro la previsione del destino, mentre il carattere appare, di contro, come qualcosa di dato nel presente e nel passato, e quindi di conoscibile. Ma è proprio la tesi di chi pretende di poter predire agli uomini, in base a questi o quei segni, il loro destino, che questo, per chi sappia farvi attenzione (per chi ha già in sé una nozione immediata del destino in generale), è già, in qualche modo, presente, o, detto con piú cautela, è già sul posto. L'ipotesi che un certo «esser sul posto» del destino futuro non contraddica al concetto del medesimo, né la sua predizione alle forze conoscitive dell'uomo, non è, come si può mostrare, assurda. Anche il destino, come il carattere, può essere osservato solo in segni, non in se stesso, poiché – per quanto questo o quel tratto di carattere, questo o quel concatenamento del destino, possa essere immediatamente visibile – la connessione indicata da quei concetti non è però mai presente che in segni, essendo posta al di sopra dell'immediatamente visibile. Il sistema dei segni caratteriologici è generalmente limitato al corpo,

a prescindere dall'importanza caratteriologica dei segni studiati dall'oroscopo, mentre segni del destino, secondo la concezione tradizionale, possono diventare, con i tratti fisici, tutti i fenomeni della vita esterna. Ma il rapporto fra segno e designato costituisce, in entrambe le sfere, un problema egualmente difficile e riposto, anche se, per tutto il resto, diverso, perché, a dispetto di ogni superficiale considerazione e falsa ipostatizzazione dei segni, non è in base a connessioni causali che essi significano, nei due sistemi, carattere o destino. Un contesto significativo non si può mai motivare causalmente, quand'anche, nel caso in questione, quei segni fossero stati determinati causalmente, nella loro realtà, dal destino e dal carattere. Qui non studieremo la fisionomia di questo sistema di segni del carattere e del destino; ma ci occuperemo esclusivamente dei designati stessi.

Appare che la concezione tradizionale della loro natura e del loro rapporto non solo rimane problematica, poiché non è in grado di rendere razionalmente intelligibile la possibilità di una previsione del destino, ma che è falsa, perché la separazione su cui si fonda è teoricamente irrealizzabile. Poiché è impossibile formare un concetto non contraddittorio dell'esterno di un uomo agente, come nocciolo del quale, in quella concezione, viene pure considerato il carattere. Nessun concetto di un mondo esterno si lascia delimitare nettamente rispetto al concetto dell'uomo agente. Fra l'uomo che agisce e il mondo esterno tutto è, piuttosto, interazione reciproca, i loro cerchi d'azione sfumano l'uno nell'altro; per quanto le rappresentazioni possano essere diverse, i loro concetti non sono separabili. Non solo non è possibile mostrare in nessun caso che cosa debba essere considerato, in una vita umana, in ultima istanza come funzione del carattere e che cosa invece come funzione del destino (ciò che non vorrebbe dire ancora nulla, se, per esempio, essi sfumassero l'uno nell'altro solo nell'esperienza), ma l'esterno, che l'uomo agente trova come dato, può essere ricondotto, in linea di massima, in tutta la misura che si vuole, al suo interno, e il suo interno, in tutta la misura che si vuole, al suo esterno, anzi l'uno essere considerato in linea di principio come l'altro. In questa considerazione, carattere e destino, lungi dall'essere teoricamente separati, verranno a coincidere. Come in Nietzsche, quando dice: «Chi ha carattere ha anche un'esperienza che ritorna sempre». Ciò significa: se uno ha carattere, il suo destino è essenzialmente costante. Ciò che però a sua volta significa - e questa conseguenza è stata tratta dagli stoici - che non ha un destino.

Dovendosi ottenere il concetto di destino, bisogna quindi separarlo nettamente da quello di carattere, ciò che a sua volta non può riuscire se anche quest'ultimo non riceve una determinazione più precisa. In base a questa determinazione i due concetti diventeranno del tutto divergenti; dove c'è carattere, è certo che non vi sarà destino, e nel quadro del destino non si troverà carattere. A questo scopo bisognerà guardare di assegnare quei due concetti a sfere tali in cui non usurpino, come accade nell'uso linguistico quotidiano, la maestà di sfere e concetti superiori. Il carattere, infatti, viene comunemente inserito in un contesto etico, e il destino in un contesto religioso. Bisogna bandirli da entrambi i campi mostrando l'errore che ve li ha potuti collocare. Questo errore è determinato, per quanto riguarda il concetto di destino, dalla sua connessione con quello di colpa. Così, per citare il caso tipico, la disgrazia fatale è considerata come la risposta di Dio o degli dèi alla colpa religiosa. Ma qui dovrebbe far pensare il fatto che manchi un rapporto corrispondente del concetto di destino al concetto dato dalla morale simultaneamente al concetto di colpa, e cioè al concetto di innocenza. Nella classica configurazione greca dell'idea di destino la felicità che tocca a un uomo non è affatto concepita come la conferma della sua innocente condotta di vita, ma come la tentazione alla colpa più grave, all'*hybris*. Rapporto all'innocenza non si trova quindi nel destino. E – una domanda che va ancora più a fondo – esiste forse nel destino un rapporto alla felicità? È la felicità, come senza dubbio la sventura, una categoria costitutiva del destino? Ma è proprio la felicità che svincola il felice dall'ingranaggio dei destini e dalla rete del proprio. Non per nulla Hölderlin chiama «senza destino» gli dèi beati. Felicità e beatitudine conducono quindi, al pari dell'innocenza, fuori della sfera del destino. Ma un ordine in cui soli concetti costitutivi sono infelicità e colpa e per entro il quale non è concepibile via alcuna di liberazione (poiché nella misura in cui qualcosa è destinato, è infelicità e colpa) – un ordine siffatto non può essere religioso, per quanto il concetto malinteso di colpa sembri rinviare alla religione. Si tratta di cercare un altro campo, dove contino solo infelicità e colpa, una bilancia su cui beatitudine e innocenza risultano troppo leggere e si librano in alto. Questa bilancia è la bilancia del diritto. Le leggi del destino, infelicità e colpa, sono poste dal diritto a criteri della persona; poiché sarebbe falso supporre che solo la colpa si ritrovi nel quadro del diritto; si può dimostrare invece che ogni colpa giuridica non è altro che una disgrazia. Per un errore, in quanto è stato confuso con il regno della giustizia, l'or-

dine del diritto, che è solo un residuo dello stadio demonico di esistenza degli uomini, in cui statuti giuridici non regolarono solo le loro relazioni, ma anche il loro rapporto con gli dèi, si è conservato oltre l'epoca che ha inaugurato la vittoria sui demoni. Non è con il diritto, ma nella tragedia, che il capo del genio si è sollevato per la prima volta dalla nebbia della colpa, poiché nella tragedia il destino demonico è infranto. Ciò non significa che la concatenazione – che non ha fine dal punto di vista pagano – di colpa e castigo sia sostituita dalla purezza dell'uomo purgato e riconciliato con il puro Dio. Ma nella tragedia l'uomo pagano si rende conto di essere migliore dei suoi dèi, anche se questa conoscenza gli toglie la parola, e rimane muta. Senza dichiararsi, essa cerca segretamente di raccogliere le sue forze. Essa non pone ordinatamente colpa e castigo nei due piatti della bilancia, ma li agita insieme e li confonde. Non si può dire affatto che sia ristabilito «l'ordine etico del mondo», ma l'uomo morale, ancora muto, ancora minore¹ – come tale è l'eroe – cerca di sollevarsi nell'inquietudine di quel mondo tormentato. Il paradosso della nascita del genio nell'incapacità morale di parlare, nell'infantilità morale, è il sublime della tragedia. Ed è, probabilmente, il fondamento del sublime in generale, in cui appare assai più il genio che Dio. Il destino appare quindi quando si considera una vita come condannata, e in fondo tale che prima è stata condannata e solo in seguito è divenuta colpevole. Come Goethe riassume queste due fasi nelle parole: «Voi fate diventare il povero colpevole». Il diritto non condanna al castigo, ma alla colpa. Il destino è il contesto colpevole di ciò che vive. Esso corrisponde alla costituzione naturale del vivente, a quell'apparenza non ancora del tutto dissolta, a cui l'uomo è così sottratto che non ha mai potuto risolversi interamente in essa, ma – sotto il suo impero – ha potuto restare invisibile solo nella sua miglior parte. Non è quindi (in fondo) l'uomo ad avere un destino, ma il soggetto del destino è indeterminabile. Il giudice può vedere destino dove vuole; in ogni pena deve ciecamente infliggere destino. L'uomo non ne viene mai colpito, ma solo la nuda vita in lui, che partecipa della colpa naturale e della sventura in ragione dell'apparenza. Nel senso del destino questo vivente può essere accoppiato alle carte come ai pianeti, e l'indovina si avvale della semplice tecnica di inserirlo, con le cose più immediatamente certe e calcolabili (cose impuramente gravide di certezza), nel contesto della

¹ Benjamin gioca qui sull'etimo della parola *unmündig*, che letteralmente significa «senza bocca» [N. d. T.].

colpevolezza. Con ciò essa apprende in segni qualcosa su una vita naturale nell'uomo che essa cerca di porre al posto del capo di prima², come d'altra parte l'uomo che si reca da lei abdica a se stesso a favore della vita colpevole. Il contesto della colpa è temporale in modo affatto improprio, affatto diverso, per genere e misura, dal tempo della redenzione o della musica o della verità. Dalla determinazione del carattere particolare del tempo del destino dipende la piena illuminazione di questi rapporti. Il cartomante e il chiromante mostrano, in ogni caso, che questo tempo può essere reso, in ogni momento, contemporaneo a un altro (che non significa presente). È un tempo non autonomo, parassitariamente aderente al tempo di una vita superiore, meno legata alla natura. Esso non ha presente, poiché gli istanti fatali esistono solo nei cattivi romanzi, e conosce anche passato e futuro solo in inflessioni caratteristiche.

Vi è quindi un concetto del destino – ed è il vero e unico, che riguarda allo stesso modo il destino nella tragedia come le intenzioni della cartomante – che è affatto indipendente da quello del carattere e cerca la sua fondazione in una sfera affatto diversa. Nello stato corrispondente deve essere posto anche il concetto di carattere. Non è un caso che entrambi gli ordini si riconnettano a pratiche ermeneutiche e che nella chiromanzia carattere e destino vengano propriamente a coincidere. Entrambi riguardano l'uomo naturale, o, per dir meglio, la natura dell'uomo; ed è essa che si annuncia nei segni naturali, direttamente o sperimentalmente dati. La fondazione del concetto di carattere dovrà quindi riferirsi a sua volta a una sfera naturale e avere altrettanto poco a che fare con l'etica o con la morale come il destino con la religione. D'altra parte il concetto di carattere dovrà liberarsi anche di quei tratti che determinano la sua falsa connessione con il concetto di destino. Questa connessione è prodotta dall'immagine di una rete suscettibile di essere infittita senza limiti dalla conoscenza, fino a diventare saldissimo tessuto: come il carattere appare a una superficiale considerazione. Accanto a questi tratti fondamentali lo sguardo acuto del conoscitore di uomini dovrebbe cogliere cioè, secondo questa concezione, altri tratti più minuti e più fitti, finché la rete apparente si condensi in un tessuto. Finché, nei fili di questo tessuto, un debole intelletto ha creduto di possedere l'essenza morale del carattere in questione, e ha distinto in essa le buone e le cattive qualità. Ma, come tocca dimostrare alla morale, mai

² Il capo del genio [N. d. T.].

qualità, ma solo azioni possono essere moralmente rilevanti. Va da sé che l'apparenza vuole altrimenti. Non solo «furtivo», «prodigo», «animoso», sembrano implicare valutazioni morali (qui si può ancora prescindere dall'apparente coloritura morale dei concetti), ma soprattutto parole come «disinteressato», «maligno», «vendicativo», «invidioso», paiono designare tratti di carattere in cui non è più possibile astrarre da una valutazione morale. E tuttavia questa astrazione non solo è possibile in ogni caso, ma necessaria per cogliere il senso dei concetti. Ed essa va concepita nel senso che la valutazione in sé rimane perfettamente intatta e le viene tolto solo l'accento morale, per far posto, in senso positivo o negativo, ad apprezzamenti non meno limitati delle determinazioni – senza dubbio moralmente indifferenti – di qualità dell'intelletto (come «intelligente» o «stupido»).

La vera sfera a cui appartengono questi attributi pseudomorali, ci si svela nella commedia. Al centro di essa, come protagonista della commedia di carattere, è spesso un uomo che, se dovessimo trovarci nella vita di fronte ai suoi atti anziché a teatro di fronte a lui, definiremmo subito un mascalzone. Ma sulla scena della commedia i suoi atti acquistano solo quell'interesse che li investe alla luce del carattere; e questo è, nei casi classici, oggetto non di condanna morale, ma di alta serenità. Non è mai in se stesse, mai dal punto di vista morale, che le azioni dell'eroe comico toccano il pubblico; i suoi atti interessano solo in quanto riflettono la luce del carattere. Dove si osserva che il grande poeta comico, come Molière, non cerca di determinare il suo personaggio attraverso una molteplicità di tratti caratteristici. Anzi, all'analisi psicologica è precluso ogni accesso alla sua opera. Non ha nulla a che fare, con l'interesse di quell'analisi, che avarizia o ipocondria vengano ipostatizzate, nell'*Avaro* o nel *Malato immaginario*, e messe alla base di ogni azione. Sull'ipocondria e sull'avarizia quei drammi non insegnano nulla; lungi dal renderle comprensibili, le rappresentano in forma cruda e semplificata, e se l'oggetto della psicologia è la vita interiore dell'uomo empiricamente inteso, i personaggi di Molière non possono servire a essa neppure come pezze d'appoggio. In essi il carattere si dispiega luminosamente nello splendore del suo unico tratto, che non ne lascia sussistere alcun altro visibile accanto a sé, ma lo annulla con la sua luce. La sublimità della commedia di carattere riposa su questa anonimità dell'uomo e della sua moralità pur mentre l'individuo si dispiega al massimo nell'unicità del suo tratto caratteristico. Mentre il destino svolge l'infinita complicazione della persona colpevole, la complicazione e fissazione

della sua colpa, alla mitica schiavitù della persona nel contesto della colpa il carattere dà la risposta del genio. La complicazione diventa semplicità, il fato libertà. Poiché il carattere del personaggio comico non è il fantoccio dei deterministi, ma la lucerna al cui raggio appare visibilmente la libertà dei suoi atti. Al dogma della naturale colpevolezza della vita umana, della colpa originaria, la cui fondamentale insolubilità costituisce la dottrina e la cui occasionale soluzione costituisce il culto del paganesimo, il genio oppone la visione della naturale innocenza dell'uomo. Questa visione rimane a sua volta nell'ambito della natura, ma le conoscenze morali sono così vicine alla sua essenza come l'idea opposta solo nella forma della tragedia, che non è la sua sola. Ma la visione del carattere è liberante sotto tutte le forme: essa è in rapporto con la libertà (come non è possibile mostrare qui) attraverso la sua affinità con la logica. Il tratto di carattere non è, quindi, il nodo nella rete, ma il sole dell'individuo nel cielo incolore (anonimo) dell'uomo, che getta l'ombra dell'azione comica. (E questo situa la profonda osservazione di Cohen, che ogni azione tragica, per quanto sublime inceda sui suoi coturni, getta un'ombra comica, nel suo contesto più proprio).

I segni fisiognomici, come gli altri segni divinatori, dovevano necessariamente servire, presso gli antichi, soprattutto all'indagine del destino, conforme al primato della fede pagana nella colpa. La fisiognomica come la commedia furono manifestazioni della nuova età del genio. La fisiognomica moderna mostra ancora il suo rapporto con l'antica arte divinatoria nello sterile accento morale dei suoi concetti, come anche nella tendenza alla complicazione analitica. Proprio sotto questo aspetto hanno visto meglio fisiognomici antichi e medievali, che capirono che il carattere può essere colto solo sotto pochi concetti fondamentali moralmente indifferenti, come quelli che cercò di fissare, per esempio, la teoria dei temperamenti.

Colpa e beatitudine si manifestano con maggiore purezza nella vita dei bambini che in quella successiva, perché, nella prima, le manifestazioni esterne non pretendono altro che di trattenere e contenere i sentimenti essenziali. Qui gli eserciti nemici, colpa e beatitudine, paiono ancora adagiati pacificamente in quello che sarà il campo della futura battaglia, di quella battaglia di cui soltanto gli anni successivi possono valutare l'ambiguo decorso e la fine che deciderà di tutto. Nulla, quindi, è più consolante e insieme illuminante che posare lo sguardo, dall'alto di quegli anni, su questi campi dell'infanzia, attraversati da solchi e crepe, eppure così pacifici. Ma deve essere conquistata quell'altezza, perché l'infanzia appaia paragonabile alla serietà del destino sovrano, come accade negli episodi infantili dei *Fratelli Karamazov*, liberatori e illuminanti. Invece un artista che lotta per conquistare una visione non contraffatta della colpa e della beatitudine, del volto morale del suo eroe, non può proporsi di seguire la via opposta, dall'infanzia all'uomo o alla donna. Poiché la visione dell'infanzia come campo pacifico della futura battaglia a cui questo autore deve necessariamente proporsi di accedere, e che è schiusa dalle chiavi della beatitudine e della colpa, questa visione riesce solo da quell'altezza, mentre lo sguardo che si sofferma ostinatamente sul campo dell'infanzia non permette di vedere quella serietà che essa possiede e che è affine all'afflizione dell'adulto, anche se può scoprire tratti di splendore.

André Gide ha scelto questo compito impossibile. *La porte étroite*, la porta stretta, non è tanto quella attraverso cui possono passare i buoni, i virtuosi, quanto la porta attraverso cui gli uomini infantili possono entrare nel regno dei cieli. Ma poiché nel processo per cui il bambino si compie e diventa uomo intervengono forze interamente nuove che si preparano e si trovano soltanto in Dio, non è questo un argomento dell'arte. Gide cerca di sollevare l'infanzia tanto in alto che essa raggiunga l'ultimo cielo, Dio, cerca di

esprimere la sua serietà nel modo più profondo. Ma nonostante tutti i suoi sforzi essa non riesce a percorrere gli stadi terreni del divenire, e il cammino dell'anima si svolge con meteorico arbitrio, poiché ciò che si tratta di rappresentare qui appartiene soltanto al ricordo dell'uomo, e non al presente del bambino: la pietà seria e ultima dell'infanzia. Gide cerca di abbreviare l'arduo cammino, e poiché riconosce la forza motrice della pietà cerca il movimento fra i bambini. Ma invano cerca di rendere pienamente visibile, nell'infanzia, la pia serietà del movimento, quella serietà che è una preghiera che si leva dalla battaglia. Diversamente da Dostoevskij, dove l'uomo adulto è lo specchio in cui la serietà del bambino e insieme la sua lietezza permettono di vedere la colpa e la beatitudine, con un'efficacia sconvolgente.

Il movimento - trattenuto in un amore come l'aria è catturata da una rete - cerca invano di diventare una forza determinante. Si può prevedere che debba fallire, anzi, insabbiarsi, prima di poter dispiegare la propria forza. Il libro tratta di un amore infantile che cerca la via del cielo, attraverso la porta stretta. Crede di poter trovare questa sua patria solo attraverso la rinuncia, una rinuncia che non è motivata da norme e valutazioni ecclesiastiche, ma dalla percezione troppo precoce del movimento stesso e del suo alitare. Lentamente ma inesorabilmente, la fanciulla si allontana dal ragazzo, affinché quest'ultimo volga la sua anima a Dio. Ciò avviene senza alcun motivo, e come se la ragazza ubbidisse al comando di una voce. L'arbitrio del suo agire piega il ragazzo e opprime il lettore, come un enigma la cui soluzione non promette nulla di buono. Il lettore capisce ciò di cui non si rendono conto i personaggi del libro: vede che alla base del comportamento di Alissa non sta una rivelazione, un comando irrevocabile, ma una mancanza di chiarezza interiore, dunque l'arbitrio. Mentre in ogni particolare il libro è ispirato dalla verità compiuta del movimento, da una verità che permette di riconoscere come l'autore aspiri sinceramente alla vera vita, il libro tutto fallisce internamente in un momento, in un punto, dove tutta la vicenda rivela la sua inconsistenza, e l'errore infinito che sta alla base del libro viene clamorosamente in luce. La morta Alissa porta con sé nella tomba una croce di ametiste cara al suo innamorato a cui l'aveva donata e poi ripresa, suggellando così la loro separazione. Ma dopo tutto quanto è accaduto questa croce è di troppo, e fa l'effetto di un ciottolo posato ai piedi dei beati, in cielo. Fallace, anzi banale, questo povero segno della memoria tradisce la debolezza intrinseca di questi processi. Come tutto ciò che è banale, essi non sono perduti da un

sentimento propriamente falso, ma da un sentimento che annulla se stesso quando si esprime, in conseguenza di un errore fondamentale e originario.

Gide ha cercato, nell'infanzia, ciò che non vi si può ritrovare. Scava disperatamente nel suo terreno – se così possiamo dire –, ma il tesoro, la beatitudine non si trova nell'infanzia, ma esiste solo per colui che la considera e la conosce, esiste solo nella sua descrizione. Questo cedimento, questa vanificazione è stata avvertita dallo stesso Gide, che la dichiara all'inizio del libro e alla fine la lamenta. Poiché proprio a questa vanificazione alludono le sue prime parole, con cui vorrebbe evitare che questa storia fosse chiamata un libro, un'opera. «D'autres en auraient pu faire un livre». Non perché lo abbia colpito il compimento di questa storia, ma perché è stato profondamente turbato dalla sua vanificazione, Gide l'ha scritta, perché fosse seguita dal lamento a cui muove, come ogni altra offesa, anche l'offesa interiore dell'infanzia in se stessa.

Il romanzo *Lesabéndio* è il frutto di una vita intellettuale molto pura e meditativa, e la coscienza del legame con certi elementi del «reale» e dell'«esterno» gli ha conferito quella purezza che chiamiamo «stile». Questo libro è riflessivo per riverenza, e la sua inapparenza deriva dalla sua ricchezza. Non è universale, non è autosufficiente, non è esauriente; ma è colmo ovunque dell'intelligenza della concezione e dell'idea. È contraddistinto dall'adempimento di una legge rigorosa, e, per il suo valore come per i suoi limiti, è decisivo il fatto che questa legge non valga tanto nell'ambito dell'arte, quanto in quello delle forme mitiche. Questa legge suona così: la vera interpretazione coglie la superficie più esteriore delle cose, la loro sensorialità più pura; l'interpretazione è superamento del senso. In questa maniera Scheerbart ha descritto l'esistenza di un pianetino e la vita su di esso. Sono state escluse tutte le situazioni che avrebbero potuto portare a un'interiorità disordinata e confusa, a spiegazioni e interpretazioni soggettive; che egli abbia potuto scrivere il libro nel rispetto di questa obiettività rigorosa, è un fatto che testimonia dell'intelligenza dell'autore. In questo astro gli uomini non hanno sesso (o, più esattamente: non se ne parla, e quindi è probabilmente sconosciuto), i nuovi palladiani sono trovati nelle profondità di Pallade, chiusi in un guscio di noce. La loro nascita consiste nello spezzare questi gusci. Prendono il nome dalle prime parole che balbettano quando vedono per la prima volta la luce: Biba e Bombimba, Labu, Sofanti, Peka e Manesi, e altri. Pallade è piccolo, solo duecentomila persone circa vivono nei suoi due crateri. Infatti Pallade ha la forma di una botte, le due basi sono scavate a forma di cratere, e i due imbuto, il cratere Nord e quello Sud, comunicano attraverso un buco situato al centro del pianetino. Gli abitanti di Pallade lavorano con arte: ma ci sono solo grandi arti architettoniche - organizzazione degli spazi, costruzione, ornamento -, che hanno sempre per oggetto la stessa stella Pallade. Si lavora per perfezionare le sue forme. Prima di *Lesabéndio* si cercava di elaborare variamente la sua forma, di

evidenziare le strutture cristalline e di molare le rocce affinché assumessero una forma rotonda. Diversi artisti lavorano per concretare le loro idee nei grandi laboratori situati nelle caverne dei crateri. Ma Lesabéndio ha l'idea di costruire una torre sull'orlo nord di Pallade; realizza la costruzione, e lo scopo a cui serve la torre diventa sempre più chiaro, prima a Biba, poi allo stesso Lesabéndio, e molto più tardi anche agli altri palladiani. Essa serve a unire la testa e il tronco del sistema dell'asteroide Pallade, a ridare vita alla stella con la dissoluzione di Lesabéndio nella stella doppia ottenuta con l'unificazione delle due parti. Poiché mentre finora i palladiani si dissolvevano senza dolore in un fratello sano e vivo, quando il loro corpo si esauriva (un corpo speciale, non umano, naturalmente), Lesabéndio è il primo a introdurre il dolore su Pallade, e il primo a provarlo. Come la crescita della torre cambia di giorno in giorno i rapporti astrali, così la dissoluzione di Lesabéndio nella testa della stella cambia sempre più il ritmo della vita su Pallade. La stella si ridesta per unirsi con altri astri, che aspirano a formare con essa il grande anello asteroidale attorno al sole, e i palladiani conoscono per la prima volta il dolore e la beatitudine della dissoluzione in ciò che è più grande.

La struttura serrata e rigorosa della narrazione, che tratta solo ed esclusivamente della costruzione della torre, ha permesso all'autore di realizzare perfettamente il suo disegno. E il superamento intellettuale del momento tecnico è giunto al culmine, poiché l'oggettività e riottosità del processo tecnico è diventata il simbolo di un'idea reale. Il lavoro della tecnica è l'espressione più evidente di quell'interpretazione casta e severa degli eventi che è legata alla loro superficie più esteriore e più pura. Gli intrecci dell'amore, i problemi della scienza e dell'arte, sì, la stessa prospettiva etica sono interamente esclusi, per poter sviluppare, tramite i fenomeni più puri e inequivocabili della tecnica, l'immagine utopica di un mondo spirituale astrale. In questo senso ogni descrizione e interpretazione dell'interno della stella è un passo che allontana dal vero compito e trasgredisce alle leggi stabilite. L'arte non è il foro delle utopie. Se tuttavia pare che la parola decisiva su questo libro possa essere detta dal punto di vista dell'arte, poiché esso è pieno di humour, ebbene, è proprio questo humour che trascende tanto più sicuramente i confini dell'arte, e fa dell'opera una testimonianza intellettuale. La sua durata non è eterna, e la sua esistenza non è fondata soltanto in se stessa, ma la testimonianza sarà non solo superata, ma anche conservata in quel *quid* più grande di cui testimonia. Di ciò che è più grande - dell'adempimento dell'utopia - non si può parlare, ma solo testimoniare.

1921

Per la critica della violenza¹

Il compito di una critica della violenza si può definire come l'esposizione del suo rapporto con il diritto e con la giustizia. Poiché una causa agente diventa violenza, nel senso pregnante della parola, solo quando incide in rapporti morali. La sfera di questi rapporti è definita dai concetti di diritto e di giustizia. Per quanto riguarda, anzitutto, il primo dei due, è chiaro che il rapporto fondamentale e più elementare di ogni ordinamento giuridico è quello di fine e mezzo; e che la violenza, per cominciare, può essere cercata solo nel regno dei mezzi e non in quello dei fini. Queste constatazioni ci danno già, per la critica della violenza, qualcosa di più, e anche di diverso, di quanto forse non sembri. Poiché, se la violenza è mezzo, potrebbe sembrare che il criterio della sua critica sia già dato senz'altro. Esso si affaccia nella domanda se la violenza, in ogni caso specifico, sia mezzo a fini giusti o ingiusti. La sua critica sarebbe quindi già data implicitamente in un sistema di fini giusti. Ma le cose non stanno così. Poiché ciò che questo sistema ci darebbe (posto che fosse al riparo di ogni dubbio), non è già un criterio della violenza stessa come principio, ma un criterio per i casi della sua applicazione. Resterebbe aperto il problema se sia morale la violenza in generale come principio, anche come mezzo a fini giusti. Ma per decidere questo problema occorre un criterio più pertinente, una distinzione nella sfera stessa dei mezzi, senza riguardo ai fini a cui essi servono.

L'esclusione preliminare di questa più esatta impostazione critica caratterizza una grande corrente della filosofia del diritto, di cui è forse il tratto più spiccato: il diritto naturale. Nell'impiego, di mezzi violenti a fini giusti esso vede così poco un pro-

¹ Il termine tedesco per «violenza» (*Gewalt*) significa anche «autorità» e «potere». Abbiamo tradotto, in italiano, secondo il significato di volta in volta dominante, ma il lettore dovrà tener presente che alla base di queste varie espressioni si trova, nell'originale, un solo termine e uno stesso concetto [N. d. T.].

blema come l'uomo nel «diritto» di dirigere il proprio corpo verso la meta a cui tende. Secondo la concezione giusnaturalistica (che serví da base ideologica al terrorismo della Rivoluzione francese) la violenza è un prodotto naturale, per così dire una materia prima, il cui impiego non solleva problemi di sorta, purché non si abusi della violenza a fini ingiusti. Se, nella teoria giusnaturalistica dello Stato, le persone si spogliano di tutta la loro autorità a favore dello Stato, ciò accade in base al presupposto (esplicitamente enunciato da Spinoza nel *Trattato teologico-politico*) che il singolo come tale, e prima della conclusione di questo contratto razionale, eserciti anche *de iure* ogni potere che detiene *de facto*. Forse queste concezioni sono state ravvivate, in seguito, dalla biologia darwiniana, che considera, in modo affatto dogmatico, insieme alla selezione naturale, solo la violenza come mezzo originario e solo adeguato a tutti i fini vitali della natura. La filosofia popolare darwinistica ha mostrato spesso come sia facile passare da questo dogma della storia naturale al dogma ancor piú grossolano della filosofia del diritto per cui quella violenza che è quasi esclusivamente adeguata a fini naturali, sarebbe per ciò stesso anche giuridicamente legittima.

A questa tesi giusnaturalistica della violenza come dato naturale si oppone diametralmente quella del diritto positivo, che vuole il potere storicamente divenuto. Come il diritto naturale può giudicare ogni diritto esistente solo nella critica dei suoi fini, così il diritto positivo può giudicare ogni diritto diveniente solo nella critica dei suoi mezzi. Se la giustizia è il criterio dei fini, la legalità è il criterio dei mezzi. Ma, a prescindere da questo contrasto, le due scuole s'incontrano nel comune dogma fondamentale: fini giusti possono essere raggiunti con mezzi legittimi, mezzi legittimi possono essere impiegati a fini giusti. Il diritto naturale tende a «giustificare» i mezzi con la giustizia dei fini, il diritto positivo a «garantire» la giustizia dei fini con la legittimità dei mezzi. L'antinomia si rivelerebbe insolubile ove si dimostrasse che è falso il comune presupposto dogmatico, e che mezzi legittimi da una parte, e fini giusti dall'altra, sono fra loro in contrasto irriducibile. Ma non si potrà mai arrivare a questa comprensione finché non si abbandoni il circolo e non si pongano criteri reciprocamente indipendenti per fini giusti come per mezzi legittimi.

Il regno dei fini, e quindi anche il problema di un criterio della giustizia, resta, per il momento, escluso da questa indagine. Al centro di essa si pone, invece, il problema della legittimità di cer-

ti mezzi, che costituiscono la violenza. I principî giusnaturalistici non possono decidere questo problema, ma solo portarlo in una casistica senza fine. Poiché se il diritto positivo è cieco per l'incondizionatezza dei fini, il diritto naturale è cieco per il condizionamento dei mezzi. Mentre la teoria positiva del diritto si può prendere come ipotesi di partenza all'inizio della ricerca, poiché compie una distinzione di principio dei vari generi di violenza, indipendentemente dai casi della sua applicazione. La distinzione ha luogo fra la violenza storicamente riconosciuta (la violenza sancita come potere) e la violenza non sanzionata. Se le analisi seguenti muovono da questa distinzione, ciò naturalmente non significa che poteri dati vengano ordinati e valutati a seconda che siano sanzionati o no. Poiché in una critica della violenza il criterio del diritto positivo non può trovare la sua semplice applicazione, ma deve piuttosto essere giudicato a sua volta. Si tratta di vedere che cosa consegua, per l'essenza della violenza, dal fatto stesso che sia possibile stabilire in essa un tale criterio o differenza; o, in altre parole, dal significato di quella distinzione. Poiché vedremo ben presto che quella distinzione di diritto positivo ha senso, è pienamente fondata in sé e non è sostituibile da nessun'altra; ma, con ciò stesso, cadrà una luce su quella sfera in cui solo può aver luogo quella distinzione. Insomma: se il criterio stabilito dal diritto positivo per la legittimità della violenza può essere analizzato solo secondo il suo significato, la sfera della sua applicazione deve essere criticata secondo il suo valore. Per questa critica si tratta quindi di trovare un criterio al di fuori della filosofia positiva del diritto, ma anche al di fuori del diritto naturale. Vedremo in seguito come questo criterio possa essere fornito solo dalla considerazione del diritto dal punto di vista della filosofia della storia.

Il significato della distinzione della violenza in violenza legittima e illegittima non è senz'altro evidente. Bisogna risolutamente guardarsi dall'equivoco giusnaturalistico, per cui quel significato consisterebbe nella distinzione fra violenza a scopi giusti e ingiusti. Piuttosto si è già accennato che il diritto positivo esige da ogni potere un attestato della sua origine storica, che implica, a certe condizioni, la sua sanzione e legittimità. Poiché il riconoscimento di poteri giuridici si esprime nel modo più concreto nella sottomissione – in linea di principio – passiva ai loro fini, come criterio ipotetico di suddivisione dei vari tipi di autorità bisogna assumere la presenza o la mancanza di un riconoscimento storico universale dei loro fini. I fini che mancano di questo

riconoscimento si chiameranno fini naturali, gli altri, fini giuridici. E la diversa funzione della violenza, a secondo che serva a fini naturali o a fini giuridici, si può mostrare nel modo più evidente sulla scorta di un qualunque sistema di rapporti giuridici determinati. Per maggiore semplicità, le considerazioni seguenti si riferiranno ai presenti rapporti europei.

Questi rapporti giuridici sono caratterizzati – per quanto riguarda la persona singola come soggetto giuridico – dalla tendenza a non ammettere fini naturali delle persone singole in tutti i casi in cui questi fini potrebbero essere, all'occasione, perseguiti coerentemente con la violenza. Vale a dire che questo ordinamento giuridico tende, in tutti i campi in cui fini di persone singole potrebbero essere perseguiti coerentemente con la violenza, a stabilire fini giuridici che possono essere realizzati in questo modo solo dal potere giuridico. Anzi, esso tende a ridurre, mediante fini giuridici, anche le regioni dove, in linea di massima, i fini naturali vengono consentiti entro ampi limiti, se appena quei fini naturali vengono perseguiti con un grado eccessivo di violenza; come fa, per esempio, nelle leggi sui limiti della punizione educativa. Si può formulare come principio universale della presente legislazione europea che tutti i fini naturali di persone singole entrano necessariamente in collisione con i fini giuridici quando vengono perseguiti con violenza più o meno grande. (La contraddizione in cui il diritto di legittima difesa si trova con quanto detto finora, dovrebbe spiegarsi naturalmente nel corso delle analisi seguenti). Da questa massima consegue che il diritto considera la violenza nelle mani della persona singola come un rischio o una minaccia di scalzare l'ordinamento giuridico. Come un rischio e una minaccia di frustrare i fini giuridici e l'esecutivo giuridico? No: perché allora non sarebbe condannata la violenza in se stessa, ma solo quella rivolta a fini anti-giuridici. Si dirà che un sistema di fini giuridici non potrebbe mantenersi, se in qualche punto fini naturali potessero essere ancora perseguiti con la violenza. Ma questo, per il momento, è solo un dogma. Bisognerà forse, invece, prendere in considerazione la sorprendente possibilità che l'interesse del diritto a monopolizzare la violenza rispetto alla persona singola non si spieghi con l'intenzione di salvaguardare i fini giuridici, ma piuttosto con quella di salvaguardare il diritto stesso. E che la violenza, quando non è in possesso del diritto di volta in volta esistente, rappresenti per esso una minaccia, non a causa dei fini che essa persegue, ma della sua semplice esistenza al di fuori del diritto. La

stessa supposizione può essere suggerita in forma più concreta, dal pensiero di quante volte già la figura del «grande» delinquente, per quanto bassi potessero essere i suoi fini, ha riscosso la segreta ammirazione del popolo. Ciò non può accadere per le sue azioni, ma solo per la violenza di cui esse testimoniano. Qui pertanto la violenza, che il diritto attuale cerca di togliere al singolo in tutti i campi della prassi, insorge davvero minacciosa, e suscita, pur nella sua sconfitta, la simpatia della folla contro il diritto. Per quale funzione la violenza possa apparire, a ragione, così pericolosa al diritto, ed esserne così temuta, apparirà proprio là dove le è ancora permesso di manifestarsi anche secondo l'ordinamento giuridico attuale.

Ciò si verifica anzitutto nella lotta di classe, nella forma del diritto di sciopero ufficialmente garantito agli operai. La classe operaia organizzata è oggi, accanto agli stati, il solo soggetto giuridico a cui spetti un diritto alla violenza. Contro questa tesi si può certamente obiettare che un'omissione di azioni, un non-agire, come in ultima istanza è lo sciopero, non può essere definito una violenza. Una considerazione che ha facilitato al potere statale la concessione del diritto di sciopero, quando ormai non si poteva più evitare. Ma essa non vale illimitatamente, perché non vale incondizionatamente. È vero che l'omissione di un'azione, e anche di un servizio, dove equivale semplicemente a una «rottura di rapporti», può essere un mezzo affatto puro e privo di violenza. E come, secondo la concezione dello Stato (o del diritto), con il diritto di sciopero viene concesso alle maestranze operaie non tanto un diritto alla violenza quanto piuttosto il diritto di sottrarsi alla violenza, ove questa fosse esercitata indirettamente dal datore di lavoro, così può verificarsi di tanto in tanto uno sciopero che corrisponde a questo modello e che vorrebbe essere solo un «distacco» o un «estraniamiento» dal datore di lavoro. Ma il momento della violenza interviene, come ricatto, in un'omissione siffatta, quando essa ha luogo nella fondamentale disposizione a riprendere come prima l'azione interrotta, a certe condizioni che, o non hanno assolutamente nulla a che fare con essa, o ne modificano solo qualche aspetto esteriore. E in questo senso, secondo la concezione della classe operaia, che è opposta a quella dello Stato, il diritto di sciopero è il diritto di usare la violenza per imporre determinati scopi. Il contrasto fra le due concezioni appare in tutto il suo rigore di fronte allo sciopero generale rivoluzionario. In esso la classe operaia si richiamerà ogni volta al suo diritto di sciopero, ma lo Stato dirà che

questo richiamo è un abuso, poiché – dirà – il diritto di sciopero non era stato inteso in questo senso, e prenderà le sue misure straordinarie. Poiché nulla gli vieta di dichiarare che un'attuazione simultanea dello sciopero in tutte le aziende è anticostituzionale, non avendo, in ognuna di esse, il motivo particolare presupposto dal legislatore. In questa differenza d'interpretazione si esprime la contraddizione oggettiva di una situazione giuridica per cui lo Stato riconosce un potere ai cui scopi, in quanto scopi naturali, può essere a volte indifferente, ma in caso grave (nel caso, appunto, dello sciopero generale rivoluzionario) è decisamente ostile. E in effetti, per quanto possa sembrare a prima vista paradossale, si può definire, in certe condizioni, come violenza anche un contegno assunto nell'esercizio di un diritto. E precisamente questo contegno, ove sia attivo, potrà dirsi violenza, quando esercita un diritto che gli compete per rovesciare l'ordinamento giuridico in virtù del quale esso gli è conferito; ove sia passivo, potrà essere definito allo stesso modo, se rappresenta un ricatto nel senso delle considerazioni precedenti. Testimonia quindi solo di una contraddizione oggettiva nella situazione giuridica, e non già di una contraddizione logica nel diritto, che esso si opponga, in certe condizioni, con la violenza alla violenza degli scioperanti. Poiché nello sciopero lo Stato teme, più di ogni altra cosa, quella funzione della violenza che questa indagine si propone appunto di determinare come unico fondamento sicuro della sua critica. Poiché se la violenza, come sembra a prima vista, fosse semplicemente il mezzo di assicurarsi direttamente di quella cosa qualunque a cui si mira, essa potrebbe assolvere al suo scopo solo come violenza di rapina. E sarebbe affatto inetta a fondare o modificare rapporti in modo relativamente stabile. Ma lo sciopero mostra che essa può farlo, che essa è in grado di fondare e modificare rapporti giuridici, per quanto il sentimento di giustizia possa restarne offeso. Si potrebbe obiettare che tale funzione della violenza è casuale e isolata. L'esame della violenza bellica basterà a confutare questa obiezione.

La possibilità di un diritto di guerra riposa esattamente sulle stesse contraddizioni oggettive nella situazione giuridica su cui si fonda quella di un diritto di sciopero, e cioè sul fatto che soggetti giuridici sanzionano poteri i cui fini restano – per quelli che li sanciscono – fini naturali, e, in caso grave, possono quindi entrare in conflitto con i loro propri fini giuridici o naturali. È vero che la violenza bellica si rivolge dapprima ai suoi scopi in modo del tutto diretto e come violenza di rapina. Ma è un fatto

quanto mai sorprendente che anche – o piuttosto proprio – in condizioni primitive, che per altri versi conoscono appena gli inizi di rapporti di diritto pubblico, e anche quando il vincitore ha acquisito un possesso ormai inattaccabile, una pace sia cerimonialmente indispensabile e necessaria. Anzi, la parola «pace», nel senso in cui è relativa al termine «guerra» (poiché ce n'è anche un altro, affatto diverso, altrettanto concreto e politico: quello in cui Kant parla di «pace perpetua»), indica proprio questa necessaria sanzione a priori, e indipendente da tutti gli altri rapporti giuridici, di ogni vittoria. Questa sanzione consiste appunto in ciò che i nuovi rapporti vengono riconosciuti come nuovo «diritto», indipendentemente dal fatto che essi abbisognino o meno, *de facto*, di qualche garanzia per la loro sussistenza. È quindi insito – se si può concludere dalla violenza bellica, come violenza originaria e prototipica, a ogni violenza a fini naturali – in ogni violenza del genere un carattere di creazione giuridica. Sulla portata di questa conoscenza dovremo tornare più tardi. Essa spiega la succitata tendenza del diritto moderno a togliere ogni violenza, anche solo rivolta a fini naturali, almeno alla persona singola come soggetto giuridico. Nel grande delinquente questa violenza gli si fa incontro con la minaccia di porre nuovo diritto, di fronte alla quale (e sia pure impotente) il popolo rabbrivisce ancora oggi, in casi di rilievo, come nei tempi mitici. Ma lo Stato teme questa violenza come creatrice di diritto, come deve riconoscerla come creatrice di diritto dove potenze esterne lo costringono a concedere il diritto di guerreggiare, o classi il diritto di sciopero.

Se, nell'ultima guerra, la critica della violenza militare è assurta a punto di partenza di una critica appassionata della violenza in generale, che mostra, se non altro, che essa non è più esercitata o tollerata ingenuamente, essa, tuttavia, non è stata sottoposta a critica solo come violenza creatrice di diritto, ma, in modo forse ancor più spietato, è stata giudicata in un'altra funzione. Una duplicità nella funzione della violenza è, infatti, caratteristica del militarismo, che ha potuto formarsi solo con il servizio militare obbligatorio. Il militarismo è l'obbligo dell'impiego universale della violenza come mezzo ai fini dello Stato. Questa coazione all'uso della violenza è stata giudicata, di recente, altrettanto e ancor più risolutamente dell'uso stesso della violenza. In essa la violenza appare in una funzione affatto diversa che nel suo semplice impiego a fini naturali. Essa consiste in un impiego della violenza come mezzo a fini giuridici. Poiché la sot-

tomissione dei cittadini alle leggi – nella fattispecie alla legge del servizio militare obbligatorio – è un fine giuridico. Se quella prima funzione della violenza si può definire creatrice di diritto, questa seconda è quella che lo conserva. E poiché il servizio militare è un caso di applicazione (per nulla distinto in linea di principio) della violenza conservatrice di diritto, una sua critica veramente efficace non è per nulla così facile come vorrebbero far credere le declamazioni dei pacifisti e degli attivisti. Essa coincide piuttosto con la critica di ogni potere giuridico, vale a dire con la critica del potere legale o esecutivo, e non può essere realizzata con un programma minore. È anche ovvio che essa non può essere realizzata (se non si voglia proclamare un anarchismo addirittura infantile), rifiutando ogni coazione nei confronti della persona e dichiarando «essere lecito quel che piace». Un principio del genere non fa che eliminare la riflessione sulla sfera storico morale, e quindi su ogni significato dell'agire, ma anche su ogni significato del reale, che non si può costituire se l'«azione» si è sottratta all'ambito della realtà. Più importante è forse che anche il richiamo che si è spesso tentato all'imperativo categorico, con il suo programma minimo peraltro indubitabile («Agisci in modo da trattare l'umanità, sia nella tua persona che nella persona di chiunque altro, sempre anche come scopo e mai soltanto come mezzo»), non è di per sé sufficiente a questa critica². Poiché il diritto positivo, dove è consapevole delle sue radici, pretenderà senz'altro di riconoscere e di promuovere l'interesse dell'umanità nella persona di ogni singolo. Esso vede questo interesse nell'esposizione e nella conservazione di un ordine stabilito dal destino. E anche se quest'ordine (che il diritto afferma a ragione di custodire) non può sfuggire alla critica, resta tuttavia impotente, nei suoi confronti, ogni contestazione che si affacci solo in nome di una «libertà» informe, senza essere in grado di definire quell'ordine superiore di libertà. E tanto più impotente se non impugna l'ordinamento giuridico stesso in tutte le sue parti, ma singole leggi o consuetudini giuridiche, che poi, del resto, il diritto prende sotto la custodia del suo potere, che consiste in ciò che c'è un solo destino, e che proprio ciò che esiste, e soprattutto ciò che minaccia, appartiene irrevocabilmente al suo ordinamento. Poiché il potere che conserva il diritto è quello che mi-

² Caso mai si potrebbe dubitare se questa celebre formula non contenga troppo poco, e cioè se sia lecito servirsi, o lasciare che altri si serva, per qualunque rispetto, di sé o di un altro anche come di un mezzo. Si potrebbero addurre ottime ragioni a favore di questo dubbio.

naccia. E la sua minaccia non ha il senso dell'intimidazione¹, come la interpretano teorici liberali sprovveduti. Dell'intimidazione in senso proprio farebbe parte una precisione, una determinatezza che contraddice all'essenza della minaccia, e che nessuna legge può raggiungere, poiché sussiste sempre la speranza di sfuggire al suo braccio. Tanto più essa appare minacciosa come il destino, da cui, infatti, dipende se il delinquente incorre nei suoi rigori. Il significato più profondo dell'indeterminazione della minaccia giuridica apparirà solo nella successiva analisi della sfera del destino, da cui essa deriva. Un prezioso rimando a questa sfera si trova nel campo delle pene. Fra le quali, da quando è stata messa in questione la validità del diritto positivo, la pena di morte è quella che ha richiamato più di ogni altra la critica. Anche se i suoi argomenti sono stati, nella maggior parte dei casi, tutt'altro che decisivi, decisivi furono e restano i suoi motivi. I critici della pena di morte sentivano forse senza saperlo spiegare, e, probabilmente, senza nemmeno volerlo sentire, che la sua contestazione non impugna un determinato grado di pena, non assale determinate leggi, ma il diritto stesso nella sua origine. Poiché se la sua origine è la violenza, la violenza coronata dal destino, è logico supporre che nel potere supremo, quello di vita e di morte, dove esso appare nell'ordinamento giuridico, le origini di questo ordinamento affiorino rappresentativamente nella realtà attuale, e si rivelino paurosamente. Con ciò concorda che la pena di morte, in condizioni giuridiche primitive, è applicata anche a delitti (come violazioni di proprietà) a cui sembra assolutamente «sproporzionata». Ma il suo significato non è di punire l'infrazione giuridica, bensì di statuire il nuovo diritto. Poiché nell'esercizio del potere di vita e di morte il diritto si conferma più che in ogni altro atto giuridico. Ma in questo esercizio, nello stesso tempo, una sensibilità più sviluppata avverte con la massima chiarezza qualcosa di guasto nel diritto, sapendosi infinitamente lontana da condizioni in cui, in un atto consimile, il destino si sarebbe mostrato nella sua maestà. Tanto più l'intelletto deve cercare di rifarsi a quelle condizioni, se vuol condurre a termine la critica della violenza che pone come di quella che conserva il diritto.

In una combinazione molto più innaturale che nella pena di morte, in una mescolanza quasi spettrale, queste due specie di

¹ *Abschreckung*. È la teoria della pena come minaccia a scopo preventivo (intesa, cioè, non a punire il reo, ma a distogliere gli altri dallo stesso reato) [N. d. T.].

violenza sono presenti in un'altra istituzione dello Stato moderno: nella polizia. Essa è bensì un potere a fini giuridici (con potere di disporre), ma anche con la facoltà di stabilire essa stessa, entro vasti limiti, questi fini (potere di ordinare). L'aspetto ignominioso di questa autorità – che è avvertito da pochi solo perché le sue attribuzioni bastano di rado agli interventi più massicci, ma possono operare tanto più ciecamente nei settori più indifesi e contro le persone accorte da cui le leggi non proteggono lo Stato –, consiste in ciò che, in essa, è soppressa la divisione fra violenza che pone e violenza che conserva la legge. Se si esige dalla prima che mostri i suoi titoli nella vittoria, la seconda è soggetta alla limitazione di non doversi porre nuovi fini. La polizia è emancipata da entrambe le condizioni. Essa è potere che pone – poiché la funzione specifica di quest'ultimo non è di promulgare le leggi, ma qualunque decreto emanato con forza di legge –, ed è potere che conserva il diritto, poiché si pone a disposizione di quegli scopi. L'affermazione che gli scopi del potere di polizia siano sempre identici o anche solo connessi a quelli del rimanente diritto, è profondamente falsa. Anzi, il «diritto» della polizia segna proprio il punto in cui lo Stato, vuoi per impotenza, vuoi per le connessioni immanenti di ogni ordinamento giuridico, non è più in grado di garantirsi – con l'ordinamento giuridico – gli scopi empirici che intende raggiungere a ogni costo. Perciò la polizia interviene, «per ragioni di sicurezza», in casi innumerevoli in cui non sussiste una chiara situazione giuridica, quando non accompagna il cittadino, come una vessazione brutale, senza alcun rapporto con fini giuridici, attraverso una vita regolata da ordinanze, o addirittura non lo sorveglia. A differenza del diritto, che riconosce nella «decisione» localmente o temporalmente determinata una categoria metafisica, con cui richiede e si presta alla critica, l'analisi della polizia non incontra nulla di sostanziale. Il suo potere è informe come la sua presenza spettrale, inafferrabile e diffusa per ogni dove, nella vita degli stati civilizzati. E benché la polizia, nei particolari, si somigli dovunque, non si può tuttavia fare a meno di riconoscere che il suo spirito è meno distruttivo dove essa incarna (nella monarchia assoluta) il potere del sovrano, in cui si congiunge la pienezza del potere legislativo ed esecutivo, che nelle democrazie, dove la sua presenza, non sollevata da un rapporto del genere, testimonia della massima degenerazione possibile della violenza.

Ogni violenza è, come mezzo, potere che pone o che conserva il diritto. Se non pretende a nessuno di questi due attributi,

rinuncia da sé a ogni validità. Ma ne consegue che ogni violenza come mezzo partecipa, anche nel caso piú favorevole, alla problematicità del diritto in generale. E anche se il significato di questa problematicità non si lascia ancora, a questo punto dell'indagine, individuare con certezza, il diritto appare tuttavia, dopo quanto si è detto, in una luce morale cosí equivoca, che si affaccia spontaneamente la domanda se per comporre interessi umani in contrasto non vi siano altri mezzi che violenti. Essa ci obbliga anzitutto a constatare che un regolamento di conflitti privo affatto di violenza non può mai sfociare in un contratto giuridico. Poiché questo, per quanto sia stato concluso pacificamente dai contraenti, conduce sempre, in ultima istanza, a una possibile violenza. Poiché esso conferisce a ogni parte il diritto di ricorrere, in qualche forma, alla violenza contro l'altra, nel caso che questa dovesse violare il contratto. E non solo: come il risultato, anche l'origine di ogni contratto rinvia alla violenza. Anche se non è necessario che essa sia immediatamente presente nel contratto come violenza creatrice di diritto, vi è tuttavia pur sempre rappresentata, in quanto il potere che garantisce il contratto è a sua volta di origine violenta, quando non è insediato giuridicamente con la violenza in quello stesso contratto. Se vien meno la consapevolezza della presenza latente della violenza in un istituto giuridico, esso decade. Un esempio di questo processo è fornito, in questo periodo, dai parlamenti. Essi presentano il noto, triste spettacolo, perché non sono rimasti consapevoli delle forze rivoluzionarie a cui devono la loro esistenza. In particolare, in Germania, anche l'ultima manifestazione di queste forze è rimasta senza effetto sui parlamenti. Manca loro il senso della violenza creatrice di diritto che è rappresentata in essi; non c'è quindi da stupirsi che non pervengano a decisioni degne di questo potere, ma curino, nel compromesso, una condotta degli affari politici che si vorrebbe senza violenza. Ma il compromesso, « benché ripudi ogni violenza aperta, è pur sempre un prodotto compreso nella mentalità della violenza, perché l'aspirazione che porta al compromesso non è motivata da se medesima, ma dall'esterno, e cioè dall'aspirazione opposta; e poiché ogni compromesso, anche se liberamente accettato, ha essenzialmente un carattere coattivo. "Meglio sarebbe altrimenti", è il sentimento fondamentale di ogni compromesso »⁴. È significativo che la decadenza dei parlamenti abbia sottratto, all'ideale del regolamen-

⁴ UNGER, *Politik und Metaphysik*, Berlin 1921, p. 8.

to pacifico dei conflitti politici, forse altrettante simpatie di quante gliene aveva procurate la guerra. Ai pacifisti si oppongono i bolscevichi e i sindacalisti. Essi hanno sottoposto gli odierني parlamenti a una critica radicale e nel complesso esatta. Per quanto auspicabile e gradito possa essere, a titolo di confronto, un parlamento dotato di grande prestigio, non sarà possibile, nell'analisi di mezzi fundamentalmente non violenti di accordo politico, trattare del parlamentarismo. Poiché ciò che esso ottiene in questioni vitali, non può essere altro che quegli ordinamenti giuridici affetti da violenza nella loro origine e nel loro sbocco.

È, in generale, possibile il regolamento non violento di conflitti? Senza dubbio. I rapporti fra persone private ne offrono esempi a iosa. L'accordo non violento ha luogo ovunque la cultura dei sentimenti ha messo a disposizione degli uomini mezzi puri di intesa. Ai mezzi legali e illegali di ogni genere, che sono pur sempre tutti insieme violenza, è lecito quindi opporre, come puri, i mezzi non violenti. Gentilezza d'animo, simpatia, amor di pace, fiducia e tutto quanto si potrebbe aggiungere ancora, sono la loro premessa soggettiva. Ma la loro manifestazione oggettiva è determinata dalla legge (la cui immensa portata non è il caso di illustrare qui) che mezzi puri non sono mai mezzi di soluzioni immediate, ma sempre di soluzioni mediate. Essi non si riferiscono quindi mai direttamente alla risoluzione di conflitti fra uomo e uomo, ma solo attraverso l'intermediario delle cose. Nel riferimento più concreto dei conflitti umani a beni oggettivi si dischiude la sfera dei mezzi puri. Perciò la tecnica, nel senso più ampio della parola, è il loro campo proprio e adeguato. Il loro esempio più calzante è forse la conversazione, considerata come una tecnica di civile intesa. Poiché in essa l'accordo non violento non solo è possibile, ma l'esclusione di principio della violenza è espressamente attestata da una circostanza significativa: l'impunità della menzogna. Non c'è forse legislazione sulla terra che originariamente la punisca. Ciò significa che c'è una sfera a tal punto non-violenta di intesa umana da essere affatto inaccessibile alla violenza: la vera e propria sfera dell'«intendersi», la lingua. È solo tardi, e in un caratteristico processo di decadenza, che la violenza giuridica è penetrata anche in questa sfera, dichiarando punibile l'inganno. Mentre, infatti, l'ordinamento giuridico alle sue origini, fidando nella sua potenza vittoriosa, si limita a respingere la violenza illegale dove e quando si mostra, e l'inganno, non avendo in se stesso nulla di violento, era considerato impunito, nel diritto romano e antico germanico, secondo il principio «*ius civile vigilantibus scriptum est*»,

e rispettivamente «Augen für Geld» («occhio al denaro»), il diritto di un'età successiva, meno fiducioso nella propria forza, non si sentì piú, come il precedente, in grado di fronteggiare ogni violenza estranea. Timore di quest'ultima e sfiducia in se stesso definiscono anzi la sua crisi. Esso comincia a porsi determinati fini nell'intento di evitare manifestazioni piú energiche alla violenza conservatrice del diritto. E si rivolge contro l'inganno non già per considerazioni di ordine morale, ma per paura della violenza che potrebbe scatenare nell'ingannato. Poiché questo timore è in contrasto con il carattere di violenza del diritto stesso, che gli è proprio fin dalle origini, fini di questo genere sono inadeguati ai mezzi legittimi del diritto. In essi si esprime non solo la decadenza della sua sfera, ma, insieme, anche una riduzione dei mezzi puri. Vietando l'inganno, il diritto limita l'uso di mezzi interamente non violenti, poiché essi, per reazione, potrebbero ingenerare violenza. La suddetta tendenza del diritto ha contribuito anche alla concessione del diritto di sciopero, che contraddice agli interessi dello Stato. Il diritto lo ammette, poiché ritarda e allontana azioni violente a cui esso teme di doversi opporre. Prima infatti gli operai passavano subito al sabotaggio e appiccavano il fuoco alle fabbriche. Per indurre gli uomini al pacifico conguaglio dei loro interessi prima e al di qua di ogni ordinamento giuridico, c'è infine, a prescindere da ogni virtù, un motivo efficace, che suggerisce abbastanza spesso, anche alla volontà piú restia, i mezzi puri al posto di quelli violenti; e cioè il timore di svantaggi comuni che potrebbero derivare da una soluzione violenta, quale che sia per essere il suo esito. Tali svantaggi sono evidenti, in moltissimi casi, quando si tratta di conflitti di interesse fra persone private. Ma è diverso quando sono in lite classi e nazioni, dove quei superiori ordinamenti che minacciano di travolgere allo stesso modo il vincitore e il vinto, sono ancora celati al sentimento dei piú e all'intelligenza di quasi tutti. Ma la ricerca di questi ordinamenti superiori e degli interessi comuni a essi corrispondenti, che rappresentano il motivo piú efficace di una politica di mezzi puri, ci condurrebbe troppo lontano⁵. Basti quindi accennare a mezzi puri della politica come analoghi a quelli che governano i pacifici rapporti fra persone private.

Per quanto riguarda le lotte di classe, lo sciopero deve essere considerato in esse, a certe condizioni, come un mezzo puro. Due tipi essenzialmente diversi di sciopero, di cui è già stata esami-

⁵ Ma cfr. UNGER, *Politik und Metaphysik* cit., pp. 18 sgg.

nata la possibilità, vanno definiti qui piú dappresso. Il merito di averli distinti per primo – piú in base a considerazioni politiche che a considerazioni puramente teoretiche – spetta a Sorel. Egli li oppone fra loro come sciopero generale politico e sciopero generale proletario. Essi sono antitetici anche in rapporto alla violenza. Dei partigiani del primo si può dire che «il rafforzamento dello stato è alla base di tutte le loro concezioni; nelle loro organizzazioni attuali i politici [vale a dire i socialisti moderati] preparano già le basi di un potere forte, centralizzato e disciplinato, che non si lascerà turbare dalle critiche dell'opposizione, che saprà imporre il silenzio ed emanerà per decreto le sue menzogne...»⁶. «...Lo sciopero generale politico ci mostra che lo stato non perderebbe nulla della sua forza, che il potere passerebbe da privilegiati ad altri privilegiati, che la massa dei produttori cambierebbe i suoi padroni». Di fronte a questo sciopero generale politico (la cui formula sembra, del resto, quella della passata rivoluzione tedesca) quello proletario si pone come unico compito la distruzione del potere statale. Esso «esclude tutte le conseguenze ideologiche di ogni possibile politica sociale; i suoi seguaci considerano anche le riforme piú popolari come riforme borghesi». «Questo sciopero generale mostra chiaramente la sua indifferenza per i vantaggi materiali della conquista, in quanto dichiara di voler sopprimere lo stato; e lo stato era appunto [...] la ragion d'essere dei gruppi dominanti, che traggono profitto da tutte le imprese di cui l'insieme della società deve sopportare gli oneri». Mentre la prima forma di sospensione del lavoro è violenza, poiché determina solo una modificazione estrinseca delle condizioni di lavoro, la seconda, come mezzo puro, è priva di violenza. Poiché essa non ha luogo nella disposizione a riprendere, dopo concessioni esteriori e qualche modificazione nelle condizioni lavorative, il lavoro di prima, ma nella decisione di riprendere solo un lavoro interamente mutato, un lavoro non imposto dallo stato; un rovesciamento che questa specie di sciopero non tanto provoca quanto realizza direttamente. Ne consegue che la prima di queste imprese pone in essere un diritto, mentre la seconda è anarchica. Rifacendosi ad affermazioni occasionali di Marx, Sorel respinge ogni sorta di programmi, utopie e, insomma, di creazioni giuridiche, per il movimento rivoluzionario: «Con lo sciopero generale tutte queste belle cose spariscono; la rivoluzione appare come una pura e semplice rivolta, e non c'è

⁶ SOREL, *Refléxions sur la violence*, Paris 1919³, p. 250.

piú posto per i sociologi, per gli amatori di riforme sociali, o per gli intellettuali che hanno scelto la professione di pensare per il proletariato». A questa concezione profonda, morale e schiettamente rivoluzionaria non si può opporre un ragionamento inteso a bollare come violenza questo sciopero generale per via delle sue eventuali conseguenze catastrofiche. Anche se si potrebbe dire a ragione che l'economia attuale nel suo complesso somiglia assai meno a una macchina che si ferma se il fuochista l'abbandona che a una belva che si scatena appena il domatore le ha girato le spalle, resta che si può giudicare, della violenza di un'azione, altrettanto poco dai suoi effetti che dai suoi fini, ma solo dalla legge dei suoi mezzi. Va da sé che il potere statale, che guarda solo alle conseguenze, si oppone proprio a questo sciopero — invece che agli scioperi parziali, per lo piú effettivamente ricattatori —, come a una pretesa violenza. Come, del resto, una concezione cosí rigorosa dello sciopero di violenza nelle rivoluzioni, è ciò che Sorel ha mostrato con argomenti molto acuti. Viceversa, un caso eminente di omissione violenta, piú rozzo e immorale dello sciopero generale politico, simile al blocco economico, è lo sciopero dei medici, che ha avuto luogo in molte città tedesche. Appare in esso, nel modo piú ripugnante, l'impiego senza scrupoli della violenza, veramente abietto in una classe professionale che per anni, senza il minimo tentativo di resistenza, «ha garantito alla morte la sua preda», per poi, alla prima occasione, piantare in asso liberamente la vita. Piú chiaramente che nelle recenti lotte di classe, mezzi di accordo non violento si sono costituiti nella storia millenaria degli stati. Solo occasionalmente il compito dei diplomatici nel loro commercio reciproco consiste nella modificazione di ordinamenti giuridici. Per lo piú essi devono, in perfetta analogia con l'accordo fra persone private, regolare pacificamente e senza trattati, caso per caso, in nome dei loro stati, i conflitti che insorgono fra loro. Compito delicato, risolto piú drasticamente dalle corti arbitrali, ma metodo di soluzione superiore, in linea di principio, a quello dell'arbitrato, poiché è al di là di ogni ordinamento giuridico e quindi di ogni violenza. Come il commercio delle persone private, anche quello dei diplomatici ha prodotto forme e virtù proprie, che, per essere divenute esteriori, non lo sono perciò sempre state.

In tutto l'ambito dei poteri previsti dal diritto naturale come dal diritto positivo, non ce n'è uno che sia libero da questa grave problematicità di ogni potere giuridico. Ma poiché ogni modo di concepire una soluzione di compiti umani, per tacere di un

riscatto dalla schiavitù di tutte le passate condizioni storiche di vita, rimane irrealizzabile se si esclude assolutamente e in linea di principio ogni e qualsiasi violenza, si affaccia il problema dell'esistenza di altre forme di violenza da quella presa in considerazione da ogni teoria giuridica. E insieme quello della verità del dogma fondamentale comune a quelle teorie: fini giusti possono essere raggiunti con mezzi legittimi, mezzi legittimi possono essere impiegati a fini giusti. E se ogni specie di violenza destinata, in quanto impiega mezzi legittimi, fosse di per sé in contraddizione inconciliabile con fini giusti, ma, nello stesso tempo, si potesse individuare una violenza di altro genere, che certo non potrebbe essere il mezzo legittimo o illegittimo a quei fini, ma che non si trovi in generale con essi nel rapporto di mezzo, ma in qualche altro rapporto? Verrebbe così a cadere una luce sulla singolare, e a prima vista scoraggiante esperienza della finale insolubilità di tutti i problemi giuridici (che forse, nella sua assenza di prospettive, si può confrontare solo all'impossibilità di una chiara decisione intorno a ciò che è «giusto» e «sbagliato» nelle lingue in sviluppo). Tant'è vero che della legittimità dei mezzi e della giustizia dei fini non decide mai la ragione, ma violenza destinata dell'una, e dell'altra Dio. Una nozione, questa, così rara, solo perché vige l'ostinata abitudine di concepire quei fini giusti come fini di un diritto possibile, e cioè non solo come universalmente validi (ciò che scaturisce analiticamente dall'attributo della giustizia), ma anche come suscettibili di universalizzazione, ciò che, come si potrebbe mostrare, contraddice a quell'attributo. Poiché scopi che sono giusti, universalmente validi e universalmente riconoscibili per una situazione, non lo sono per nessun'altra, per quanto simile per altri rispetti. Una funzione non mediata della violenza, come quella di cui si discute, ci è già mostrata dall'esperienza quotidiana. Così, per ciò che è dell'uomo, la collera lo travolge agli scoppi più aperti di violenza, che non si riferisce come mezzo a uno scopo prestabilito. Essa non è mezzo, ma manifestazione. E questa violenza conosce manifestazioni affatto oggettive, in cui può essere sottoposta alla critica. Esse si trovano - in modo altamente significativo - anzitutto nel mito.

La violenza mitica nella sua forma esemplare è semplice manifestazione degli dèi. Non mezzo ai loro scopi, appena manifestazione della loro volontà, essa è soprattutto manifestazione del loro essere. La leggenda di Niobe ne è un esempio eminente. Potrebbe sembrare che l'azione di Apollo e di Artemide sia solo una

punizione. Ma la loro violenza istituisce piuttosto un diritto che non punisca per l'infrazione di un diritto esistente. L'orgoglio di Niobe attira su di sé la sventura, non già perché offenda il diritto, ma perché sfida il destino a una lotta in cui esso riesce necessariamente vittorioso, e solo nella vittoria, caso mai, dà alla luce un diritto. Come questa violenza divina, nello spirito antico, non fosse già quella - che conserva il diritto - della pena, risulta dalle saghe croiche in cui l'eroe, come ad esempio Prometeo, sfida con valoroso animo il destino, lotta con esso con alterna fortuna, né la saga lo lascia del tutto senza speranza di poter recare un giorno agli uomini un nuovo diritto. Ed è, in fondo, questo eroe, e la violenza giuridica del mito che gli è congenito, che il popolo cerca ancora oggi di rappresentarsi nella sua ammirazione del delinquente. La violenza piomba quindi su Niobe dall'incerta, ambigua sfera del destino. Questa violenza non è propriamente distruttiva. Benché rechi ai figli una morte sanguinosa, essa si arresta davanti alla vita della madre, che lascia - per la fine dei figli - ancora più colpevole di prima, quasi un eterno, muto sostegno della colpa, e una pietra di confine fra gli uomini e gli dèi. Se questa violenza immediata nelle manifestazioni mitiche si potesse dimostrare strettamente affine, o addirittura identica, a quella che pone il diritto, la sua problematicità si rifletterebbe sulla violenza creatrice di diritto, nella misura in cui questa è stata definita sopra, nell'esposizione della violenza bellica, come tale che ha carattere di mezzo. Nello stesso tempo questo rapporto promette di fare maggior luce sul destino, che è sempre alla base del potere giuridico, e di condurre a termine, a grandi linee, la critica di quest'ultimo. La funzione della violenza nella creazione giuridica è, infatti, duplice nel senso che la creazione giuridica, mentre persegue ciò che viene instaurato come diritto, come scopo con la violenza come mezzo, pure - nell'atto di insediare come diritto lo scopo perseguito - non depone affatto la violenza, ma ne fa solo ora in senso stretto, e cioè immediatamente, violenza creatrice di diritto, in quanto insedia come diritto, con il nome di potere, non già uno scopo immune e indipendente dalla violenza, ma intimamente e necessariamente legato a essa. Creazione di diritto è creazione di potere, e intanto un atto di immediata manifestazione di violenza. Giustizia è il principio di ogni finalità divina, potere il principio di ogni diritto mitico.

Quest'ultimo principio ha un'applicazione estremamente gravida di conseguenze nel diritto pubblico. Nell'ambito del quale la fis-

sazione dei confini, come è attuata dalla «pace» di tutte le guerre dell'età mitica, è l'archetipo della violenza creatrice di diritto. In essa appare nel modo piú chiaro che è il potere (piú del guadagno anche piú ingente di possesso) che deve essere garantito dalla violenza creatrice di diritto. Dove si stabiliscono confini, l'avversario non viene semplicemente distrutto; anzi, anche se il vincitore dispone della massima superiorità, gli vengono riconosciuti certi diritti. E cioè, in modo demonicamente ambiguo, pari diritti: è la stessa linea che non deve essere superata dai due contraenti. Dove appare, nella sua forma piú temibile e originaria, la stessa mitica ambiguità delle leggi che non possono essere «trasgredite», e di cui Anatole France dice satiricamente che vietano del pari ai ricchi e ai poveri di pernottare sotto i ponti. E sembra che Sorel sfiori una verità non solo storico-culturale, ma metafisica, quando avanza l'ipotesi che, agli inizi, ogni diritto sia stato privilegio⁷ dei re o dei grandi, in una parola dei potenti. E questo esso resterà, *mutatis mutandis*, finché sussiste. Poiché dal punto di vista della violenza, che sola può garantire il diritto, non c'è eguaglianza, ma, nella migliore delle ipotesi, poteri egualmente grandi. Ma l'atto della fissazione di confini è importante, per l'intelligenza del diritto, anche sotto un altro rispetto. Confini posti e definiti restano, almeno nelle epoche primitive, leggi non scritte. L'uomo può superarli senza saperlo e incorrere così nel castigo. Poiché ogni intervento del diritto provocato da un'infrazione della legge non scritta e non conosciuta è, a differenza della pena, castigo⁸. Ma per quanto crudelmente possa colpire l'ignaro, il suo intervento non è, dal punto di vista del diritto, un caso, ma destino, che si mostra qui - ancora una volta - nella sua ambiguità piena di disegno. Già Hermann Cohen⁹, in una rapida analisi della concezione antica del destino, ha definito una «cognizione a cui non si sfugge» quella che «sono i suoi stessi ordinamenti che sembrano occasionare e produrre questa infrazione, questo distacco». Di questo spirito del diritto testimonia ancora il moderno principio che l'ignoranza della legge non protegge dalla pena, come la lotta per il diritto scritto nei primi tempi delle comunità antiche va intesa come una rivolta contro lo spirito degli statuti mitici.

Lungi dall'aprirci una sfera piú pura, la manifestazione mitica della violenza immediata si rivela profondamente identica a ogni potere giuridico, e trasforma il sospetto della sua problema-

⁷ Gioco di parole intraducibile fra *Recht* («diritto») e *Vorrecht* («privilegio») [N. d. T.].

⁸ Traduciamo *Strafe* con «pena», «punizione», e *Sühne* con «castigo» [N. d. T.].

⁹ HERMANN COHEN, *Ethik des reinen Willens*, Berlin 1907², p. 362.

ticità nella certezza della perniciosità della sua funzione storica, che si tratta quindi di distruggere. E questo compito pone, in ultima istanza, ancora una volta il problema di una violenza pura immediata, che possa arrestare il corso della mitica. Come in tutti i campi al mito Dio, così, alla violenza mitica, si oppone quella divina, che ne costituisce l'antitesi in ogni punto. Se la violenza mitica pone il diritto, la divina lo annienta, se quella pone limiti e confini, questa distrugge senza limiti, se la violenza mitica incolpa e castiga, quella divina purga ed espia, se quella incombe, questa è fulminea, se quella è sanguinosa, questa è letale senza sangue. Alla leggenda di Niobe si può opporre, come esempio di questa violenza, il giudizio di Dio sulla tribù di Korah. Esso colpisce privilegiati, leviti, li colpisce senza preavviso, senza minaccia, fulmineamente, e non si arresta di fronte alla distruzione. Ma esso è anche, e proprio in essa, purificante, e non si può non scorgere un nesso profondo fra il carattere non sanguinoso e purificante di questa violenza. Poiché il sangue è il simbolo della nuda vita. La dissoluzione della violenza giuridica risale quindi, come non si può svolgere qui più diffusamente, alla colpevolezza della nuda vita naturale, che affida il vivente, innocente e infelice, al castigo, che «espia» la sua colpa, e purga anche il colpevole, non però da una colpa, ma dal diritto. Poiché con la nuda vita cessa il dominio del diritto sul vivente. La violenza mitica è violenza sanguinosa sulla nuda vita in nome della violenza; la pura violenza divina sopra ogni vita in nome del vivente. La prima esige sacrifici, la seconda li accetta.

Questa violenza divina è attestata non solo dalla tradizione religiosa, ma si ritrova, almeno in una manifestazione riconosciuta, anche nella vita odierna. Quella che, come violenza educativa nella sua forma perfetta, cade fuori del diritto, è una delle sue manifestazioni. Esse non si definiscono quindi per il fatto che Dio stesso le esercita direttamente in fatti miracolosi, ma per il carattere non sanguinoso, fulmineo, purificante dell'esecuzione. Infine, per l'assenza di ogni creazione di diritto. Intanto è lecito chiamare distruttiva questa violenza; ma essa lo è solo relativamente, in rapporto ai beni, al diritto, alla vita e simili, e mai assolutamente in rapporto alla vita del vivente. Una tale estensione della violenza pura o divina è certo destinata a suscitare proprio oggi, i più violenti attacchi, e si obietterà che essa, secondo la sua deduzione logica, accorda agli uomini, a certe condizioni, anche la violenza totale reciproca. Ma ciò non si concede affatto. Poiché alla domanda «Posso uccidere?» segue la ri-

sposta immutabile del comandamento: «Tu non ucciderai». Questo comandamento è prima dell'azione, come Dio «guardi»¹⁰ che essa accada. Ma esso tuttavia rimane – se non dev'essere il timore della pena a indurre a seguirlo – inapplicabile, incommensurabile rispetto all'azione compiuta. Da esso non segue alcun giudizio su di essa. E perciò a priori non si può conoscere né il giudizio divino su di essa, né il fondamento o motivo di questo giudizio. Non sono, quindi, nel giusto quelli che fondano la condanna di ogni uccisione violenta dell'uomo da parte dell'uomo sul quinto comandamento. Esso non è un criterio del giudizio, ma una norma dell'azione per la persona o comunità agente, che devono fare i conti con esso in solitudine, e assumersi, in casi straordinari, la responsabilità di prescindere da esso. Così lo intendeva anche il giudaismo, che respingeva espressamente la condanna dell'omicidio in casi di legittima difesa. Ma quei teorici si richiamano a un assioma ulteriore, con cui pensano forse di poter fondare il comandamento stesso; e cioè al principio del carattere sacro della vita, che riferiscono a ogni vita animale o addirittura vegetale, oppure limitano a quella umana. La loro argomentazione si sviluppa, in un caso estremo – che prende esempio dall'uccisione rivoluzionaria degli oppressori –, nei seguenti termini: «Non uccidendo, non instaurerò mai il regno della giustizia [...] così pensa il terrorista spirituale [...] Ma noi affermiamo che ancora più in alto della felicità e della giustizia di un'esistenza – è l'esistenza stessa come tale»¹¹. Benché questa tesi sia certamente falsa, e perfino ignobile, essa scopre tuttavia l'obbligo di non cercare più il motivo del comandamento in ciò che l'azione fa all'assassinato, ma in ciò che essa fa a Dio e all'agente stesso. Falsa e miserabile è la tesi che l'esistenza sarebbe superiore all'esistenza giusta, se esistenza non vuol dire altro che la nuda vita – ed è in questo significato che essa si trova nella riflessione citata. Ma essa contiene una grande verità se l'esistenza (o meglio la vita) – parole il cui doppio senso, in modo del tutto analogo a quello della parola pace, va risolto in base al loro rapporto a due sfere ogni volta diverse – designa il contesto inamovibile dell'«uomo». Se la proposizione significa cioè che il non-essere dell'uomo è qualcosa di più terribile del (peraltro: solo) non esserci ancora dell'uomo giusto. A questa ambiguità la frase suddetta deve la sua apparenza di verità. L'uomo non coin-

¹⁰ L'espressione tedesca «*da sei Gott vor*» significa propriamente «che Dio sia prima» [N.d.T.].

¹¹ Kurt Hiller in un almanacco dello «Ziel».

cide infatti in nessun modo con la nuda vita dell'uomo; né con la nuda vita in lui né con alcun altro dei suoi stati o proprietà, anzi nemmeno con l'unicità della sua persona fisica. Tanto sacro è l'uomo (o quella vita in lui che rimane identica nella vita terrestre, nella morte e nella sopravvivenza), tanto poco lo sono i suoi stati, tanto poco lo è la sua vita fisica, vulnerabile dagli altri. Che mai infatti la distingue essenzialmente da quella degli animali e delle piante? E anche se questi (animali e piante) fossero sacri, non potrebbero esserlo per la loro nuda vita, non potrebbero esserlo in essa. Varrebbe la pena di indagare l'origine del dogma della sacertà della vita. Forse, anzi probabilmente, esso è di data recente, ultima aberrazione dell'indebolita tradizione occidentale, per cui si vorrebbe cercare il sacro, che essa ha perduto, nel cosmologicamente impenetrabile. (L'antichità di tutti i precetti religiosi contro l'omicidio non significa nulla di contrario, poiché essi si fondano su ben altre idee che non sia l'assioma moderno). Dà, infine, da pensare che ciò che qui è dichiarato sacro sia, secondo l'antico pensiero mitico, il portatore destinato della colpa: la nuda vita.

La critica della violenza è la filosofia della sua storia. La filosofia di questa storia, in quanto solo l'idea del suo esito apre una prospettiva critica, separante e decisiva, sui suoi dati temporali. Uno sguardo rivolto solo al più vicino può permettere tutt'al più un'altalena dialettica tra le forme della violenza che pone e che conserva il diritto. La legge di queste oscillazioni si fonda sul fatto che ogni violenza conservatrice indebolisce, a lungo andare, indirettamente, attraverso la repressione delle forze ostili, la violenza creatrice che è rappresentata in essa. (Si è già accennato, nel corso dell'indagine, ad alcuni sintomi di questo fatto). Ciò dura fino al momento in cui nuove forze, o quelle prima oppresse, prendono il sopravvento sulla violenza che finora aveva posto il diritto, e fondano così un nuovo diritto destinato a una nuova decadenza. Sull'interruzione di questo ciclo che si svolge nell'ambito delle forme mitiche del diritto, sullo spodestamento del diritto insieme alle forze a cui esso si appoggia (come esse a esso), e cioè in definitiva dello stato, si basa una nuova epoca storica. Se l'impero del mito è già scosso qua e là nel presente, quel nuovo non è in una prospettiva così lontana e inaccessibile che una parola contro il diritto debba condannarsi da sé. Ma se alla violenza è assicurata realtà anche al di là del diritto, come violenza pura e immediata, risulta dimostrato che e come sia possibile anche la violenza rivoluzionaria, che è il nome da assegnare

alla suprema manifestazione di pura violenza da parte dell'uomo. Ma non è altrettanto possibile, né altrettanto urgente per gli uomini, stabilire se e quando la pura violenza si sia realizzata in un determinato caso. Poiché solo la violenza mitica, e non quella divina, si lascia riconoscere con certezza come tale; salvo forse in effetti incomparabili, perché la forza purificante della violenza non è palese a uomini. Di nuovo sono a disposizione della pura violenza divina tutte le forme eterne che il mito ha imbarbato col diritto. Essa può apparire nella vera guerra come nel giudizio divino della folla sul delinquente. Ma riprovevole è ogni violenza mitica, che pone il diritto, e che si può chiamare dominante. Riprovevole è pure la violenza che conserva il diritto, la violenza amministrata, che la serve. La violenza divina, che è insegna e sigillo, mai strumento di sacra esecuzione, è la violenza che governa¹².

¹² *Die waltende* in opposizione a *die schaltende* di poco sopra (da noi tradotto con «dominante»). *Schalten und walten* si usano spesso associati, e significano «disporre a proprio piacimento», «governare», «fare il bello e il cattivo tempo». Ma mentre in *schalten* prevale l'arbitrio soggettivo, in *walten* prevale piuttosto l'aspetto ordinato e razionale [N. d. T.].

Frammento su vita e violenza.

[...] riprovevole. Al contrario la violenza originaria, quale ad esempio può presentarsi in un gesto di difesa, non è affatto riprovevole. Il giudizio su un'azione non ha nulla a che fare con l'interrogativo se si sia trattato o meno di violenza fisica. Cosicché la pretesa anarchica di abolire la violenza ha senso solo se riferita alla violenza amministrata, ed è per tale motivo che la sua prassi terroristica non è in contraddizione con il suo teorema. Di contro la pretesa di una non-violenza totale non è definibile con esattezza (dove cesserebbe la violenza?), non solo è assurda per le sue conseguenze, essa che nega la vita e persino il suicidio, ma soprattutto è priva di ragioni che possano confortarla.

Per tale motivo la violenza non può essere combattuta con la violenza: sorge così la domanda, come possano gli uomini essere sicuri della propria vita in una società libera. Solo l'affetto ne dissarma l'agire malvagio, ma la violenza originaria come tale non viene per nulla intaccata.

Sonette und andere Gedichte an Julia

IN TRÜBEN GEDANKEN

Was ich erwogen will sich nun vollenden
Und wolle Gott es sei noch nicht zu spät
Daß die verhohlne Hoffnung mir gerät
So bring ich sie mit allen ihren Bränden

Vor dich: die Angst Auf meines Herzens Händen
Sie sind mit Schrund und Narben übersät
Hätt ich so lange nach dir ausgespäht
Wenn sie nicht dennoch in die deinen fänden?

Du aber wisse mich bereit zum Tausch
Dem mächtigen der jeder Angst gebot:
Ich suche die Genesung und den Rausch

Drum nehme ich aus deiner Hand die Not
Damit das Leben das wir beide teilen
Bewogen sei hienieden zu verweilen.

VERGÄNGNIS

Daß du vor andern die Gestalt verchrt
die du vor andern schön bist ist mir kund
Und dennoch höre es durch meinen Mund
Was uns der Abend da wir schieden lehrt

Am Horizont versank das volle Rund
Von dem wir uns verweilend abgekehrt
Dann traf mein Blick von deinem nah beschwert
Den unermeßlich goldnen Himmelsgrund

Sonetti e altre poesie a Julia

IN CUPI PENSIERI

Ciò che ho vagliato ora si compirà
e voglia Dio che non sia troppo tardi
perché la speranza nascosta mi intercetti
la porterò con tutte le sue fiamme

Davanti a te: la paura Sulle mani del mio cuore
disseminate di tagli e cicatrici
ti avrei spiata per così tanto tempo
se non trovassero la strada delle tue?

Ma sappimi disposto già allo scambio
al potente che a ogni paura impone:
cerco la guarigione e l'ebbrezza

E dunque prendo la pena dalla tua mano
perché la vita che condividiamo
sia spinta a indugiare sulla terra.

CADUCITÀ

Che tu prima di altre hai adorato la figura
tu che sei più bella delle altre io lo so
e tuttavia sentilo dalle mie labbra
quanto ci insegna la sera del commiato

All'orizzonte calava il cerchio pieno
da cui indugiando ci siamo allontanati
poi il mio sguardo carico anche del tuo
ha colto il fondo d'oro nel cielo smisurato

Der Glast der Sonne hatte sich verloren
 Verwobnes Licht erfüllte ihn noch lange
 Da habe ich dein Bild in mir beschworen

Und sieh es stand in ewigem Untergange
 Und flammte aus den tausend stumpfen Gluten
 Der Augen die noch eben auf mir ruhten.

ZU DEN VORIGEN EIN NEUES

Nicht arm vor dich zu treten – so bescheiden
 So reich vor deinem Blicke zu bestehn
 Das wollten jene Jahre sich erlehn
 In denen Sehnsucht vorgab dich zu meiden

Muß ich tagtäglich herrlicher dich sehn –
 Mich soll Entfernung um so schöner kleiden
 Ins Wort der Liebe darf ich als in seiden-
 Und goldene Gewandung übergehn

Doch Schönheit kennt Genüge – nicht die Lust
 Die ich an dir mit tausend Fibern nehme
 Lied quillt und Träne aus derselben Brust

Die ihrer Fülle sich als Mangel schäme
 Und schließt das Lied – die Fülle der Sonette
 Befriediget kein Kranz und keine Kette.

SONETT IN DER NACHT'

Andere Nacht du der Liebe Verlassenheit
 Welche der Einsame stets zu vertauschen sich sehnt
 Mit jener flüchtigeren die Erfüllung verleiht
 Du auch bist mit dem Licht eines Sternes belehnt

Liebenden bleibt er vor Venus immer geweiht
 Wenn sich das trostlose Herz nach dem tröstenden dehnt
 Zieheth der Mächtige auf der die schwindende Zeit
 Wachsend ihnen ermißt nach Jahr und Jahrzehnt

Lo splendore del sole si era perso
 luce intessuta lo ha riempito a lungo
 allora la tua immagine dentro di me ho invocato

E vedi era sospesa nel tramonto eterno
 e fiammeggiava da mille braci opache
 degli occhi ancora fissi su di me.

ACCANTO AI PRECEDENTI UNO NUOVO

Non comparirti povero d'innanzi – così modesto
 così ricco perdurare al tuo sguardo
 questo volevano implorare gli anni
 in cui la nostalgia fingeva di evitarti

Se ogni giorno devo vederti più splendente –
 tanto meglio mi ammanterà la lontananza
 di parole d'amore mi è lecito vestirmi
 come in vesti di seta e d'oro

Ma la bellezza conosce appagamento – non il piacere
 che ricavo da te con mille fibre
 sgorgano canto e lacrime dal medesimo petto

Della sua abbondanza si vergogni come difetto
 e chiude il canto – l'abbondanza dei sonetti
 non c'è ghirlanda né serto che l'appaghi.

SONETTO NELLA NOTTE

Altra notte tu abbandono dell'amore
 che il solitario vagheggia sempre di scambiare
 con quella più fuggevole che offre appagamento
 anche tu ti fregi con la luce di una stella

Resta sempre votata agli amanti davanti a Venere
 quando il cuore sconsolato tende a quello che consola
 sorge il potente che crescendo il tempo scemante
 calcola loro secondo anni e decenni

Und er strahlte auch mir aus trübem verfinstern dem Grame
 Aber der Liebenden Mond der Geliebtesten Name
 Nimmer wollte der goldene dennoch sich runden

Wenn er sein milderes Licht in unzähligen Stunden
 Auf mein Antlitz geworfen doch über ein Kleines
 Strahlet ihn Jula das deinige voller in meines.

ERWECKUNG

Du schliefest in der Gemme eine Braut
 Vor irdischen Begegnungen gefeit
 Und wahrtest einen Atem Ewigkeit
 In deinem Busen den kein Kuß betaut

Dich Weiberschaffen die als Gott gebaut
 Hielt Lust in Banden schon fürs Grab bereit
 In tausend Händen dennoch unentweiht
 Uraltes Erbstück bist du mir vertraut

Wenn ich im Lied so tiefen Schlummer störe
 Geschieht es nur weil ich dir bessern sende
 Den süßen Schlaf Lebendiger der am Ende

Der Nächte ist die ich für uns beschwöre
 In welchen die Berührung ihrer Hände
 Den Ruhenden sich kund tut wie zwei Chöre

AUCH MIR entsprang sie nicht vergebens
 Dem dunklen Schoße dieser Erde
 Die Quelle in dem Wald des Lebens
 Der ich mich niemals nahen werde.

Denn wenn ich auch an ihrer Flut
 Die unaufhaltsam quillt und quillt
 Bald schwarzes Naß bald rotes Blut
 Mein tiefes Dürsten nie gestillt

Gab ich doch alle meine Stunden
 Ihr hin in immerwachem Lauschen

E irradiava anche me dal cruccio fosco e buio
 ma la luna degli amanti il nome dei diletti
 mai la luna dorata voleva tuttavia farsi piena

Se in ore innumerevoli la sua luce piú mite
 ha bagnato il mio viso tuttavia fra breve
 Jula il tuo la irradierà appieno sul mio.

RISVEGLIO

Dormivi nella gemma una sposa
 immune dagli incontri terreni
 e aspettavi un alito di eternità
 nel petto che nessun bacio scioglie

Tu opera femminile che quando Dio ti ha fatta
 teneva in fasce il piacere già pronto per la tomba
 in mille mani tuttavia non profanata
 antichissimo lascito tu mi sei familiare

Se col canto disturbo un sonno così profondo
 accade solo perché ti offro a migliorare
 il dolce sonno di viventi che è alla fine

delle notti che evoco per noi
 dove il contatto delle loro mani
 si rivela ai dormienti come un doppio coro.

ANCHE PER ME non è sgorgata invano
 dal grembo oscuro di questa terra
 la sorgente nel bosco della vita
 a cui mai arriverò vicino.

E se pure al suo flusso
 che scaturisce e scaturisce sempre
 ora acqua nera ora sangue rosso
 la mia sete bruciante ho mai placato

Le ho pur dato ogni ora
 in sempre desto ascolto

Und hörte sie mit tausend Munden
Die Laute die ich segne rauschen

Und was geschehen und geschieht
Entsagen Seligkeit Begier
Verwoben sie zum Lebenslied
In deinem Namen Julia mir.

ALS DEINE SCHRITTE sich entfernten
Riefs aus dem Innern ihnen nach:
Die Worte die ich zu dir sprach
Sond Bettler die nicht bitten lernten

Doch als sich mein verlaßner Gang
Längst in die warme Nacht verloren
Drang nicht von dort an deine Ohren
Mein Herzschlag wie ein Lobgesang?

e ho sentito mormorare con mille labbra
i suoni che benedico

E ciò che è accaduto e che accade
rinuncia beatitudine brama
lo intrecciarono in un canto di vita
per me nel tuo nome Jula.

QUANDO I TUOI PASSI si allontanarono
dall'animo un grido li inseguì:
le parole che ti ho detto sono mendicanti
che non hanno imparato a chiedere

Ma quando il mio passo sperduto
si era perso da tempo nella notte calda
non è giunto alle tue orecchie
il battito del mio cuore come un canto di lode?

Autosegnalazione della tesi di dottorato

Walter Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, in «*Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte*», a cura di Richard Herberthz, vol. V, A. Francke, Bern 1920.

Oggetto del lavoro è il concetto romantico di critica esposto alla luce di un problema metastorico, vale a dire posto assolutamente. Questo problema suona: che valore conoscitivo posseggono, per la teoria dell'arte, il concetto della sua idea da una parte, e quello del suo ideale dall'altra? Per idea si intende, in questo contesto, l'a-priori di un metodo, a essa corrisponde quindi l'ideale come l'a-priori del contenuto correlato. Tale problema non può essere discusso propriamente nel presente lavoro, ma emerge soltanto nel capitolo conclusivo. In un confronto fra il concetto goethiano di ideale (o di fenomeno originario) e il concetto romantico di idea, il capitolo cerca di chiarire il più puro rapporto di significato che intercorre fra lo svolgimento storico filosofico e quel problema posto in modo metastorico. Là si legge: «Il problema del rapporto della teoria dell'arte goethiana con quella romantica coincide con il problema del rapporto fra puro contenuto e pura forma [...] In questa sfera, deve essere sollevato il problema del rapporto tra forma e contenuto, che è stato spesso posto in modo fuorviante rispetto alla singola opera, senza che si potessero, su questo terreno, trovare precise soluzioni. Forma e contenuto non sono, infatti, sostrati dell'opera empirica, bensì distinzioni relative a essa, colte in base a necessarie e pure distinzioni della filosofia dell'arte. L'idea dell'arte è l'idea della sua forma, così come il suo ideale è l'ideale del suo contenuto. Il problema sistematico fondamentale della filosofia dell'arte può pertanto essere formulato anche come problema del rapporto di idea e ideale nell'arte».

Natura e arte sono continui della riflessione, media della riflessione. Perciò «la teoria romantica dell'opera d'arte è la teoria della sua forma». Infatti, «i primi romantici hanno identificato la natura limitante della forma con la limitatezza di ogni riflessione finita e tramite quest'unica considerazione hanno definito il concetto di opera d'arte all'interno del loro mondo intuitivo». Da questa nozione muove l'esposizione dei loro più importanti concetti

di teoria dell'arte, quelli di ironia, di opera, di critica. Per quest'ultima, vengono delineati come compiti l'evocazione e l'esposizione della riflessione sull'opera nell'opera stessa. A condizione, infatti, che l'opera d'arte sia un centro ugualmente vivente di riflessione, appare possibile un potenziamento di questa riflessione, che i romantici interpretano, nello stesso tempo, come l'autocoscienza rafforzata di colui che riflette. Questa circostanza fonda la loro teoria della critica, che si differenzia dunque dalla prassi critica odierna, degenerata e priva di direzione, non soltanto per il suo alto livello, ma anche per la sua consapevolezza metodica. Questa consente, come si può vedere nel corso dell'esposizione, di stabilire i connotati assolutamente univoci della vera critica. Un'analisi della teoria romantica della prosa determina il nesso che lega insieme la valutazione del romanzo come vertice della poesia, l'alto sviluppo della critica e, nello stesso tempo, le tendenze significative della letteratura contemporanea; e, attraverso l'esposizione della prosa come «idea della poesia», conduce al capitolo conclusivo: «La critica primo-romantica e Goethe».

Il compito del traduttore

Mai, di fronte a un'opera d'arte o a una forma artistica, si rivela fecondo per la sua conoscenza il riguardo a chi la riceve. Non solo ogni riferimento a un pubblico determinato o ai suoi esponenti porta fuori strada: ma anche il concetto di un ricettore «ideale» è nocivo in tutte le indagini estetiche, poiché queste sono semplicemente tenute a presupporre l'esistenza e la natura dell'uomo in generale. Così anche l'arte si limita a presupporre la natura fisica e intellettuale dell'uomo – ma, in nessuna delle sue opere, la sua attenzione. Poiché nessuna poesia è rivolta al lettore, nessun quadro allo spettatore, nessuna sinfonia agli ascoltatori.

Una traduzione è destinata ai lettori che non comprendono l'originale? Ciò sembra spiegare a sufficienza la differenza di rango fra l'uno e l'altra nel dominio dell'arte. Inoltre sembra questa la sola ragione possibile di ripetere più volte «la stessa cosa». Ma che cosa «dice» un'opera poetica? Che cosa comunica? Assai poco a chi la comprende. L'essenziale, in essa, non è comunicazione, non è testimonianza. Ma la traduzione che volesse trasmettere e mediare non potrebbe mediare che la comunicazione – e cioè qualcosa di inessenziale. Ed è questo infatti un segno di riconoscimento delle cattive traduzioni. Ma ciò che si trova, in un'opera poetica, oltre e al di là della comunicazione – e anche il cattivo traduttore ammette che si tratta dell'essenziale –, non è generalmente considerato come l'inafferrabile, misterioso, «poetico»? Che il traduttore può riprodurre solo in quanto si mette a poetare a sua volta? Di qui deriva, in effetti, un secondo contrassegno della cattiva traduzione, che si può definire così come una trasmissione imprecisa di un contenuto inessenziale. E così si resta finché la traduzione pretende di servire al lettore. Ma se la traduzione fosse destinata al lettore, dovrebbe esserlo anche l'originale. Se l'originale non esiste per il lettore, perché la traduzione dovrebbe potersi intendere in base a questo riferimento?

La traduzione è una forma. Per intenderla come tale, bisogna risalire all'originale. Poiché la legge della traduzione è racchiusa in esso, o nella sua stessa traducibilità. La questione della traducibilità di un'opera può essere intesa in due sensi. E cioè può significare: se l'opera troverà mai, nella totalità dei suoi lettori, un traduttore adeguato; o - e più propriamente - se l'opera, nella sua essenza, consenta una traduzione, e quindi - giusta il significato di questa forma - la esiga. In linea di principio la prima questione ammette solo una soluzione problematica, mentre quella della seconda è apodittica. Solo un pensiero superficiale, negando il significato indipendente della seconda, le dichiarerà equivalenti. Di fronte a esso bisogna richiamare l'attenzione sul fatto che certi concetti di relazione conservano tutto il loro significato, anzi forse il loro significato migliore, se non sono riferiti a priori esclusivamente all'uomo. Così si potrebbe parlare di una vita o di un istante indimenticabile, anche se tutti gli uomini li avessero dimenticati. Poiché se la loro essenza esigesse di non essere dimenticati, quel predicato non conterrebbe nulla di falso, ma solo un'esigenza a cui gli uomini non corrispondono, e insieme il rinvio a una sfera in cui fosse corrisposta: a un ricordo di Dio. Analogamente, la traducibilità di configurazioni linguistiche dovrebbe essere tenuta presente anche se esse fossero intraducibili per gli uomini. E non lo sono forse di fatto, almeno in una certa misura, secondo un concetto rigoroso della traduzione? È in questa forma separata che bisogna porre la questione se la traduzione di determinate creazioni linguistiche sia, o meno, esigibile. Poiché si può affermare che se la traduzione è una forma, la traducibilità deve essere essenziale a certe opere.

La traducibilità inerisce essenzialmente a certe opere: ciò non significa che la loro traduzione sia essenziale per le opere stesse, ma vuol dire che un determinato significato inerente agli originali si manifesta nella loro traducibilità. Che una traduzione, per quanto buona, non possa mai significare qualcosa per l'originale, è fin troppo evidente. E tuttavia essa è in intimo rapporto con l'originale in forza della sua traducibilità. Anzi, questo rapporto è tanto più intimo in quanto per l'originale in sé non significa più nulla. Può essere definito naturale, o meglio ancora un rapporto di vita. Come le manifestazioni vitali sono intimamente connesse con il vivente senza significare qualcosa per lui, così la traduzione procede dall'originale, anche se non dalla sua vita quanto, piuttosto, dalla sua «sopravvivenza». Tanto è vero che la traduzione è più tarda dell'originale, e segna appunto, nelle opere eminenti, che

non trovano mai i loro traduttori d'elezione all'epoca in cui sorgono, lo stadio della loro sopravvivenza. È in senso pienamente concreto, e non metaforico, che bisogna intendere l'idea della vita e sopravvivenza delle opere d'arte. Che la vita non si debba attribuire solo alla fisicità organica, è stato intuito anche nelle epoche in cui il pensiero era più prevenuto. Ma non si tratta di estendere l'impero della vita sotto il fragile scettro dell'anima, come ha cercato di fare Fechner; per non dire che la vita possa essere definita in base ai momenti ancor meno determinanti dell'animalità, come il sentire, che la può caratterizzare solo occasionalmente. È solo quando si riconosce vita a tutto ciò di cui si dà storia e che non è solo lo scenario di essa, che si rende giustizia al concetto di vita. Poiché è in base alla storia, e non alla natura, per tacere di una natura così incerta come il sentire o l'anima, che va determinato, in ultima istanza, l'ambito della vita. Di qui deriva, per il filosofo, il compito di intendere ogni vita naturale in base a quella più ampia della storia. E non è, almeno la sopravvivenza delle opere, molto più facilmente riconoscibile di quella delle creature? La storia delle grandi opere d'arte conosce la loro discendenza dalle fonti, la loro formazione nell'epoca dell'artista e il periodo della loro sopravvivenza - di massima eterna - presso le generazioni successive. Questa sopravvivenza, quando viene alla luce, prende il nome di gloria. Traduzioni che sono più che semplici trasmissioni, sorgono quando un'opera ha raggiunto, nella sua sopravvivenza, l'epoca della sua gloria. Per cui non tanto servono alla sua gloria, come i cattivi traduttori affermano del loro lavoro, quanto piuttosto le devono la loro esistenza. In esse la vita dell'originale raggiunge, in forma sempre rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento.

Questo dispiegamento, che è quello di una vita elevata e peculiare, è determinato da una finalità altrettanto peculiare ed elevata. Vita e finalità: il loro rapporto apparentemente evidente e che pure quasi si sottrae alla conoscenza, si dischiude solo se quello scopo a cui collaborano tutte le singole finalità della vita non è a sua volta cercato nella sfera stessa della vita, ma in una sfera superiore. Tutte le manifestazioni finalistiche della vita, come la loro finalità in generale, non tendono in definitiva alla vita, ma all'espressione della sua essenza, all'esposizione del suo significato. Così la traduzione tende in definitiva all'espressione del rapporto più intimo delle lingue fra loro. Essa stessa non può certo rivelare o istituire questo rapporto segreto; ma può rappresentarlo in quanto lo realizza in forma embrionale o intensiva. E questa rap-

presentazione di un oggetto significato mediante il tentativo, lo spunto della sua costituzione, è un modo di esposizione affatto peculiare, quale difficilmente si può trovare nell'ambito della vita non linguistica. Poiché questa possiede, nelle analogie e nei segni, forme di riferimento diverse dalla realizzazione intensiva, e cioè allusiva e anticipatoria. Ma l'accennato intimo rapporto delle lingue è quello di una convergenza tutta particolare. Esso consiste nel fatto che le lingue non sono estranee fra loro, ma a priori, e a prescindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire.

Con questo tentativo di spiegazione, sembra che l'indagine sfoci nuovamente, dopo una serie di vani rigiri, nella teoria tradizionale della traduzione. Poiché si potrebbe dire: se nelle traduzioni deve inverarsi l'affinità delle lingue, ciò non può accadere se non in quanto esse trasmettano, con la massima esattezza possibile, forma e significato dell'originale. Senonché quella teoria non saprebbe definire il significato di questa esattezza, e non potrebbe quindi, alla fine, render conto di ciò che è essenziale nelle traduzioni. Ma in realtà l'affinità delle lingue si esprime, in una traduzione, in forma molto più profonda e definita che non sia la superficiale e vaga somiglianza di due opere poetiche. Per cogliere il vero rapporto fra originale e traduzione, occorre avviare una considerazione affatto simile, nel suo intento, alle argomentazioni con cui la critica della conoscenza prova l'impossibilità di una teoria della copia o della riproduzione dell'oggetto. Come si mostra che nella conoscenza non potrebbe darsi obiettività, e neppure la pretesa a essa, se essa consistesse in copie o riproduzioni del reale, così si può dimostrare che nessuna traduzione sarebbe possibile se la traduzione mirasse, nella sua ultima essenza, alla somiglianza con l'originale. Poiché nella sua sopravvivenza, che non potrebbe chiamarsi così se non fosse mutamento e rinnovamento del vivente, l'originale si trasforma. C'è una maturità postuma anche delle parole che si sono fissate. Ciò che ai tempi di un autore può essere stata la tendenza del suo linguaggio poetico, può in seguito essere chiuso e finito, tendenze implicite possono sorgere *ex novo* dal testo già formato. Ciò che allora era nuovo, può essere in seguito logoro e consumato, ciò che allora era corrente, può suonare in seguito arcaico. Cercare l'essenziale di questi mutamenti – come anche di quelli, non meno continui, del significato – nella soggettività dei posteri, anziché nella vita più intima della lingua e delle sue opere, significherebbe – anche ammesso il più crudo psicologismo – scambiare essenza e motivo di una cosa, o, più esattamente, negare uno dei più potenti e fecondi processi storici per debolezza di pensiero. E

anche se si volesse fare dell'ultimo tratto di penna dell'autore il colpo di grazia dell'opera, neppure questo potrebbe salvare quella morta teoria della traduzione. Poiché, come il tono e il significato delle grandi opere poetiche cambiano radicalmente con i secoli, così cambia anche la lingua materna del traduttore. Anzi, mentre la parola del poeta sopravvive nella sua lingua, anche la più grande delle traduzioni è destinata a entrare (e a essere assorbita) nello sviluppo della lingua, e a perire nel suo rinnovamento. La traduzione è così lontana dall'essere la sorda equazione di due lingue morte, che – fra tutte le forme – proprio a essa tocca come compito specifico di avvertire e tener presente quella maturità postuma della parola straniera, e i dolori di gestazione della propria.

Se nella traduzione si esprime l'affinità delle lingue, ciò non ha luogo per una vaga somiglianza della riproduzione e dell'originale. Come è evidente, in generale, che all'affinità non deve corrispondere necessariamente una somiglianza. E il concetto di affinità concorda, in questo contesto, con il suo uso più stretto¹, anche nel senso che esso non può essere sufficientemente definito (in entrambi i casi) da identità di discendenza, conciossiaché – per la determinazione di quell'uso più stretto – il concetto di discendenza rimanga indispensabile. In che cosa si può cercare l'affinità di due lingue, a prescindere da una parentela storica? Certo altrettanto poco nella somiglianza di opere poetiche che in quella delle loro parole. Piuttosto, ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò, che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni² reciprocamente complementari: la pura lingua. Mentre cioè tutti i singoli elementi – parole, proposizioni, nessi sintattici – di lingue diverse si escludono reciprocamente, esse si integrano nelle loro stesse intenzioni. Per cogliere esattamente questa legge – una delle leggi fondamentali della filosofia del linguaggio – bisogna distinguere, nell'intenzione, dall'inteso il modo di intendere. In *Brot* e *pain* l'inteso è senza dubbio identico, ma il modo di intenderlo non lo è. Dipende, cioè, dal modo di intendere che le due parole significano qualcosa di diverso per il francese e per il tedesco, che non sono intercambiabili per l'uno e per l'altro, e che anzi, in ultima istanza, tendono a escludersi; mentre dipende dall'inteso che esse, prese assolutamente, significano una sola e medesima cosa.

¹ E cioè col significato di «parentela», esplicito nella parola tedesca *Verwandschaft* [N. d. T.].

² Qui e in seguito nel senso di *intentio* (*Intention*) [N. d. T.].

Mentre così il modo di intendere, in queste due parole, diverge reciprocamente, esso si integra nelle due lingue a cui esse appartengono. E precisamente, in esse, i modi di intendere si integrano nell'inteso. Nelle lingue singole, non integrate, il loro inteso non si trova mai in relativa indipendenza, come nelle singole parole o proposizioni, ma è piuttosto in un continuo divenire, in attesa di affiorare come la pura lingua dall'armonia di tutti quei modi di intendere. Fino a quel momento esso rimane nascosto nelle lingue. Ma se esse si sviluppano così sino alla fine messianica della loro storia, è la traduzione, che si accende all'eterna sopravvivenza delle opere e all'infinita reviviscenza delle lingue, a fare sempre di nuovo la prova di quella sacra evoluzione o crescita delle lingue: quanto il loro segreto sia lontano dalla rivelazione, quanto possa diventare presente nel sapere di questa distanza.

Ciò equivale ad ammettere che ogni traduzione è solo un modo pur sempre provvisorio di fare i conti con l'estraneità delle lingue. Un'altra soluzione che non sia solo temporale e provvisoria, una soluzione istantanea e definitiva di questa estraneità, rimane preclusa agli uomini o non è, comunque, direttamente perseguibile. Ma, indirettamente, è la crescita delle religioni che matura nelle lingue il seme nascosto di una lingua più alta. La traduzione quindi, per quanto non possa avanzare pretese circa la durata delle sue creazioni, e si differenzi in ciò dall'arte, non nasconde la sua tendenza a uno stadio ultimo, definitivo e decisivo di ogni formazione linguistica. In essa l'originale trapassa, per così dire, in una zona superiore e più pura della lingua, in cui a lungo andare non può vivere, come del resto è lontano dal raggiungerla in tutte le parti della sua figura, ma a cui tuttavia per lo meno accenna, in modo straordinariamente penetrante, come al regno predestinato e negato della conciliazione e dell'adempimento delle lingue. Esso non raggiunge mai in blocco questo regno o quella zona, ma a essa appartiene ciò che, in una traduzione, è più che mera comunicazione. Più esattamente, questo nucleo essenziale si potrebbe definire come ciò che — in una traduzione — non è a sua volta traducibile. Si tolga cioè, da una traduzione, tutto ciò che in essa è comunicazione, e lo si traduca, e resterà tuttavia, intatto e intangibile, ciò a cui mirava il lavoro del vero traduttore. E ciò non si lascia trasferire a sua volta come il verbo poetico dell'originale, poiché il rapporto tra contenuto e lingua è affatto diverso nell'originale e nella traduzione. Se essi formano, nel primo, una certa unità come il frutto e la scorza, la lingua della traduzione avvolge il suo contenuto come un mantello regale in ampie pieghe. Poiché

essa significa una lingua superiore a quella che essa è, e resta quindi inadeguata rispetto al suo contenuto, possente ed estranea. Questa incongruenza impedisce ogni ulteriore trasposizione e, nello stesso tempo, la rende superflua. Poiché ogni traduzione di un'opera da un determinato punto temporale della storia linguistica rappresenta e sostituisce (per un determinato aspetto del suo contenuto) quelle in tutte le altre lingue. La traduzione trapianta quindi l'originale in un dominio linguistico più definitivo, per lo meno in senso ironico, in quanto l'originale stesso non può più essere trasferito da alcuna nuova traduzione, ma solo elevato sempre di nuovo e in altre parti in esso. Non a caso la parola «ironico» può ricordare qui argomentazioni dei romantici. Essi hanno capito prima di altri che le opere hanno una vita, e di questa vita la traduzione è una suprema conferma. È vero che essi non hanno riconosciuto questo valore della traduzione, e hanno rivolto tutta la loro attenzione alla critica, che rappresenta anch'essa un momento, benché minore, della sopravvivenza delle opere. Ma anche se la loro teoria non si è quasi rivolta alla traduzione, la loro stessa grande opera di traduttori implicava il sentimento dell'essenza e della dignità di questa forma. Questo sentimento – come tutto fa ritenere – non è di necessità più forte nel poeta; anzi, in lui come poeta, trova forse posto meno che in ogni altro. Neppure la storia conforta il pregiudizio tradizionale per cui i traduttori eminenti sarebbero poeti e i poeti mediocri cattivi traduttori. Molti dei maggiori, come Lutero, Voß, Schlegel, sono incomparabilmente più significativi come traduttori che come poeti; nel caso di altri fra i massimi, come Hölderlin e George, non è sufficiente il solo concetto di poeta per definire il complesso della loro produzione, ma ancor meno quello di traduttore. Poiché infatti la traduzione è una forma propria, così anche il compito del traduttore va inteso come un compito a sé e nettamente distinto da quello del poeta.

Esso consiste nel trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale. Appare qui un tratto assolutamente distintivo della traduzione rispetto all'opera poetica, l'intenzione della quale non è mai diretta alla lingua come tale, alla sua totalità, ma solo e immediatamente a determinati contenuti linguistici. Ma la traduzione non si trova, come l'opera poetica, per così dire all'interno della foresta del linguaggio, ma al di fuori di essa, dirimpetto a essa, e, senza porvi piede, vi fa entrare l'originale, e ciò in quel solo punto dove l'eco nella propria lingua può rispondere all'opera della lingua straniera. Non solo la sua intenzione è rivolta a qualcosa d'altro da quel-

la dell'opera poetica, e cioè a una lingua nel suo complesso a partire da una singola opera d'arte in una lingua straniera, ma è essa stessa diversa: quella del poeta è ingenua, primaria, intuitiva, quella del traduttore derivata, ultima, ideale. Infatti quello che ispira il suo lavoro è il grande motivo dell'integrazione delle molte lingue nella sola lingua vera. Un lavoro in cui le singole proposizioni, opere, giudizi non giungono mai a intendersi – come quelli che restano affidati alla traduzione –, ma in cui le lingue stesse concordano fra loro, integrate e riconciliate nel modo del loro intendere. Ma se c'è una lingua della verità, in cui gli ultimi segreti intorno a cui ogni pensiero si affatica sono conservati senza tensione e quasi tacitamente, questa lingua della verità è la vera lingua. E proprio questa lingua, nel presentire e descrivere la quale è la sola perfezione cui il filosofo può aspirare, è intensivamente nascosta nelle traduzioni. Non c'è una musa della filosofia, e non c'è nemmeno una musa della traduzione. Ma esse non sono neppure grette, come vorrebbero certi artisti sentimentali. Poiché c'è un ingegno filosofico il cui carattere più intimo è l'aspirazione a quella lingua che si annuncia nella traduzione: «Les langues imparfaites en ceta que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient par une frappe unique, elle même matériellement la vérité». Se ciò a cui alludono queste parole di Mallarmé si lascia definire esattamente dal filosofo, allora la traduzione, con i suoi germi di una lingua siffatta, è a metà strada fra la poesia e la dottrina. La sua opera è meno caratterizzata dell'una e dell'altra, ma non s'imprime meno profondamente nella storia.

Se il compito del traduttore appare in questa luce, le vie della sua soluzione rischiano di diventare tanto più oscure e inestricabili. Anzi, il compito di far maturare nella traduzione il seme della pura lingua, sembra affatto insolubile, indefinibile in alcuna soluzione. Poiché non si sottrae il terreno a ogni soluzione quando la riproduzione del significato cessa di essere determinante? Poiché questo – volto al negativo – è il significato di tutto quanto precede. Fedeltà e libertà – libertà della riproduzione conforme al senso e, al suo servizio, fedeltà alla parola – sono i concetti tradizionali in ogni disputa sulle traduzioni. A una teoria che cerca altro, nella traduzione, dalla riproduzione del senso, non pare che essi possano più servire. È vero che il loro impiego tradizionale vede sempre questi concetti in un'antinomia insolubile. Che cosa può

rendere, infatti, proprio la fedeltà per la riproduzione del senso? La fedeltà nella traduzione della parola singola non può quasi mai riprodurre pienamente il senso che essa ha nell'originale. Poiché il senso, nel suo valore poetico per l'originale, non si esaurisce nell'inteso, ma riceve quel valore proprio dal modo in cui l'inteso è legato al modo di intendere nella parola specifica. È ciò che si vuol dire nella formula che le parole recano con sé una tonalità affettiva. Proprio la fedeltà letterale nei confronti della sintassi sconvolge interamente la riproduzione del senso e rischia di condurre difilato all'inintelligibilità. L'Ottocento aveva davanti le traduzioni hölderliniane da Sofocle come esempi mostruosi di questa fedeltà alla lettera. Quanto poi la fedeltà nella riproduzione della forma renda difficile la riproduzione del senso, è cosa che si intende da sé. Quindi l'esigenza della fedeltà alla lettera è indeducibile dall'interesse della conservazione del senso. A quest'ultima serve assai più – anche se assai meno alla poesia e alla lingua – la libertà indisciplinata di cattivi traduttori. Quell'esigenza, il cui diritto è palese, la cui ragione è profondamente nascosta, va quindi intesa in base a rapporti più validi. Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande. Proprio perciò essa deve prescindere, in misura elevata, dall'intento di comunicare alcunché, dal senso, e l'originale le è essenziale, in questo, solo in quanto ha già liberato il traduttore e la sua opera dalla fatica e dall'ordine della comunicazione. Anche nell'ambito della traduzione vale: ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, all'inizio era la parola. Perciò la sua lingua può, anzi deve agire liberamente nei confronti del senso, per non riprodurre l'*intentio* di quello, ma come armonia, come integrazione alla lingua in cui quell'*intentio* si comunica, far risuonare il proprio genere di *intentio*. Per cui non è, specie all'epoca del suo sorgere, il vanto supremo della traduzione, quello di leggersi come un originale della sua lingua. Anzi il valore della fedeltà, che è garantita dalla letteralità, è proprio questo: che si esprima, nell'opera, la grande aspirazione all'integrazione linguistica. La vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia cadere tanto più interamente sull'originale, come rafforzata dal suo proprio mezzo, la luce della pura lingua. Ciò che si ottiene soprattutto con la fedeltà nella

riproduzione della sintassi, ed essa mostra che la parola, e non la proposizione, è l'elemento originario del traduttore. Poiché la proposizione è come un muro davanti alla lingua dell'originale, mentre la parola singola è l'arcata.

Se fedeltà e libertà della traduzione sono state considerate da sempre come tendenze divergenti, anche questa più profonda interpretazione dell'una non sembra tale da riconciliarle, ma, anzi, da negare all'altra ogni diritto. A che si riferisce infatti la libertà se non alla riproduzione del senso, che (secondo questa interpretazione) deve cessare di essere normativa? Ma – se è lecito identificare il senso di una creazione linguistica con quello della sua comunicazione – resta pur sempre, vicinissimo a esso eppure infinitamente lontano, nascosto sotto di esso o più chiaro, oscurato o più forte, al di là di ogni comunicazione, qualcosa di ultimo e decisivo. Rimane, in ogni lingua e nelle sue creazioni, oltre il comunicabile un non comunicabile, qualcosa – secondo il rapporto in cui lo si coglie – di simboleggiante o di simboleggiato. Di solo simboleggiante nelle creazioni finite delle lingue; ma simboleggiato nel divenire delle lingue stesse. E ciò che cerca di esporsi, anzi di costituirsi nel divenire delle lingue, ciò è quel nucleo della pura lingua stessa. Che se questo nucleo, benché nascosto e frammentario, è tuttavia presente nella vita come il simboleggiato stesso, è solo simboleggiato nelle creazioni. Se quest'ultima essenza che è la pura lingua stessa è vincolata, nelle lingue, solo al materiale linguistico e alle sue trasformazioni, essa è gravata, nelle creazioni, dal senso greve ed estraneo. Liberarla da questo senso, fare del simboleggiante il simboleggiato stesso, riottenere – nel movimento linguistico – foggiate la pura lingua, è il grande e unico potere della traduzione. In questa pura lingua, che più nulla intende e più nulla esprime, ma come parola priva di espressione e creativa è l'inteso in tutte le lingue, ogni comunicazione, ogni significato e ogni intenzione pervengono a una sfera in cui sono destinati a estinguersi. E proprio in essa la libertà della traduzione riceve un nuovo e superiore diritto. Non è dal senso della comunicazione (liberare dal quale è proprio il compito della fedeltà) che la libertà riceve la sua ragion d'essere. Essa piuttosto si esercita, in nome della pura lingua, su e nei confronti della propria. Redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione: è questo il compito del traduttore. In nome del quale egli spezza limiti annosi della propria lingua: Lutero, Voß, Hölderlin, George, hanno allargato i confini del tedesco. Il valore – stando così le cose – che rimane al senso

per il rapporto di originale e traduzione, si può riassumere in un'immagine. Come la tangente tocca la circonferenza di sfuggita e in un solo punto, e come questo contatto sí, ma non il punto, le prescrive la sua legge, per cui essa continua all'infinito la sua via retta, cosí la traduzione tocca l'originale di sfuggita e solo nel punto infinitamente piccolo del senso, per continuare, secondo la legge della fedeltà, nella libertà del movimento linguistico, la sua propria vita. Il vero significato di questa libertà, anche senza citarla né spiegarla, è stato definito da Rudolf Pannwitz in alcune considerazioni contenute nella sua *Crisi della cultura europea*, e che sono probabilmente, insieme alle tesi di Goethe nelle note al *Divan*, quanto di meglio si sia pubblicato in Germania sulla teoria della traduzione. Vi si dice che «le nostre versioni, anche le migliori, partono da un falso principio, in quanto si propongono di germanizzare¹ l'indiano, il greco, l'inglese, invece di indianizzare, grecizzare, inglesizzare il tedesco. Esse hanno un rispetto molto maggiore per gli usi della propria lingua che per lo spirito dell'opera straniera [...] L'errore fondamentale del traduttore è di attenersi allo stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera. Egli deve, specie quando traduce da una lingua molto remota, risalire agli ultimi elementi della lingua stessa, dove parola, immagine e suono si confondono; egli deve allargare e approfondire la propria lingua mediante la lingua straniera; non si ha l'idea della misura in cui ciò è possibile, e in cui ogni lingua si può trasformare, e lingua da lingua si distingue quasi solo come un dialetto dall'altro, e non già se è presa troppo disinvoltamente e alla leggera, ma proprio quando è presa in tutto il suo peso».

Fino a che punto una traduzione possa corrispondere all'essenza di questa forma, è determinato oggettivamente dalla traducibilità dell'originale. Quanto minor valore e dignità ha la sua lingua, quanto piú esso è comunicazione, e tanto meno se ne può ricavare per la traduzione, finché l'assoluto primato di quel senso, lungi dall'essere la leva di una traduzione piena di forma, la rende impossibile. Quanto piú alta la qualità di un'opera, e tanto piú essa rimane – anche nel contatto piú fuggevole col suo significato – ancora traducibile. Ciò vale, naturalmente, solo per gli originali. Le traduzioni, invece, si rivelano intraducibili non per la gravità, ma per l'eccessiva leggerezza con cui il significato aderisce a esse. Di

¹ Il verbo tedesco (*verdeutschen*), forma arcaica con il significato di «tradurre» letteralmente, significa «germanizzare, rendere in tedesco», ed è, in questo senso, intraducibile in italiano [N. d. T.].

ciò, come in ogni altro aspetto fondamentale, si prestano a conferma le traduzioni di Hölderlin, specie quelle delle due tragedie di Sofocle. In esse l'armonia delle lingue è così profonda, che il significato resta solo sfiorato dalla lingua come un'arpa eolica dal vento. Le traduzioni di Hölderlin sono archetipi della loro forma; esse stanno, anche alle traduzioni più perfette dei loro testi, come l'archetipo al modello, come risulta dal confronto fra le traduzioni di Hölderlin e di Borchardt della terza ode pitica di Pindaro. Proprio perciò abita in esse, più che in altre, il pericolo terribile e originario di ogni traduzione: che le porte di una lingua così estesa e dominata si chiudano - e chiudano il traduttore nel silenzio. Le traduzioni da Sofocle furono l'ultima opera di Hölderlin. In esse il senso precipita di abisso in abisso, fino a rischiare di perdersi in profondità linguistiche senza fondo. C'è bensì un arresto. Ma nessun testo lo concede al di fuori del sacro, in cui il senso ha cessato di essere lo spartiacque tra il fiume della lingua e quello della rivelazione. Dove il testo direttamente, senza la mediazione del senso, nella sua lettera, appartiene alla vera lingua, alla verità o alla dottrina, è traducibile per definizione. Non più per sé, ma solo per le lingue. Di fronte a esso si richiede, da parte della traduzione, una fiducia così illimitata che, come in esso lingua e rivelazione, così in essa giungano a fondersi, senza tensione, letteralità e libertà nella forma della versione interlineare. Poiché tutti i grandi scritti devono contenere in una certa misura, ma sommamente i sacri, fra le righe la loro traduzione virtuale. La versione interlineare del testo sacro è l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione.

Frammento teologico-politico

Solo il Messia stesso compie ogni accadere storico e precisamente nel senso che egli soltanto redime, compie e produce la relazione fra questo e il messianico stesso. Per questo nulla di storico può volersi da se stesso riferire al messianico. Per questo il regno di Dio non è il Telos della Dynamis storica; esso non può essere posto come scopo. Da un punto di vista storico, esso non è scopo, ma termine. Per questo l'ordine del profano non può essere costruito sul pensiero del regno di Dio, per questo la teocrazia non ha alcun senso politico, ma solo un senso religioso. Aver negato con ogni forza il significato politico della teocrazia è il merito più grande dello *Spirito dell'Utopia* di Bloch.

L'ordine del profano deve essere orientato sull'idea di felicità. La relazione di quest'ordine con il messianico è uno dei punti dottrinali essenziali della filosofia della storia. E precisamente esso condiziona una concezione mistica della storia, il cui problema si può presentare in un'immagine. Se una freccia indica lo scopo verso il quale opera la Dynamis del profano e un'altra la direzione dell'intensità messianica, allora la ricerca di felicità dell'umanità libera diverge certamente da quella direzione messianica, ma, come una forza, attraverso la sua traiettoria, può favorirne un'altra diretta in senso opposto, così anche l'ordine profano del Profano può favorire l'avvento del regno messianico. Il Profano non è, dunque, una categoria del Regno, ma una categoria – e certamente una delle più pertinenti – del suo più facile approssimarsi. Poiché nella felicità ogni essere terrestre aspira al suo tramonto, ma solo nella felicità esso è destinato a trovarlo. Mentre l'immediata intensità messianica del cuore, del singolo uomo interiore procede, invece, attraverso l'infelicità, nel senso del dolore. Alla *restitutio in integrum* spirituale, che conduce all'immortalità, ne corrisponde una mondana, che porta all'eternità di un tramonto e il ritmo di questa mondanità che eternamente trapassa, e trapassa nella sua totalità, non solo spaziale, ma anche temporale, il ritmo della natura mes-

sianica è la felicità. Poiché la natura è messianica per la sua eterna e totale caducità.

Tendere a questa, anche per quei gradi dell'uomo che sono natura, è il compito della politica mondiale, il cui metodo deve essere chiamato nichilismo.

1922

Zum 6^{ten} Januar 1922

Wie heißt der Gast daß ob er auch verschrt
Der Herrin Haus und Trübsal ihr beschert
Sich dessen Pforte dennoch so geschwind
Ihm auftut wie ein leichtes Tor dem Wind?

Sein Nam ist Zwietracht welche wiederkehrt
Wiewohl sie Tisch und Kammern längst geleert
Der Seele bleibt ihr dreifach Ingesind
Nun einzig treu: Schlaf Tränen und das Kind

Doch jeden Tages schwererblanke Garbe
Schlägt der Erwachenden die alte Narbe
Und eh sie Trost in neuen Schlummer wiegt

Ist ihr der Quell der Tränen längst versiegt
Allein des Kindes Lächeln seine Sitten
Vermögen Hoffnung in ihr Haus zu bitten.

Per il 6 gennaio 1922

Come si chiama l'ospite che oltraggia
la casa della padrona e le porta afflizione
eppure così in fretta gli si apre la porta
come un fragile uscio si apre al vento?

Il suo nome è discordia che ritorna
sebbene mensa e stanze da tempo abbia vuotato
all'anima solo i tre servi restano fedeli:
il sonno le lacrime e il bambino

Pure ogni giorno a lei che si risveglia
una raffica di nude spade colpisce la ferita antica
e prima che di nuovo il conforto la culli e l'addormenti

La fonte delle lacrime da tempo si è esaurita
solo i sorrisi del bambino e i suoi modi
possono richiamare la speranza in casa.

Annuncio della rivista: «Angelus Novus»

La rivista, di cui viene qui presentato il piano, spera di comunicare fiducia nel suo contenuto, cercando di dare ragione della sua forma. Questa forma scaturisce dalla riflessione sull'essenza di una rivista e, se non può rendere un programma del tutto superfluo, può però evitare che esso sia stimolo di una ingannevole produttività. I programmi hanno valore soltanto per l'attività, consapevole dei suoi fini, di singoli o di gruppi; una rivista, che, in quanto espressione della vita di un determinato modo spirituale, è sempre molto più imprevedibile e inconsapevole, ma anche molto più ricca di futuro e di sviluppi di ogni espressione della volontà, non potrebbe comprendere adeguatamente se stessa, quali che fossero i principî in cui volesse costantemente riconoscersi. Se una consapevolezza le si può richiedere – e la si può richiedere a ragione senza alcun limite – tale consapevolezza può riferirsi meno alle sue idee e alle sue convinzioni che non ai suoi fondamenti e alle sue leggi; così come, certo, anche da un individuo non ci si può aspettare in alcun modo la coscienza continua delle sue tendenze più intime, ma ci si può ben aspettare la coscienza della sua destinazione.

La vera destinazione di una rivista è rendere noto lo spirito della sua epoca. L'attualità di questo spirito è per essa più importante della sua stessa unità o chiarezza e perciò una rivista sarebbe condannata – al pari di un giornale – all'inessenzialità, qualora non si configurasse in essa una vita abbastanza potente da salvare, con il suo assenso, anche ciò che è problematico. Infatti: una rivista, la cui attualità non abbia pretese storiche, non ha ragione di esistere. L'aver potuto avanzare con incomparabile energia questa pretesa storica costituisce l'esemplarità della rivista romantica «Athenäum». Allo stesso tempo, essa potrebbe costituire, nel caso che ce ne fosse bisogno, un esempio di come la misura della vera attualità non risieda affatto nel pubblico. Ogni rivista dovrebbe come questa, intransigente nel pensare, ferma nel dire e del tut-

to incurante del pubblico, attenersi, se necessario, a ciò che si configura come veramente attuale sotto la sterile superficie di quel nuovo o nuovissimo, il cui sfruttamento deve lasciare ai giornali.

Proprio per ogni rivista, che così si intenda, la critica resterebbe il custode della soglia. Se, però, ai suoi albori la critica aveva a che fare solo con la banale bassezza, adesso essa vede ovunque di fronte a sé la falsificazione piena di talento, dal momento che padroni del campo non sono più, tra i prodotti, le cose retrive e insulse e, tra coloro che producono, l'approssimazione e l'ingenuità. Poiché, inoltre, da quasi cento anni ogni sporca terza pagina di giornale può in Germania spacciarsi per critica, è doppiamente necessario restituire alla parola critica la sua autorità. Detto e verdetto debbono essere rinnovati. Solo il terrore potrà domare quella scimmiettatura della grande creazione pittorica, che costituisce l'espressionismo letterario. Se all'interno di una tale critica distruttrice è richiesta l'esposizione dei grandi nessi, — come potrebbe essa, infatti, riuscire altrimenti? — sarà compito della critica positiva, più di quanto sia stato finora, anche più di quanto sia riuscito ai romantici, limitarsi alla singola opera d'arte. La grande critica non deve, infatti, come generalmente si pensa, insegnare attraverso l'esposizione storica o educare attraverso confronti, bensì conoscere attraverso lo sprofondamento. Essa deve render conto della verità dell'opera, quel conto che l'arte, non meno della filosofia, richiede. Con l'importanza di una tale critica non si accorda certo il riservarle qualche colonna alla fine del fascicolo, come per uno schema da osservare doverosamente. La rivista non avrà alcuna «parte riservata alla critica», né imprimerà con qualche espediente tipografico il marchio di Caino ai suoi contributi critici.

Proprio poiché la rivista ha intenzione di dedicarsi alla poesia quanto alla filosofia e alla critica, quest'ultima non dovrà tacere nulla di quanto le spetti dire sulla prima. Se non ci inganniamo, dalla fine del secolo è cominciato un periodo critico, ma in ogni senso decisivo, per la poesia tedesca. Le parole di Hutten sull'epoca e sul piacere di viverla, il cui tono parve d'obbligo nei programmi di alcune riviste, oggi nessuno vorrebbe ripetere sia per quanto riguarda la poesia, sia per quanto riguarda altri aspetti della Germania odierna. Da quando l'opera di George, nel suo estremo arricchimento del patrimonio linguistico tedesco ha cominciato a fare storia, sembra che un nuovo *Thesaurus della lingua poetica tedesca* formi l'opera prima di ciascun autore più giovane. E, come ci si può aspettare ben poco da una scuola il cui effetto più duraturo ben presto sarà visto nell'aver ostinatamente mostrato i

limiti di un grande maestro, così la notoria meccanica della produzione più recente permette di avere ben poca fiducia nel linguaggio dei suoi poeti. Più evidente che ai tempi di Klopstock - alcune liriche del quale hanno il tono che oggi si cerca -, più completa che da secoli a questa parte, la crisi della poesia tedesca coincide oggi con la decisione sulla stessa lingua tedesca. Nella considerazione di questa decisione non sono determinanti né conoscenza, né formazione, né gusto, anzi l'arrivare al fondo di questa decisione diventa possibile in un certo senso solo dopo un'ardita sentenza. Se è stato, così, raggiunto il confine, oltre il quale non può estendersi questo provvisorio render conto, sarà superfluo dichiarare che ogni contributo della rivista nel campo della letteratura poetica e prosaica si mostrerà memore di quanto è stato detto, e che in particolare già i testi del primo fascicolo vanno intesi come decisioni nel senso ricordato. Accanto a questi si troveranno in futuro testi simili di altri autori, che, cercando il loro posto all'ombra dei primi, anzi sotto la loro protezione, liberi però della violenza larvata dei nostri celebrati autori di inni, cercheranno di custodire un fuoco, che essi stessi non hanno acceso.

La situazione della letteratura tedesca richiede di nuovo a gran voce la presenza di una forma che da sempre accompagna in modo salutare le sue grandi crisi: la traduzione. Certamente le traduzioni della rivista vanno intese non tanto come mediazioni di modelli, come in passato si usava, quanto come un insostituibile e rigoroso apprendistato di una lingua essa stessa in divenire. Quando, infatti, non sia ancora presente per una lingua il suo contenuto proprio, legandosi al quale essa si costruisce, si offre il contenuto, di essa degno e a essa affine, di un'altra lingua, insieme con il compito di abbandonare, per amore di questo contenuto, il patrimonio linguistico ormai privo di vita e di svilupparne uno nuovo. Per rendere più chiaro questo valore formale della vera traduzione, ogni lavoro, che voglia essere in primo luogo giudicato secondo una tale considerazione, avrà il testo originale a fronte. Del resto anche di ciò il primo fascicolo della rivista renderà conto più dettagliatamente.

L'universalità oggettiva che è nel piano di questa rivista non dovrà essere confusa con un'universalità materiale. E, dal momento che la rivista tiene presente, da una parte, che è la trattazione filosofica a prestare significato universale a ogni oggetto scientifico o pratico, tanto al ragionamento matematico quanto a quello politico, dall'altra non dovrà dimenticare che anche i suoi più vicini oggetti letterari o filosofici le saranno bene accettati solo in virtù

di questo tipo di trattazione e a condizione di essa. Questa universalità filosofica è la forma, nella cui interpretazione, la rivista potrà dimostrare nel modo più preciso il suo senso per la vera attualità. La validità universale di alcune manifestazioni della vita spirituale è legata, per la rivista, alla loro capacità di rivendicare un posto all'interno di ordinamenti religiosi in divenire. Non che tali ordinamenti siano prevedibili. Prevedibile è, però, che non senza di essi apparirà alla luce ciò che in questi giorni, i primi di una nuova epoca, lotta per raggiungere la vita. Proprio per questo sembra che sia giunta l'ora di prestare meno ascolto a coloro che ritengono di aver trovato l'*arcanum* stesso, che non a coloro che con la massima oggettività, la massima freddezza e la massima discrezione esprimono il tormento e la miseria, sia pure soltanto perché una rivista non è il luogo per i grandi. L'tanto meno può essere il luogo per gli infimi, e può pertanto riservarsi a coloro che, non soltanto nella loro ricerca interiore, ma anche nel loro pensiero, apprendono dalle cose che esse si rinnoveranno soltanto in una confessione. Tale confessione non va, però, estorta con l'inganno: in queste pagine, occultismo spiritualistico, oscurantismo politico ed espressionismo cattolico si incontreranno soltanto come oggetti di un'implacabile critica. Se la rivista rinuncerà, pertanto, alla comoda oscurità dell'esoterico, non dovrà certo, per questo, promettere maggiore amenità e accessibilità nella sua esposizione. Questa sarà, invece, tanto più dura e sobria. Non ci si aspettino frutti d'oro in coppe d'argento. La rivista cercherà, al contrario, la razionalità fino all'estremo e, proprio perché della religione tratteranno in essa solo spiriti liberi, essa potrà, in questo senso, al di là dei confini della sua lingua e dello stesso Occidente, rivolgersi verso le altre religioni. In linea di principio, la rivista si manterrà legata alla lingua tedesca solo per quanto riguarda le opere letterarie.

Evidentemente nulla garantisce l'espressione completa dell'universalità ricercata. Così come, infatti, la forma esterna della rivista esclude da essa ogni manifestazione immediata dell'arte figurativa, allo stesso modo — anche se meno apertamente — essa si tiene per sua natura a distanza dall'ambito della scienza, poiché, nelle manifestazioni di quest'ultima, molto più che nell'arte e nella filosofia, l'attuale e l'essenziale sembrano quasi sempre separarsi. Nella serie degli oggetti di una rivista, la scienza costituisce, pertanto, il momento di passaggio agli oggetti della vita pratica, nei quali solo alla più straordinaria concentrazione filosofica, il veramente attuale si mostra dietro la sua apparenza.

Certo queste limitazioni vogliono dire ben poco rispetto a quell'unica e inevitabile limitazione, che sta nel curatore. Intorno a questo problema ci sia consentita ancora qualche parola, per esprimere fino a che punto questi sia consapevole dei limiti del suo orizzonte e li professi. Egli non avanza, infatti, la pretesa di dominare dall'alto l'orizzonte spirituale del suo tempo. E, se gli è permesso proseguire con un'immagine, preferirà quella di un uomo, il quale di sera, dopo aver fatto il suo lavoro, o al mattino, prima di mettersi all'opera, si affaccia sulla soglia e, piuttosto che esplorare l'orizzonte che gli è abituale, lo abbraccia con lo sguardo per fissare il nuovo che in questo paesaggio lo saluta. Il curatore della rivista guarda al lavoro filosofico come al suo proprio lavoro, e quella similitudine cerca di esprimere il fatto che, nelle pagine di questa rivista, il lettore non incontrerà mai qualcosa di assolutamente estraneo, che possa fungere da stimolo eccezionale, e che il curatore si sentirà sempre in un certo senso affine a ciò che si troverà in queste pagine. Da quella immagine si deve però ricavare in modo ancora più netto che non sta al pubblico valutare modo e grado di questa affinità e che nel sentimento di questa affinità non c'è nulla che possa legare l'un l'altro i collaboratori di questa rivista, al di là della loro propria volontà e coscienza. Come dovrà restare lontana da questa rivista ogni facile ricerca del favore del pubblico, così pure dovrà restare lontano l'amore, altrettanto falso, dei collaboratori per la comprensione, il favore e la comunanza reciproci. Al curatore niente sembra più importante del fatto che qui, in assenza di ogni apparenza, la rivista esprima ciò che è, e cioè che la volontà più pura, lo sforzo più paziente tra coloro che la pensano in questo modo non riescono a creare una unità e tanto meno una comunità. Pertanto la rivista, nella reciproca estraneità dei suoi contributi, rende manifesto come in questo tempo sia impossibile esprimere ogni forma di esistenza comune - cui pure accenna in fin dei conti la sua collocazione - e come duramente sia messo alla prova quel legame, il cui rendiconto sta infine al curatore.

Con ciò è stato toccato il carattere effimero di questa rivista, del quale essa è fin da principio consapevole. Esso è, infatti, il giusto prezzo, che la sua ricerca di una vera attualità richiede. Non sono forse perfino gli angeli creati, secondo una leggenda talmudica - nuovi ogni istante, in schiere innumerevoli - perché, dopo aver cantato il loro inno al cospetto del Signore, cessino e svaniscono nel nulla? Che alla rivista spetti una tale attualità, la sola vera, questo vorrebbe significare il suo nome.

Le affinità elettive di Goethe

Wer blind wählet, dem schlägt
Opferdampf in die Augen'.

KLOPSTOCK

I.

Lo stato presente della critica letteraria induce ad attribuire l'ampiezza in ricerche del genere a un interesse filologico piuttosto che a un interesse propriamente critico. L'esposizione seguente delle *Affinità elettive*, che scende anche nei particolari, potrebbe quindi trarre in inganno circa l'intenzione con cui è svolta. Potrebbe apparire come un commentario, mentre è intesa come una critica. La critica cerca il contenuto di verità di un'opera d'arte, il commentario il suo contenuto reale. Il rapporto fra i due determina quella legge fondamentale della letteratura per cui, quanto più significativo è il contenuto di verità di un'opera, e tanto più strettamente e invisibilmente esso è legato al suo contenuto reale. Se durevoli si rivelano perciò proprio quelle opere la cui verità è più profondamente calata nel loro contenuto reale, nel corso di questa durata gli elementi reali si impongono tanto più nettamente allo sguardo dell'osservatore quanto più si estinguono nel mondo. Ma con ciò contenuto reale e contenuto di verità, uniti nella giovinezza dell'opera, si separano nel corso della sua durata, poiché il secondo continua a restare nascosto, mentre il primo viene alla luce. Sempre più, quindi, per ogni critico successivo, l'interpretazione di ciò che colpisce e stupisce, del contenuto reale, assurge a condizione preliminare. Si può paragonare il critico al paleografo davanti a una pergamena il cui testo sbiadito è ricoperto dai segni di una scrittura più forte che si riferisce a esso. Come il paleografo deve cominciare dalla lettura di quest'ultima, così il primo atto del critico ha da essere il commento. Di qui gli viene subito un criterio prezioso di giudizio: poiché solo ora e solo così potrà porre il problema critico fondamentale, se la parvenza di un contenuto di verità sia dovuta al contenuto reale, o se la vita del contenuto reale sia dovuta al contenuto di verità. Separandosi nell'opera, essi decidono della sua immortalità. In questo senso la storia delle ope-

¹ [«Fumo sacrificale entra negli occhi | di chi sceglie alla cieca»].

re prepara la loro critica, ed è perciò che la distanza storica aumenta la sua autorità. Se si vuol concepire, con una metafora, l'opera in sviluppo nella storia come un rogo, il commentatore gli sta davanti come il chimico, il critico come l'alchimista. Se per il primo legno e cenere sono i soli oggetti della sua analisi, per l'altro solo la fiamma custodisce un segreto: quello della vita. Così il critico cerca la verità la cui fiamma vivente continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto.

Al poeta, come al pubblico contemporaneo, non la presenza, ma il significato degli elementi reali nell'opera finisce quasi sempre per restare nascosto. Ma poiché il nucleo eterno dell'opera emerge solo dal loro sfondo, ogni critica contemporanea, per quanto alto possa essere il suo livello, coglie in essa la verità motrice più che non quella immobile, l'effetto temporale più che l'essere eterno. Ma per quanto preziosi possano essere gli elementi reali per l'interpretazione dell'opera, non c'è quasi bisogno di dire che l'opera di Goethe non può essere considerata come quella di un Pindaro. Anzi è certo che non vi fu mai epoca a cui, più che a quella di Goethe, fosse estranea l'idea che i contenuti essenziali della realtà possano prender forma nel mondo delle cose, e che non possano realizzarsi pienamente senza questa incarnazione. L'opera critica di Kant e quella elementare di Basedow, dedicate l'una al significato e l'altra al contenuto intuitivo dell'esperienza di allora, testimoniano in modo diversissimo, ma egualmente probante, della povertà dei suoi contenuti reali. In questo tratto fondamentale dell'illuminismo tedesco – se non addirittura europeo – si può scorgere una premessa indispensabile dell'opera kantiana da un lato e della creazione goethiana dall'altro. Poiché quasi nello stesso tempo in cui l'opera kantiana giungeva a termine e si poteva considerare tracciata la carta dei sentieri attraverso lo scheletrico bosco del reale, cominciò la ricerca goethiana di un seme di eterno sviluppo. Si sviluppò quella corrente del classicismo che cercava di cogliere non tanto l'elemento etico e storico, quanto quello mitico e filologico. Non alle idee in sviluppo, ma ai contenuti formati, come li custodivano vita e linguaggio, si rivolgeva il suo pensiero. Dopo Herder e Schiller, la guida fu assunta da Goethe e da Wilhelm von Humboldt. Se il nuovo contenuto reale presente nelle opere della vecchiaia di Goethe sfuggì ai suoi contemporanei, dove non si metteva in evidenza come nel *Divan*, ciò dipese dal fatto (in perfetta antitesi al fenomeno corrispondente nella vita antica) che la ricerca stessa di questo contenuto era loro estranea.

Quanto fosse chiaro, nei piú alti spiriti dell'illuminismo, il presagio del contenuto o l'intelligenza della cosa, e come anch'essi fossero tuttavia incapaci di sollevarsi all'intuizione del contenuto reale, appare evidentissimo nella questione del matrimonio. Di fronte a esso, come di fronte a una delle espressioni piú severe e oggettive della vita umana, si manifesta insieme per la prima volta, nelle *Affinità elettive* di Goethe, il nuovo atteggiamento del poeta, rivolto all'intuizione sintetica dei contenuti reali. La definizione kantiana del matrimonio nella *Metafisica dei costumi*, ricordata ogni tanto solo come esempio di rigido schematismo o come curiosità del tardo periodo senile, è il prodotto sublime di una *ratio* che, incorruttibilmente fedele a se stessa, penetra nel rapporto reale infinitamente piú a fondo di ogni sofisma sentimentale. Certo il contenuto reale stesso, che si dischiude solo all'intuizione - o, per dir meglio, all'esperienza - filosofica, rimane precluso a entrambi; ma dove l'uno conduce in un abisso senza fondo, l'altra indica esattamente il terreno dove si forma la vera conoscenza. Essa definisce il matrimonio come l'«associazione di due persone di sesso diverso per il reciproco possesso, vita natural durante, delle loro proprietà sessuali. Lo scopo di procreare figli e di educarli può essere bensí uno scopo della natura, per cui essa ha istillato l'inclinazione reciproca dei sessi; ma che l'uomo che si sposa debba proporsi questo scopo, non è richiesto alla legittimità della sua unione; poiché altrimenti, quando cessa la procreazione dei figli, il matrimonio si scioglierebbe automaticamente». L'incredibile errore del filosofo era quello di pensare di poter dedurre, da questa definizione della natura del matrimonio, la sua possibilità, anzi necessità etica, e di poter confermare cosí la sua realtà giuridica. Deducibile dalla natura oggettiva del matrimonio sarebbe evidentemente solo la sua infamia, e a ciò si arriva in Kant senza volerlo. Ma decisivo è appunto che il contenuto o il valore di una cosa non si presenta mai come deducibile da essa, ma va piuttosto concepito come il sigillo che essa costituisce. Come la forma di un sigillo è indeducibile dalla materia della cera, indeducibile dallo scopo della chiusura, indeducibile perfino dallo strumento, dove è concavo ciò che là è convesso, come è comprensibile solo da chi abbia avuto l'esperienza del sigillo, ed evidente solo a chi conosce il nome cui le iniziali accennano soltanto, cosí il contenuto della cosa non si può dedurre né dalla conoscenza della sua costituzione, né dalla scoperta della sua destinazione, e neppure dal presentimento del contenuto, ma si può intendere solo nell'esperienza filosofica del

suo conio divino, ed è evidente solo all'intuizione beata del nome divino. Così la piena conoscenza del contenuto reale delle cose durevoli coincide in definitiva con quella del loro contenuto di verità. Il contenuto di verità si rivela come il nucleo stesso del contenuto reale. E tuttavia la loro distinzione – e insieme a essa quella fra commentario e critica delle opere – non è superflua, poiché l'aspirazione all'immediatezza non genera mai tanta confusione come qui, dove lo studio della cosa e della sua destinazione, come il presentimento del suo contenuto, devono precedere a ogni esperienza. In questa determinazione oggettiva del matrimonio la tesi kantiana è perfetta, e, nella coscienza della sua inconsapevolezza, sublime. O si dimentica, sollazzati dalle sue frasi, quello che le precede? L'inizio del paragrafo suona: «Comunità sessuale (*commercium sexuelle*) è l'uso reciproco che un uomo fa degli organi e facoltà sessuali di un altro (*usus membrorum et facultatum sexualium alterius*), e un uso o naturale (onde può generarsi un essere simile a lui) o innaturale, e ciò con una persona dello stesso sesso o con un animale di altra specie da quella umana». Così Kant. Se si avvicina questo passo della *Metafisica dei costumi* al *Flauto magico* di Mozart, sembrano offrirsi le concezioni estreme e più profonde che il secolo ha avuto del matrimonio. Poiché il *Flauto magico* (nella misura in cui ciò è possibile a un'opera lirica) ha come tema proprio l'amore coniugale. Non sembra che questo sia stato pienamente compreso neppure da Cohen, nel cui tardo scritto sui libretti di Mozart queste due opere s'incontrano in uno spirito così elevato. Non tanto il desiderio degli amanti, quanto la costanza degli sposi, è il contenuto dell'opera. Non è solo per ottenersi l'un l'altro che essi debbono attraversare l'acqua e il fuoco, ma per restare uniti per sempre. Qui, per quanto lo spirito della massoneria dovesse dissolvere tutti i legami oggettivi, il presagio del contenuto ha trovato la sua espressione più pura nel sentimento della fedeltà.

È davvero Goethe, nelle *Affinità elettive*, più vicino al contenuto reale del matrimonio di Kant e di Mozart? Bisognerebbe negarlo recisamente, se si interpretassero, al seguito di tutta la filologia goethiana, le parole di Mittler in proposito come parole del poeta. Nulla autorizza questa supposizione; anche troppo concorre a spiegarla. Poiché lo sguardo, preso da vertigini, cercava un punto fermo in questo mondo che sprofonda nei suoi vortici. Ed ecco pronte le parole del brontolone inacidito, che si era lieto di poter prendere come si trovavano². «Chi infrange il matrimonio, – esclamò, –

² Le citazioni delle *Affinità elettive* sono tratte dalla bella traduzione di Massimo Mila, Einaudi, Torino [N. d. T.].

chi mi calpesta con la parola e coi fatti questo fondamento d'ogni società morale, quello ha da fare con me; o se io non posso dominarlo, ch'io non abbia nulla da fare con lui. Il matrimonio è l'alfa e l'omega di ogni civiltà. Esso fa gentili i feroci, e anche il raffinato non ha occasione migliore di mostrare la propria gentilezza. Indissolubile dev'essere; poiché porta tanta felicità che ogni singola eventuale sventura non merita d'essere tenuta in conto. E poi, che si sta a parlar di sventura? È l'impazienza che piglia l'uomo di tanto in tanto, e allora si compiace di sentirsi sventurato. Ma lasciate solo che passi quel momento, ed egli si stimerà ben felice che una relazione così a lungo conservata sussista ancora. Per separarsi non c'è alcun motivo plausibile. La condizione umana è così ricca di dolori e di gioie, che non si può affatto tepere il conto di ciò che una coppia di sposi si debbano l'un l'altro. È un debito infinito, che può venire compensato solo con l'eternità. Alle volte può essere scomodo, lo credo bene, ed è appunto giusto che sia così. Non siamo forse anche sposati con la nostra coscienza, di cui spesso ci libereremmo volentieri, perché è tanto più scomoda di quanto possano mai riuscirci molesti un marito o una moglie?» Dove avrebbe dovuto dare a pensare, anche a quelli che non vedevano il piede forcuto del moralista, il fatto che neppure a Goethe, che si è mostrato spesso senza scrupoli quando si trattava di tranquillizzare gli scrupolosi, è venuto in mente di rimandare alle parole di Mittler. Mentre è altamente significativo che a spacciare questa filosofia del matrimonio sia qualcuno che è egli stesso celibe e occupa il posto più basso fra tutti gli uomini della cerchia. In tutte le occasioni importanti in cui lascia libero corso alle sue parole, esse sono fuori posto, al battesimo del neonato come quando Ottilia è per l'ultima volta presso gli amici. E se la scempiaggine dei suoi discorsi si dimostra qui a sufficienza negli effetti, dopo la sua celebre apologia del matrimonio Goethe conclude: «Così egli parlò vivacemente e avrebbe continuato ancora per un pezzo». Senza fine può continuare, infatti, un tale discorso che, per dirla con Kant, è un «miscuglio rivoltante», una «rattoppatura» di inconsistenti massime umanitarie e torbidi, fallaci istinti giuridici. A nessuno dovrebbe sfuggire ciò che esso ha d'impuro: l'indifferenza verso la verità nella vita dei coniugi. Tutto si risolve nell'autorità della legge. Ma in realtà il matrimonio non ha mai la sua giustificazione nel diritto, e cioè come istituzione, ma solo come l'espressione della permanenza dell'amore, che, di per sé, tenderebbe piuttosto a cercarla nella morte che nella vita. Ma il poeta doveva dare, nelle *Affinità elettive*, il massimo rilievo alla norma giuridica. Poiché egli non voleva, co-

me Mittler, «fondare» il matrimonio, ma mostrare le forze che emergono nella sua dissoluzione. Ma esse sono, senza dubbio, le potenze mitiche del diritto, e il matrimonio, qui, è solo l'esecuzione di una rovina che non è esso a sancire. Poiché la sua dissoluzione è rovinosa solo perché, a produrla, non sono somme potenze. E solo in questa calamità provocata è l'orrore fatale della vicenda. Ma con ciò Goethe ha toccato effettivamente il contenuto reale del matrimonio. Poiché anche se non era nelle sue intenzioni rappresentarlo incorrotto, l'intelligenza del rapporto in rovina è pur sempre grandiosa. Solo nella sua dissoluzione esso diventa il rapporto giuridico esaltato da Mittler. Ma a Goethe, anche se è certo che egli non ha mai raggiunto una pura comprensione della natura morale di questo vincolo, non è mai venuto in mente di fondare il matrimonio sul diritto matrimoniale. La moralità del matrimonio era per lui, nel suo fondo più intimo e segreto, tutt'altro che sicura. Ciò che egli vorrebbe rappresentare, in opposizione a esso, nel modo di vita del conte e della baronessa, non è tanto l'immoralità quanto la nullità. Ciò è provato dal fatto che essi non sono consapevoli né della natura morale del loro presente rapporto né della natura giuridica di quelli da cui sono usciti. L'oggetto delle *Affinità elettive* non è il matrimonio. Sarebbe vano cercare, in quest'opera, quelle che sono le sue potenze etiche. Esse sono, fin dall'inizio, in fase di sparizione, come il terreno sott'acqua durante l'alta marea. Il matrimonio non è qui un problema etico e nemmeno sociale. Non è una forma borghese di vita. Nella sua dissoluzione tutto ciò che è umano diventa il fenomeno, e il mitico solo rimane l'essenza.

A ciò contrasta senza dubbio l'apparenza. Secondo la quale non si può concepire spiritualità superiore, in un matrimonio, che là dove neppure la dissoluzione indebolisce i costumi degli interessati. Ma nel mondo della costumatezza la nobiltà è legata a un rapporto della persona alle sue manifestazioni. Dove la nobile espressione è inadeguata, la nobiltà è in questione. E questa legge, di cui non si potrebbe tuttavia, senza grave errore, ritenere la validità illimitata, si estende oltre i confini dell'educazione. Se esistono certamente sfere di espressione i cui contenuti valgono indipendentemente da chi dà loro foggia e forma, anzi, se esse sono certo le più alte, quella condizione vincolante rimane inviolabile per la sfera della libertà nel senso più ampio. In essa rientra l'espressione individuale dell'idoneo, in essa la foggia individuale dello spirito: tutto ciò che si chiama educazione o cultura. Sono soprattutto gli intimi a darne prova. È ciò davvero conforme alla loro situazio-

ne? Meno esitazione potrebbe procurare libertà, meno silenzio chiarezza, meno indulgenza la decisione. Così l'educazione ritiene il suo valore solo là dove è libera di manifestarsi o meno. È ciò che la vicenda mostra chiaramente anche altrimenti.

I suoi protagonisti, in quanto persone colte, sono pressoché immuni dalla superstizione. Se essa si affaccia qua e là in Edoardo, ciò, almeno dappprincipio, solo nella forma piú cortese di un prestar fede ai presagi felici, mentre il carattere piú volgare di Mittler, nonostante il suo contegno autosufficiente, è il solo che lascia trapelare i segni della paura propriamente superstiziosa del cattivo auspicio. Egli solo è trattenuto da un timore superstizioso, non pio, dal calcare liberamente il terreno del cimitero, mentre agli amici non sembra scandaloso passeggiarvi né vietato operarvi trasformazioni. Senza timore, anzi senza riguardo, le pietre sepolcrali vengono allineate lungo il muro della chiesa, e il terreno livellato, percorso da un sentiero, viene lasciato al sacerdote per la raccolta del trifoglio. Non si può concepire distacco piú radicale dalla tradizione di quello dalle tombe degli antenati, che nel senso, non solo del mito, ma anche della religione, costituiscono il terreno sotto i piedi dei vivi. Dove sono condotti i protagonisti dalla loro libertà? Anziché dischiudere loro nuove conoscenze, li rende ciechi verso quel che c'è di reale in ciò che si teme. E ciò perché quella libertà non è conforme a essi. Solo la rigida osservanza di un rituale, che merita il nome di superstizione solo quando sopravvive in forma atrofizzata, avulsa dal suo contesto, promette loro un sostegno contro la natura in cui vivono. Carica, come lo è solo la natura mitica, di forze sovrumane, essa interviene minacciosamente nel gioco. Quale potere, se non il suo, chiama a sé il sacerdote che coltivava i suoi trifogli nel cimitero? Chi, se non lei, immerge lo scenario abbellito in una luce smorta? Poiché questa luce domina – nel senso stretto e preciso della parola – l'intero paesaggio. Non accade mai che esso splenda nella chiara luce del sole. E mai, per quanto si parli del fondo, si fa menzione delle sue messi o di lavori campestri che non servano all'ornamento, ma al bisogno. Il solo accenno del genere – prospettiva della vendemmia – ci trasporta, dalla scena dell'azione, nel fondo della baronessa. Tanto piú chiaramente parla la forza magnetica dell'interno della terra. Di essa Goethe ha detto, forse verso lo stesso periodo, nella *Dottrina dei colori*, che la natura, per chi vi porge attenzione, «non è mai in alcun punto morta né muta; anche al rigido corpo terrestre essa ha dato un confidente, un metallo, nelle cui minime parti potissimo sentire ciò che avviene in tutta la massa». Con questa forza le creature di Goethe sono familiari e si divertono a giocare col basso come si

divertono a giocare con l'alto. Ma che cosa sono, in fin dei conti, le loro infaticabili iniziative per abbellire il fondo, se non un cambiamento di quinte in una scena tragica? Così una forza segreta si manifesta ironicamente nell'esistenza dei gentiluomini di campagna.

Anche le acque, come l'elemento tellurico, sono sotto il segno di questa forza. Ma il lago smentisce la sua natura funesta sotto la morta superficie del suo specchio. Del «destino demonico che regna intorno al lago artificiale» parla significativamente una vecchia critica. L'acqua, come elemento caotico della vita, non minaccia qui in onde selvagge che recano all'uomo la morte, ma nella quiete enigmatica che lo fa andare a fondo. E a fondo vanno gli amanti, nella misura in cui regna il destino. Se disdegnano la benedizione della terraferma, sono le vittime dell'imperscrutabile che appare nelle acque ferme. Li vediamo attirati alla lettera dalla sua antica potenza. Poiché in definitiva quella congiunzione delle acque, che riduce a poco a poco la terraferma, tende a ricostituire il lago naturale primitivo che esisteva un tempo nella regione. In tutto ciò è la natura stessa che agisce sovrumaneamente per le mani dell'uomo. Sì, perfino il vento «che spinge la barca verso i platani, si leva, - secondo la sarcastica supposizione del recensore della "Kirchenzeitung", - verosimilmente per ordine delle stelle».

Gli uomini stessi devono testimoniare del potere della natura, da cui non si sono minimamente affrancati. Ciò costituisce, nel loro caso, la motivazione specifica di quella nozione più generale per cui i personaggi di un'opera poetica non devono mai essere sottoposti a una valutazione etica. E non perché questa, come giudizio su uomini, trascenda ogni facoltà e discernimento umano; ma perché già le basi di questa valutazione vietano categoricamente di riferirla a personaggi. La filosofia morale deve provare rigorosamente che il personaggio fantastico è sempre troppo ricco e troppo povero per sottostare a un giudizio morale. Questo può aver luogo solo su uomini reali. Da essi i personaggi del romanzo si distinguono per il fatto di essere interamente asserviti alla natura. Per cui non si tratta di formulare un giudizio morale su di essi, ma di intendere moralmente la vicenda. Ed è sciocco, come ha fatto Solger, e poi anche Bielschowsky, esprimere un vago giudizio morale di gusto (che non dovrebbe far capolino in nessun caso) dove ha maggiore probabilità di riscuotere un consenso. Il personaggio di Edoardo non soddisfa nessuno. Ma come penetra più a fondo di loro Cohen, per cui - secondo le esposizioni della sua *Estetica* - non ha senso isolare la figura di Edoardo nel complesso del romanzo. La sua incostanza, anzi brutalità, è l'espressione di una labile disperazione in una vita perduta.

Egli appare, «nella disposizione complessiva di questo contesto, proprio come si definisce egli stesso» davanti a Carlotta: «“Poiché in fin dei conti dipendo solo da te”. Egli è il trastullo, non dei suoi capricci, che essa non ha, ma della meta finale delle “affinità elettive”, a cui la loro natura centrale tende, con il suo solido centro di gravità, al di là di tutte le oscillazioni». Fin dall'inizio i personaggi sono in balia delle affinità elettive. Ma i loro impulsi misteriosi fondano, secondo la profonda, geniale intuizione di Goethe, non l'intimo accordo spirituale degli esseri, ma solo la peculiare armonia degli strati naturali profondi. È a questi strati che si allude con la lieve incongruenza che è propria senza eccezione di quelle combinazioni. Ottilia si adatta al flauto di Edoardo, ma il loro accordo è stonato. Edoardo accetta, leggendo, da parte di Ottilia, ciò che rifiutava da parte di Carlotta: ma è pur sempre una sconvenienza. Egli si sente mirabilmente intrattenuto da lei, ma essa tace. I due soffrono insieme, ma è solo un'emicrania. Questi personaggi non sono «naturali», poiché le creature cosiddette naturali sono – in uno stato di natura favoloso o reale – uomini. Ma essi soccombono, al vertice della cultura, alle forze che essa pretende di aver dominato, anche se si rivela poi sempre impotente a reprimerle. È rimasto loro il senso dell'idoneo, ma hanno perso quello di ciò che è morale. Che non vuol essere un giudizio sulla loro condotta, ma un giudizio sulla loro lingua. Poiché senzienti ma sordi, veggenti ma muti, essi vanno per la loro strada. Sordi verso Dio e muti verso il mondo. Se i loro conti non tornano, non è per quello che fanno, ma per quello che sono. Essi ammutoliscono.

Non c'è nulla che leghi l'uomo alla lingua come il suo nome. Ma sarà difficile trovare, in qualunque letteratura, una narrazione dell'ampiezza delle *Affinità elettive* dove ci siano così pochi nomi. La povertà della nomenclatura è suscettibile di un'interpretazione diversa da quella corrente, che rinvia alla tendenza goethiana ai personaggi tipici. Essa appartiene invece intimamente all'essenza di un ordine i cui membri trascinano la propria vita sotto una legge senza nome, una calamità che immerge il loro mondo nella luce opaca dell'eclissi solare. Tutti i nomi, a eccezione di quello di Mittler, sono semplici nomi di battesimo. In quello non bisogna vedere un gioco di parole, e quindi un'allusione esterna del poeta, ma un'espressione che definisce infallibilmente il carattere di chi lo porta. Egli deve passare per un uomo cui l'amor proprio non consente di prescindere dalle allusioni che gli sembrano offerte nel suo

¹ E cioè nel nome di Mittler, che significa «mediatore» [N. d. T.].

nome e che, cosí facendo, lo profana. Sei nomi tornano oltre il suo nel racconto: Edoardo, Otto, Ottilia, Carlotta, Luciana e Nanny. Ma il primo è, se cosí si può dire, spurio⁴. È arbitrario, è stato scelto per il suo suono: ed è questo un tratto in cui si può scorgere un'analogia con la rimozione delle pietre tombali. Al doppio nome, inoltre, si riconnette un presagio, poiché sono le iniziali E e O a fare, di uno dei bicchieri della giovinezza del conte, il pegno della sua felicità amorosa.

La folla dei parallelismi e delle anticipazioni nel romanzo non è mai sfuggita ai critici. Si pensa che – come espressione caratteristica del suo tipo – essa sia stata già, e da tempo, sufficientemente valutata. Ma – anche a prescindere dalla sua interpretazione – non sembra che si sia mai capito veramente fino a che punto essa permea l'opera intera. Solo quando ciò sia stato posto in piena luce, si vedrà che non si tratta qui di una mania bizzarra dell'autore, né di un semplice espediente per accrescere la tensione. E solo allora apparirà piú nettamente ciò che quei tratti per lo piú contengono. È tutto un simbolismo della morte. «Che si vada a finire nelle brutte case, è chiaro fin dall'inizio», dice Goethe con una strana espressione. (Potrebbe essere di origine astrologica: il dizionario del Grimm la ignora). In un'altra occasione il poeta accenna al senso di «ansietà» che si crea nel lettore davanti al processo di dissoluzione morale nelle *Affinità elettive*. Si narra anche che Goethe dava grande importanza al «modo rapido e irresistibile in cui aveva fatto sopraggiungere la catastrofe». Nei tratti piú segreti l'opera intera è intesuta di questo simbolismo. Ma solo il sentimento a cui esso è familiare è in grado di accogliere senza sforzo il suo linguaggio, mentre alla visione oggettiva del lettore si presentano solo bellezze scelte. Solo in pochi passi Goethe ha dato anche a essa un'indicazione piú precisa, e questi sono rimasti, nel complesso, i soli a essere osservati. Essi si ricollegano tutti all'episodio del calice di cristallo, che, destinato a infrangersi, è raccolto al volo e rimane intatto. È il sacrificio della costruzione, che viene respinto all'atto della consacrazione della casa che è quella dove morirà Ottilia. Ma anche qui Goethe conserva il suo fare segreto, facendo nascere questo gesto dalla gioiosa euforia che esegue questo cerimoniale. Piú chiara è l'allusione alle tombe contenuta nelle parole della fondazione: «È un lavoro serio, e serio è questo nostro invito, poiché questa solennità si celebra nel profondo della terra. Qui, dentro a questo spazio strettamente scavato, fateci l'onore di essere testimoni del nostro lavoro segre-

⁴ Edoardo si chiamava in origine Otto, come l'amico [N. d. T].

to». Dalla conservazione del bicchiere, salutata con gioia, deriva il grande motivo dell'accecamento. Proprio questo segno del sacrificio rifiutato Edoardo cerca di assicurarsi con ogni mezzo. Egli lo riacquista a caro prezzo dopo la festa. Dice giustamente un'antica recensione: «Cosa strana e raccapricciante! Mentre i presagi inosservati si realizzano tutti, il solo a essere osservato si rivela fallace». E i presagi inosservati non sono certo pochi. I tre primi capitoli della seconda parte sono pieni di preparativi e di discorsi intorno alla tomba. Curiosa, nel corso di questi ultimi, l'interpretazione frivola, anzi banale, del *de mortuis nihil nisi bene*. «Una volta sentii chiedere perché dei morti si dice un bene così incondizionato, e dei vivi, invece, sempre con una certa cautela. Fu risposto: "Perché da quelli non abbiamo più nulla da temere e questi possono ancora sempre attraversarci la strada"». Anche qui sembra rivelarsi ironicamente un destino da cui Carlotta – che parla – apprenderà con quanto rigore due morti le chiudano la strada. Giorni che preludono alla morte sono i tre in cui cade il compleanno degli amici. Come la posa della prima pietra nel compleanno di Carlotta, così anche la festa del coronamento in quello di Ottilia si compie sotto segni infausti. Nulla di buono si prepara alla villa. Più tranquillamente, nel compleanno di Edoardo, la sua amica consacra la cappella che sarà la loro futura tomba. In modo singolare si confronta e contrappone, al suo rapporto con la cappella sorgente (la cui destinazione è, peraltro, ancora inespressa), quello di Luciana con la tomba di Mausolo. La natura di Ottilia sommuove fortemente l'architetto; mentre rimane senza esito lo sforzo di Luciana per destare la sua partecipazione in un'occasione simile. Dove il gioco è scoperto e la serietà rimane nascosta. Questa eguaglianza segreta, ma scoperta, e quindi ancora più sorprendente, si ritrova anche nel motivo delle cassette. Al dono fatto a Ottilia, che contiene il suo corredo funebre, corrisponde la custodia dell'architetto con i ritrovamenti di tombe preistoriche. L'uno è stato acquistato da «mercanti e negozianti di mode», dell'altra si dice che il suo contenuto acquistava, dalla sua disposizione, «qualcosa di civettuolo», e che «si guardavano con piacere, come le scatole di un negoziante di mode».

Anche queste corrispondenze reciproche – in ciò che abbiamo detto, nel simbolo della morte – non si possono spiegare facilmente, come vorrebbe R. M. Meyer, con la tipicità della rappresentazione goethiana. Anzi la riflessione può dirsi compiuta solo quando ci si rende conto che quella tipicità è propria del destino. Poiché «l'eterno ritorno dell'identico», che s'impone rigidamente ai modi di sentire internamente più diversi, è il segno del destino,

che esso si eguagli nella vita dei molti o si ripeta in quella dei singoli. Due volte Edoardo offre un sacrificio alla sorte: la prima volta nel calice, la seconda – anche se non piú di buon grado – nella propria vita. Egli stesso riconosce questo rapporto: «Un bicchiere contrassegnato dalle nostre iniziali, gettato in aria alla festa della prima pietra, non andò in pezzi: fu raccolto a volo, e ora è di nuovo in mie mani. Cosí in luogo di questo bicchiere voglio porre me stesso a prova, mi dissi dopo aver passato in questo sito solitario tante ore di disperazione, se la nostra unione sia possibile o no. Vado a cercar la morte, non come un pazzo, ma come uno che spera di vivere». Anche nella descrizione della guerra in cui egli si getta, si è voluto ritrovare quella tendenza al tipo come principio artistico. Ma anche qui ci si potrebbe chiedere se Goethe non l'abbia rappresentata in modo cosí generico anche perché aveva di fronte quella, a lui cosí invisiva, contro Napoleone. Comunque sia: in quella tipicità non bisogna intravedere solo un principio artistico, ma un motivo dell'essere secondo il destino. Questo modo fatale di vita, che stringe piú nature viventi in un solo nesso di colpa e castigo, è stato sviluppato dal poeta attraverso tutta l'opera. Ma esso non è, come vorrebbe Gundolf, paragonabile al modo della vita vegetale. Non è concepibile, anzi, un'antitesi piú precisa. No, non «secondo l'analogia del rapporto di germe, fiore e frutto va interpretato anche il concetto goethiano di legge, destino e carattere nelle *Affinità elettive*». Né quello goethiano né alcun altro che regga. Poiché il destino (altro è per il carattere) non riguarda la vita di piante innocenti. Nulla gli è piú estraneo. Esso si sviluppa invece irresistibile nella vita colpevole. Destino è il nesso colpevole di ciò che vive. Cosí lo vide Zelter nel romanzo, quando, paragonando a esso i *Mitschuldigen*⁵, dice di questa commedia: «Ma essa non ha un effetto piacevole proprio perché non si arresta davanti a nessuno, perché investe anche i buoni; e l'ho quindi paragonata alle *Affinità elettive*, dove anche i migliori hanno qualcosa da nascondere e devono accusare se stessi di non essere sulla retta via». Non si potrebbe definire piú esattamente l'elemento del destino. E cosí esso appare nelle *Affinità elettive*: come la colpa che si eredita nella vita. «Carlotta è liberata di un figlio. Il bimbo è nato dalla menzogna. A segno di questo fatto esso reca i lineamenti del capitano e di Ottilia. Come creatura della menzogna è condannato alla morte, poiché solo la verità è essenziale. La colpa della sua morte deve cadere su quelli che non hanno espiato – col su-

⁵ *I cornei*, commedia giovanile di Goethe [N. d. T.].

peramento di sé - la colpa della sua esistenza intimamente falsa. Essi sono Ottilia e Edoardo. Tale dev'essere stato, all'incirca, lo schema etico e filosofico naturale tracciato da Goethe per gli ultimi capitoli». Tanto almeno è irrefutabile in questa ipotesi di Bielschowsky: che è del tutto conforme all'ordine del destino che il bambino, che entra in esso appena nato, non espia l'antica lacerazione, ma, ereditandone la colpa, debba necessariamente perire. Non si tratta qui di una colpa morale - che il bambino non potrebbe mai acquisire -, ma di una colpa naturale, in cui gli uomini incorrono non con la decisione e l'azione, ma con l'indugio e l'inerzia. Se essi, trascurando l'umano, cadono in balia della natura, la vita naturale, che non conserva la sua innocenza, nell'uomo, se non si lega a una vita superiore, trascina con sé anche quest'ultima. Con il dileguarsi della vita soprannaturale nell'uomo, la sua vita naturale diventa colpevole, pur senza venir meno, nell'azione, alle norme della moralità. Poiché ora essa è nel quadro della nuda vita, che si presenta nell'uomo come colpa. Egli non sfugge alla sventura che la colpa attira su di lui. Come ogni moto in lui nuova colpa, ognuna delle sue azioni attirerà su di lui la sventura. È ciò che il poeta accoglie nell'antica favola dell'importuno, dove il felice, che dà troppo largamente, si incatena indissolubilmente al fato. Anche questo è il contegno dell'accecato.

Quando l'uomo è caduto a questo livello, acquista potere anche la vita delle cose apparentemente morte. Gundolf ha tutte le ragioni di richiamare l'importanza delle cose nella vicenda. Non è forse un criterio del mondo mitico questa inclusione di tutti gli oggetti nella vita? Il primo dei quali è sempre stato la casa. Così qui, via via che la casa si compie, anche il destino si approssima. Posa della prima pietra, festa del coronamento e abitazione segnano altrettante tappe dello sfacelo. La casa è solitaria, senza vista sugli abitati, e ancora quasi nuda quando viene occupata. Sulla sua altana Carlotta assente appare in vesti bianche all'amica. Bisogna ricordare anche il mulino nel fondo ombroso del bosco, dove gli amici si raccolgono la prima volta all'aperto. Il mulino è un antico simbolo degli inferi. Può darsi che ciò derivi dalla natura dissolvente e trasformante del macinare.

È inevitabile che trionfino, in questa sfera, le forze che emergono nella dissoluzione del matrimonio. Che sono appunto quelle del destino. Il matrimonio appare come una sorte, più potente della scelta a cui inclinano gli amanti. «Bisogna resistere là dove ci colloca più la sorte che la scelta. Restare presso un popolo, una città, un principe, un amico, una donna, riferire ogni cosa a que-

sto, per questo operare, rinunciare, tollerare tutto: questo è apprezzato». Così Goethe riassume l'antitesi in questione nel suo saggio su Winckelmann. Dal punto di vista della sorte, ogni scelta è «cieca», e conduce ciecamente alla sventura. La legge violata si oppone a essa con forza bastante da esigere il sacrificio a espiazione del matrimonio perturbato. Così, nella forma mitica originaria del sacrificio, si realizza in questo destino il simbolismo della morte. A ciò è predestinata Ottilia. Come una conciliatrice «sta Ottilia nel meraviglioso quadro» (vivente); «è la dolorosa, l'afflitta, a cui la spada penetra nell'anima», dice Abeken nella recensione così ammirata dal poeta. Così anche il saggio di Solger, altrettanto comodo e altrettanto apprezzato da Goethe: «Essa è la vera figlia della natura e insieme la sua vittima». Ma a entrambi i recensori doveva sfuggire del tutto il nocciolo della vicenda poiché essi non muovevano dall'insieme della narrazione, ma dal carattere dell'eroina. Solo nel primo caso la scomparsa di Ottilia si rivela inequivocabilmente come sacrificio. Come la sua morte – se non nell'intento del poeta, certo in quello più risoluto della sua opera – sia un sacrificio mitico, è provato all'evidenza da una doppia considerazione. Anzitutto, non solo è contrario al significato della forma di romanzo avvolgere nell'oscurità più completa la decisione in cui la natura più profonda di Ottilia dovrebbe esprimersi più che mai altrove; no, sembra estraneo anche al tono dell'opera il modo brusco, quasi brutale, in cui si rivelano i suoi effetti. Ma poi, ciò che quell'oscurità nasconde, risulta chiaramente da tutto il resto: la possibilità, anzi la necessità del sacrificio secondo le più profonde intenzioni di questo romanzo. Onde Ottilia non perisce solo come «vittima della sorte» (per tacere che essa realmente «si sacrifici») ma – in senso più preciso e più spietato – come capro espiatorio dei colpevoli. Poiché il castigo, nel senso del mondo mitico evocato dal poeta, è sempre stato la morte degli innocenti. Ecco perché, nonostante il suicidio, la morte di Ottilia è quella di una martire, che lascia ossa miracolose.

In nessun caso il mitico è mai il supremo contenuto reale, ma è sempre un esatto riferimento a esso. Come tale Goethe ne ha fatto la base del suo romanzo. Il mitico è il contenuto reale di questo libro: che appare come una fantasmagoria mitica nei costumi dell'epoca goethiana. Vien fatto di raffrontare, a una concezione così insolita, ciò che Goethe stesso ha pensato della sua opera. Non già che le affermazioni del poeta debbano prescrivere alla critica il suo percorso; ma quanto più essa se ne discosta, tanto meno potrà sot-

trarsi al compito d'intendere anch'esse in base agli stessi segreti meccanismi con cui interpreta l'opera. Essi peraltro non costituiscono il principio esclusivo di questa comprensione. Anche elementi biografici, che non rientrano nel commentario e nella critica, hanno qui il loro posto. Le dichiarazioni di Goethe su quest'opera sono condizionate dallo sforzo di venire incontro ai giudizi contemporanei. Onde uno sguardo a questi ultimi sarebbe opportuno, anche se un interesse molto piú stretto di quello costituito da questo riferimento non rimandasse a essi l'analisi critica. Fra le voci dei contemporanei hanno poco peso quelle – per lo piú di recensori anonimi – che salutano l'opera con il rispetto convenzionale che si tributava fin d'allora a ogni libro di Goethe. Importanti sono le affermazioni incisive, che ci sono rimaste con il nome di alcuni recensori eminenti. Esse non sono perciò meno tipiche. Poiché proprio fra i loro autori sono quelli che osarono esprimere per primi ciò che critici minori non volevano ammettere solo per deferenza verso il poeta. Ma quest'ultimo intuì le reazioni del pubblico, ed è un amaro, inalterato ricordo che gli fa dire a Zelter, nel 1827, che esso reagì (come egli ben ricorderà) alle *Affinità elettive* «come a una camicia di Nesso». Disorientato, stordito, come battuto, esso rimane davanti a un'opera in cui credeva di dover cercare solo un aiuto alle difficoltà della propria vita, senza volersi immergere disinteressatamente nell'essenza di un'altra. A questo riguardo è significativo il giudizio contenuto nell'*Allemagne* della Staël. Esso suona: «On ne peut nier qu'il y a dans ce livre une profonde connaissance du cœur humain, mais une connaissance décourageante. La vie y est représentée comme une chose assez indifférente de quelque manière qu'on la prenne: triste quand on l'approfondit, assez agréable quand on l'esquive, susceptible de maladies morales qu'il faut guérir si l'on peut et dont il faut mourir si l'on n'en peut guérir». Qualcosa di simile sembra indicare, in modo piú vigoroso, una laconica espressione di Wieland, contenuta in una lettera di cui s'ignora a chi fosse indirizzata: «Le confesso, amica carissima, di aver letto, non senza calda partecipazione, quell'opera veramente raccapricciante». I motivi oggettivi di un rifiuto, che erano difficilmente consapevoli al lettore modicamente imbarazzato, appaiono brutalmente nel verdetto del partito ecclesiastico. Ai fanatici piú dotati non potevano sfuggire le tendenze manifestamente pagane dell'opera. Poiché sebbene il poeta sacrificasse a quelle potenze oscure tutta la felicità degli amanti, un istinto infallibile sentiva mancare, nella condanna, l'elemento trascendente e divino. La loro rovina in questa vita non poteva bastare: che cosa garantiva che

essi non trionfassero in una vita superiore? Goethe non sembrava voler dire proprio questo nelle ultime righe? «La beatificazione del piacere malvagio», chiama il romanzo F. H. Jacobi. Nella sua evangelica «Kirchenzeitung» Hengstenberg ha dato, ancora un anno prima della morte di Goethe, la critica forse di tutte piú larga. La sua sensibilità irritata, non sorretta dal minimo *esprit*, è un modello di polemica astiosa. Ma tutto ciò è di gran lunga superato da Werner. Zacharias Werner, a cui, nell'attimo della sua conversione, poteva mancare meno che a ogni altro il fiuto per le fosche tendenze rituali della vicenda, mandò a Goethe – insieme all'annuncio di quella – il suo sonetto *Le affinità elettive*: una prosa a cui – in lettera e poesia – ancora oggi, a cent'anni di distanza l'espressionismo non potrebbe opporre nulla di piú arrivato. Goethe si rese conto, un po' tardi, del punto a cui l'altro era giunto; e lasciò che questo memorabile invio chiudesse la loro corrispondenza. Il sonetto allegato suona:

DIE WAHLVERWANDTSCHAFTEN

Vorbei an Gräbern und an Leichensteinen,
Die schön ver mummt die sichre Beut' erwarten,
Hin schlängelt sich der Weg nach Edens Garten,
Wo Jordan sich und Acheron vereinen.

Erbaut auf Tribsand will getürmt erscheinen
Jerusalem; allein die grässlich zarten
Meernixen, die sechstausend Jahr schon harreten,
Lechzen im See, durch Opfer sich zu reinen.

Da kommt ein heilig freches Kind gegangen,
Des Heiles Engel trägt's, den Sohn der Sünden,
Der See schlingt alles! Weh uns! Es war Scherz!

Will Helios die Erde denn entzünden?
Er glüht ja nur, sie liebend zu empfangen!
Du darfst den Halbgott lieben, zitternd Herz!⁶

Una cosa risulta chiara proprio da questo folle, indegno miscuglio di lode e di biasimo: che il contenuto mitico dell'opera era presente, se non alla comprensione, almeno al sentimento dei contem-

⁶ [«*Le affinità elettive*. Lungo le tombe e pietre sepolcrali | che mascherate attendono la preda | si attorciglia il sentiero verso l'Eden, | dove Acheronte sfocia nel Giordano. Il Costrutta sulla sabbia appar turrata | Gerusalemme, ma da sei mill'anni | ninfe marine crudelmente tenere | anelano nel iago di espriarsi. Il Viene santa e sacrilega una bimba, reca l'angelo, il figlio della colpa, | e tutto inghiotte il iago! Ahimè, fu scherzo! Il Vuol forse il Sole incendere la Terra? | Egli arde solo per amarla! Puoi | amare il semidio, cuore tremante! »]

poranei di Goethe. Non è piú cosí oggi, che la tradizione centenaria ha compiuto la sua opera e ha quasi sepolto la possibilitá di una conoscenza originale. Quando un'opera di Goethe, oggi, suona strana o ostile al suo lettore, un silenzio presto imbarazzato s'impadronisce di lui e soffoca la vera impressione. Con gioia non celata Goethe salutò i due che si pronunciarono, per quanto debolmente, contro questo giudizio. L'uno fu Solger e l'altro Abeken. Quanto alle parole benintenzionate del primo, Goethe non ebbe pace finché non presero la forma di una critica in cui erano messe in evidenza. Poiché in esse egli ritrovava l'elemento umano, civile, che l'opera mette cosí intenzionalmente in mostra. A nessun altro esso sembra aver oscurato l'intuizione del contenuto fondamentale come a Wilhelm von Humboldt: «Vi sento soprattutto mancare il destino e la necessitá interna», è il suo strano giudizio.

Goethe aveva una duplice ragione per non assistere in silenzio al conflitto delle opinioni. Doveva difendere la sua opera: ed era la prima. Doveva custodire il suo segreto: ed era la seconda. L'una e l'altra cospirano a dare alle sue spiegazioni ben altro carattere da quello di un'interpretazione. Esse hanno un tratto apologetico e mistificatorio, che si congiungono a meraviglia in quello che è il loro testo fondamentale: e che si potrebbe chiamare l'apologo della rinuncia. In esso Goethe trovava il punto fermo per negare al sapere un accesso piú intimo. Inoltre esso poteva servire da risposta a piú di un attacco filisteo. Cosí Goethe lo formulava nel colloquio che, tramandato da Riemer, ha determinato, da quel momento, l'immagine tradizionale del romanzo. Egli dice che la lotta della morale con l'inclinazione è «trasferita dietro le quinte, ed è chiaro che deve essere già avvenuta prima. I protagonisti si conducono da persone distinte, che in ogni interno dissidio conservano pur sempre il decoro esteriore. La lotta della moralità non si presta mai a una rappresentazione estetica. Poiché una delle due: o la moralità vince, oppure è sopraffatta. Nel primo caso non si sa che cosa sia stato rappresentato e perché; nell'altro è indecoroso assistervi; poiché alla fine un qualche elemento deve pur dare il sopravvento ai sensi sulla moralità; e proprio questo momento non è concesso dallo spettatore, che ne pretende un altro ancora piú forte, che un terzo rifiuterà sempre quanto piú è morale egli stesso. In queste rappresentazioni deve sempre vincere il senso, ma punito dal destino, cioè dalla natura morale, che riscatta la propria libertà nella morte. Cosí Werther deve uccidersi, dopo aver lasciato che la sensualità s'impadronisse di lui. Cosí Ottilia deve $\kappa\alpha\tau\epsilon\gamma\epsilon\upsilon\tau\iota$ ⁷, e Edoardo

⁷ Soffrire [N. d. T.].

anche, dopo aver lasciato libero corso alla loro inclinazione. Solo ora la moralità celebra il suo trionfo». A queste frasi ambigue, come anche altrove a quel draconismo che amava ribadire nelle conversazioni in proposito, Goethe poteva richiamarsi, poiché all'infrazione giuridica del matrimonio, alla colpa mitica, era inflitto un castigo così ampio nella rovina dei protagonisti. Senonché questa, in realtà, non era l'espiazione di un fallo, ma la liberazione dalle pastoie del matrimonio. Senonché, a onta di tutte queste belle parole, un conflitto fra dovere e inclinazione non ha luogo né apertamente né dietro le quinte. Senonché qui la moralità non è mai trionfante, ma vive solo e unicamente soccombendo. Così il contenuto morale di quest'opera giace in strati molto più profondi che non lascino supporre le parole di Goethe. Le loro scuse non sono possibili, e nemmeno necessarie. Poiché non solo le sue spiegazioni sono insufficienti nella loro antitesi fra senso e moralità, ma chiaramente insostenibili nella loro esclusione dell'interno conflitto etico come oggetto di rappresentazione poetica. Che cosa rimarrebbe allora del dramma, e dello stesso romanzo? Ma qualunque sia l'interpretazione morale che si può dare di quest'opera, un *fabula docet* non vi si trova, e la fiacca esortazione alla rinuncia, con cui la critica erudita ha livellato da sempre i suoi abissi e le sue cime, non la sfiora nemmeno di lontano. Già Mézières, inoltre, ha fatto giustamente notare la tendenza epicurea che Goethe presta a questo atteggiamento. Perciò tocca molto più a fondo la confessione del *Carteggio con una bimba*, e solo a stento ci si lascia convincere della probabilità che sia stata inventata da Bettina, così lontana per molti aspetti da questo romanzo. Vi si dice che egli si sarebbe «proposto di raccogliere, in questo solo destino immaginario, come in un'urna funebre, le lacrime di molte occasioni perdute». Ma non si dice perduto, o mancato, ciò a cui si è rinunciato. Così non è stata la rinuncia, in molti rapporti della sua vita, a venir prima per Goethe, ma l'omissione. È solo quando riconosceva l'irrevocabilità del mancato, l'irrevocabilità per omissione, solo allora, forse, si determinava in lui la rinuncia, come ultimo tentativo di abbracciare ancora con il sentimento ciò che aveva perduto. Ciò può essere accaduto anche per Minna Herzlieb.

Voler ricavare la comprensione delle *Affinità elettive* dalle parole stesse del poeta in proposito, è fatica sprecata. Poiché esse hanno precisamente il compito di sbarrare l'accesso alla critica. Ma la ragione ultima di questo non è il bisogno di difendersi dalle critiche sciocche, quanto piuttosto lo sforzo di lasciare inosservato tut-

to ciò che confuta le spiegazioni dell'autore. Alla tecnica del romanzo da un lato, alla cerchia dei motivi dall'altro, andava conservato il loro segreto. Il campo della tecnica poetica segna il confine tra uno strato superiore, scoperto, e uno strato più profondo e nascosto dell'opera. Ciò che il poeta possiede consapevolmente come tecnica, ciò che, in linea di principio, anche i critici contemporanei possono riconoscere come tale, tocca bensì gli elementi reali del contenuto, ma segna anche il confine verso il loro contenuto di verità, che non può essere pienamente consapevole né al poeta né alla critica dei suoi tempi. Nella tecnica, che – a differenza della forma – è determinata in modo decisivo, non dal contenuto di verità, ma solo dai contenuti reali, questi si devono necessariamente poter osservare. Poiché, per il poeta, la rappresentazione dei contenuti reali è l'enigma di cui deve cercare la soluzione nella tecnica. Così Goethe poteva dare, mediante la tecnica, il voluto spicco alle potenze mitiche nell'opera. Il loro ultimo significato doveva sfuggire a lui come allo spirito del tempo. Ma il poeta cercava di custodire quella tecnica come il suo segreto artistico. Sembra che voglia alludere a questo dicendo di aver lavorato il romanzo secondo un'idea. Bisogna pensare a un'idea di carattere tecnico: altrimenti non si potrebbe capire l'aggiunta che mette in dubbio il valore di questo procedimento. Mentre si può capire benissimo che l'infinita sottigliezza che celava la ricchezza dei rapporti interni nell'opera potesse apparirgli un momento problematica. «Spero che vi ritrovi la mia vecchia maniera. Molte cose vi ho messo e vi ho nascosto. Che questo segreto aperto possa farle piacere». Così scriveva a Zelter. Nello stesso senso egli insiste sulla tesi che nell'opera c'è di più «di quanto chiunque possa scoprirvi a una sola lettura». Ma più eloquente di ogni altra cosa è la distruzione degli abbozzi. Poiché difficilmente è un caso che non ne sia rimasto nemmeno un frammento. È chiaro invece che il poeta ha distrutto di proposito tutto ciò che avrebbe rivelato la tecnica puramente costruttiva dell'opera. Se la presenza dei contenuti reali è celata con questi mezzi, la loro essenza si nasconde da sé. Ogni significato mitico cerca il segreto. Così Goethe poté dire, sicuro di sé, proprio a proposito di quest'opera, che il «poetato» ha i suoi diritti come l'accaduto. Poiché questi diritti sono attribuiti, nel senso sarcastico della frase, non all'opera poetica, ma al suo oggetto, allo strato mitico del libro. In questa consapevolezza Goethe poteva restare inaccessibile, non certo sopra, ma *nella* propria opera, secondo le parole che chiudono le osservazioni critiche di Humboldt: «Ma a lui non si può dire nulla di simile. Egli non ha libertà

alcuna sulle proprie cose, e ammutolisce al minimo biasimo». Così sta Goethe, nella vecchiaia, di fronte a ogni critica: come un «olimpio». Non nel senso del vuoto *epitheton ornans* o della bella individualità, che i moderni danno a questo termine. Esso – che è attribuito a Jean Paul – indica la natura oscura, mitica, immersa in se stessa, che vive – nella sua muta fissità – nell'artista Goethe. Come «olimpio» egli ha schizzato l'edificio dell'opera e ne ha chiuso la volta con scarse parole.

Nella sua penombra lo sguardo incontra ciò che vi è in Goethe di più nascosto. Emergono aspetti e rapporti che non appaiono alla luce dell'analisi corrente. E anche qui è solo grazie a essi che l'interpretazione precedente perde sempre più la sua aria paradossale. Così appare solo qui un motivo fondamentale dell'indagine naturale goethiana. Questo studio riposa su un'ambivalenza, ora ingenua, ora più riflessa e voluta, nel concetto stesso di natura. Esso definisce, in Goethe, sia la sfera dei fenomeni percettivi che quella degli archetipi intuitivi. Mai, però, Goethe ha saputo render ragione di questa sintesi. Invano le sue ricerche vorrebbero, in luogo di un'indagine filosofica, fornire empiricamente, mediante esperimenti, la prova dell'identità delle due sfere. Non avendo definito concettualmente la «vera» natura, non è mai penetrato nel centro fecondo di un'intuizione come «archetipo» nelle sue manifestazioni, come la presupponeva nelle opere d'arte. Solger avverte questo rapporto, che sussiste specialmente fra *Le affinità elettive* e l'indagine naturale goethiana, e che è sottolineato nell'autopresentazione del libro. Solger scrive: «La *Teoria dei colori* mi ha, in qualche modo, sorpreso. Devo dire che non me ne ero mai fatto un'idea precisa; credevo, per lo più, di trovarvi solo degli esperimenti. Mentre è un libro in cui la natura è divenuta viva, umana e accessibile. Direi che esso getta qualche luce anche sulle *Affinità elettive*». La genesi della dottrina dei colori è anche cronologicamente vicina a quella del romanzo. Le indagini goethiane sul magnetismo, infine, penetrano chiaramente nell'opera stessa. Questa conoscenza della natura, su cui il poeta credeva di poter sempre controllare e verificare le proprie opere, lo rese ancora più indifferente verso la critica. Di essa non aveva bisogno. La natura dei «fenomeni originari» era il metro, misurabile il rapporto di ogni opera a essa. Ma in base a quell'ambivalenza nel concetto di natura, troppo spesso i «fenomeni originari» come archetipi diventarono la natura come modello. Questa concezione non avrebbe mai acquistato forza se – risolvendosi quell'equivoco – Goethe avesse visto chiaramente che solo nel do-

minio dell'arte i «fenomeni originari» – come ideali – si offrono adeguatamente all'intuizione, mentre nella scienza essi sono rappresentati, sostituiti dall'idea, che può illuminare l'oggetto della percezione, ma non può mai trasformarlo in oggetto di intuizione. I «fenomeni originari» non sono prima e davanti all'arte, ma sussistono in essa. In linea di diritto essi non possono mai fornire criteri. Se già in questa contaminazione dell'ambito puro ed empirico la natura sensibile sembra esigere il posto piú alto, il suo aspetto mitico trionfa nella totalità complessiva delle sue manifestazioni. Essa non è, per Goethe, che il caos dei simboli. Come tali, infatti, appaiono in lui i «fenomeni originari», insieme a tutti gli altri, come dimostra chiaramente, fra le poesie, il libro intitolato *Dio e mondo*. Il poeta non ha mai cercato di stabilire una gerarchia dei «fenomeni originari». Al suo spirito la ricchezza delle loro forme non si offre diversamente che all'orecchio il confuso mondo dei suoni. Sarà lecito interpretare nel senso di questo paragone una descrizione che egli dà di quel mondo, e che mostra chiaramente, come poche altre, lo spirito in cui egli considera la natura. «Chiudete gli occhi, aprite e aguzzate l'orecchio, e dal fiato piú lieve al fragore piú selvaggio, dal suono piú elementare all'armonia piú complessa, dal grido piú violento e appassionato alla parola piú mite della ragione, è sempre e solo la natura che parla, che rivela la sua presenza, la sua forza, la sua vita e le sue relazioni: onde un cieco, a cui è negato l'infinito visibile, può cogliere in ciò che ode un infinito vivente». Se, in questo senso estremo, anche le «parole della ragione» sono registrate fra le cose della natura, non stupisce che, per Goethe, il pensiero non abbia mai pienamente rischiarato il mondo dei «fenomeni originari». Ma con ciò egli si è privato della possibilità di tracciare confini. La realtà cade indiscriminatamente nel concetto di natura, che assurge a proporzioni mostruose, come insegna il frammento del 1780. E alle tesi di questo frammento – «la natura» – Goethe si è dichiarato fedele ancora nella tarda vecchiaia. Così suona la loro conclusione: «Essa mi ci ha messo, essa me ne trarrà fuori. Ho fiducia in lei. Che faccia di me quello che vuole; non potrà odiare la sua opera. Non sono stato io a parlare di lei; no, il vero e il falso, tutto è stato detto da lei. Sua è tutta la colpa, suo tutto il merito». In questo modo di vedere il mondo, è il caos. Poiché è nel caos che sfocia, da ultimo, la vita del mito, che si pone, senza limiti, come la sola potenza nel regno dell'essere.

Il rifiuto di ogni critica e l'idolatria della natura sono le forme mitiche di vita nell'esistenza dell'artista. Che esse acquistino, in

Goethe, una suprema intensità, è ciò che si può vedere indicato nella definizione di «olimpio». Essa indica anche l'elemento luminoso nell'essenza mitica. Ma a esso corrisponde un'oscurità che ha gravemente adombrato l'esistenza dell'uomo. Se ne può scorgere qualche traccia in *Poesia e verità*; ma ben poco di essa è penetrato nelle confessioni goethiane. Come un lucido monolito affiora, al loro livello, solo il concetto di demonico. Con cui Goethe introduce l'ultima parte dell'opera autobiografica: «Si è potuto vedere minutamente, nel corso di questa esposizione biografica, come il bambino, il ragazzo, il giovinetto, cercasse di avvicinarsi per vie diverse al soprasensibile; come abbia prima guardato con simpatia a una religione naturale, e si sia poi legato con amore a una religione positiva; come quindi, concentrandosi in sé, abbia provato le sue forze e si sia dato infine con gioia alla fede comune. Mentre vagabondava su e giù, cercando e guardandosi intorno negli intervalli di queste regioni, piú di una cosa gli si offerse che non poteva appartenere a nessuna di esse, ed egli credette a poco a poco di capire che era meglio distogliere il pensiero da quella realtà inconcepibile. Egli credette di scoprire nella natura, vivente e morta, animata e inanimata, qualcosa che si manifestava solo in contraddizioni e non poteva quindi essere colto in nessun concetto, e tanto meno in una parola. Non era divino, poiché pareva irrazionale; non era umano, poiché era privo di intelligenza; non era diabolico, poiché era benefico; non era angelico, poiché rivelava spesso qualcosa di maligno. Somigliava al caso, poiché non mostrava nessuna coerenza; somigliava alla provvidenza, poiché alludeva a un nesso. Tutto ciò che ci limita sembrava per esso penetrabile; pareva governare a suo arbitrio gli elementi necessari della nostra esistenza; abbreviava il tempo e ampliava lo spazio. Pareva compiacersi solo dell'impossibile e respingere da sé il possibile con disprezzo. A questo essere, che sembrava mescolarsi a tutti gli altri, separarli e unirli, diedi il nome di demonico, secondo l'esempio degli antichi e di quelli che avevano avvertito qualcosa di simile. Cercai di salvarmi da questo essere temibile». E appena necessario far osservare che in queste parole, a piú di trentacinque anni di distanza, si esprime la stessa esperienza di un'incomprensibile ambiguità naturale contenuta nel celebre frammento. L'idea del demonico, che si trova ancora, a mo' di conclusione, nella citazione dall'*Egmont* in *Poesia e verità*, e d'introduzione nella prima stanza delle *Parole orfiche*, accompagna la concezione di Goethe per tutta la vita. E essa che si affaccia nell'idea di destino delle *Affinità elettive*, e se a unirle mancasse ancora un anello, anch'esso,

che chiude da millenni il circolo, si ritrova in Goethe. Direttamente le *Parole*, allusivamente l'autobiografia rimandano all'astrologia come al canone del pensiero mitico. Con il richiamo al demonico si conclude, con quello all'astrologia comincia *Poesia e verità*. Né la sua vita sembra sottrarsi del tutto alla considerazione astrologica. L'oroscopo di Goethe, come è stato formulato, un po' per scherzo e un po' sul serio, in *Stern Glaube und Sterndeutung* di Boll, rinvia anch'esso all'oscuramento di questa vita. «Anche il fatto che l'ascendente segua davvicino a Saturno e cada nel cattivo segno dello scorpione, getta un'ombra su questa vita; questo segno, considerato "enigmatico", determinerà in ogni caso, in unione con la natura recondita di Saturno, una certa chiusura nell'età avanzata; ma anche - e ciò rinvia a quel che diremo in seguito -, come animale che striscia sulla terra e in cui si trova il "pianeta tellurico" Saturno, quella forte immanenza che si stringe alla terra in "aspra voluttà con organi tenaci"»⁸.

«Cercai di salvarmi da questo essere temibile». L'umanità mitica paga con l'angoscia il contatto con le forze demoniche. Questa angoscia ha parlato spesso inequivocabilmente in Goethe. Le sue manifestazioni vanno trasferite, dall'isolamento aneddótico in cui sono ricordate quasi a malincuore dai biografhi, alla luce di una considerazione che mostra con paurosa chiarezza il potere di forze primordiali nella vita di quest'uomo, che non senza di esse, d'altra parte, è diventato il massimo poeta del suo popolo. L'angoscia della morte, che include tutte le altre, è la piú evidente. Poiché la morte minaccia in sommo grado la panarchia informe della vita naturale, che è il dominio del mito. La ripugnanza del poeta per la morte e per tutto ciò che la indica, ha tutte le caratteristiche di un'estrema superstizione. È noto che alla sua presenza nessuno poteva parlare di decessi; meno noto che non volle mai avvicinarsi al letto di morte di sua moglie. Le sue lettere testimoniano del medesimo atteggiamento di fronte alla morte di suo figlio. Nulla di piú caratteristico della lettera in cui annuncia a Zelter la notizia, e della formula veramente demonica con cui si chiude: «E cosí, oltre le tombe, avanti!» In questo senso si esplica la verità delle parole che sono state attribuite al morente: come quelle in cui la vitalità mitica oppone ancora, al buio che si approssima, il suo impotente desiderio di luce. In essa era anche fondato il culto senza precedenti tributato alla propria persona negli ultimi decenni. *Poesia e verità*, i *Fascicoli quotidiani e annuali*, l'edizione del carteggio con Schil-

⁸ Citazione dal *Faust (Fuori porta)*, vv. 1114-15 [N. d. T.].

ler, le cure dedicate a quello con Zelter, sono altrettanti sforzi per vanificare la morte. Ancora piú chiaramente la segreta inquietudine che, invece di coltivare l'immortalità come speranza, la sollecita come un pegno, si rivela in tutto ciò che egli dice della sopravvivenza dell'anima. Come la concezione dell'immortalità propria del mito appare come un «non-poter-morire», cosí anche nel concetto goethiano essa non è il ritorno dell'anima alla sua patria, ma una fuga dall'interminato nell'interminato. Specie la conversazione dopo la morte di Wieland, ricordata da Falk, vuole l'immortalità conferita secondo natura, anzi, come a sottolineare il suo carattere inumano, riservata solo ai grandi spiriti.

Nessun sentimento è piú ricco di varianti dell'angoscia. All'angoscia della morte si accompagna quella della vita, come al tono fondamentale gli infiniti armonici possibili. Anche il gioco barocco della paura davanti alla vita è trascurato e sottaciuto dalla tradizione. Essa vuole istituire, in Goethe, una norma, e cosí è lontana dall'avvertire la lotta delle forme di vita che si svolse in lui. Goethe l'ha celata troppo profondamente in sé. Di qui la solitudine nella sua vita, e, ora sofferto, ora ostinato, il silenzio. Gervinus ha mostrato, nel suo scritto sull'epistolario goethiano, nella descrizione del primo periodo di Weimar, quanto presto ciò sia cominciato. Per primo, e con piú sicurezza di ogni altro, egli ha attirato l'attenzione su questi fenomeni nella vita di Goethe; ed è forse il solo che ne abbia percepito il significato, anche se può aver giudicato erroneamente del loro valore. Cosí non gli sfugge, né la tacita immersione in sé della vecchiaia, né l'attaccamento, spinto fino all'estremo, ai contenuti reali della propria vita. Ma in entrambi gli atteggiamenti si esprime la paura della vita: quella della sua potenza e ricchezza nella meditazione penosa, quella della sua fuga nel tentativo di abbracciarla. Gervinus determina, nel suo studio, la svolta che separa l'attività del vecchio Goethe da quella dei periodi precedenti, e la colloca nel 1797, ai tempi del progettato viaggio in Italia. In una lettera di questo periodo a Schiller, Goethe parla di oggetti che, senza essere «del tutto poetici», avrebbero destato in lui una certa propensione poetica. Egli dice: «Ho quindi esaminato attentamente gli oggetti che producono questo effetto e constatato, con mia sorpresa, che sono in realtà oggetti simbolici». Ma il simbolico è ciò in cui appare la fissazione indissolubile e necessaria di un contenuto di verità a un contenuto reale. «Se in avvenire, – si dice nella stessa lettera, – in ulteriori progressi del viaggio, non si badasse piú tanto a ciò che è singolare, ma a ciò che è significativo, si dovrebbe finire per ottenere una bella messe per sé e per gli altri. Voglio provare già

qui tutto ciò che posso osservare di simbolico, ma soprattutto esercitarmi in luoghi forestieri che veda per la prima volta. In caso di successo, e anche senza proseguire in ampiezza l'esperienza, pur di andare a fondo, in ogni luogo, in ogni momento, nella misura in cui possiamo farlo, dovremmo poter ottenere un bel bottino anche da paesi e regioni note». «Si può ben dire, – commenta Gervinus, – che è ciò che accade quasi sempre nei suoi prodotti più tardi, e che esperienze che egli aveva sviluppato un tempo in tutta la loro ampiezza sensibile, come esige l'arte, vi sono misurate secondo una certa profondità spirituale, dove egli si perde sovente in un abisso senza fondo. Schiller scruta con molto acume la nuova esperienza, avvolta in termini così misteriosi [...] Un'esigenza poetica senza uno stato d'animo poetico e senza oggetto poetico: questo – scrive – si direbbe il suo caso. Ciò che qui conta, in effetti, è, assai più dell'oggetto, l'animo, e se l'oggetto significa qualcosa per lui». (E nulla è più caratteristico del classicismo di questo sforzo di cogliere il simbolo e all'atto stesso di relativizzarlo). «È l'animo a fissare i limiti, e anche qui, come ovunque, esso può trovare ovvietà e spirito solo nella trattazione, e non nella scelta della materia. Ciò che quei due posti furono per lui, avrebbe potuto essere altrettanto bene (secondo Schiller), in uno stato di eccitazione psichica, ogni strada, ogni ponte, ecc. Se Schiller avesse potuto sospettare le conseguenze possibili di questo nuovo modo di vedere in Goethe, difficilmente lo avrebbe esortato ad abbandonarsi completamente a esso, dicendo che una siffatta visione degli oggetti introduce un mondo nella cosa singola [...] Poiché la conseguenza immediata è che Goethe comincia a raccogliere fascicoli e cartelle, in cui appunta tutte le carte ufficiali, i giornali, i settimanali, estratti di prediche, programmi di commedie, ordinanze, listini, ecc., vi aggiunge le sue osservazioni, le confronta con la voce pubblica, corregge con essa la propria opinione, mette agli atti il nuovo ammaestramento e spera così di accumulare materiali per un uso futuro!! Ciò prelude già del tutto all'importanza, spinta in seguito fino al ridicolo, con cui tiene il massimo conto di taccuini e di appunti, con cui tratta le questioni più meschine con poetica aria di saggezza. Da allora in poi ogni medaglia che gli è regalata, ogni pezzo di granito che egli regala, è un oggetto di somma importanza; e quando arriva a scavare del salgemma, che Federico il Grande, nonostante tutte le sue ordinanze, non era riuscito a trovare, ci vede chissà quale miracolo, e ne manda una presa simbolica all'amico Zelter a Berlino. Nulla di più sintomatico, per questo suo tardo modo di sentire, che l'età andò via e più sviluppando, del principio che egli si fa di contraddire puntualmente all'anti-

co *nil admirari*, e di ammirare invece tutto, di trovare tutto "significativo, meraviglioso, incalcolabile"! » In questo atteggiamento, che Gervinus ritrae magistralmente e senza alcuna esagerazione, ha senza dubbio parte l'ammirazione, ma anche l'angoscia. L'uomo s'irrigidisce nel caos dei simboli, e perde la libertà, che era ignota agli antichi. Egli capita, nell'agire, in mezzo a segni e oracoli. Essi non sono mancati nella vita di Goethe. Un segno del genere gli indicò la strada di Weimar. Anzi, in *Poesia e verità*, egli racconta come in una passeggiata, diviso fra la sua vocazione poetica e quella pittorica, inscenasse un oracolo. L'angoscia di fronte alla responsabilità è la più spirituale fra tutte quelle a cui Goethe era soggetto per la sua natura. Essa è un motivo dell'atteggiamento conservatore che ebbe verso la politica, verso la società e – nella vecchiaia – anche verso la letteratura. Essa è la radice dell'omissione nella sua vita erotica. È certo che essa ha determinato anche la sua interpretazione delle *Affinità elettive*. Poiché proprio quest'opera getta luce in abissi della sua vita che, poiché le sue confessioni non li rivelano, sono rimasti occulti anche a una tradizione che non ha saputo liberarsi dal loro influsso. Ma questa coscienza mitica non si risolve nella formula banale per cui ci si compiace sovente di scorgere qualcosa di tragico nella vita dell'«olimpio». Il tragico esiste solo nella vita del personaggio drammatico, cioè della persona che si rappresenta; mai in quella dell'uomo. E meno che mai in quella quietistica di Goethe, dove mancano quasi del tutto momenti di rappresentazione. Così vale anche per questa vita, come per ogni vita umana, non la libertà dell'eroe tragico nella morte, ma la redenzione nella vita eterna.

2.

Drum da gehäuft sind rings, um Klarheit,
 Die Gipfel der Zeit,
 Und die Liebsten nahe wohnen, ermattend auf
 Getrenntesten Bergen,
 So gieb unschuldig Wasser,
 O Fittige gieb uns, treuesten Sinns
 Hinüberzugehn und wiederzukehren*.

HÖLDERLIN

Se ogni opera può, come *Le affinità elettive*, illuminare la vita dell'autore e l'opera sua, l'analisi corrente manca questo scopo

* [«Là dove sono raccolte in cerca di chiarezza | le vette del tempo, | e coloro che più si amano, abitano vicino, languendo sui | monti più separati : oh dacci acqua innocente, | oh dacci le ali | per passare di là, fedelmente | e ritornare»].

quanto piú ritiene di attenersi a esso. Poiché anche se accade di rado che l'edizione di un classico tralasci di sottolineare nell'introduzione che proprio il suo contenuto può essere inteso, come forse nessun altro, solo in base alla vita dell'autore, questo giudizio contiene già, in fondo, il *proton pseudos* del metodo che cerca di esporre il divenire dell'opera nel poeta in base a una schematica «essenza personale» e a una vuota o inafferrabile «esperienza di vita». Questo *proton pseudos* di quasi tutta la moderna filologia (di quella, cioè, che non si basa ancora sull'analisi delle parole e dei contenuti) è, muovendo dall'«essenza» e dalla «vita», se non di dedurne l'opera come prodotto, almeno di avvicinarla all'intelligenza dei pigri. Ma se si deve — come si deve — edificare la conoscenza su dati sicuri e dimostrarli, ovunque la comprensione si dirige al contenuto e all'essenza, è l'opera che deve stare in primo piano. Poiché in nessun altro luogo che nell'opera stessa essi si rivelano in forma piú durevole, piú evidente e spiccata. Che anche lì essi si mostrino ancora difficili e per sempre inaccessibili a molti, può essere, per questi ultimi, motivo bastante per fondare la storia dell'arte, anziché sull'esatta cognizione dell'opera, sullo studio della personalità e dei rapporti, ma non può indurre il critico a prestar loro fede, e tanto meno a seguirli. Egli piuttosto terrà presente che il solo nesso razionale fra il creatore e l'opera risiede nella testimonianza che l'opera rende di lui. Non solo l'essenza di un uomo si dà a conoscere solo nelle sue manifestazioni (a cui appartengono, in questo senso, anche le opere): no, essa stessa, nella sua realtà, si determina solo attraverso di esse. Le opere sono indeducibili come le azioni, e ogni analisi che riconoscesse in generale questo principio per contravvenire a esso nei particolari, perderebbe ogni pretesa di validità.

Ciò che sfugge così all'esposizione corrente, non è solo la comprensione del valore e del carattere delle opere, ma anche quella dell'essenza e della vita del loro autore. Poiché anzitutto ogni conoscenza dell'essenza dell'autore nella sua totalità, nella sua «natura», è inibita dalla mancata interpretazione delle opere. Poiché se è vero che neppure questa è in grado di dare dell'essenza un'intuizione ultima e completa (che è del resto in ogni caso impensabile), l'essenza, dove si prescinda dall'opera, rimane del tutto imperscrutabile. Ma anche la comprensione della vita dell'autore rimane preclusa al metodo biografico tradizionale. Una chiara consapevolezza del rapporto teoretico di essenza e opera è la condizione fondamentale di ogni comprensione della vita. In direzione della quale si sono fatti finora così pochi progressi che i concetti

psicologici sono generalmente considerati i suoi migliori strumenti ermeneutici, mentre mai come qui bisogna dire addio a ogni presentimento del vero contenuto finché si adoperano quei termini. Poiché si può ben affermare che il primato dell'elemento biografico nella descrizione della vita di un artista, e cioè l'esposizione della sua vita come quella di un uomo, con il duplice rilievo del carattere decisivo e indecidibile per l'uomo della moralità, potrebbe aver luogo solo se la conoscenza dell'imperscrutabilità della loro origine escludesse ogni opera, delimitandola nel suo valore e nel suo contenuto, dal significato ultimo della sua vita. Poiché anche se la grande opera non si costituisce nella vita comune, e se è perfino un pegno della sua purezza, essa è pur sempre, in definitiva, solo uno dei suoi vari elementi. Onde solo sporadicamente essa può illustrare la vita di un artista, e più nel suo divenire che nella sua sostanza. L'assoluta incertezza intorno al significato che le opere possono avere nella vita di un uomo, ha indotto ad assegnare alla vita degli artisti particolari tipi di contenuto, riservati a essa e solo in essa giustificati. Una vita del genere non solo sarebbe emancipata dalle norme dell'etica, ma godrebbe di una legittimità superiore e sarebbe più chiara e accessibile alla comprensione. Non c'è da stupirsi che per una concezione del genere ogni autentico contenuto vitale, anche se ritorna continuamente nelle opere, conti ben poco. Forse essa non si è mai mostrata più apertamente che nei confronti di Goethe.

In questa tesi, per cui la vita dei creatori avrebbe contenuti autonomi e suoi propri, la mentalità corrente s'incontra così bene con un'altra e assai più profonda, che è lecito supporre che la prima sia solo una deformazione di questa seconda e originaria, emersa di nuovo recentemente alla luce. Se infatti, per la concezione tradizionale, opera, essenza e vita si mescolano confusamente fra loro, questa afferma espressamente la loro unità. Essa costruisce così la figura dell'eroe mitico. Poiché nel mondo del mito essenza, opera e vita costituiscono in effetti quell'unità che altrimenti formano solo nel senso di una sciatta retorica. Lì l'essenza è demone e la vita destino, e l'opera, che si limita a esprimerle, forma vivente; lì essa comprende, nello stesso tempo, il fondamento dell'essenza e il contenuto della vita. La forma canonica della vita mitica è appunto quella dell'eroe. In lui l'elemento pragmatico è anche e insieme simbolico, in lui solo, in altre parole, la figura simbolica, e con essa il contenuto simbolico della vita umana, sono dati alla conoscenza in forma altrettanto adeguata. Ma questa vita umana è in realtà sovrumana, e quindi non solo nell'esistenza reale del personaggio, ma

(che è piú decisivo) nell'essenza del contenuto, distinta da quella propriamente umana. Poiché mentre il simbolismo segreto di quest'ultima riposa altrettanto strettamente sull'elemento individuale come su quello genericamente umano di chi vive, il simbolismo palese della vita eroica non raggiunge la sfera della peculiarità individuale né quella dell'unicità morale. Ciò che separa l'eroe dall'individuo è il tipo, la norma – benché sovrumana; dall'unicità morale della responsabilità, la sua funzione di rappresentante. Poiché egli non è solo davanti al proprio Dio, ma il rappresentante dell'umanità di fronte ai suoi dèi. Di natura mitica è ogni rappresentanza nel dominio morale, dal patriottico «uno per tutti» al sacrificio del redentore. Tipicità e rappresentanza nella vita eroica culminano nell'idea del suo *compito*: la cui presenza e la cui simbolicità evidente distinguono la vita sovrumana dalla vita umana. Fissa caratterizza Orfeo, che scende nell'Ade, come l'Ercole delle dodici fatiche: il cantore mitico come il mitico eroe. Una delle fonti piú potenti di questo simbolismo scaturisce dal mito astrale: nel tipo sovrumano del redentore l'eroe, grazie all'opera che ha compiuto, rappresenta l'umanità nella volta celeste. Per lui valgono le *Parole orfiche*¹⁰: il suo *demone* è solare, la sua *tyche* mutevole come la luna, il suo destino ineluttabile come l'*anánke* astrale, che nemmeno l'*Eros* trascende – ma soltanto *Elfs*. Così non è un caso che il poeta s'imbattesse in lei cercando una vicinanza umana nelle altre parole, e che essa sola, fra tutte, non avesse bisogno – ai suoi occhi – di alcuna spiegazione; ma non è neppure un caso che non essa, ma il rigido canone delle altre quattro, abbia fornito lo schema del *Goethe* di Gundolf. Dove si vede che il problema metodologico posto a proposito della letteratura biografica è meno astratto di quanto potrebbe far supporre questo modo di dedurlo. Poiché nel libro di Gundolf è stato effettuato proprio il tentativo di esporre la vita di Goethe come una vita mitica. E questa concezione vuol essere presa in esame non solo perché c'è qualcosa di mitico nella vita di quest'uomo, ma a maggior ragione nell'analisi di un'opera a cui potrebbe richiamarsi per i suoi momenti mitici. Se le riuscisse di convalidare questa pretesa, vorrebbe dire che è impossibile isolare la zona in cui il significato di questo romanzo vige autonomamente. E dove non si può provare l'esistenza di questo dominio separato, non si può parlare di un'opera poetica, ma solo del suo antecedente, la scrittura magica. Ogni analisi approfondita di un'opera goethiana, ma in particolare delle *Affinità elettive*, dipende quindi

¹⁰ L'autore allude a un noto ciclo di poesie di Goethe [N. d. T.].

dalla confutazione preliminare di questo tentativo. Essa ci condurrà insieme alla scoperta di un nucleo luminoso del contenuto liberatore, che è sfuggito a quell'impostazione, come sempre, così anche nelle *Affinità elettive*.

Il canone che corrisponde alla vita del semidio appare, in una trasposizione caratteristica, nella concezione che la scuola georgiana afferma del poeta. Essa gli assegna, come all'eroe, la sua opera come un compito, e considera quindi il suo mandato come divino. Ma da Dio gli uomini non ricevono compiti, ma solo esigenze, e perciò, davanti a Dio, non si può assegnare un valore speciale alla vita poetica. Per non dire che il concetto di compito è inadeguato anche dal punto di vista del poeta. Poesia in senso proprio sorge solo dove la parola si libera dalla schiavitù anche del compito più grande. Essa non discende da Dio, ma sale dal fondo imperscrutabile dell'anima; essa partecipa della più profonda soggettività dell'uomo. Poiché la sua missione sembra derivare, a quel circolo¹¹, direttamente da Dio, esso conferisce al poeta non solo il grado inviolabile ma pur sempre relativo che possiede nel suo popolo, ma una supremazia affatto problematica come uomo, e quindi alla sua vita di fronte a Dio, di cui egli, come «superuomo», sembra stare alla pari. Ma il poeta è una manifestazione della natura umana antecedente non per grado, ma per specie, a quella del santo. Poiché nella natura del poeta si determina un rapporto dell'individuo alla comunità popolare, in quella del santo il rapporto dell'uomo a Dio.

Alla concezione eroicizzante del poeta si accompagna, nelle speculazioni del circolo che sono alla base del libro di Gundolf, con effetti sconvolgenti e rovinosi, un altro e non minore errore, nato dall'abisso della scervellata confusione linguistica. Anche se la designazione del poeta come «creatore» non è già di per sé quell'errore, essa scivola e degenera in esso in chiunque non avverta il tono metaforico di quel termine: l'allusione al vero creatore. E in realtà l'artista è meno il fondamento (o creatore) che l'origine (o il formatore), e certo la sua opera non è in alcun modo la sua creatura, ma – piuttosto – la sua formazione. È vero che anche l'opera ha vita, e non solo la creatura. Ma – ciò che costituisce la differenza decisiva fra le due – solo la vita della creatura, e mai quella dell'opera, partecipa liberamente all'intenzione del riscatto. Per quanto, quindi, il linguaggio metaforico possa parlare della creati-

¹¹ Cioè al *George-Kreis* [N. d. T.].

vità di un artista, non è nelle sue opere che la creazione può esplicare la sua virtù specifica, quella, cioè, di causa, ma solo e unicamente nelle creature. Per cui quello sconsiderato uso linguistico, che si esalta alla parola «creatore», porta direttamente a considerare, non le opere, ma la vita, come il prodotto specifico dell'artista. Ma mentre nella vita dell'eroe, grazie alla sua completa trasparenza simbolica, si espone una realtà pienamente formata, la cui forma è la lotta, nella vita del poeta non solo un compito univoco si trova cosí poco come in ogni vita umana, ma altrettanto poco vi si trova una lotta univoca e chiaramente dimostrabile. Ma poichè bisogna evocare a ogni costo la «figura», al di là di quella vivente e in lotta si offre solo quella irrigidita nell'opera letteraria. Cosí si compie un dogma che, dopo aver trasfigurato l'opera in vita, torna, con un rigiro non meno fallace, a irrigidirla, come vita, in opera, e che crede di poter cogliere la famigerata «figura» del poeta in un miscuglio di eroe e creatore, in cui non si distingue piú nulla, ma di cui si può affermare qualunque cosa con aria di profondità.

Il dogma piú insulso del culto goethiano, la piú scialba professione di fede degli adepti: che di tutte le opere di Goethe la piú grande è la sua vita, è stato accolto nel *Goethe* di Gundolf. Cosí la vita di Goethe non è distinta rigorosamente dall'opera. Come il poeta, in un'immagine di lucida paradossia, ha chiamato i colori le azioni e passioni della luce, cosí Gundolf, in una concezione estremamente torbida, fa della vita di Goethe questa luce, che non sarebbe, in ultima istanza, di altra natura dai suoi colori, dalle sue opere. Questa impostazione del problema gli rende un doppio servizio: essa rimuove dal campo visivo ogni concetto morale, e tocca nello stesso tempo - assegnando all'eroe, come creatore, la figura che gli spetta come vincitore - il livello della profondità blasfema. Cosí egli dice, delle *Affinità elettive*, che Goethe vi «ha ripensato l'operare necessario di Dio». Ma la vita dell'uomo, e sia pure la vita dell'uomo che crea, non è mai quella del creatore. Altrettanto poco si può interpretare come quella dell'eroe, che dà a se stessa la propria forma. Ma proprio in questo senso essa è commentata da Gundolf. Anziché interpretare, con la grande e fedele modestia del biografo, il contenuto reale di questa vita anche e proprio in funzione di ciò che in essa è rimasto incompreso, come l'archivio di documenti anche indecifrabili di un'esistenza, contenuto reale e contenuto di verità devono essere palesi a ogni costo, e, come nella vita dell'eroe, corrisondersi esattamente fra loro. Ma palese è solo il contenuto reale della vita, e il suo contenuto di

verità è nascosto. Si può chiarire bensì il singolo tratto, il singolo rapporto, ma non la totalità, a meno di cogliere anch'essa solo in un rapporto finito. Poiché in se stessa è infinita. Non c'è quindi, nell'ambito della biografia, commentario né critica. Nella violazione di questo principio vengono curiosamente a incontrarsi due libri che, per ogni altro rispetto, si potrebbero considerare agli antipodi nella letteratura goethiana: l'opera di Gundolf e la trattazione di Baumgartner. Mentre quest'ultima intraprende direttamente l'indagine del contenuto di verità, senza nemmeno sospettare dove sia sepolto, e deve quindi accumulare a dismisura ammanchi critici, Gundolf s'immerge nel mondo dei contenuti reali della vita goethiana, nei quali tuttavia può solo illudersi di esporre il suo contenuto di verità. Poiché una vita umana non può essere considerata secondo l'analogia di un'opera d'arte. Ma il principio di critica delle fonti adottato da Gundolf rivela proprio la determinazione fondamentale di operare questa deformazione. Se, nella gerarchia delle fonti, le opere sono messe regolarmente al primo posto, e le lettere, per tacere delle conversazioni, vengono subordinate a quelle, questa impostazione è spiegabile solo con il fatto che la vita stessa è considerata come opera. Poiché solo di fronte a un'opera il commentario tratto dalle sue parti possiede un valore superiore a quello che si può attingere da ogni altra fonte. Ma questo solo perché, col concetto di opera, si determina una sfera speciale e rigidamente definita, in cui non può più entrare la vita del poeta. Che se poi quella gerarchia dovesse mirare a distinguere ciò che è stato tramandato fin dall'origine per iscritto da ciò che è stato trasmesso in un primo tempo oralmente, allora bisogna dire che questo è un problema cruciale solo della storia vera e propria, mentre la biografia, anche quando pretende alla massima validità, deve abbracciare tutta l'ampiezza di una vita umana. È vero che, all'inizio del suo libro, l'autore rigetta con disdegno l'interesse biografico, ma l'indegnità spesso caratteristica dell'odierna produzione biografica non deve far dimenticare che essa poggia su un canone di concetti senza il quale ogni trattazione storica di un uomo finisce per trovarsi priva di oggetto. Non fa quindi meraviglia che l'intrinseca informità di questo libro determini un'immagine informe del poeta, che ricorda il monumento schizzato da Bettina, dove le forme enormi dell'uomo venerato sfumano nell'informe e nell'ermafroditico. Questa monumentalità è falsa, e - per dirla nei termini cari a Gundolf - appare che l'immagine uscita dal «logos privo di forza» non è troppo diversa da quella creata dall'«Eros senza misura».

Solo l'analisi tenace del suo metodo viene a capo della natura chimerica di quest'opera. Sarebbe fatica inutile affrontare i particolari senza quest'arma. Poiché una terminologia quasi impenetrabile è la loro corazza. Essa dimostra il significato fondamentale per ogni conoscenza del rapporto fra mito e verità. È un rapporto di esclusione reciproca. Non c'è verità, poiché non c'è univocità, e quindi neppure errore, nel mito. Ma potendoci essere altrettanto poco una verità *su* di esso (poiché la verità è solo negli oggetti, come l'oggettività è nella verità), così, dello spirito del mito, si dà solo e unicamente *conoscenza*. E dove ha da essere possibile la presenza della verità, può esserlo solo a condizione della conoscenza del mito, e cioè di quella della sua radicale, assoluta indifferenza nei confronti della verità. È perciò che in Grecia la vera e propria arte, la vera e propria filosofia – a differenza del loro stadio improprio, teurgico – cominciano solo al tramonto del mito, poiché la prima non meno, e la seconda non più dell'altra riposano sulla verità. Ma così insondabile è la confusione creata dall'identificazione di mito e verità che la prima deformazione, con la sua azione segreta, minaccia di garantire quasi ogni singola proposizione dell'opera di Gundolf dalla diffidenza del critico. Eppure tutta l'arte del critico si riduce qui a prendere, come un secondo Gulliver, una sola di queste frasi lillipuziane (nonostante i suoi sgambettanti sofismi), e a osservarla con calma. «Solo nel matrimonio si congiungono [...] tutte le attrazioni e repulsioni che risultano dalla tensione dell'uomo fra civiltà e natura, dalla duplicità per cui confina – nel sangue – con l'animale, e nell'anima con la divinità. Solo nel matrimonio l'unione fatale e istintiva di due esseri umani diventa, mediante la procreazione del figlio legittimo, pagana-mente un mistero, cristianamente un sacramento. Il matrimonio non è solo un atto animale, ma anche un atto magico, un incantesimo». Una spiegazione che solo il sanguigno misticismo espressivo distingue dalla psicologia dei motti dei cioccolatini. Come è solida, in confronto, la spiegazione kantiana, il cui severo richiamo al momento naturale del matrimonio – la sessualità – non sbarra la strada al *logos* del suo momento divino – la fedeltà. Poiché ciò che è veramente divino ha in sé il *logos*; non fonda la vita senza la verità, il rito senza la teologia. Mentre è proprio di ogni concezione pagana il primato del culto sulla dottrina, che rivela inequivocabilmente il suo carattere pagano nell'essere solo ed esclusivamente esoterica. Il *Goethe* di Gundolf, questo enorme basamento della propria statuina, rivela in ogni senso l'iniziato a una scienza esoterica, che tollera solo per generosità gli sforzi della filosofia

per decifrare un segreto di cui egli ha in mano le chiavi. Ma non c'è mentalità piú rovinosa di quella che confonde e riconduce al mito anche ciò che ha cominciato a uscirne, e che peraltro, con l'immersione nel mostruoso che impone al lettore, dovrebbe mettere subito in allarme ogni intelletto a cui non piaccia soggiornare nella giungla dei tropici, in una foresta vergine dove le parole si slanciano, come scimmie loquaci, da un'ampollosità all'altra, solo per non dover toccare il suolo che mostra che non stanno in piedi, e cioè il *logos*, dove dovrebbero stare e rispondere. Ma esse lo evitano in modo così appariscente, perché di fronte a ogni pensiero mitico – per quanto artificiale e surrettizio – la questione della verità si riduce a zero. Quello di Gundolf non esita a prendere il cieco strato del puro contenuto reale per il contenuto di verità nell'opera goethiana, e invece di filtrare, da un'idea come quella di destino, il contenuto vero mediante la conoscenza, questo contenuto è rovinato dal sentimentalismo che – con il suo fiuto – «s'immersedesima» in essa. È così che, con la falsa monumentalità dell'immagine di Goethe, appare anche la falsa legalità della sua costruzione, e l'analisi di quel *logos* coglie, una volta scrutata la sua fragilità metodica, la sua presunzione linguistica e quindi il centro. I suoi concetti sono nomi, i suoi giudizi formule. Poiché qui proprio la lingua, a cui neppure l'ultimo sciocco può togliere del tutto il raggio della sua razionalità, ha il compito di spargere un'oscurità che essa sola potrebbe disperdere. Così deve sparire anche l'ultima fede nella superiorità di quest'opera sulla letteratura goethiana delle scuole precedenti, come crede legittima e maggiore delle quali è stata riconosciuta dalla filologia intimidita, non solo per via della sua cattiva coscienza, ma anche per l'impossibilità di valutarla alla stregua dei suoi concetti tradizionali. Ma anche la perversione quasi insondabile della mentalità con cui è condotto non sottrae all'analisi filosofica un tentativo che si giudicherebbe da sé anche se non recasse l'abbietta apparenza della riuscita.

Dovunque si tratta di penetrare nella vita e nell'opera di Goethe, l'elemento mitico – per quanto vistosamente possa manifestarsi – non può costituire il fondamento della conoscenza. Per quanto il mitico, nei particolari, possa essere benissimo oggetto di indagine, dove si tratti invece dell'essenza e della verità nell'opera e nella vita, la comprensione del mito non può, anche nei riguardi oggettivi, essere l'ultima. Poiché nell'ambito del mito non si esaurisce o rappresenta pienamente né la vita di Goethe, né alcuna delle sue opere. Se ciò, per quanto riguarda la vita, è garantito a priori dalla sua natura umana, è rivelato caso per caso dalle ope-

re, nella misura in cui una lotta tenuta celata nella vita si appalesa nelle sue ultime. E solo in queste l'elemento mitico appare anche nella sostanza, e non solo negli argomenti. Esse possono servire, nel quadro di questa vita, come una valida testimonianza del suo ultimo decorso. Ma la loro forza probante non riguarda solo, e non in ultima istanza, il mondo mitico nella vita di Goethe. C'è, in lui, una lotta per liberarsi dalla sua presa, e questa lotta, non meno dell'essenza di quel mondo, è documentata nel romanzo goethiano. Nella tremenda esperienza fondamentale delle forze mitiche, in cui la conciliazione con esse è possibile solo a prezzo di un continuo sacrificio, Goethe si è ribellato contro di esse. Se lo sforzo sempre rinnovato della sua età virile, intrapreso con interna esitazione, ma con volontà ferrea, fu quello di sottoporsi a quegli ordini mitici ovunque essi dominino ancora, anzi di ribadire per suo conto il loro dominio, come può farlo un servitore dei potenti, dopo l'ultima e più grave sottomissione a cui si risolse, dopo la capitolazione nella sua più che trentennale lotta contro il matrimonio, in cui vedeva il simbolo minaccioso della schiavitù mitica, questo sforzo crollò, e un anno dopo la conclusione del suo matrimonio, che gli si era imposta in giorni di fatale urgenza, egli cominciò *Le affinità elettive*, in cui inserì la protesta – sempre più fortemente sviluppata nella sua opera tarda – contro il mondo con cui la sua età virile aveva stretto alleanza. *Le affinità elettive* sono, in quest'opera, una svolta. Comincia con esse l'ultima serie delle sue produzioni, da nessuna delle quali ha più saputo staccarsi completamente, poiché sino alla fine il loro respiro è rimasto vivo in lui. Ecco perché ci commuove quella nota di diario del 1820, dove dice di aver «cominciato a leggere *Le affinità elettive*»; e si spiega così anche la muta ironia di un episodio riferito da Heinrich Laube: «Una signora parlò a Goethe delle *Affinità elettive*: – Non posso proprio approvare questo libro, signor von Goethe; è veramente immorale e non lo consiglierei mai a una signorina –. Goethe tacque serio un momento, e poi disse con viva sincerità: – Me ne rincresce, è il mio libro migliore». Quell'ultima serie di opere documenta e accompagna la chiarificazione, che non poteva più essere una liberazione. Forse perché la sua gioventù era fuggita spesso troppo presto dalle difficoltà della vita nel regno della poesia, la vecchiaia fece – con tremenda, ironica punizione – della poesia il tiranno della sua vita. Goethe piegò la propria vita alle regole che ne facevano un'occasione delle sue opere. Questo è il significato morale della sua contemplazione dei contenuti reali nella tarda vecchiaia. I tre grandi documenti di questa riparazione segreta furo-

no *Poesia e verità*, il *Divan occidentale-orientale* e la seconda parte del *Faust*. La storicizzazione della sua vita, affidata dapprima a *Poesia e verità*, poi ai *Fascicoli quotidiani e annuali*, doveva provare – e inventare – che essa era stata l'archetipo di una vita densa di contenuto poetico, di soggetti e occasioni per «il poeta». L'occasione poetica di cui qui si parla, è non solo qualcos'altro dall'«esperienza vissuta»¹² che la moderna convenzione pone alla base della creazione poetica, ma è proprio l'opposto di essa. La tesi che si tramanda attraverso le storie della letteratura, per cui la poesia di Goethe sarebbe stata «poesia d'occasione», intende poesia dell'«esperienza vissuta», e dice così, per quanto riguarda le ultime opere e le più grandi, il contrario della verità. Poiché l'occasione dà la sostanza, mentre l'«esperienza vissuta» lascia solo un sentimento. Imparentato e analogo al rapporto di queste due è quello delle parole *Genius* e *Genie*. La seconda, in bocca ai moderni si risolve in un titolo che, comunque la mettano, non sarà mai in grado di cogliere nella sua essenzialità il rapporto di un uomo con l'arte. Mentre ci riesce la parola *Genius*, come è provato dai versi di Hölderlin:

Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen?
 Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?
 Drum, mein Genius! tritt nur
 Baar ins Leben und sorge nicht!
 Was geschieht, es sei alles gelegen dir¹³.

È appunto questa la missione antica del poeta, che da Pindaro a Meleagro, dai giochi istmici a un'ora d'amore, trovava occasioni più o meno alte, ma come tali pur sempre degne, per il suo canto, che non poteva quindi venirgli il ticchio di fondare su «esperienze vissute». Come il concetto di esperienza vissuta non è altro che la definizione di quella non impegnatività e mancanza di conseguenze del canto (auspicata dal filisteismo anche più sublime, perché pur sempre altrettanto vile), che, privo di ogni rapporto con la verità, non è più in grado di destare la responsabilità dormiente. Goethe era entrato, nella sua vecchiaia, abbastanza a fondo nell'essenza della poesia, per avvertire con spavento la mancanza di ogni occasione di canto nel mondo che lo circondava, e per volere tuttavia calcare solo e sempre quel «tappeto di verità». Tardi venne a trovarsi alle soglie del romanticismo tedesco. L'ac-

¹² In tedesco *Erlebnis* [N. d. T.].

¹³ [«Tanti viventi non ti sono noti? | Il tuo piede non va sopra i tappeti del vero? | Dunque, mio genio, non aver paura! ed entra a piedi nudi nella vita! | Qualunque cosa accada, sia per te un'occasione»].

cesso alla religione, nella forma di una conversione qualunque, dell'adesione a una comunità, gli era precluso, come era precluso a Hölderlin. È essa che Goethe abborriva nei primi romantici. Ma le leggi cui essi cercarono invano di soddisfare convertendosi, e quindi estinguendo la propria vita, accesero in Goethe, che dovette anch'egli sottomettersi a esse, la fiamma piú alta della sua vita. Arsero in essa le scorie di ogni passione, ed egli poté, nelle sue lettere, serbare cosí dolorosamente vicino, sino alla fine della sua vita, l'amore per Marianne, che a oltre un decennio dall'epoca in cui era nata la loro simpatia, egli poté scrivere quella che è forse la piú potente poesia del *Divan*: «Nicht mehr auf Seidenblatt | Schreib' ich symmetrische Reime»¹⁴. E l'ultimo fenomeno di questa poesia capace di comandare alla vita, anzi, alla fine, alla sua stessa durata, è la conclusione del *Faust*. Se *Le affinità elettive* sono la prima in questa serie di opere della vecchiaia, già in esse, per quanto oscuro vi domini il mito, deve potersi scorgere una promessa piú pura. Ma essa non può rivelarsi a una trattazione come quella di Gundolf. Non piú di quella di altri autori essa può render conto della novella, degli *Strani figli di due vicini*.

Le stesse *Affinità elettive* sono state concepite in origine come novella nell'ambito degli *Anni di viaggio*, da cui le fece uscire la loro crescita successiva. Ma le tracce della concezione formale originaria si sono conservate nonostante tutto quello che ha fatto diventare l'opera un romanzo. Solo la perfetta maestria di Goethe, che si manifesta qui a uno dei suoi culmini, ha potuto impedire che l'innata tendenza novellistica spezzasse la forma del romanzo. Il dissidio sembra domato con energia e l'unità raggiunta, in quanto egli nobilita, per cosí dire, la forma romanzesca con quella novellistica. L'efficace espediente artistico che ha potuto ottenere questo risultato, e che s'imponeva non meno drasticamente da parte del contenuto, consiste nella rinuncia, da parte del poeta, a richiamare la partecipazione del lettore sul centro della vicenda. Restando esso affatto inaccessibile all'apprensione diretta del lettore, come prova nel modo piú chiaro la morte inattesa di Ottilia, l'influsso della forma novellistica su quella romanzesca si rivela, proprio nella descrizione di questa morte, anche e soprattutto come una frattura, poichè il centro, che in una novella rimane stabilmente celato, si rivela da ultimo con forza duplicata. Nella stessa tendenza formale può forse rientrare anche ciò

¹⁴ [«Ora non scrivo piú rime simmetriche | su fogli di seta»].

su cui ha già richiamato l'attenzione R. M. Meyer, e cioè il fatto che la narrazione si compiace di formare dei gruppi. E la loro figuratività è di carattere decisamente non pittorico; si potrebbe chiamare plastico, o magari stereoscopico. Anch'essa ha un effetto novellistico. Poiché se il romanzo attira irresistibilmente, come un *maëlstrom*, il lettore nel proprio interno, la novella tende al distacco, respinge dal proprio circolo magico ogni essere vivente. In ciò *Le affinità elettive* sono rimaste – nonostante la loro ampiezza – novellistiche. Esse non sono superiori, in vigore e incisività espressiva, alla vera e propria novella in esse contenuta. Esse costituiscono una forma limite, per cui sono più lontane da altri romanzi che essi non lo siano fra loro. «Nel *Meister* e nelle *Affinità elettive* lo stile artistico è dominato dal fatto che sentiamo ovunque la presenza del narratore. Vi manca il realismo artistico formale che conferisce autonomia agli eventi e ai personaggi, per cui essi, come sul teatro, operano solo come una realtà direttamente esistente; e sono invece propriamente un "racconto", che è sorretto dal narratore retrostante [...] I romanzi goethiani si svolgono per entro le categorie del "narratore"». «Come letti ad alta voce», spiega Simmel in un'altra occasione. Ma comunque questo fenomeno, che non sembra a lui ulteriormente analizzabile, vada interpretato per il *Meister*, nelle *Affinità elettive* esso nasce dal fatto che Goethe si riserva gelosamente di governare da solo all'interno della propria opera. Analoghe barriere erette verso il lettore caratterizzano la forma classica della novella; Boccaccio dà alle sue una cornice, Cervantes le fa precedere da un'introduzione. Per quanto, quindi, nelle *Affinità elettive* la forma di romanzo si sottolinei con forza, proprio questa accentuazione, e questo eccesso di tipicità e contorno, tradisce il loro carattere novellistico.

Nulla poteva rendere più invisibile il resto di ambiguità che vi permane, dell'inserzione di una novella, che, quanto più l'opera principale spiccava di fronte a essa come al puro modello della sua intenzione, e tanto più doveva farla assomigliare a un romanzo vero e proprio. Questa è la funzione che hanno, nella composizione, gli *Strani figli di due vicini*, che devono fungere da novella esemplare, anche se ci si limita a considerare la forma. Lo stesso Goethe ha voluto porla come tale: non meno, anzi, in certo qual modo, ancora più esemplare del romanzo. Poiché sebbene dell'evento che essa riferisce si parli nel romanzo come di un fatto reale, il racconto è designato come novella. Esso deve essere considerato «novella» nello stesso senso rigoroso in cui l'opera principale deve esse-

re considerata «un romanzo»¹⁵. Appare in essa, nel modo piú chiaro, la legge sopra citata della sua forma: l'intangibilità del centro, e cioè il mistero come tratto essenziale. Poiché il mistero – la catastrofe – è ricondotta in essa al centro, come il principio vivente del racconto, mentre nel romanzo, dove rappresenta l'avvenimento finale, il suo significato rimane solo fenomenale. La forza vivificante di questa catastrofe è – per quanti elementi le corrispondano nel romanzo – così difficile da scrutare che a una considerazione sprovveduta la novella sembra non meno indipendente, ma anche non meno enigmatica della *Pazza pellegrinante*¹⁶. Eppure in questa novella regna la luce chiara. Tutti i contorni sono netti e tutto è fin dall'inizio al vertice. È la luce diurna della decisione che irrompe nell'Ade crepuscolare del romanzo. Così la novella è piú prosaica del romanzo. Essa gli si contrappone in una prosa di grado superiore. A ciò corrisponde la schietta anonimità dei suoi personaggi, e quella parziale, indecisa, dei personaggi del romanzo.

Mentre questi ultimi conducono una vita ritirata che completa la libertà garantita del loro agire, i personaggi della novella appaiono circondati da tutte le parti dal loro ambiente, dai loro parenti. Ché se nel romanzo Ottilia, su preghiera dell'amato, si libera, col medaglione paterno, fin del ricordo della famiglia, per essere interamente consacrata all'amore, qui gli amanti, anche una volta riuniti, non si sentono indipendenti dalla benedizione dei genitori. Già questi elementi bastano a definire profondamente le coppie. Poiché se è vero che gli amanti escono maturi dal vincolo della casa paterna, è anche vero che essi trasformano la sua potenza interiore, in quanto, anche se ognuno di per sé dovesse restarvi legato, l'altro, con il suo amore, gli permette di superarla. Se c'è un segno per gli amanti, è che si è chiuso reciprocamente, dietro di loro, non solo l'abisso del sesso, ma anche quello della famiglia. Perché quella visione amante sia valida, essa non deve sottrarsi pavidamente alla vista, e financo al pensiero dei genitori, come fa Edoardo con Ottilia. La forza degli amanti trionfa in quanto abbaglia e soverchia, presso l'amante, fin la presenza reale dei genitori. Come essi siano capaci, nella loro radiosità, di liberarsi reciprocamente da ogni vincolo, è detto dalla novella con l'immagine delle vesti in cui i figli non sono piú quasi riconosciuti dai genitori. E non solo con essi entrano in rapporto gli amanti della novel-

¹⁵ «Novella» e «Un romanzo» sono i sottotitoli dati da Goethe, rispettivamente agli *Strani figli di due vicini* e alle *Affinità elettive* nel suo complesso [N. d. T.].

¹⁶ Novella degli *Anni di viaggio di Wilhelm Meister* [N. d. T.].

la, ma anche con tutto il mondo circostante. E mentre l'indipendenza dei personaggi del romanzo non fa che sancire più rigidamente la loro soggezione temporale e locale al destino, è per gli altri una garanzia inestimabile che, al culmine delle loro angustie, anche i compagni di gita corrono il rischio di naufragare. Ciò significa che anche l'estremo pericolo non li espelle dalla cerchia dei loro, mentre il tenore di vita formalmente perfetto dei personaggi del romanzo non può nulla per impedire che, finché cade la vittima, ogni istante li escluda più inesorabilmente dalla comunità dei pacifici. Gli amanti della novella non acquistano la loro pace con il sacrificio. Che il balzo mortale della fanciulla non abbia questo significato, è indicato dal poeta con somma delicatezza e precisione. Poiché proprio questa è la segreta intenzione onde essa butta la ghirlanda al ragazzo: di mostrare che non vuol «morire in bellezza», che non vuol essere coronata nella morte come una vittima. Il ragazzo, che bada solo al timone, mostra a sua volta di non partecipare, consapevolmente o meno, a ciò che si svolge, come se si trattasse di un sacrificio. Poiché essi osano tutto, e non solo per una libertà falsamente intesa, non cade fra loro una vittima, ma in loro la decisione. E in realtà la libertà è altrettanto chiaramente distante, dalla decisione salutare del giovane, quanto il destino. È la chimerica aspirazione alla libertà che attira il destino sui personaggi del romanzo. Gli amanti della novella sono al di là dell'uno come dell'altra, e la loro animosa decisione basta a disperdere un destino che stava per addensarsi su di loro, e a scrutare una libertà che voleva trascinarli nel nulla della scelta. È questo, nei secondi della decisione, il senso del loro agire. Entrambi sprofondano nella viva corrente, la cui forza salutare e benefica non è meno grandiosa, in questa vicenda, del potere mortale delle acque ferme nell'altra. Un episodio di quest'ultima chiarisce completamente anche il significato del curioso travestimento negli abiti nuziali che i due giovani hanno trovato sul posto. Nel romanzo, Nanny chiama l'abito funebre pronto per Ottilia la sua veste da sposa. Così si può interpretare in conformità lo strano episodio della novella e - anche senza ricorrere ad analogie mitiche forse reperibili - scorgere, nelle vesti nuziali di quegli amanti, abiti funebri trasformati e ormai immuni alla morte. La perfetta sicurezza e intimità, che si apre loro alla fine, è indicata anche altrimenti. Non solo perché il travestimento li rende irriconoscibili agli amici, ma specie nella grande immagine della nave approdante al luogo della loro unione, si determina la sensazione che essi non hanno più un destino e si trovano già dove gli altri devono ancora arrivare.

Possiamo quindi ritenere incontrovertibilmente provato che nella struttura delle *Affinità elettive* spetta a questa novella una funzione decisiva. Anche se tutti i suoi particolari si rivelano solo alla piena luce della storia principale, quelli già accennati mostrano inequivocabilmente che ai motivi mitici del romanzo corrispondono quelli della novella come motivi di redenzione. Per cui, se l'elemento mitico del romanzo è la tesi, nella novella si può scorgere l'antitesi. A ciò allude il suo titolo. «Strani» devono apparire i figli dei due vicini soprattutto ai personaggi del romanzo, che si distolgono da loro con animo profondamente offeso. Un'offesa che Goethe, conforme alla natura segreta, e forse, in molti aspetti, a lui stesso occulta della novella, ha motivato esteriormente senza toglierle perciò il suo significato interiore. Mentre quei personaggi rimangono, più deboli e muti, ma nel loro formato naturale, nel campo visivo del lettore, gli amanti riuniti della novella spariscono sotto l'arco di un'ultima interrogazione retorica, in una prospettiva, per così dire, infinitamente lontana. E non si può dire che sia indicata, nell'attitudine ad allontanarsi e a scomparire, la beatitudine, quella beatitudine nel piccolo, di cui Goethe ha fatto più tardi il solo motivo della *Nuova Melusina*¹⁷?

3.

Eh ihr den leib ergreift auf diesem sterne
Erfind ich euch den traum bei ewigen sternem¹⁸.
GEORGE.

Lo scandalo suscitato da ogni critica artistica, con il pretesto che «incalzerebbe l'opera troppo d'avvicino», in tutti coloro che non vi ritrovano l'immagine della loro egoistica familiarità, documenta una tale ignoranza della natura dell'arte che un'epoca che diventa sempre più consapevole del carattere strettamente determinato della sua origine, potrebbe fare a meno di confutarlo. Nondimeno può essere consentita un'immagine che impartisce la migliore risposta alla sensibilità offesa. Si pensi di conoscere una persona, bella e attraente, ma chiusa in sé, perché cela un segreto. Sarebbe riprovevole voler penetrare in essa con la forza. Ma sarà lecito indagare se essa abbia fratelli o sorelle, e se il loro carattere non contribuisca a illuminare ciò che essa ha di enigmatico. Allo stesso modo la criti-

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ [«Prima che voi prendiate corpo in questa stella | vi invento il sogno dalle eterne stelle»].

ca va in cerca di fratelli e sorelle dell'opera d'arte. E tutte le opere genuine hanno le loro sorelle nel regno della filosofia. Non per nulla esse sono le forme in cui appare l'ideale del suo problema. La totalità della filosofia, il suo sistema, è di portata superiore a quanto possa richiedere l'insieme di tutti i suoi problemi, perché l'unità nella soluzione di tutti questi non è a sua volta interrogabile. Che se l'unità nella soluzione di tutti i problemi fosse a sua volta interrogabile, si porrebbe subito, rispetto alla questione che la interroga, la nuova questione dell'unità della risposta a essa data con quella data a tutte le altre. Ne deriva che non vi è questione che abbracci, interrogandola, l'unità della filosofia. Il concetto di tale questione inesistente, che interroga l'unità della filosofia, è indicato in filosofia dall'ideale del problema. Ma anche se il sistema non è – in alcun senso – interrogabile, esistono tuttavia configurazioni che, senza essere una questione, hanno la più profonda affinità all'ideale del problema. Esse sono le opere d'arte. L'opera d'arte non entra in concorrenza con la filosofia, ma solo in un rapporto esattamente determinato con essa grazie alla sua affinità all'ideale del problema. Poiché quest'ultimo, secondo una legge fondata nell'essenza stessa dell'ideale, può rappresentarsi solo nella molteplicità. Ma non in una molteplicità di *problemi* appare l'ideale del problema. Esso è, invece, sepolto in quella delle opere, e farlo venire alla luce è il compito della critica. Essa fa apparire, nell'opera d'arte, l'ideale del problema come in una delle sue manifestazioni. Poiché ciò che essa mostra, in ultima istanza, nell'opera d'arte, è la formulabilità virtuale del suo contenuto di verità come supremo problema filosofico; ma ciò di fronte a cui essa si arresta – per reverenza nei confronti dell'opera, ma anche per rispetto verso la verità –, è questa stessa formulazione. Poiché quella formulabilità potrebbe essere attuata realmente solo se il sistema fosse interrogabile, e si trasformerebbe così, da una manifestazione dell'ideale, nella sussistenza – che non è mai data – dell'ideale stesso. Ma così essa dice semplicemente che la verità potrebbe riconoscersi in un'opera, non come interrogata, ma come postulata o richiesta. Se si può quindi dire che tutto ciò che è bello si rapporta in qualche modo al vero, e che è possibile determinare il suo luogo virtuale nella filosofia, ciò significa che in ogni vera opera d'arte si può scoprire una manifestazione dell'ideale del problema. Ne deriva che dal momento in cui l'analisi si solleva dai fondamenti del romanzo alla visione della sua perfezione, non più il mito, ma la filosofia è chiamata a farle da guida.

Si presenta così la figura di Ottilia, in cui il romanzo sembra sottrarsi più palesemente al mondo mitico. Poiché anche se essa

cade vittima di oscure potenze, è proprio la sua innocenza che – secondo l'antica legge, che esige l'illibatezza della vittima – la destina a questa sorte tremenda. È vero che in questa figura di fanciulla non appare la castità come può nascere dallo spirito – ché anzi un'intangibilità di questo tipo rappresenta in Luciana quasi un difetto –, ma il suo contegno perfettamente naturale la rende, nonostante l'assoluta passività, che caratterizza Ottilia nell'amore come in ogni altro campo, inaccessibile fino al più completo distacco. Alla sua maniera indiscreta lo dice anche il sonetto di Werner: la castità di questa bimba non è custodita da nessuna coscienza. Non è perciò il suo merito ancora maggiore? Che essa sia profondamente radicata nell'essenza naturale della fanciulla, è accennato da Goethe nelle immagini in cui la presenta con Gesù Bambino e col figlio morto di Carlotta nelle braccia. All'uno come all'altro Ottilia arriva senza marito. Ma qui il poeta ha detto qualcosa di più. Poiché il quadro «vivente» che mostra la grazia e la purezza superiore a ogni severità morale della madre di Dio, è solo un quadro artificiale. L'immagine che la natura ci darà poco dopo, presenta il bambino morto. E questo smaschera la vera natura di quella castità, la cui sterilità sacra non è, in se stessa, affatto superiore all'impura confusione sessuale che spinge l'un verso l'altro gli sposi già intimamente divisi, e il cui diritto vale solo a ritardare un'unione in cui l'uomo e la donna si perderebbero fatalmente. Ma nella figura di Ottilia la castità ha ben altre pretese. Essa suscita l'apparenza di un'innocenza della vita naturale. L'idea pagana, anche se non mitica, di questa innocenza, deve almeno la sua formulazione estrema e più ricca di conseguenze – nell'ideale della verginità – al cristianesimo. Se le radici di una colpa mitica originaria vanno cercate nel semplice impulso vitale della sessualità, il pensiero cristiano vede la sua antitesi dove quell'impulso è più lontano da un'espressione drastica: nella vita della vergine. Ma questa intenzione chiara, anche se non limpidamente consapevole, contiene un errore gravido di conseguenze. C'è bensì, come una colpa naturale, anche un'innocenza naturale della vita. Ma quest'ultima non è legata alla sessualità – sia pure negativamente –, ma solo e unicamente al suo antipodo, lo spirito (anch'esso, per così dire, naturale). Come la vita sessuale dell'uomo può diventare l'espressione di una colpa naturale, così la sua vita spirituale, riferita all'unità della sua individualità comunque fatta, l'espressione di una naturale innocenza. Questa unità della vita spirituale individuale è il carattere. L'univocità come suo momento costitutivo essenziale lo distingue dal demonico di tutti i feno-

meni puramente sessuali. Attribuire a qualcuno un carattere complicato può significare solo che, a torto o a ragione, gli si nega un carattere, mentre per ogni manifestazione della pura vita sessuale il contrassegno della sua conoscenza è la percezione dell'ambiguità della sua natura. Ciò si conferma anche nella verginità. È evidente, anzitutto, l'ambiguità della sua illibatezza. Poiché proprio ciò che è considerato segno di purezza interiore, è ciò che è più accettato al desiderio. Ma anche l'innocenza dell'inconsapevolezza è ambigua. Poiché sulla sua base la simpatia trapassa inavvertitamente in desiderio sentito come colpevole. E proprio questa ambiguità ritorna, in modo estremamente sintomatico, nel simbolo cristiano dell'innocenza, nel giglio. Le linee severe della pianta, la bianchezza del calice, si uniscono a dolci profumi inebrianti, e che non sembrano più nemmeno vegetali. Questa pericolosa magia dell'innocenza è stata conferita dal poeta a Ottilia, ed è strettamente imparentata al sacrificio che si celebra con la sua morte. Poiché proprio nel suo apparire così innocente, essa non esce dall'ambito in cui esso ha luogo. Non è la purezza, ma la sua apparenza, a diffondersi – con questa innocenza – sulla sua persona. È l'intangibilità dell'apparenza che la sottrae all'amato. Una natura apparente dello stesso genere è indicata nel carattere di Carlotta, che appare solo interamente pura e inattaccabile, mentre in realtà è deformata dall'infedeltà verso l'amico. Anche nella parte di madre e di padrona di casa, dove la passività non le si addice, essa appare schematica. Ma solo a patto di questa indeterminatezza si manifesta in lei il carattere nobile. Essa non è quindi, nel senso più profondo, così dissimile da Ottilia che fra tanti schemi è la sola apparenza. Come in generale è indispensabile, per capire quest'opera, non cercare la sua chiave nell'opposizione dei quattro protagonisti, ma in quella per cui essi si distinguono – nella stessa misura – dagli amanti della novella. I personaggi della storia principale hanno la loro antitesi meno come singoli che come coppie.

Si può asserire che l'essenza di Ottilia partecipi di quella vera innocenza naturale, che ha altrettanto poco a che fare con l'ambigua illibatezza come con la beata assenza di colpa? Si può dire che essa abbia un carattere? Che la sua natura sia chiara davanti agli occhi, non in virtù di un'ingenua schiettezza, quanto di un'espressione libera e aperta? Proprio l'opposto di tutto ciò la caratterizza. Essa è chiusa in sé – che più, tutto il suo fare e il suo dire non riesce a toglierla a questa chiusura. Vegetale silenzio, che si esprime grandiosamente nel motivo dafnico delle mani alzate in atto di scongiuro, grava sulla sua vita, e l'oscura anche nei momenti su-

premi, che generalmente illuminano quella di tutti. La sua decisione di morire non solo rimane nascosta fino all'ultimo agli amici, ma sembra formarsi, in tutta la sua segretezza, in modo incomprendibile anche per lei. E questo tocca alle radici della sua moralità. Poiché se mai altrove, nella decisione il mondo morale è illuminato dallo spirito linguistico. Nessuna decisione etica può attuarsi senza assumere forma linguistica, e, a rigor di termini, senza essere divenuta, in questa forma, oggetto di comunicazione. Perciò, nel perfetto silenzio di Ottilia, la moralità della volontà di morte che la guida diventa necessariamente dubbia. Alla base di questa volontà non c'è, in realtà, una decisione, ma un istinto. Perciò la sua morte non è, come lei sembra dire ambigualmente, sacra. Se essa si riconosce uscita dalla propria «orbita», ciò può significare, in realtà, solo questo: che solo la morte può salvarla dall'interno sfacelo. E così la morte è castigo nel senso del destino, e non la santa espiazione, che mai la morte volontaria, ma solo quella divinamente decretata da Dio, può diventare per l'uomo. Quella di Ottilia è, come la sua illibatezza, solo l'ultima evasione dell'anima, che fugge davanti alla dissoluzione. Nel suo impulso di morte si esprime un desiderio di pace. Goethe non ha mancato di indicare l'origine interamente naturale di quell'impulso. Se Ottilia muore sottraendosi il cibo, egli ha già detto, nel romanzo, come il cibo le ripugnasse sovente anche in epoche più felici. La vita di Ottilia, che Gundolf dice sacra, è inconsacrata, non tanto perché essa abbia peccato contro un matrimonio in dissoluzione, quanto perché continua a vivere senza decisione la sua vita, soggetta fino alla morte, nella sua apparenza e nel suo divenire, alla potenza del destino. Questo suo dimorare, colpevole incolpevole, nell'ambito del destino, le conferisce, a uno sguardo superficiale, un che di tragico. Così Gundolf può parlare del «pathos di quest'opera, non meno tragicamente sublime e commovente di quello da cui sorge l'*Edipo* di Sofocle». Si era già espresso in modo analogo, prima di lui, François-Poncet nel suo libro insipido e prolisso sulle *Affinités électives*. Ma questo è proprio il giudizio più sbagliato. Poiché nella parola tragica dell'eroe è scalato il crinale della decisione, sotto cui colpa e innocenza del mito si richiudono come un abisso. Al di là della colpa e dell'innocenza si apre l'al di qua del bene e del male, che è accessibile solo all'eroe, e non mai alla fanciulla esitante. Perciò è vuota retorica esaltare la sua «tragica catarsi». Non si può concepire nulla di meno tragico di questa fine dolorosa¹⁹.

¹⁹ Nell'originale *trauervoll*: si allude all'opposizione fra tragedia (*Tragödie*) e dramma moderno (*Trauerspiel*), per cui cfr. p. 273, nota 1 [N.d.T.].

Ma non è solo in questa morte che si rivela il muto istinto: anche la sua vita appare inconsistente quando entra nel raggio di luce degli ordini morali. Ma solo una completa mancanza di partecipazione al romanzo sembra aver lasciato ai critici occhi per questo. Così è rimasto riservato al buon senso filisteo di Julian Schmidt di porre la domanda che pure dovrebbe affacciarsi per prima al lettore non prevenuto della storia. «Non ci sarebbe nulla da dire se la passione fosse più forte della coscienza, ma come si spiega questo silenzio della coscienza? [...] Ottilia commette una colpa, e la sentirà più tardi profondamente, più profondamente del necessario; ma come mai non la sente prima? [...] Come è possibile che un'anima così bennata e ben educata come dovrebbe essere Ottilia, non senta che con il suo modo di comportarsi con Edoardo commette un torto verso la sua benefattrice, Carlotta?» Nessuna comprensione dei nessi più intimi del romanzo può invalidare la semplice legittimità di questa domanda. Il fatto di misconoscere il suo carattere obbligatorio lascia al buio l'essenza del romanzo. Poiché questo silenzio della voce morale non si può interpretare, come il linguaggio pacato degli affetti, come un aspetto dell'individualità. Esso non è una determinazione entro i limiti della natura umana. Con questo silenzio si è insediata devastatrice, nel cuore dell'essere più nobile, l'apparenza. Ciò ricorda stranamente il carattere taciturno di Minna Herzlieb, che è morta demente nella vecchiaia. Ogni chiarezza muta nell'agire è apparente, e in realtà l'interiorità di esseri così chiusi non è meno oscura a loro stessi che agli altri. Alla fine la vita umana di Ottilia sembra muoversi in una certa misura nel suo diario. E in realtà tutta la sua vita linguistica va cercata sempre più in questi muti appunti. Ma anch'essi non fanno che erigere il monumento per una morta. La loro rivelazione di segreti che solo la morte potrebbe dischiudere, ci abitua al pensiero della sua scomparsa; e attestando l'indole taciturna della vivente, preludono al suo totale ammutolire. Anche nel loro atteggiamento spirituale e appartato penetra l'apparenza che domina nella vita della scrivente. Poiché se in generale il pericolo del diario è quello di scoprire troppo presto nell'anima i germi del ricordo, e di impedire così la maturazione dei loro frutti, questo pericolo diventa necessariamente fatale dove la vita spirituale si esprime solo nel diario. Eppure, in ultima istanza, ogni forza di vita interiorizzata deriva solo dal ricordo. Solo il ricordo dà all'amore la sua anima. Essa respira nel ricordo di Goethe: «Ach du warst in abgelebten Zeiten | Meine Schwester oder mei-

ne Frau»²⁰. E come, in questa associazione, anche la bellezza sopravvive a se stessa nel ricordo, così, anche nel suo fiorire, essa è inessenziale senza di esso. Come testimoniano le parole del *Fedro* platonico: «Invece l'iniziato da poco, lo spettatore di tante visioni dell'aldilà, quando scorge un volto divino o una qualche forma corporea, che bene riproduca in sé la bellezza, dapprima è colto da un brivido, ed è invaso da uno smarrimento simile a quelli d'allora; poi, al mirar quel volto, lo adora quasi fosse un dio [...] La sua memoria è ricondotta all'idea eterna della bellezza, e di nuovo la rivede ferma insieme con la temperanza su candido piedestallo»²¹.

La presenza di Ottilia non suscita questo ricordo; in essa la bellezza è veramente il primo e l'essenziale. L'impressione favorevole che essa suscita «deriva solo dal suo apparire; nonostante le numerose pagine di diario la sua intima essenza rimane chiusa e nascosta, più nascosta di qualunque figura femminile di Heinrich von Kleist». In questo riconoscimento Julian Schmidt s'incontra con un antico recensore, che dice con singolare esattezza: «Questa Ottilia non è una figlia genuina dello spirito del poeta, ma generata peccaminosamente nel duplice ricordo di Mignon e di un'antica immagine di Masaccio o di Giotto». E in realtà, nella figura di Ottilia, sono superati i confini dell'epica dal lato della pittura. Poiché la manifestazione del bello come contenuto essenziale in un essere vivente trascende i confini dell'epica. E al centro del romanzo è proprio questa apparizione. Poiché non si esagera indicando nella persuasione della bellezza di Ottilia la condizione essenziale per prendere parte al romanzo. Finché dura l'universo del romanzo, questa bellezza non può scomparire; la bara in cui giace la fanciulla non viene chiusa. In quest'opera Goethe si è scostato profondamente dal celebre modello omerico per la rappresentazione epica della bellezza. Poiché non solo Elena, nel suo scherno di Paride, si rivela più decisamente che mai Ottilia nelle sue parole, ma soprattutto nella descrizione della sua bellezza Goethe non ha seguito la famosa regola che è stata tratta dai discorsi ammirativi dei vecchioni raccolti sulle mura. Quegli epiteti distintivi che sono conferiti a Ottilia contro le leggi stesse della forma romanzesca, servono solo a sottrarla al piano dell'epica, dove il poeta dispone a suo arbitrio, e a conferirle una vitalità estranea, per cui egli non è responsabile. Così, quanto più

²⁰ «Ah tu sei stata nei lontani tempi l una sorella oppure la mia donna».

²¹ Traduzione di Maria Timpanaro Cardini, Carabba, Lanciano 1938 [N.d.T.].

essa è lontana dall'Elena omerica, tanto piú è vicina a quella goethiana. Nella sua ambigua innocenza e nella sua bellezza apparente, essa sta, come lei, in attesa della morte riparatrice. E l'evocazione è in gioco anche nel suo apparire.

Nei confronti del personaggio episodico di Elena, Goethe conservò tutta la sua maestria, illuminando anche l'evocazione nella forma della rappresentazione drammatica; come in questo senso sembra tutt'altro che un caso che la scena in cui Faust avrebbe dovuto domandare Elena a Proserpina, non sia mai stata scritta. Ma nelle *Affinità elettive* i principî demonici dell'evocazione penetrano fino al centro della forma poetica. Evocata, infatti, è sempre solo un'apparenza, in Ottilia la bellezza vivente, che s'imponeva direttamente e misteriosamente come «materia» nel senso piú forte della parola. Così si spiega quell'aura d'Averno che il poeta conferisce alla vicenda: davanti al fondo della sua facoltà poetica egli sta, come Odisseo con la spada sguainata davanti alla fossa piena di sangue, e come lui allontana le ombre assetate per ammettere solo quelle di cui cerca le scarse parole. Questa scarsità è un segno della loro origine spettrale. È questa origine a determinare quel non so che di traslucido, a volte prezioso, nella concezione e nell'esecuzione. Quella lapidarietà stereotipa che si trova soprattutto nella struttura della seconda parte (che fu poi notevolmente ampliata ad abbozzo generale ultimato), è accennata anche nello stile, nei suoi innumerevoli parallelismi, comparativi e restrizioni, come sono familiari alla tarda prosa goethiana. In questo senso Görres scrive ad Arnim che nelle *Affinità elettive* molto gli appare «lucidato piuttosto che inciso». Un'espressione che si potrebbe applicare soprattutto alle massime di saggezza. Ancora piú problematici sono i tratti che non possono in alcun modo scoprirsi a un'intenzione puramente ricettiva: quelle corrispondenze che si rivelano solo a un'analisi filologica che abbia volto decisamente le spalle all'interesse estetico immediato. Non c'è dubbio che in questi tratti l'esposizione trapassa nell'ambito delle formule evocatorie. Perciò le manca spesso quell'ultima evidenza e definitività dell'animazione artistica: la forma. Questa, nel romanzo, non tanto compone le figure – che molto spesso s'impongono da sé, in forza propria e prima di ogni forma, come mitiche –, quanto piuttosto timidamente le compie, quasi tracciando intorno a esse arabeschi, e con supremo diritto le dissolve. Come espressione di una problematicità intrinseca si può considerare l'effetto del romanzo. Esso si distingue da altri, che esercitano la miglior parte, anche se non sempre lo stadio piú alto della loro azione, nell'animo non preve-

nuto del lettore, per il fatto di agire su quest'ultimo in senso estremamente sconcertante. Un torbido effetto, che può innalzarsi, in animi affini, a partecipazione entusiastica, o dar luogo, in quelli piú alieni, a un imbarazzo ostile, gli è stato proprio da sempre, e solo la ragione incorruttibile, al cui riparo il cuore può abbandonarsi alla prodigiosa, magica bellezza di quest'opera, è in grado di tenergli testa.

L'evocazione magica intende essere il *pendant* negativo della creazione. Anch'essa afferma di suscitare il mondo dal nulla. Né con questa né con quella ha nulla a che fare l'opera d'arte. Essa non esce dal nulla, ma dal caos. Ma essa non si strappa dal caos, come il mondo creato secondo l'idealismo della teoria dell'emana-zione. L'arte non «fa» nulla del caos, non lo compenetra; e altrettanto poco è in grado (come fa, invece, l'evocazione magica) di mes-cere, da elementi di quel caos, l'apparenza. Ciò è operato dalla formula. Ma la forma lo incanta – per un istante – in mondo. Ecco perché nessuna opera d'arte può sembrare del tutto libera e vi-va senza diventare pura apparenza e cessare di essere opera d'arte. La vita che in essa fluttua deve sembrare irrigidita e come fis-sata nell'istante. Ciò che in essa spira è mera bellezza, mera ar-monia che inonda e pervade il caos – esso solo in realtà, e non il mondo –, ma così facendo lo vivifica solo in apparenza. Ciò che impone un arresto a questa apparenza, fissa il movimento e inter-rompe l'armonia, è il privo di espressione. Quella vita costituisce il mistero, questo irrigidimento la validità dell'opera. Come l'in-terruzione mediante una parola di comando può trarre, dalle ter-giversazioni di una donna, la verità proprio nel punto che le inter-rompe, così il privo di espressione costringe l'armonia tremante a fermarsi, ed eterna (con questa obiezione) il suo tremito. In que-sto eternamento il bello deve render conto di se stesso, ma pro-prio in questo render conto esso appare come interrotto, e riceve l'eternità del suo valore in virtù di quell'interruzione. Il privo di espressione è la potenza critica, che se non può separare, nell'ar-te, l'apparenza dall'essenza, vieta loro però di mescolarsi. Esso possiede questa autorità come parola morale. Nel privo di espres-sione appare la potenza superiore del vero, che determina, secon-do le leggi del mondo morale, la lingua di quello reale. Esso spez-za, cioè, quello che resta, in ogni bella apparenza, come eredità del caos: la totalità falsa, aberrante – la totalità assoluta. Esso solo compie l'opera riducendola a un «pezzo», a un frammento del ve-ro mondo, al torso di un simbolo. Categoria del linguaggio e del-l'arte, non dell'opera o dei generi, il privo di espressione non si

può definire piú rigorosamente che mediante un passo delle annotazioni di Hölderlin all'*Edipo*, che non pare sia stato ancora compreso nella sua fondamentale importanza – oltre la teoria della tragedia – per quella dell'arte in generale. Il passo suona: «Il trasporto tragico è propriamente vuoto e il piú sfrenato. Perciò, nella successione ritmica delle immagini, in cui si sviluppa il trasporto, diventa necessaria quel che si dice nel metro cesura, la pura parola, l'interruzione antiritmica, per venire incontro, al suo culmine, alla vicenda incalzante delle immagini, onde appaia cosí, non piú questo avvicinarsi, ma l'immagine, la rappresentazione stessa». La «sobrietà occidentale, giunonica», che Hölderlin, alcuni anni prima di scrivere queste parole, prospettava come meta quasi inaccessibile di ogni arte tedesca, è solo un'altra definizione di quella cesura in cui vien meno – con l'armonia – ogni espressione, per far posto a una forza priva di espressione pur entro la ricchezza dei mezzi artistici. Questa forza non è mai stata piú chiara che nella tragedia greca da un lato, e dall'altro negli inni di Hölderlin. È percettibile nella tragedia come ammutolire dell'eroe, e nell'inno come arresto del ritmo. Sí, non si potrebbe definire meglio quel ritmo che dicendo che qualcosa, al di là del poeta, chiude la bocca alla poesia. È questo il motivo «per cui un inno di rado (e con piena ragione forse mai) potrà dirsi “bello”». Come in questa lirica il privo di espressione, cosí in quella di Goethe la bellezza arriva fino al limite di ciò che si può rappresentare nell'opera d'arte. Ciò che si muove al di là di questo limite, è parto della follia in una direzione, evocazione magica nell'altra. E in questa direzione la poesia tedesca non potrebbe compiere nemmeno un passo oltre i limiti segnati da Goethe senza cadere irrimediabilmente in balia di un mondo di parvenze, come quello da cui Rudolf Borchardt ha saputo trarre le immagini piú seducenti. E nella stessa opera goethiana non mancano le testimonianze che essa non sempre è sfuggita alla tentazione piú vicina al suo genio, quella di evocare l'apparenza.

Cosí gli accade di parlare in questi termini del suo lavoro al romanzo: «Si è già abbastanza felici quando ci si può rifugiare, in un'epoca movimentata come questa, nella tacita profondità delle passioni». Se qui il contrasto della mossa superficie e della profondità silenziosa può ricordare solo di sfuggita una massa liquida, questo confronto si trova esplicitamente in Zelter. Parlando del romanzo, egli scrive a Goethe: «A ciò si adatta infine un modo di scrivere che è fatto come il liquido elemento, i cui lesti abitatori nuotano incrociandosi, vanno su e giú luccicando e oscurandosi,

senza sbagliarsi e senza perdersi». Ciò che è detto così al modo mai abbastanza lodato di Zelter, mostra come lo stile lapidariamente immobile del poeta sia affine al riflesso immobilizzante nell'acqua. E inoltre lo stile rinvia al significato di quel «lago artificiale», e infine al contenuto ultimo dell'opera. Come l'anima apparente vi si svela ambigua, seducendo con la sua chiarezza innocente e attirando nel buio più profondo, così anche l'acqua partecipa di questa strana magia. Poiché da un lato essa è il nero, l'oscuro e l'impenetrabile, ma dall'altro il chiaro, che riflette e chiarifica. Il potere di questa ambiguità, che era già stato un tema del *Pescatore*, è divenuto determinante nell'essenza della passione nella *Affinità elettive*. Mentre ci introduce, così, al loro centro, torna a rinviare – d'altra parte – all'origine mitica della loro immagine della «bella vita», e permette di individuarla con perfetta chiarezza. «Nell'elemento da cui è sorta Afrodite, sembra che la bellezza abbia la sua vera sede. Essa è lodata nei fiumi e nelle fonti scorrenti; Bella Corrente è il nome di una delle Oceanine; fra le Nereidi appare la bella figura di Galatea, e gli dèi del mare hanno innumerevoli figlie dai bei piedi. L'elemento mobile, che bagna originariamente i piedi di chi cammina, irrorà di bellezza quelli delle dee, e Teti dai piè d'argento dà per sempre il modello secondo cui la fantasia poetica dei Greci disegna questa parte delle sue figure... A nessun uomo o dio maschio Esiodo assegna bellezza; che qui, d'altronde, non indica ancora alcun valore interiore. Essa appare – in assoluta prevalenza – come la forma esteriore della donna, legata ad Afrodite e alle forme oceaniche di vita». Se così – secondo l'*Ästhetik im Altertum* [Estetica nell'antichità] di Walter – l'origine della vita meramente bella risiede, secondo le indicazioni del mito, nel mondo dell'armonioso e caotico fluttuare, è stato un intuito profondo a cercare laggiù l'origine di Ottilia. Dove Hengstenberg parla astiosamente del «vitto da ninfa» di Ottilia, dove Werner accenna vagamente alla sua «naiade crudelmente tenera», Bettina ha toccato con infallibile sicurezza il rapporto più intimo: «Tu sei innamorato di lei, Goethe, l'ho sospettato da tempo; quella Venere è uscita dal mare scrosciante della tua passione, e dopo aver seminato come perle una pioggia di lacrime, torna a sparire in ultraterreno splendore».

Con l'apparenza che domina la bellezza di Ottilia, è minacciata d'inconsistenza anche la salvezza che gli amici ottengono dalle loro lotte. Poiché se la bellezza è apparente, lo è anche la conciliazione che essa miticamente promette nella vita e nella morte. Il

suo sacrificio sarebbe vano come il suo fiorire, il suo conciliare una parvenza di conciliazione, vera conciliazione potendosi avere in realtà solo con Dio. Mentre in essa il singolo si riconcilia con lui, e solo così si rappacifica con gli uomini, è proprio della conciliazione apparente voler conciliare gli uomini fra loro, e solo così riconciliarli con Dio. Questo rapporto della conciliazione apparente con la vera ci riconduce al contrasto fra romanzo e novella. È a ciò che mira – in ultima istanza – la strana lite che involge gli amanti nella loro fanciullezza: che il loro amore, osando la vita per la vera conciliazione, la ottenga, e con essa la pace in cui il loro vincolo è destinato a durare. È poiché la vera conciliazione con Dio non riesce a nessuno che non annienti in essa – per quanto sta in lui – ogni cosa, per ritrovarla di nuovo e soltanto di fronte al volto riconciliato di Dio, così è un balzo animoso nella morte a definire l'istante in cui essi – ciascuno assolutamente solo davanti a Dio – impegnano la vita per la conciliazione. E conciliati fra loro solo in questa attitudine alla riconciliazione²², essi si ottengono reciprocamente. Poiché la riconciliazione, che è affatto oltremondana e difficilmente oggettivabile in un'opera d'arte, ha il suo riflesso mondano nella conciliazione degli uomini fra loro. Come rimane indietro a essa quella nobile indulgenza, quella delicatezza e sopportazione, che non fa che aumentare la distanza in cui si sano fra loro i personaggi del romanzo! Proprio perché essi evitano sempre la contesa aperta, di cui Goethe non esitò a rappresentare l'eccesso nell'atto violento di una fanciulla, la conciliazione rimane loro inaccessibile. Tanto grande la sofferenza, tanto scarsa la lotta. Di qui il silenzio di tutti gli affetti. Essi non affiorano mai all'esterno come ostilità, vendetta, invidia, ma non vivono neppure all'interno come pianto, vergogna e disperazione. Poiché è impossibile paragonare, al contegno disperato dell'amante disprezzata, il sacrificio di Ottilia, che non depone nelle mani di Dio il bene più caro, ma il fardello più grave, e previene il suo decreto. Così manca del tutto, alla sua apparenza, l'elemento distruttivo della vera conciliazione, come d'altronde, nella misura del possibile, ogni dolore e violenza rimane estraneo alla morte di Ottilia. E non solo così un'irreligiosa prudenza minaccia la fine di ogni pace ai troppo presto pacifici. Poiché ciò che il poeta cerca in tutti i modi di tacere, emerge tuttavia abbastanza chiaramente dallo sviluppo dell'insieme: che per legge morale la passione perde tutto il

²² Benjamin distingue qui tra *Veröhnung* (con Dio) e *Aussöhnung* (con gli uomini). Traduciamo i due termini (in questo caso) rispettivamente con «riconciliazione» e «confliazione» [N. d. T.].

suo diritto e la sua felicità quando cerca di venire a patti con la vita borghese, agiata, garantita. Questo è l'abisso che il poeta cerca invano di far varcare ai suoi personaggi, con sonnambolesca sicurezza, sull'esile passerella della pura civiltà e costumatezza umana. Quel nobile controllo e dominio di sé non può sostituire la chiarezza che il poeta sapeva rimuovere da sé non meno che dai suoi personaggi. (Stifter è in ciò il suo perfetto epigono). Nel muto imbarazzo che trattiene questi esseri nell'ambito della costumatezza umana, anzi borghese, e spera di salvare in essa la vita della passione, è l'oscuro fallo che esige un'oscura pena. Essi cercano, in fondo, di sfuggire al verdetto del diritto, che ha ancora autorità su di loro. Se, in apparenza, la loro nobiltà li esenta dalla sua legge, in realtà possono essere salvati solo dal sacrificio. Perciò essi non ottengono la pace che dovrebbe essere garantita loro da quell'armonia; e la loro arte di vita di marca goethiana non fa che rendere l'afa più greve. Poiché qui domina la quiete precedente alla tempesta, nella novella il temporale e la pace. Mentre l'amore guida i riconciliati, rimane agli altri, come apparenza di conciliazione, solo la bellezza.

Decisiva, per chi veramente ama, non è la bellezza dell'amato. Anche se fu quella ad attirarli dapprima l'un verso l'altro, essi torneranno continuamente a dimenticarla in nome di altre e maggiori meraviglie, anche se per ritrovarla continuamente, e sino alla fine, interiorizzata nella memoria. Diversamente la passione. Anche la più labile eclissi della bellezza la getta nella disperazione. Poiché solo per l'amore la bella è il bene più caro: per la passione lo è sempre la più bella. Passionale è quindi anche la disapprovazione con cui gli amici si distolgono dalla novella. Inammissibile è, per loro, questo far getto della bellezza. La violenza che deforma la fanciulla non è quella vuota e infausta di Luciana, ma quella urgente e salutare di una creatura più nobile; ma per quanta grazia le sia congiunta, essa basta a darle qualcosa di ostico, a privarla dell'espressione canonica della bellezza. Questa ragazza non è essenzialmente bella, mentre Ottilia lo è. A suo modo lo è anche Edoardo, e non per nulla si loda la bellezza di questa coppia. Ma Goethe stesso non ha impiegato soltanto – anche al di là dei limiti dell'arte – tutta la potenza immaginabile dei suoi doni per evocare questa bellezza, ma invita anche, con somma discrezione, a vedere nel mondo di questa bellezza morbida e velata il centro dell'opera. Nel nome di Ottilia egli allude alla santa cui era dedicato un convento sull'Odilienberg, nella Foresta Nera, come patrona dei malati alla vista. Egli la chiama una «consolazione per gli oc-

chi» degli uomini che la vedono, e il nome stesso fa pensare alla luce mite, che è il beneficio degli occhi malati e la patria stessa di ogni apparenza. A essa il poeta ha contrapposto lo splendore che ferisce nel nome e nell'apparizione di Luciana, e il suo ampio e solare cerchio di vita a quello segreto e lunare di Ottilia. Ma affiancando egli alla sua mitezza non solo la falsa violenza di Luciana, ma anche la vera della fanciulla amante, il mite bagliore del suo essere viene a trovarsi in mezzo tra il fulgore ostile e la luce sobria. L'assalto furioso di cui narra la novella era diretto contro gli occhi dell'amato; e non si poteva alludere più esattamente all'intenzione di questo amore, alieno da ogni apparenza. Schiava di essa rimane la passione, che non può dare di per sé, a chi arde, un sostegno nemmeno nella fedeltà. Soggetta com'è alla bellezza sotto ogni apparenza, il suo elemento caotico eromperebbe con conseguenze rovinose, se non le si associasse un elemento più spirituale, in grado di mitigare l'apparenza. Questo elemento è l'affetto.

Nell'affetto l'uomo si scioglie dalla passione. È la legge fondamentale che determina questo come ogni altro distacco dalla sfera dell'apparenza, e passaggio al regno dell'essenza, che la trasformazione si compia a poco a poco, e anzi in un'ultima e suprema intensificazione dell'apparenza. Così, anche nell'emergere dell'affetto, la passione sembra diventare più ancora di prima e interamente amore. Passione e affetto sono gli elementi di ogni amore apparente, che si distingue dal vero non per difetto del sentimento, ma solo per la sua impotenza. E così bisogna dire finalmente che non è vero amore quello che vive fra Edoardo e Ottilia. L'amore diventa perfetto solo quando, innalzato sulla propria natura, è salvato dall'intervento di Dio. Così l'oscura fine dell'amore il cui demone è Eros, non è già un semplice fallimento, ma il vero scotto della più profonda imperfezione che è propria della natura stessa dell'uomo. È questa imperfezione che gli vieta il compimento dell'amore. Perciò, in ogni amore che non è determinato da altro, l'affetto subentra come l'opera propria dell'Eros Thanatos: come il riconoscimento che l'uomo non è capace di amare. Mentre – in ogni amore vero e salvato – la passione asseconda come l'affetto rimane, la loro storia, e il trapasso dell'una nell'altro, costituisce l'essenza dell'Eros. Certo non è una critica di Edoardo, come quella tentata da Bielschowsky, a portare a questo risultato. Ma anche il suo tono banale permette di scorgere la verità. Dopo aver accennato alla cattiva condotta, anzi all'egoismo sfrenato di Edoardo, egli dice dell'amore irremovibile di Ottilia: «Si può bene incontrare, qua e là nella vita, un fenomeno così abnorme. Ma

allora alziamo le spalle e diciamo di non capirlo. Dare una spiegazione cosiffatta nei riguardi di un'opera poetica, è la sua più severa condanna. Nella poesia noi vogliamo e dobbiamo comprendere. Poiché il poeta è creatore: è lui a creare le anime». La validità di quest'ultima affermazione è quanto mai discutibile. Ma non si può negare che quei personaggi non sembrano tanto creati, e neppure liberamente foggiate, quanto piuttosto evocati nella loro fisicità. Proprio di qui nasce quella specie di oscurità che è estranea alle creazioni artistiche, e che si lascia penetrare solo da chi ne scorge la radice nell'apparenza. Poiché l'apparenza non è tanto rappresentata in quest'opera, quanto è piuttosto nella sua rappresentazione stessa. Solo perciò essa può significare talmente, solo perciò è tanto il significato dell'opera. Ma ciò che meglio rivela l'inclinazione di questo amore è che ogni amore in sé adulto deve diventare signore di questo mondo: nel suo esito naturale, la morte comune – e cioè strettamente simultanea –, o nella sua durata soprannaturale, il matrimonio. È ciò che Goethe ha detto nella novella, poiché l'attimo della comune disposizione a morire dona agli amanti, per volontà divina, la nuova vita, su cui cessano di valere gli antichi diritti. Qui egli mostra la vita dei due salvata proprio nel senso in cui il matrimonio la conserva ai credenti: in questa coppia egli ha rappresentato la potenza del vero amore, che si vietava di esprimere in forma religiosa. A ciò si oppone, nel romanzo, in questo cerchio di vita, un duplice fallimento. Mentre gli uni muoiono separatamente, il matrimonio è negato ai sopravvissuti. La conclusione lascia il capitano e Carlotta come le ombre nel vestibolo dell'inferno. Poiché in nessuna delle due coppie il poeta poteva far vivere il vero amore, che avrebbe fatto saltare le barriere di quel mondo, egli ne impresso il crisma, senza parere ma inequivocabilmente, ai personaggi della novella.

Sull'amore oscillante s'impone la norma giuridica. Il matrimonio fra Edoardo e Carlotta, pur nella sua dissoluzione, gli dà la morte, perché nel matrimonio – anche se in mitica deformazione – è racchiusa la maestà della decisione, di cui la scelta non è mai all'altezza. E così il titolo del romanzo pronuncia la condanna di essa: senza che Goethe ne fosse, a quanto sembra, pienamente consapevole. Poiché nell'autopresentazione dell'opera egli cerca di salvare il concetto della scelta per il pensiero morale. «Sembra che l'autore sia stato indotto a questo strano titolo dai suoi prolungati studi di fisica. Egli deve aver notato che nella scienza della natura ci si serve spesso di metafore etiche, per rendere accessibile qualcosa di assai lontano dalla cerchia dell'umano sapere; e deve

aver voluto ricondurre, in un caso morale, una metafora chimica alla sua origine etica, tanto piú in quanto c'è pur sempre dovunque una sola natura, e anche il regno della serena libertà razionale è percorso continuamente dalle tracce di un'oscura necessità passionale, che solo una mano superiore, e forse neppure in questa vita, può cancellare del tutto».

Ma piú chiaro di queste frasi, che sembrano vanamente cercare il regno di Dio, in cui vivono gli amanti, in quello della «serena libertà nazionale», parla la parola stessa²³. «Affinità» è già di per sé la piú pura che si possa pensare per indicare il piú stretto vincolo umano nel suo valore e nel suo fondamento. E nel matrimonio essa diventa abbastanza forte da rendere letterale anche ciò che può avere di metaforico. Ciò non può essere potenziato dall'«elezione», né, in particolare, l'elemento spirituale di questa affinità potrebbe essere fondato sulla scelta. Ma questa pretesa ribelle è provata inequivocabilmente dal doppio senso della parola²⁴, che non cessa di significare, con ciò che è scelto nell'atto, anche l'atto stesso della scelta. Ma in ogni caso, come l'affinità diventa oggetto di una risoluzione, essa passa, oltre lo stadio della scelta, in quello della decisione. Che annichila la scelta, per istituire la fedeltà: solo la decisione, non la scelta, è registrata nel libro della vita. Poiché la scelta è naturale e può essere anche degli elementi; mentre la decisione è trascendente. Mancando ancora, a quell'amore, la suprema legittimità, per questo, e solo per questo, il matrimonio ha ancora la forza piú grande. Ma il poeta non ha mai inteso assegnare un diritto speciale al matrimonio in rovina. Il matrimonio non è, e non può essere in nessun senso, il centro del romanzo. Anche Hebbel, come tanti altri, è completamente in errore su questo punto quando scrive: «Ma nelle *Affinità elettive* di Goethe è rimasto astratto un lato, poiché l'eccezionale importanza del matrimonio per lo Stato e per l'umanità è stata bensí indicata mediante ragionamenti, ma non è stata mostrata concretamente nella cornice del racconto – ciò che peraltro sarebbe stato possibile e avrebbe ulteriormente e grandemente rafforzato l'effetto di tutta l'opera». E prima ancora, nella prefazione alla *Maria Maddalena*: «Non riesco a spiegarmi come Goethe, che era sempre artista, e artista grandissimo, abbia potuto peccare a tal punto contro la forma interna, da fare – non altrimenti da un dissezionatore distratto, che portasse sul teatro anatomico un auto-

²³ *Wahlverwandschaft*: la parola composta che dà il titolo al romanzo [N. d. T.].

²⁴ Cioè della parola *Wahl* («scelta») [N. d. T.].

ma invece di un corpo reale –, di un matrimonio a priori senza valore, anzi immorale, come quello fra Edoardo e Carlotta, il centro della sua storia, e da trattare e adoperare questo rapporto come se fosse proprio l'opposto, e cioè pienamente legittimo». A prescindere dal fatto che il matrimonio non è il centro, ma solo un mezzo della vicenda, così come Hebbel lo intende, Goethe non lo fece né volle farlo apparire. Poiché egli deve aver sentito troppo profondamente che «a priori» non si può dire nulla di esso, che la sua moralità può rivelarsi solo come fedeltà, la sua immoralità solo come infedeltà. Per tacere che il suo fondamento possa essere costituito dalla passione. Con parole banali, ma non sbagliate, dice il gesuita Baumgartner: «Essi si amano, ma senza quella passione, che per animi malati e sentimentali costituisce la sola attrattiva della vita». Ma non perciò la fedeltà coniugale è meno condizionata. Condizionata in un duplice senso: da una condizione necessaria e da una condizione sufficiente. La prima è nel fondamento della decisione. Che non è certo più arbitraria perché il suo criterio non è la passione. Esso risiede invece – ed è tanto più rigoroso e inequivocabile – nel carattere dell'esperienza che la precede. Poiché in grado di portare la decisione è solo quell'esperienza che, al di là di ogni successivo accadere e confronto, si rivela al soggetto una volta e unicamente essenziale, mentre ogni tentativo di fondare la decisione sull'«esperienza vissuta» finisce prima o poi per fallire a esseri onesti. Data questa condizione necessaria della fedeltà coniugale, la sua condizione sufficiente è l'adempimento dei doveri. Solo se una di esse è fuori di ogni dubbio, si può indicare con certezza il motivo della rottura. Solo allora è chiaro se essa è «a priori» inevitabile, o se si può ancora sperare salvezza da un ravvedimento. E così l'antefatto che Goethe ha dato al romanzo si rivela come una prova dell'intuito più infallibile. Già in passato Edoardo e Carlotta si sono amati, e tuttavia, prima di unirsi, hanno concluso entrambi un matrimonio senza valore. Solo così, forse, poteva restare incerto dove sia lo sbaglio nella vita dei due coniugi: se nella passata indecisione, o nella presente infedeltà. Poiché Goethe doveva custodire la speranza che un vincolo che è già stato una volta vittorioso sia destinato a durare anche attualmente. Ma che non come forma giuridica, né come forma borghese, questo matrimonio potesse opporsi all'apparenza che lo seduce, non può essere sfuggito al poeta. Ciò gli sarebbe concesso solo nel senso religioso, in cui matrimoni anche «peggiori» di questo hanno la loro incrollabile sussistenza. Così il fallimento di tutti i tentativi di rappacificazione è motivato, in modo parti-

colarmente profondo, con il fatto che sono condotti da un uomo che ha rinunciato, con la dignità ecclesiastica, anche al potere e al diritto che soli li potrebbero giustificare. Ma non essendo piú dato loro di ricongiungersi, rimane infine vittoriosa la domanda che accompagna scusando l'intera storia: non era questa solo la liberazione da un'impresa sbagliata fin dall'inizio? Comunque sia, questi esseri sono usciti dall'orbita del matrimonio per trovare la loro natura sotto altre leggi.

Piú sano, ma non piú provvido della passione, anche l'affetto conduce solo alla rovina quelli che rinunciano a essa. Ma – a differenza della passione – non conduce alla rovina i solitari. Scorta gli amanti inseparabilmente, ed essi giungono conciliati alla fine. In quest'ultimo tratto essi si volgono a una bellezza che non è piú soggetta all'apparenza, ed entrano nel dominio della musica. *Conciliazione* ha chiamato Goethe la terza poesia della *Trilogia della passione*, in cui essa finalmente si acquieta. È «la doppia felicità dei suoni e dell'amore» che brilla qui ai tormentati, non come coronamento, ma come un primo, fiavole presagio, come un'alba quasi ancora senza speranza. Poiché la musica conosce la conciliazione nell'amore, ed è per questo che solo la terza poesia della trilogia ha una dedica, mentre all'*Elegia*, nel suo motto come alla sua fine, sfugge il «Lasciatemi solo» della passione. Ma la conciliazione limitata all'ambito mondano doveva per ciò stesso rivelarsi come apparenza, e tanto piú all'appassionato, a cui essa alla fine si confondeva. «Die hehre Welt, wie schwindet sie den Sinnen». «Da schwebt hervor Musik mit Engelsschwingen»²⁵, e solo ora l'apparenza accenna a svanire del tutto, solo ora il turbamento a divenire perfetto e desiderato. «Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen | Den Götterwert der Töne wie der Tränen»²⁶. Queste lacrime, di cui l'occhio si riempie ascoltando la musica, gli sottraggono la vista del mondo visibile. Dove è indicato quel profondo nesso che sembra aver guidato Hermann Cohen (che sentì forse al modo del vecchio Goethe piú di ogni altro dei suoi interpreti) in una rapida osservazione. «Solo il lirico che giunge in Goethe alla sua perfezione, solo l'uomo che semina lacrime, le lacrime dell'amore infinito, poteva dare questa unità al romanzo». Dove questa rimane solo un'intuizione, da cui l'interpretazione non potrebbe procedere oltre. Poiché oltre può procedere solo la conoscenza che non è quell'amore «infinito», ma l'amore sempli-

²⁵ [«Il mondo augusto, come sfugge ai sensi». «Ora con ali d'angelo si leva la musica...»]

²⁶ [«L'occhio si bagna e sente in alta brama | il divino dei suoni e delle lacrime»].

ce e schietto, di cui si dice che dura oltre la morte, e che è l'affetto²⁷ che conduce alla morte. Ma la sua natura si esplica, e si annuncia, per così dire, l'unità del romanzo, in ciò che l'affetto - come vela di lacrime l'immagine nella musica - così provoca, nella conciliazione, il tramonto dell'apparenza per mezzo della commozione. Proprio la commozione è quel passaggio in cui l'apparenza - l'apparenza della bellezza come sembiante di conciliazione - brilla ancora una volta con la massima dolcezza prima di scomparire. Né lo humour né la tragedia possono cogliere linguisticamente la bellezza, che non può apparire in un'atmosfera di chiarezza traslucida. L'esatto opposto di questa chiarezza è la commozione. Colpa e innocenza, natura e trascendenza, non sono qui chiaramente distinte. In questa sfera appare Otilia, questo velo deve posare sulla sua bellezza. Poiché le lacrime della commozione in cui l'istante si vela, sono anche il velo specifico della bellezza. Ma la commozione è solo l'apparenza della conciliazione. Come è incostante e commovente proprio quella fallace armonia nel duetto musicale degli amanti! Il loro mondo è interamente disertato dalla musica. Poiché l'apparenza, a cui la commozione è legata, può acquistare tanto potere solo in quelli che, come Goethe, non sono fin dall'origine toccati nel più profondo dalla musica, e protetti così dall'azione della bellezza vivente. Salvare quel che vi è in essa di essenziale, è lo sforzo di Goethe. In questo sforzo lo splendore di questa bellezza si turba sempre più, come la trasparenza di un liquido nella scossa in cui si consolida. Poiché non nella piccola commozione, che si assapora, ma nella grande commozione della scossa, l'apparenza della conciliazione supera la bella apparenza e da ultimo anche se stessa. Il lamento che sgorga fra le lacrime: ecco la natura della commozione. E anche a essa, come al grido di dolore senza lacrime, è lo spazio della scossa dionisiaca a conferire vibrazione e risonanza. «Il lutto e il dolore dell'esperienza dionisiaca, e cioè le lacrime versate al perenne tramonto di ogni vita, costituiscono la forma più mite di estasi; è "la vita della cicala, che canta senza bisogno di cibo né di bevanda, fino al momento in cui muore"». Così scrive Bernoulli nel suo commento al centoquarantunesimo capitolo del *Matriarcato*, dove Bachofen parla della cicala, l'animale che appartiene, in origine, solo alla buia terra, e che la penetrazione mitica dei Greci ha assunto nella cer-

²⁷ *Neigung*. Si è sempre tradotto con «affetto», ma qui si potrebbe rendere con «inclinazione» (la radice della parola tedesca è la stessa di questo termine italiano e del francese *penchant*) [N. d. T.].

chia dei simboli celesti. E a che cos'altro mirava, in ultima istanza, la meditazione di Goethe sull'*exitus* di Ottilia?

Quanto piú profondamente la commozione s'intende, e tanto piú è trapasso; per il vero poeta non è mai una fine. È questo il significato del fatto che la scossa si dimostra la sua parte migliore, e ciò vuol dire – anche se in uno strano contesto – anche Goethe, quando scrive nelle *Postille alla Poetica di Aristotele*: «Chi procede sulla via di una formazione interiore veramente morale, deve sentire e ammettere che tragedie e romanzi tragici, anziché placare lo spirito, mettono l'anima e quel che si dice il cuore in uno stato d'irrequietudine e in una condizione vagamente indeterminata: la gioventú ama questo stato ed è quindi entusiasta di queste produzioni». Ma la commozione è appunto il trapasso, dal confuso presagio «sulla via di una formazione veramente morale», al solo oggetto adeguato della scossa, al sublime. Ed è proprio questo trapasso che si attua nel tramonto della bellezza. L'apparenza che si rivela nella bellezza di Ottilia è l'apparenza che si spegne. Poiché non bisogna credere che una necessità e forza esteriore determini la fine di Ottilia, ma nel tipo stesso della sua apparenza è posto che essa deve spegnersi, e che deve spegnersi rapidamente. Essa è tutt'altra dall'apparenza trionfale della bellezza abbagliante, che è quella di Luciana o di Lucifero. E mentre la figura dell'Elena goethiana e quella piú celebre di Monna Lisa devono il segreto della loro magnificenza alla contesa di questi due tipi di apparenza, quella di Ottilia è dominata dalla sola apparenza che si spegne. Ciò è stato messo dal poeta in ognuno dei suoi moti e dei suoi gesti, per farle condurre da ultimo nel diario, nel modo piú fosco e delicato insieme, un'esistenza vieppiú evanescente. Quindi: non l'apparenza stessa della bellezza, che è duplice, si è espressa in Ottilia, ma solo quella che è la sua, l'apparenza che si spegne. Ma solo quest'ultima permette la comprensione della bella apparenza in generale, e solo in essa l'apparenza si dà a riconoscere come tale. Onde ogni interpretazione della figura di Ottilia è posta di fronte all'antica questione, se la bellezza sia apparenza.

Tutto ciò che è essenzialmente bello è sempre ed essenzialmente, ma in gradi infinitamente diversi, connesso all'apparenza. Questo rapporto tocca la sua massima intensità in ciò che è propriamente vivente, e proprio qui nella chiara polarità di apparenza trionfale e apparenza che si spegne. Vale a dire che ogni essere vivente, e tanto piú, quanto piú alta è la sua vita, è sottratto all'ambito della bellezza essenziale, e in ciò che vive questo bello essenziale si rivela quindi piú che mai come apparenza. Vita bella, bel-

lezza essenziale e bellezza apparente, sono termini identici. In questo senso proprio la teoria platonica del bello si ricollega al problema ancora piú antico dell'apparenza in quanto si rivolge – secondo il *Simposio* – anzitutto alla bellezza vivente dei corpi. Che se questo problema rimane latente nella speculazione platonica, ciò dipende dal fatto che per Platone, come greco, la bellezza si espone almeno altrettanto essenzialmente nel giovane che nella fanciulla, mentre la pienezza della vita è maggiore nella donna che nel maschio. Ma un elemento di apparenza rimane anche in ciò che è meno vivo, quando sia bello essenzialmente. E questo è il caso di tutte le opere d'arte – della musica meno che di ogni altra. Rimane quindi, in ogni bellezza artistica, quell'apparenza, quella contiguità e vicinanza alla vita, senza la quale nessun'arte è possibile. Ma questa apparenza non esaurisce la sua essenza. Che rimanda piuttosto, e piú profondamente, a ciò che nell'opera d'arte si può definire, in opposizione all'apparenza, il privo di espressione, ma che non si rivela, nell'arte, al di fuori di questa antitesi, né si può chiaramente definire al di fuori di essa. Poiché il privo di espressione è, sebbene in antitesi, in un rapporto così necessario con l'apparenza, che proprio il bello, pur non essendo in sé apparenza, cessa di essere essenzialmente bello quando l'apparenza lo abbandona. Poiché essa gli appartiene come l'involucro, e si rivela così la legge essenziale della bellezza, che essa appare come tale solo in ciò che è velato. Non è perciò, come insegnano banali filosofemi, che la bellezza stessa sia apparenza. Anzi la celebre formula, sviluppata da ultimo nel modo piú piatto da Solger, essere la bellezza la verità divenuta visibile, è la deformazione piú radicale di questo grande motivo. Né Simmel avrebbe dovuto desumere così facilmente questo teorema da frasi goethiane che si raccomandano spesso al filosofo per tutt'altro che per il loro valore letterale. Questa formula, che – poiché la verità in se stessa non è visibile e il suo manifestarsi potrebbe dipendere solo da un aspetto a essa estrinseco – riduce la bellezza ad apparenza, finisce per risolversi, a prescindere affatto dalla sua mancanza di ragione e di metodo, in una barbarie filosofica. Poiché questo, e nient'altro, è il suo significato, se in essa si coltiva l'idea che la verità del bello possa essere rivelata e scoperta. Non apparenza, né involucro di qualcosa'altro è la bellezza. Essa stessa non è fenomeno, ma essenza, anche se tale che resta essenzialmente eguale a se stessa solo sotto un involucro. Ovunque altrove sia pure inganno l'apparenza – la bella apparenza è l'involucro di ciò che è necessariamente piú velato. Poiché né l'involucro, né l'oggetto velato è il bello, ma l'oggetto

nel suo involucro. Disvelato, esso si rivelerebbe infinitamente inappariscente. Su ciò si fonda l'antichissima idea che nel disvelamento il velato si trasforma, che esso rimarrà «eguale a se stesso» solo sotto l'involucro. Così, di fronte a tutto ciò che è bello, l'idea del disvelamento diventa quella della sua indisvelabilità. Essa è l'idea della critica. La critica non deve sollevare il velo, quanto piuttosto – attraverso l'esatta conoscenza di esso come velo – sollevarsi, solo così, alla vera intuizione del bello. All'intuizione che non si dischiuderà mai alla cosiddetta «immedesimazione»²⁸, e solo imperfettamente alla più pura contemplazione dell'ingenuo: all'intuizione del bello come segreto. Mai ancora una vera opera d'arte è stata intesa se non dove si è esposta chiaramente come segreto. Poiché non si può definire altrimenti quell'oggetto a cui l'involucro è in definitiva essenziale. Poiché solo il bello, e nulla fuori di esso, può essere essenziale velando e restando velato, nel segreto è il fondamento divino della bellezza. Così l'apparenza, in essa, è proprio questo: non l'involucro superfluo di cose in se stesse, ma quello necessario di cose per noi. Divinamente necessario è questo velo in determinati tempi, come è divinamente stabilito che, svelato fuori tempo, si volatilizzi in nulla quell'inappariscente che la rivelazione sostituisce ai misteri. La dottrina di Kant per cui un «carattere di relazione» è il fondamento della bellezza, afferma quindi vittoriosamente le sue tendenze metodiche in una sfera molto superiore a quella psicologica. Ogni bellezza contiene in sé, come la rivelazione, ordini di filosofia della storia. Poiché essa non rende visibile l'idea, ma il suo segreto.

A causa dell'unità che costituiscono in lei il velo e il velato, essa può vigere essenzialmente solo dove non esiste ancora la dualità di nudità e rivestimento: nell'arte e nelle manifestazioni della pura natura. Quanto più nettamente, invece, si delinea quella dualità, per intensificarsi al massimo nell'uomo, e tanto più appare chiaro che, nella nudità senza veli, l'essenzialmente bello vien meno, e nel corpo nudo dell'uomo è raggiunto un essere al di là di ogni bellezza: il sublime, e un'opera al di là di tutte le formazioni dell'arte e della natura: l'opera del creatore. Si discopre così l'ultima di quelle corrispondenze salutari in cui la delicatissima novella corrisponde con assoluta precisione al romanzo. Se, in essa, il giovane spoglia l'amata, non è per il piacere, ma per la vita. Egli non considera il suo corpo nudo, e proprio così ne osserva la grandezza. Il poeta non sceglie a caso le parole quando scrive: «Qui

²⁸ In tedesco *Einfihlung* [N. d. T].

l'ansia di salvare vinse ogni altra considerazione». Poiché nell'amore non può regnare la contemplazione²⁹. Non dal desiderio della felicità, che solo fuggevolmente indugia intatta nei più rari atti di contemplazione, nella pace «alcionica» dell'anima, è nato l'amore. La sua origine è il presagio della vita beata. Ma come l'amore frustra se stesso in amarissima passione, dove la *vita contemplativa*³⁰ rimane ancora la più forte, e la visione della bellissima più desiderata dell'unione con l'amata, è mostrato, nelle *Affinità elettive*, dal destino di Edoardo e di Ottilia. In tal modo nessun elemento della novella è inutile. Essa si può confrontare, nel genere di libertà e di necessità che mostra nei confronti del romanzo, all'immagine nel buio di una cattedrale che riproduce la cattedrale stessa e comunica così, nel suo interno, un'idea del luogo, che altrimenti sarebbe impossibile farsi. Essa introduce così, a un tempo, il riflesso chiaro del giorno e della luce sobria. E se questa sobrietà appare sacra, il più strano è che essa non lo sia, forse, solo per Goethe. Poiché la sua opera rimane rivolta all'interno, nella luce velata che si spezza attraverso le vetrate. Poco dopo averla condotta a termine, Goethe scrive a Zelter: «Dovunque il mio romanzo la troverà, veda di accoglierlo amichevolmente. Sono certo che il velo trasparente e opaco non le impedirà di penetrare fino all'oggetto ultimo della mia intenzione». Questa espressione – l'immagine del velo – era per lui più che un'immagine: è l'involucro che doveva immancabilmente commuoverlo, ogni volta che cercò di comprendere la bellezza. Tre figure della sua opera sono emerse da questa lotta, che lo scosse come nessun'altra: Mignon, Ottilia, Elena.

So lasst mich scheinen, bis ich werde,
Zieht mir das weisse Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.

Dort ruh ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick;
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück³¹.

²⁹ La parola tedesca *Betrachtung* significa nello stesso tempo contemplazione e considerazione [N. d. T.].

³⁰ Così nel testo [N. d. T.].

³¹ [«Lasciatemi sembrare, finché sia, l non toglietemi la mia veste bianca! l Lascero presto questa bella terra l per adagiarmi in quella casa dura. ll Là mi riposerò un momento solo l e poi fresco lo sguardo si aprirà, l e lascerò quaggiù solo l'involucro, l la veste, la cintura e la ghirlanda»].

E anche Elena li lascia dietro di sé. «Veste e velo gli rimangono fra le braccia». Goethe sa che cosa si è favoleggiato dell'inganno di questa apparenza. Egli fa ammonire Faust in questi termini:

Halte fest, was dir von allem übrig blieb.
Das Kleid, lass es nicht los. Da zupfen schon
Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!
Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
Doch göttlich ist's²².

Ma a differenza di questi l'involucro che rimane di Ottilia è il suo corpo vivente. Solo in lei si esprime chiaramente la legge che si annuncia più confusamente nelle altre: a misura che la vita si ritrae, si ritira anche ogni bellezza apparente, che può inerire solo in ciò che vive, finché, nella fine totale dell'una, deve necessariamente sparire anche l'altra. Indisvelabile non è quindi nulla di mortale. Se perciò l'estremo grado di questa indisvelabilità è esattamente definito, nelle *Massime e riflessioni*, dalla profonda sentenza che «la bellezza non può mai venire in chiaro su se stessa», rimane però Dio, davanti a cui non c'è mistero e tutto è vita. Quale cadavere ci appare l'uomo e come amore la sua vita, quando sono di fronte a Dio. Perciò la morte ha potenza di spogliare come l'amore. Indisvelabile è solo la natura che custodisce un segreto, finché Dio le permette di sussistere. La verità si scopre nell'essenza della lingua. Il corpo umano si spoglia, segno che l'uomo stesso entra al cospetto di Dio. Alla morte deve soccombere la bellezza che non fa dono di sé nell'amore. Ottilia conosce questa sua strada. E poiché la riconosce prescritta nell'intimo della sua giovane vita, essa è – non nelle sue azioni, ma nel suo carattere – la più giovanile di tutte le figure di Goethe. La vecchiaia dà bensì la disposizione a morire, ma la giovinezza è disposizione alla morte. Come Goethe ha detto senza parere di Carlotta che essa «amava pur vivere!» Mai, in nessuna delle sue opere, Goethe ha dato alla giovinezza ciò che le ha concesso in Ottilia: tutta la vita, che dalla sua propria durata ha la sua propria morte. Anzi, si può dire che se mai per altro egli era cieco proprio per questo. Ma se la figura di Ottilia, nel pathos che la distingue da tutte le altre, rimanda alla vita della giovinezza, solo il destino della sua bellezza poteva riconciliare Goethe con questa vista, a cui la sua natura rilut-

²² [«Trattieni almeno quello che ti resta, l non lasciare la veste. Ai capi tirano i dèmoni già, vorrebbero rapirla l giù nel mondo degli inferi. – Trattienila! l Se non è più la dea che tu hai perduto, l è pur divina»].

tava intimamente. Per ciò non manca un richiamo caratteristico e per cosí dire filologico. Nel maggio 1809 Bettina indirizzava a Goethe una lettera dove si parla della rivolta dei Tirolesi e si dice: «Sì, Goethe, in questo frattempo tutto in me è stato diverso [...] Oscure sale, che racchiudono i monumenti profetici di grandi eroi, sono al centro dei miei gravi presagi [...] Ah, unisciti a me nel ricordo» dei Tirolesi; «... è la gloria del poeta conferire l'immortalità agli eroi». Nell'agosto dello stesso anno Goethe scriveva l'ultima stesura del terzo capitolo della seconda parte delle *Affinità elettive*, dove si dice, nel diario di Ottilia: «C'è una solenne concezione di popoli antichi che può sembrare terribile. Essi s'immaginavano i loro antenati seduti in cerchio su troni, in muta conversazione, entro grandi caverne. Quando entrava una persona nuova si alzavano, se ne era degna, e le accennavano un benvenuto. Ieri, quando sedevo nella cappella, e davanti al mio stallo scolpito ne vedevo ancora tanti altri disposti in cerchio, quel pensiero mi parve assolutamente piacevole e benigno. Perché non puoi restare a sedere? pensavo tra me, stare a seder tranquilla e assorta in te stessa, a lungo a lungo, finché in ultimo vengano gli amici, per i quali ti alzeresti salutandoli e mostreresti loro con un gesto amichevole il loro posto». Viene naturale interpretare questa allusione al Walhalla come un richiamo, consapevole o meno, al passo della lettera di Bettina. Poiché l'affinità di stati d'animo che appare in quelle poche frasi è sorprendente, sorprendente in Goethe il pensiero del Walhalla, sorprendente infine come è introdotto bruscamente nelle note di Ottilia. Non è forse un segno che Goethe cercò di assimilare e di far proprio l'eroico atteggiamento di Bettina nelle parole più miti di Ottilia?

Si veda dopo tutto ciò se è verità o vana mistificazione quanto dice Gundolf con finta spregiudicatezza: «La figura di Ottilia non è il personaggio centrale né il vero problema delle *Affinità elettive*», e se ha un senso che egli aggiunga: «ma senza l'istante in cui Goethe ha intuito ciò che appare nell'opera come Ottilia, il contenuto non si sarebbe cristallizzato né il problema si sarebbe configurato in questi termini». Che altro infatti è chiaro in tutto ciò, se non che è la figura, anzi il nome di Ottilia, che ha incatenato Goethe a questo mondo, per salvare una creatura che perisce, per redimere in esso un'amata. Egli lo ha confessato a Sulpice Boisseree, che ha fissato questa confessione nelle mirabili parole, in cui, grazie a un'intima comprensione del poeta, rinvia insieme al segreto della sua opera più profondamente di quanto egli stesso non potesse supporre: «Per via venimmo a parlare delle *Affinità*

elettive. Egli pose l'accento sul modo rapido e irresistibile in cui aveva fatto sopraggiungere la catastrofe. Erano spuntate le stelle; parlò del suo rapporto con Ottilia, come l'aveva amata e come lei lo aveva reso infelice. Finì per diventare quasi enigmaticamente misterioso nei suoi discorsi. Ma nel frattempo disse un verso sereno. Così arrivammo stanchi, eccitati, pieni di sonno e di presentimenti, nella splendida luce delle stelle a Heidelberg». Se non è sfuggito al relatore come con il sorgere delle stelle i pensieri di Goethe si dirigessero alla sua opera, difficilmente egli stesso ha saputo – ciò di cui pure la sua lingua testimonia – quanto superiore a ogni stato d'animo fosse il momento e come fosse chiaro il monito delle stelle. In esso durava come esperienza ciò che si era disciolto da tempo come vita vissuta. Poiché nel simbolo della stella era apparsa una volta a Goethe la speranza che egli doveva nutrire per gli amanti. La frase che, per dirla con Hölderlin, contiene la cesura dell'opera, e in cui, mentre gli amanti abbracciati sigillano il loro destino, tutto si ferma, dice: «Come una stella cadente, la speranza passò sulle loro teste». Ma essi non la vedono, e non si poteva dire più chiaramente che l'ultima speranza non è mai tale per chi la nutre, ma solo per quelli per cui è nutrita. Appare così la ragione più intima dell'«atteggiamento del narratore». Poiché egli solo può compiere, nel sentimento della speranza, il significato dell'accadere, proprio come Dante accoglie in sé la disperazione degli amanti, cadendo «come corpo morto» dopo le parole di Francesca. Quella speranza, la più effimera e paradossale, emerge da ultimo dall'apparenza della conciliazione, come, via via che il sole si spegne, sorge nel crepuscolo la stella della sera, che illuminerà la notte. Il suo bagliore è bensì quello di Venere. E su questo minimo bagliore riposa ogni speranza, anche la più ricca viene solo da lui. Così alla fine la speranza giustifica l'apparenza della conciliazione, e il detto platonico, essere assurdo volere l'apparenza del bene, soffre la sua unica eccezione. Poiché l'apparenza della conciliazione può, anzi deve essere voluta; essa sola è la sede dell'estrema speranza. Così la speranza finisce per liberarsi dall'apparenza; ed è solo come una domanda tremante che, alla fine del libro, quel «come sarà bello» risuona dietro i morti, che, se mai possiamo sperare che si ridestino, non è già in un mondo bello, ma in un mondo beato. *Elpis* rimane l'ultima delle parole orfiche: alla certezza della benedizione, che gli amanti raccolgono nella novella, corrisponde la speranza nella redenzione, che nutriamo per tutti i morti. Essa è la sola giustificazione della fede nell'immortalità, che non può mai accendersi alla propria esistenza. Ma

proprio in nome di questa speranza sono fuori luogo quei momenti mistici e cristiani che si sono inseriti alla fine – del tutto diversamente che nei romantici – nel tentativo di nobilitare il fondo mitico della vicenda. Non questo spirito nazareno, ma il simbolo della stella cadente sopra le teste degli amanti, è la forma espressiva adeguata di ciò che nell'opera è mistero nel senso proprio del termine. Il mistero è, nel drammatico, il momento in cui esso emerge, dall'ambito della lingua che gli è propria, in un ambito superiore e inaccessibile a essa. Esso non può, quindi, mai esprimersi a parole, ma unicamente e solo nella rappresentazione, ed è il «drammatico» per eccellenza. Un analogo elemento di rappresentazione è, nelle *Affinità elettive*, la stella cadente. Al loro fondamento epico nel mitico, alla loro diffusione lirica nella passione e nell'affetto, si aggiunge il loro coronamento drammatico nel mistero della speranza. Se veri e propri misteri sono racchiusi nella musica, questo rimane un mondo muto, da cui la sua armonia non si leverà mai. Ma a quale mondo è dedicata la musica, se non a questo, a cui promette più che una mera conciliazione: la redenzione? Ciò è indicato nella «tavola» posta da George sulla casa natale di Beethoven a Bonn:

Eh ihr zum kampf erstarkt auf eurem sterne
 Sing ich euch streit und sieg von obern sternenn.
 Eh ihr den leib ergreift auf diesem sterne
 Erfind ich euch den traum bei ewigen sternenn¹⁾.

A una sublime ironia sembra rivolto quel «Prima che voi prendiate corpo». Quegli amanti non lo prenderanno mai: che importa se non sono mai cresciuti alla lotta? Solo per chi non ha più speranza è data la speranza.

¹⁾ [«Prima che voi cresciate a questa lotta, | io ve la canto dalle stelle sopra. | Prima che voi prendiate corpo in questa stella | vi invento il sogno dalle eterne stelle.»]

Appendice a «*Le affinità elettive*» di Goethe¹

[I.]

Per «*Le affinità elettive*»

Disposizione

Prima parte: Il mitico come tesi

I. Critica e commentario

A Contenuto di verità e contenuto reale

B Contenuti reali nell'illuminismo

II. Il significato del mondo mitico nelle *Affinità elettive*

A Il matrimonio come ordine giuridico-mitico

1. Il matrimonio nell'illuminismo

2. Il matrimonio nelle *Affinità elettive*

B L'ordine mitico della natura

1. Il tellurico

2. L'acqua

3. Gli uomini

C Il destino

1. I nomi

2. La simbologia della morte

3. La vita colpevole

4. La casa

5. Il sacrificio

¹ Le parentesi graffe indicano i passi cancellati dall'autore [N. d. T.]

- III. Il significato del mondo mitico per Goethe
 - A Secondo le sue parole
 - 1 La critica coeva delle *Affinità elettive*
 - 2 La favola della rinuncia
 - B Secondo la sua vita
 - 1. L'olimpico ovvero le forme di vita mitiche dell'artista
 - a Il rapporto con la critica
 - b Il rapporto con la natura
 - 2. La paura ovvero le forme di vita mitiche nell'esistenza dell'uomo
 - a Il demonico
 - b La paura della morte
 - c La paura della vita

Seconda parte: La redenzione come antitesi

- I. Critica e biografia
 - A L'interpretazione tradizionale
 - 1. L'analisi delle opere
 - 2. L'esposizione di essenza e opera
 - B L'interpretazione eroicizzante
- II. *Goethe* di Gundolf
 - A Debolezza metodica
 - 1. Il poeta nella scuola di George
 - a Come eroe
 - b Come creatore
 - 2. La vita come opera
 - 3. Mito e verità
 - B Debolezza oggettiva. Il vecchio Goethe
- III. La novella
 - A Sua necessità nella composizione
 - 1. La forma di romanzo delle *Affinità elettive*
 - 2. La forma della sua novella

- B Suo significato oggettivo
 1. Le corrispondenze in particolare
 2. Le corrispondenze nel complesso

Terza parte: La speranza come sintesi

- I. Critica e filosofia
- II. La bellezza come apparenza
 - A La verginità
 - B L'innocenza
 1. Nella morte
 2. Nella vita
 - C La bellezza
 1. Il motivo di Elena
 2. L'evocazione
 3. Il privo di espressione (*Das Ausdruckslose*)
 4. La bella apparenza
- III. L'apparenza della riconciliazione
 - A Conciliazione e commozione
 1. Armonia e pace
 2. Passione e affetto
 - a* Ottilia, Luciana, la fanciulla della novella
 - b* Gli amanti
 - c* Il matrimonio nel romanzo
 - d* La trilogia della passione
 - B La salvezza
 1. La scossa
 - a* L'apparenza che si spegne
 - b* L'involucro della bellezza
 - c* Il denudamento
 2. La speranza

Forse addirittura tutte le forme hanno qualcosa della forma a rilievo, in quanto tutte le opere d'arte hanno in qualche modo la creazione come loro contenuto.

Le opere dell'arte, e con esse le forme non sono create. Ciò si esprime chiaramente nell'essenza delle opere e delle loro forme. Il profondo verso di Mörike: «Ciò che è bello, è (!) beato in se stesso» mette in relazione l'apparenza con la bellezza, con la bellezza artistica, beninteso. Il bello artistico è infatti legato all'apparenza. Esso è legato all'apparenza della totalità e della compiutezza; e perciò è legato proprio attraverso l'apparenza. Quanto più alta è la bellezza, tanto più alta è la forma di compiutezza e di totalità che essa pare portare con sé. Sul grado più basso si trovano la totalità e la compiutezza della realtà sensibile, su quello più alto la totalità e la compiutezza della beatitudine. Pur sempre, però, queste categorie restano limitate entro confini determinati. Giammai il bello artistico può apparire sacro. *La bellezza priva di apparenza non è più essenzialmente bellezza, bensì qualcosa di più grande. Analogamente, però, una bellezza, la cui apparenza non cerca più di legarsi alla totalità e al compimento, ma resta libera, rafforzando per così dire intensivamente questa bellezza, non è più bellezza artistica, bensì bellezza demonica. Ciò che della bellezza seduce si fonda sulla spudoratezza, sulla nudità dell'apparenza, alla quale essa fornisce un'armatura (Tentazione di sant'Antonio).*

La forma è la legge secondo la quale il bello si lega alla compiutezza e alla totalità. Ogni forma è misteriosa ed enigmatica poiché emerge dall'impossibilità di trovare il fondo della bellezza, là dove essa si lega all'apparenza. Perciò Goethe dice: «La bellezza non può mai venire in chiaro su se stessa». La forma scaturisce nell'insondabile, la creatura è invece creata dal nulla.

Creatura e figura - Opera e forma si devono distinguere reciprocamente come il creato dallo scaturito. Senza il creatore non ci sono eideticamente né creazione né creatura, opere e forme esistono invece anche senza l'artista.

Decisivo è però il fatto che l'atto di creazione si diriga all'esistenza della creazione, all'esistenza del mondo. L'origine dell'opera si dirige invece fin da principio verso la sua percettibilità. Ciò è implicito nella tendenza originaria dell'apparenza. La vita della creazione resta nel buio, nell'ombra del creatore, finché questi non se ne distacca. Questo distacco del creatore è un atto morale. Esso costituisce la sfera della percezione in un'intenzione ininterrotta e rettilinea a partire dalla creazione, la quale è nell'intenzione buona, e solo poiché è vista come «buona», costituisce il «vedere».

{Al contrario l'*intentio* della bellezza non riesce a spezzare la resistenza dell'intuizione in modo così completo per irrompere nella sfera della percezione come figura della creazione. Piuttosto l'opera si indebolisce della necessità della sua purezza e del suo rigore.}

L'essenza della creazione è un esempio di come la percezione utopica sia condizionata moralmente. Nella misura in cui un'opera sfonda l'ambito dell'arte e si fa percezione utopica, essa è creazione ed è sottoposta a categorie morali, non solo in relazione all'individuo, nell'atto del concepimento, ma anche in relazione alla sua esistenza, nell'ambito della percezione. La moralità della creazione imprime sull'opera il marchio del privo di espressione. In riferimento all'inizio del *Genesi* si può spiegare l'ordine, secondo il quale la creazione può diventare percepibile solo moralmente.

[3.]

Sull'«apparenza»

Non tutto è possibile, ma l'apparenza di tutto Hebbel

Apparenza che bisogna scandagliare (ad es.: l'errore)
 che bisogna fuggire (ad es.: la sirena)
 cui non bisogna fare attenzione (ad es.: l'argento vivo)

Altre classificazioni dell'apparenza:

Apparenza dietro la quale si nasconde qualcosa (ad es.: l'apparenza seducente: la figura femminile della leggenda medievale, il cui dorso è divorato da vermi, mentre la parte anteriore ha un bell'aspetto)
 dietro la quale si nasconde il Nulla (ad es.: fata morgana anche chimera?)

Connessione dell'apparenza con il mondo del visivo. Esperimento eidetico: un tale attraversa la strada e dalle nuvole gli appare, inclinata verso di lui, una carrozza con quattro cavalli. In un'altra occasione ode invece risuonare dalle nuvole una voce che gli dice: «Hai dimenticato a casa il tuo portasigarette». Se nell'analisi di entrambi i casi non è presa in considerazione la possibilità dell'allu-

cinazione – dunque di un fondamento soggettivo per l'apparenza –, ne risulta che nel primo caso è pensabile che dietro al fenomeno stia il Nulla, mentre nel secondo caso ciò non è pensabile. L'apparenza in cui si manifesta il Nulla è l'apparenza più possente, la propria. Questa è dunque pensabile soltanto nel visivo.

L'oggetto intenzionale, che si manifesta come apparenza sulla base di cause soggettive (ad esempio le allucinazioni), ha autentico carattere di apparenza? – E, in caso « affermativo », ha lo stesso carattere della pura e oggettiva apparenza?

« En y allant nous avons aperçu au bout de la rue des Chanoines, faisant vue d'optique, les tours jumelées du vieux Saint-Etienne (l'Abbaye-aux-Hommes) voilées d'une brume qui les rendait plus belles; car les voiles embellissent tout ce qu'ils cachent et ce qu'ils révèlent: – femmes, horizons et monuments! » *D'Aurevilly Memoranda*, p. 227.

La definizione che Nietzsche dà dell'apparenza nella *Nascita della tragedia*.

{In ogni opera e in ogni genere di arte è presente la bella apparenza; tutto ciò che nell'arte è bello si deve ascrivere alla bella apparenza} Fra tutte le forme dell'apparenza, questa bella apparenza è una forma da distinguere con esattezza. Essa non si trova solo nell'arte, ma tutto ciò che nell'arte è propriamente bello, deve esserle ascritto. D'altra parte – dentro come fuori dell'arte – solo il bello può esserle ascritto, niente di brutto, nell'arte o altrove, quand'anche si tratti di apparenza, è parte della bella apparenza. Esistono diversi gradi della bella apparenza, una scala, che non è determinata dalla maggiore o minore bellezza in essa presente, ma dal suo carattere più o meno apparente. La legge di questa scala è non solo fondamentale per la dottrina della bella apparenza, ma anche essenziale per la metafisica in generale. Ciò significa che, in ogni configurazione della bella apparenza, l'apparenza è tanto maggiore quanto più si mostra vivente. Con ciò è possibile determinare a partire dall'apparenza l'essenza e i confini dell'arte, come pure una gerarchia possibile delle sue forme.

Nessun'opera d'arte può apparire assolutamente vivente senza diventare mera apparenza e cessare di essere un'opera d'arte. La vita che in essa trema deve mostrarsi irrigidita e come fissata in un istante. La vita che trema nell'opera è la bellezza, l'armonia che

pervade il caos e trema solo in apparenza. Ciò che impone un arresto a questa apparenza, fissa la vita e tronca la parola all'armonia, è il privo di espressione. Quel tremare costituisce la bellezza, questo irrigidimento la verità dell'opera. Infatti, come l'interruzione mediante una parola di comando riesce a trarre fuori la verità dal discorso di un bugiardo, nel punto in cui l'interrompe, così il privo di espressione costringe l'armonia tremante a fermarsi e, attraverso la sua obiezione, rende eterno questo suo tremare. In questo suo essere eternato il bello deve rispondere di sé, ma in questo rispondere di sé appar ora interrotto. Il privo di espressione è quella potenza critica che, se non riesce certo a separare nell'arte l'apparenza dal vero, vieta però loro di mescolarsi. Questo potere esso ha, però, come parola morale. Nel privo di espressione si mostra la sublime potenza del vero, così come esso determina, secondo le leggi del mondo morale, il simbolismo del mondo esistente. La vita tremante non è mai simbolica, poiché è priva di forma, ancor meno lo è la vita bella, poiché è apparenza. Ma proprio la vita fissata, in quanto irrigidita e mortificata, può ben accennare al simbolico. Lo fa grazie al potere del privo di espressione. — Il privo di espressione, infatti, spezza ciò che in ogni bella apparenza ancora sopravvive come eredità del caos: la totalità falsa, bugiarda, ingannevole, in breve, la totalità assoluta. Essa² soltanto porta a compimento l'opera, riducendola a un pezzo, all'infima totalità dell'apparenza, che è un grosso frammento del mondo vero, frammento di un simbolo.

[4.]

Dell'apparenza e del privo di espressione

[...] può essere. (Ma nella natura morale del privo di espressione rimane ancora da lumeggiare con chiarezza l'aspetto linguistico). Quanto maggiore è la forza con cui il privo di espressione si manifesta nella poesia, tanto più deve sparire in essa finanche il più vago residuo di bellezza ed esteriorità, residuo che permane in

¹ Il passo: «... so zwingt das Ausdruckslose die zitternde Harmonie einzuhalten und verewigt durch ihren Einspruch ihr Beben» ricorre nelle *Goethes Wahlverwandtschaften*, con l'unica differenza che lì si trova «seinen Einspruch». (*Ihren* è, probabilmente, una svista, dal momento che, per il senso, esso sembra riferirsi a *das Ausdruckslose*) [N. d. T.].

² Notiamo che qui il testo tedesco dice: «Sie erst vollendet das Werk...» Il soggetto è dunque *die Totalität*. Nelle *Goethes Wahlverwandtschaften* si trova invece: «Dieses erst vollendet das Werk...» e il soggetto è pertanto *das Ausdruckslose* [N. d. T.].

ogni opera d'arte. Tale manifestarsi non è mai stato così evidente come nella tragedia greca da un lato, e nell'innodica hölderliniana dall'altro; nella tragedia come ammutolimento del protagonista, nell'inno come veto percepibile nel ritmo. Sí, non si potrebbe definire quel ritmo in modo piú preciso se non con l'asserire che alla poesia, di là dal poeta, vienc rubata la parola. Se in questa lirica è il privo di espressione a manifestarsi, così in quella di Goethe è la bellezza a farlo sino al limite di ciò che si lascia cogliere nell'opera d'arte. Qui il caos che quasi si perde nell'armonia, lí il mondo che quasi dura nei simboli.

Da quel punto di vista la poesia tedesca non può osare un passo oltre Goethe, senza cadere spietatamente in un mondo di apparenza. Mentre Goethe ha compiuto ogni sforzo per non essere costretto a farlo, i suoi epigoni non tralasciano nulla pur di riuscirvi. E in modo diverso da Goethe anche Hölderlin ha dovuto porre, con la propria vita, limiti alla sua poesia.

Quella gerarchia di generi artistici, che è determinata dalla partecipazione delle arti alla bella apparenza, sancirebbe al tempo la misura della vitalità insita nei generi artistici stessi. Al gradino piú basso di tale ordine troverebbe posto la poesia: in essa l'apparenza, la vitalità del bello, sono piú potenti. Essa lo dimostra in virtù della sua forma, per il fatto che è sempre raggiungibile dalla voce umana. La radice di questa vitalità sarebbe da ricercare nella lingua. Dopo di che verrebbe la pittura, la cui piú grande distanza dal vivente è manifesta già solo perché la sua bellezza è una materia a essa adeguata. Questa inoltre lo è solo e soltanto per essa. Solo la pittura, non la poesia, senza abbandonarsi all'apparenza può eleggersi a modello una Monna Lisa. In questa gerarchia la musica occuperebbe presumibilmente il posto piú alto, mentre per l'architettura risulta ovvio, anche alla luce di tale riflessione, che essa non è un'arte, bensí per sua natura un certo effetto decorativo di un luogo, difficile da indagare.

Postilla: la bella apparenza è l'apparenza della totalità. Ora, piú bella apparenza, di piú alto grado è la totalità, la quale sembra dapprima un'entità empirica, quindi un'entità animica. Per contro tanto piú esteriore è la bellezza, di tanto minor grado sarà la totalità, la quale sembra dapprima fondarsi armonicamente in tutta l'opera, infine solo in un momento di essa. La legge per cui la bella apparenza è legata al massimo grado della totalità si chiama forma.

La relazione del privo di espressione con il sublime in senso antico, cui era insita anche un'opposta tendenza alla bellezza, necessita di spiegazione. In piú si deve assolutamente porre in eviden-

za come l'ambito d'applicazione del giudizio «questo è bello» è infinitamente piú grande di quell'ambito caratterizzato dalle manifestazioni della bellezza stessa. Pertanto alcune opere di architettura si trovano forse nel primo ambito, ma certamente non nel secondo. Qui è lecito fare una fondamentale osservazione, che trova continue conferme nei ragionamenti metafisici. Quanto piú grande è la precisione con cui il pensiero coglie le formulazioni delle fondamentali intuizioni metafisiche, linguisticamente affatto semplici, tanto piú è evidente quali straordinari e quasi incalcolabili compiti della logica rampollino dalla disamina logico-categoriale di tali intuizioni.

[5.]

Teoria della critica

L'unità della filosofia, il suo sistema, è, come risposta, di potenza superiore alle infinite (di numero) domande finite che possano venir formulate. Essa è di specie e di potenza superiore a quanto possa richiedere la somma di tutte queste domande, poiché l'unità della risposta non è interrogabile. Essa è pertanto di potenza superiore anche a quanto possa richiedere una qualsiasi domanda filosofica singola, o un singolo problema. Se pertanto esistessero domande capaci di interrogare l'unità della risposta, esse starebbero con la filosofia in un rapporto fondamentalmente diverso da quello che le costituisce come i suoi problemi. Nella risposta a questi ultimi, si delinea sempre la tendenza a un continuare a domandare, quella tendenza che ha dato luogo alle superficiali interpretazioni della parola della filosofia come compito infinito. Tale deluso desiderio dell'unità, che non è possibile interrogare, si esprime in un'altra tendenza presente nella risposta e che si potrebbe definire come il suo controdomandare, un controdomandare intorno alla perduta unità della domanda o intorno a una domanda migliore, nella quale fosse contemporaneamente interrogata l'unità della risposta. Se pertanto esistessero tali domande, in cui fosse interrogata l'unità, non esisterebbero, prima della risposta a esse, alcun continuare a domandare e alcun controdomandare come tendenza insita in questa risposta. Tali domande non esistono, il sistema della filosofia non è interrogabile in nessun senso. E a questa domanda virtuale (che si può scorgere solo a partire dalla risposta) c'è ovviamente soltanto una rispo-

sta: il sistema della filosofia stessa. Tuttavia esistono configurazioni le quali – pur non essendo la filosofia stessa, pur non essendo cioè la risposta a quella domanda virtuale e pur non essendo virtuali, pur non potendo cioè essere la domanda, hanno la più profonda affinità con la filosofia, anzi con l'ideale del suo problema; esse sono configurazioni reali, non virtuali, che non sono né risposte né domande. Sono le opere d'arte. L'opera d'arte non entra in concorrenza con la filosofia stessa, ma solo nel più profondo rapporto con essa, grazie alla sua affinità con l'ideale del problema. L'ideale [del] problema è un'idea, che deve essere definita come ideale, poiché si riferisce – benché solo attraverso il concetto del problema stesso – non alla forma immanente del problema stesso, bensì al contenuto della sua risposta, che lo trascende, come al concetto dell'unità di essa. L'ideale del problema filosofico si può esporre, per una legge che risiede probabilmente nell'essenza dell'ideale in generale, solo in una pluralità (così come l'ideale del puro contenuto si fa rappresentare nell'arte nella pluralità delle Muse). In linea di principio pertanto l'unità della filosofia si può interrogare soltanto in una pluralità o in una molteplicità di domande (virtuali). Questa molteplicità è rinchiusa nella molteplicità delle vere opere d'arte e portarla alla luce è il compito della critica. Ciò che la critica in fondo riesce a dimostrare nell'opera d'arte è la formulabilità virtuale del suo contenuto come problema filosofico, e ciò davanti a cui si arresta, in un certo senso per rispetto verso la stessa opera d'arte, ma ugualmente per rispetto verso la filosofia, è la formulazione del problema. La critica dimostra, infatti, sempre e costantemente quella formulabilità, con il presupposto, giammai soddisfatto, che il sistema filosofico sia in generale interrogabile. In altri termini, essa afferma che il sistema, compiutamente, si mostri interrogato in questo o in quel problema. Nell'opera d'arte, la critica porta l'ideale del problema alla manifestazione, a una delle sue manifestazioni. Se però vuole parlare dell'opera d'arte in quanto tale, può soltanto dire che essa simbolizza quest'ideale. Come già videro i romantici, la molteplicità delle opere d'arte è armonica, e certo non lo è – anche di ciò già i romantici ebbero sentore – in virtù di un principio vago, proprio solo dell'arte e solo a essa immanente. Lo è in riferimento alle manifestazioni dell'ideale del problema.

Quando si dice che tutto ciò che è bello si riferisce in qualche modo al vero, e che il suo luogo virtuale è determinabile nella filosofia, ciò significa che in ogni vera opera d'arte si può rintracciare una manifestazione dell'ideale del problema. E bisogna inol-

tre notare che a ogni problema filosofico si può correlare, in un certo senso come sua aureola, una manifestazione dell'ideale del problema. Ovunque è possibile la direzione virtuale verso l'unità da interrogare, e l'opera, in cui essa sta rinchiusa, è affine pertanto agli autentici e certi problemi filosofici, seppure da essi rigorosamente separata.

Tanto a questa manifestazione del vero, quanto alla verità singola nella singola bella configurazione, corrisponde un manifestarsi del bello nel vero, che va definito diversamente; la manifestazione della chiusa e armonica totalità del bello nell'unità del vero. Di essa tratta il *Simposio* di Platone nel suo punto piú alto. Solo nella totalità della verità, lí si dice, la bellezza si mostra virtualmente.

Resta da analizzare quale fondamento comune si possa trovare per queste due relazioni tra arte e filosofia.

[il vero: unità

il bello: molteplicità, compresa nella totalità]

[Forse esiste una relazione della virtualità

anche fra altri ambiti. Può la morale non mostrarsi virtualmente nella libertà?]

Similitudine: si fa conoscenza con un giovane, bello e attraente, ma che sembra racchiudere dentro di sé un segreto. Sarebbe certo indelicato e riprovevole voler penetrare in lui con la forza, per strappargli il segreto. È però del tutto lecito indagare se egli abbia fratelli e sorelle, e se il loro contegno e il loro carattere ci possano in qualche modo illuminare sul carattere misterioso dello sconosciuto. Allo stesso modo il vero critico va in cerca dei fratelli e delle sorelle dell'opera d'arte. E ogni grande opera d'arte ha suo fratello (o sorella?) in una sfera della filosofia.

Come la filosofia, in concetti simbolici, include eticità e linguaggio nel teoretico, così il teoretico (logico), in eticità e linguaggio, può a sua volta essere incluso in concetti simbolici. Allora nasce la critica etica ed estetica.

[6.]

Anche il sacramentale si trasforma nel mitico

Anche il sacramentale si trasforma nel mitico. Quest'ultimo, infatti, sta a fondamento di questa singolare circostanza: due cop-

pie fanno reciprocamente conoscenza, gli antichi legami si allentano; non appena due, che prima non si conoscevano, si attraggono l'un l'altro, subito anche gli altri due entrano nel piú stretto rapporto. Sembra che la cosa piú semplice sia difficile e faticosa [?] finché se ne occupa il buon Dio, ma che la cosa piú difficile si risolva facilmente e felicemente se solo il diavolo ci mette le mani. La spiegazione banale del processo è evidente. E la cosa ha in qualche modo un significato che si potrebbe certo spiegare a partire dal «bisogno di consolazione», dalla «medesima situazione», dal «desiderio di vendicarsi», ma che è così potente e trionfalmente bella, così poco espediente e sotterfugio che queste spiegazioni non dicono assolutamente nulla. Dalla magia dello specchio divampa la fiamma che trema nell'incontro trionfante degli abbandonati. Per loro, infatti, non è l'amore a essere originario, originaria è per loro la situazione nella quale le antiche forze sacramentali del matrimonio, che va in rovina, mirano ad annidarsi tra di loro come forze mitiche, naturali. Questa e non l'amore è propriamente la faccia segreta di quella simbiosi, della «medesima» situazione, nella quale gli abbandonati si trovano. La nuova vita quotidiana, così come piove loro dal cielo, conserva in sé il sacramento messo a nudo del matrimonio: costantemente e senza fatica ci si vede come sposi, ora i coniugi di un tempo incoraggiano per quanto è in loro potere la nuova relazione di quelli che da loro si allontanano. L'amore non è qui nient'altro che l'apparenza di vita, così come quest'apparenza si offre alla passione, cieca e infatuata di morte, della ricerca alchimistica, e ancora al sacramento, scoperto e svelato, del matrimonio. Ritorna qui lo spirito della messa nera: il sacramento prende il posto dell'amore, l'amore il posto del sacramento. Lo spirito della riuscita satanica domina, e mostra, riflesso, il matrimonio. Satana è infatti dialettico, e una forma di riuscita, illusoria e fortunata – l'apparenza, di cui Nietzsche era profondamente schiavo – lo tradisce, così come lo tradisce lo spirito di gravità.

[7.]

Accenno a François-Poncet

Sostiene un'interpretazione banale e puramente intellettualistica, che vede nel romanzo per così dire un intreccio di momenti didattici. A questo intreccio corrisponde l'interpretazione superfi-

ziale dei particolari: la novella, nonostante alcuni tratti analogicamente rilevanti, non sarebbe in fondo che «una digressione interessante». Essa sarebbe stata scritta molto tempo prima e solo più tardi inserita nel romanzo. Sfugge all'autore l'importanza che la novella potrebbe con ciò – come nucleo germinale del romanzo – rivendicare. Nella novella il capitano è veramente il salvatore e non il respinto? ([André François-Poncet, *Les Affinités Electives de Goethe. Essai de commentaire critique, Avec une préface par Henri Lichtenberger*, Paris 1910], pp. 184-88).

In modo altrettanto superficiale, il diario è considerato come saggezza di vita di Goethe, saggezza che sarebbe stata introdotta senza un vero legame con la natura di Ottilia; in verità, invece, Goethe offre per amore i suoi pensieri a questa figura, animandola così in conformità alla sua debole indole <respirazione>¹ che si spegne (pp. 200-3).

I momenti nazareni hanno bisogno di una critica estremamente rigorosa. Poncet ha giustamente sottolineato l'incapacità in Goethe di affrontare la nuda morte. O la morte resta quasi impercettibilmente serena o la si incontra accompagnata da gaio sfarzo che la rende più bella. L'elemento nazareno fornisce qui una profonda gaiezza che allevia, e la tendenza cattolica, in essa presente, è affine – certo non conforme – alla tendenza pagana del romanzo, solitamente più profonda (pp. 233-35). Poncet nota inoltre come Goethe abbia evitato l'inumazione e in seguito la tomba della madre. Orientamento scientifico della trattazione goethiana del miracolo. I suoi momenti religiosi sono secondari (pp. 231-32). Ciò differenzia sensibilmente questo modo di vedere le cose da quello dei romantici, facendolo contemporaneamente apparire illegittimo. E anche ciò fa parte della critica dei momenti nazareni.

La muta apparizione dell'architetto sulla tomba di Ottilia, su cui Poncet richiama l'attenzione (p. 229), è essenziale. Essa indica la pura intenzione di quell'amore che dovrebbe esser diretto a Ottilia. Esso dovrebbe rinunciare a trascinare all'interno dell'esistenza umana questa figura, che, nella sua bellezza, è in un certo senso il mistero del vivente stesso.

Viene notato come la volontà suicida di Ottilia non venga mai confessata espressamente da lei stessa, e come perciò non sia decisione in senso proprio (p. 224).

A torto si afferma che l'accadere sia molto simile all'accadere di una esposizione tragica (pp. 236, 251-53, 256). La tragicità spet-

¹ *Artung* = *Atmung*? [N. d. T.]

ta, invece, unicamente e solamente ad azioni in senso drammatico, cioè al disputare dei personaggi presentato nella parola; nella sfera, priva di parola, dell'accadere solo riferito, cui appartengono gli avvenimenti di questo romanzo, come quelli di pochi altri, non c'è alcuna tragicità. La tragicità, infatti, non si manifesta nella fantasia, ma soltanto nella figura in carne e ossa dell'eroe, affermando così la sua forma di esistenza extraestetica, di filosofia della storia.

Incenerimento del manoscritto (p. 54).

Goethe non fornisce alcun dettaglio fisiognomico dei suoi personaggi (p. 95).

Il discorso massonico in occasione della collocazione della prima pietra (pp. 104-11).

[8.]

Su Ottilia

Ottilia è orfana. Nel momento in cui sua madre l'abbandona, nello stato di dormiveglia durante il quale percepisce il dialogo che la riguarda, sembra votata alle forze telluriche al pari delle piante. In quel momento ha origine il rifiuto della vita vigile e cosciente senza che nel suo animo si dia moralità. (Una dinamica analoga rispetto a questo processo si ritrova del tutto identica dopo la morte del figlio di Carlotta).

Note

Avvertenza: Il commento al presente volume è stato elaborato dai Curatori in base agli apparati dell'edizione tedesca. Per i testi tratti dal volume III di detta edizione si sono serviti degli apparati corrispondenti, a cura di Hella Tiedemann-Bartels; lo stesso dicasi dei testi originariamente contenuti nel volume IV dell'edizione tedesca, il cui commento era stato a suo tempo fornito dal defunto Tillman Rexroth.

Abbreviazioni.

- GS Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, con la collaborazione di Theodor W. Adorno e Gershom Scholem, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, 7 voll. (14 tomi), 3 supplementi, Frankfurt am Main 1972-89.
- GB Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, edizione del Theodor W. Adorno Archiv, voll. I-IV, 1910-34, a cura di Christoph Gödde e Henri Lonitz, 6 voll., Frankfurt am Main 1995-2000.
- L Walter Benjamin, *Lettere 1913-1940*, raccolte da Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, Torino 1978.
- Adorno Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe*, a cura di Rolf Tiedemann, edizione rivista e accresciuta, Frankfurt am Main 1990.
- Scholem I: Gershom Scholem e Walter Benjamin, *Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main 1976² [trad. it. SA].
- SA Gershom Scholem e Walter Benjamin. *Storia di un'amicizia*, Milano 1992.
- Scholem II: Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, a cura di Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1992² [trad. it. WBA]
- WBA Gershom Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Milano 1978.
- Katalog *Walter Benjamin 1892-1940*, mostra del Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, in collaborazione con il Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, a cura di Rolf Tiedemann, Christoph Gödde e Henri Lonitz, Marbach am Neckar 1991¹.

VIAGGIO DI PENTECOSTE DA HAUBINDA

Pfingstreise von Haubinda aus (GS VI, 229-31). Pubblicazione postuma.

Fatta eccezione per un diario, scritto all'età di dieci anni, su un viaggio con i familiari sui Monti dei Giganti (cfr. l'estratto in Katalog, 16 sgg.), queste annotazioni sono il primo testo conservato di Benjamin. A Haubinda Benjamin frequentò per quasi due anni, dall'estate o (più probabilmente) dall'autunno del 1904, il *Landerziehungsheim*, per tornare a scuola a Berlino solo nella Pasqua del 1907. Il testo autobiografico su un viaggio nella Svizzera francese che, passando per Coburg e Bayreuth, lo portò nella zona tra Pegnitz - l'arcadia dei «pastori del Pegnitz» riuniti attorno a Harsdörffer e Klaj, un'importante scuola poetica del Barocco - e Norimberga, dovrebbe essere stato scritto all'incirca nel giugno, o al più tardi nel luglio del 1906. Questo diario di studente, ancora molto convenzionale, si interrompe a quanto pare molto prima della fine del viaggio. Non siamo in grado di stabilire se al giovane autore fosse passata la voglia di scrivere o se esistesse una continuazione andata perduta.

IL POETA

Der Dichter (GS II/3, 832). Prima pubblicazione: «Der Anfang. Zeitschrift für kommende Kunst und Literatur» [ciclostile], n. 19, giugno 1910 (= serie II, n. 4), p. 25, con lo pseudonimo *Ardor*.

La poesia è il primo tentativo poetico di Benjamin, pubblicato quando ancora frequentava la scuola superiore. Come gli altri componimenti e gli altri testi editi nel 1910, uscì su riviste studentesche berlinesi intitolate «Der Anfang», antesignane di quel «Der Anfang» al quale Benjamin collaborò regolarmente a partire dal 1913. La pentapodia trocaica - un metro piuttosto raro, che proprio per questo deve aver ispirato il giovane poeta - mostra un Benjamin ormai diciottenne sotto l'influenza di Schiller, la cui *Spartizione della terra* sembra qui venire corretta nel punto in cui Giove, in tono intimamente patetico, colloca il poeta «sull'orlo dello spaventoso abisso», ma ben radicato su questa terra (cfr. p. 11); è evidente al tempo stesso l'influenza di Spitteler, il poeta della *Primavera olimpica*, che l'allievo di Wyneken non esita, con giovanile spensieratezza, ad affiancare a Shakespeare e a Goethe, Schiller e Ibsen, come «poeta della gioventù d'oggi» (cfr. p. 30).

NELLA NOTTE

In der Nacht. Gedanken bei einem Schumann'schen Stück (GS II/3, 832 sg.). Prima pubblicazione: «Der Anfang. Zeitschrift für kommende Kunst und Literatur» [ciclostile], n. 19, giugno 1910 (= serie II, n. 4), pp. 25 sg., con lo pseudonimo *Ardor*.

Il pezzo onirico di stile hoffmanniano è una sorta di *poème en prose*, genere probabilmente familiare al giovane Benjamin tramite Baudelaire o Maeterlinck. È difficile stabilire un nesso con il compositore dei *Kreisleriana*, se non tramite il musicologo e compositore August Halm, che fu insegnante di Benjamin a Hauduberg e gli fece conoscere E. T. A. Hoffmann (Scritti IV, 39).

I TRE CHE CERCAVANO LA RELIGIONE

Die drei Religionssucher (GS II/3, 892-94). Prima pubblicazione: «Der Anfang. Zeitschrift für kommende Kunst und Literatur» [ciclostile], n. 20, agosto 1910 (= serie II, fine [n. 5]), pp. 38 sg., con lo pseudonimo *Ardor*.

L'interesse di Benjamin (certo anche mediato dallo spirito del tempo e dalla sua biografia) per possibilità e forme di una «nuova» religiosità trovò la sua prima manifestazione in questo racconto didattico, e fu ulteriormente portato avanti in testi come il *Dialogo sulla religiosità contemporanea*, del 1912, e *La posizione religiosa della nuova gioventù*, del 1914 (rispettivamente alle pp. 122 e 207). Nel 1912, prima che questi pensieri si volatilizzassero per l'influenza dell'amicizia e le *scintillanti e vivaci conversazioni* con Gershom Scholem, conflucendo nella ricerca di un *ebraismo vivo*, nelle lettere al poeta Ludwig Strauß (1892-1953) Benjamin discusse a fondo di una sintesi tra la nuova religione e *l'idea dell'uomo di lettere*, cui tornava ogni tanto a riflettere (GB I, 61 sgg.). «In quegli anni, che vanno dal 1915 fino al 1927 almeno, la sfera religiosa assunse per Benjamin un significato centrale, nettamente estraneo al principio del dubbio: al centro di essa si trovava il concetto della "dottrina" che, pur includendo per lui l'ambito filosofico, lo trascendeva totalmente» (Scholem I, 73; SA, 94).

TEMPESTA

IL NASCONDIGLIO DELLA PRIMAVERA

Sturm (GS II/3, 834). Prima pubblicazione: «Der Anfang. Zeitschrift für kommende Kunst und Literatur» [ciclostile], n. 21, settembre 1910 (= serie III, n. 1), p. 5, con lo pseudonimo *Ardor*.

Des Frühlings Versteck (GS II/3, 834). Prima pubblicazione: «Der Anfang. Zeitschrift für kommende Kunst und Literatur» [ciclostile], n. 21, settembre 1910 (= serie III, n. 1), p. 6, con lo pseudonimo *Ardor*.

Le due poesie dedicate al sentimento della natura, come quella precedente sul ruolo del *poeta*, sono tentativi da studente alquanto impacciati e assolutamente epigonali, nei quali si fatica a riconoscere quel maestro della lingua tedesca che Benjamin avrebbe rivelato di essere negli scritti della maturità o in alcuni dei sonetti composti in morte di Fritz Heinle, ma soprattutto nelle *Immagini di pensiero* che si avvicinano alla forma poetica dell'*Infanzia berlinese intorno al 1900* (Scritti VII, 17-61).

CREPUSCOLO

Dämmerung (GS II/3, 835). Prima pubblicazione: «Der Anfang. Vereinigte Zeitschriften der Jugend», XXXVIII, febbraio 1911, n. 2, con lo pseudonimo *Ardor*.

Con i due brani *La bella addormentata* e *La Freie Schulgemeinde*, la poesia *Crepuscolo* è il primo testo di Benjamin pubblicato a stampa. Diversamente dal 'primo' «Der Anfang», di cui tra il 1908 e il 1910 uscirono in tutto ventitre fascicoli in circa centocinquanta copie ciclostilate e che non poteva dunque considerarsi una vera e propria pubblicazione, i quattro fascicoli del 'secondo' «Der Anfang» furono stampati dal piccolo editore Jaduczynski di Berlino Niederschönhausen. *Crepuscolo* è una poesia articolata in strofe che si serve della pentapodia giambica, nota nel dramma classico tedesco come *Blankvers*; per la prima volta in Benjamin, troviamo anche rime che, nelle tre strofe, abbracciano ciascuna due versi non rimati. Rispetto alle poesie del 1910, *Crepuscolo* rivela da un lato innegabili progressi nel mestiere, dall'altro si accinge a superare la lirica sentimentale e di atmosfera che prevaleva nelle composizioni precedenti. Metafore come quella delle «fioche fiamme» o dell'«immenso gelo di stelle» sembrano anticipare la lirica del Georg Heym maturo, che difficilmente Benjamin poteva già conoscere; fanno comunque rimpiangere che il poeta Benjamin, da allora in poi, si sia dedicato quasi esclusivamente al sonetto, per poi tacere del tutto.

LA BELLA ADDORMENTATA

Das Dornröschen (GS II/1, 9-12). Prima pubblicazione: «Der Anfang. Vereinigte Zeitschriften der Jugend», marzo 1911, n. 3, pp. 51 sgg., con lo pseudonimo *Ardor-Berlin*.

Ancora studente di scuola superiore, e dunque sotto pseudonimo, con *La bella addormentata* Benjamin pubblicò il suo primo testo teorico, una sorta di scritto programmatico dell'ala della *Jugendbewegung*¹ rappresentata da lui e dai suoi amici. Gli inizi della produzione teoretica e letteraria di Benjamin, che cadono negli anni immediatamente precedenti lo scoppio della prima guerra mondiale, sono

¹ Sul movimento in generale e la sua storia, la ricostruzione migliore e più oggettiva resta W. LAQUEUR, *Young Germany: A History of the German Youth Movement*, London 1962.

quindi indubbiamente letteratura impegnata; ciò nonostante sarebbe un equivoco attribuirli senza riserve alla *Jugendbewegung* tedesca, dalla cui sfera nazionalista volevano invece prendere le distanze. L'ala costituita dalla cerchia di collaboratori alla rivista «Der Anfang», pubblicata nel 1913 e nel 1914 sotto gli auspici di Gustav Wyneken, di cui Benjamin e i suoi amici facevano parte, rimase sempre alla periferia del movimento, al cui interno Benjamin era oltretutto abbastanza isolato. Bisognerà «tener presente che quell'ala radicale della *Jugendbewegung*, contrariamente alla maggioranza, la quale aderì presto all'antisemitismo, era composta principalmente da giovani intellettuali ebrei» (Adorno, 102). D'altro canto i saggi, le relazioni e gli interventi polemici pubblicati dal giovane Benjamin studente di liceo e poi di filosofia all'università tra il 1911 e il 1916 appaiono, a chi li guardi partendo dai suoi scritti posteriori, in una certa misura fuori contesto rispetto al resto della sua opera. Certo, egli ha «accolto in sé, ripensandole, tutte le tendenze spirituali dei suoi anni giovanili» (*ibid.*, 103), ma non si è quasi mai riallacciato direttamente a motivi e intenzioni dei suoi primi scritti. Lo scoppio della prima guerra mondiale nell'agosto del 1914 significò la fine della collaborazione di Benjamin con la *Jugendbewegung*. Se la guerra segnò un'evidente cesura nella sua biografia e nel suo pensiero, ancora di più pesò il suicidio, da essa causato, dell'amico Fritz Heinle. Il distacco definitivo anche da Gustav Wyneken, nella primavera del 1915, fu forse dovuto più alla fedeltà di Benjamin alle proprie esperienze che all'entusiasmo bellicoso di Wyneken, che altro non fu che il pretesto casuale per sancire la rottura. Il fatto che nella *Bella addormentata* Benjamin si riferisca ripetutamente alla «nostra rivista» fa pensare che già nel 'secondo' «Der Anfang» egli fosse in qualche modo coinvolto a livello redazionale.

DIARIO DI PENTECOSTE 1911

Tagebuch Pfingsten 1911 (GS VI, 232-35). Pubblicazione postuma.

Il diario di un viaggio con amici durante l'ultimo anno di scuola nella parte settentrionale della foresta della Turingia, nella zona di Friedrichroda, è la prima testimonianza dello spiccato interesse, pur se all'epoca ancora piuttosto distaccato, per l'ebraismo. La frase «viaggiare e leggere – un'esistenza tra due nuove realtà istruttive e prodigiose» risuona come una sorta di anticipazione inconscia della sua vita successiva. I versi «da nuvole ardenti sorge, nuovo» sembrano riallacciarsi alla lirica dell'anno precedente, ma restano decisamente inferiori a *Crepuscolo*. A quanto pare il viaggio seguì le tracce di un romanzo (non identificato) caratterizzato da una chiusa novellistica e i cui personaggi si chiamano Dorothea, Waldemar, Lotchen e August.

LA FREIE SCHULGEMEINDE

Die Freie Schulgemeinde (GS VII/1, 9-13). Prima pubblicazione: «Der Anfang. Vereinigte Zeitschriften der Jugend», maggio 1911, n. 4, pp. 79 sgg., con lo pseudonimo *Ardor*.

Il pedagogo e pubblicista Gustav Wyneken (1875-1964) fu maestro di Benjamin presso la scuola riformata di Hermann Lietz a Haubinda; dopo avere lasciato l'insegnamento fondò, con Paul Geheeb, la Freie Schulgemeinde a Wickers-

dorf, nella foresta della Turingia. Nel 1913-14 pubblicò la citata rivista giovanile «Der Anfang», tra i cui principali collaboratori c'era Benjamin. Durante il breve periodo in cui collaborò con la *Jugendbewegung* (1913-14 e 1916-20) egli esercitò su di essa una profonda influenza. Senza esagerare, si può affermare che il suo intervento allo storico congresso sullo Hoher Meißner (cfr. *infra* p. 624) [...] segnò il pensiero dell'intera *Jugendbewegung* per molti anni a venire². Nel 1915 però Benjamin si allontanò da lui *completamente e senza riserve* (GB I, 263 sg.); per quanto riguarda la formazione scolastica di Benjamin e il suo percorso nella *Jugendbewegung* cfr. Katalog, 29 sgg.

DIARIO DI WENGEN
DAL VIAGGIO ESTIVO DEL 1911

Tagebuch von Wengen (GS VI, 235-42). Pubblicazione postuma.

Von der Sommerreise 1911 (GS VI, 242-51). Pubblicazione postuma.

Nel luglio e nell'agosto del suo penultimo anno di scuola, il 1911, Benjamin intraprese un lungo viaggio con la famiglia, che lo portò prima nell'Alto Bernese e poi sul lago di Ginevra. Accanto ai genitori e ai fratelli, inizialmente parteciparono anche parenti più lontani: la famiglia di Martha Czsellitzer, nata Schoenflies (1877-1946), una sorella della madre di Benjamin. Le annotazioni scritte a posteriori sul lago dei Quattro Cantoni con i riferimenti a Guglielmo Tell e l'esperienza del «mondo alpino» e del «mondo del ghiacciaio» sull'Eiger, o quelle sulle località visitate attorno al lago di Ginevra e su Chamonix, mostrano il diarista Benjamin per la prima volta alla ricerca di una stilizzazione letteraria, anche se - a confronto con i suoi appunti diaristici successivi - la riuscita per il momento è mediocre. È lui stesso a qualificare subito il proprio tentativo: *Quello che ho scritto sinora è pessimo; ma senza dubbio poche imprese letterarie sono difficili come il diario; il tentativo mi è stato d'insegnamento, e per l'anno prossimo ho in progetto un impianto del tutto differente* (GB I, 42).

IL PAN DELLA SERA
SCHILLER E GOETHE
L'IPCONDRIACO NEL PAESAGGIO

Der Pan des Abends (GS VII/2, 639-41). Pubblicazione postuma.

Schiller und Goethe. Eine Laienvision (GS VII/2, 636-39). Pubblicazione postuma.

Der Hypochonder in der Landschaft (GS VII/2, 641 sg.). Pubblicazione postuma.

Il piccolo quadro sentimentale sul paesaggio intitolato *Il Pan della sera* fa parte, come le due satire che lo seguono, delle storie che Benjamin scrisse durante gli anni della scuola superiore o all'inizio dell'università. Datarle con precisione è impossibile, e nemmeno si può escludere che l'autore le considerasse incompiute.

² Cfr. LAQUEUR, *Young Germany* cit., p. 67.

te. I tre testi - che vengono accorpati, pur con tutte le riserve, a quelli del 1911, anche se non è possibile escludere una stesura di uno o addirittura di due anni successiva - dovrebbero essere ancora i lavori di uno studente liceale: linguisticamente e tematicamente, non sembrano inserirsi nella fase iniziale degli studi universitari, di cui un gran numero di lettere permette di farsi un'idea piuttosto affidabile. *Il Pan della sera* si avvicina all'esperienza del paesaggio documentata dagli appunti del 1911.

CURRICULUM [1]

PARLANDO DELLA SAFFO DI GRILLPARZER, SI PUÒ DIRE CHE IL POETA HA «ARATO CON LA GIOVENCA DI GOETHE?»

EPILOGO

Lebenslauf I (GS VII/2, 531 sg.). Pubblicazione postuma.

Kann von Grillparzers »Sappho« gesagt werden, daß der Dichter »mit Goethes Kalbe gepflügt hat?» (GS VII/2, 532-36). Pubblicazione postuma.

Epilog (GS VII/1, 13-15). Prima pubblicazione: giornale umoristico della Kaiser-Friedrich-Schule di Berlino-Charlottenburg, 1912, senza indicazione di pagine, stampa anonima.

Benjamin redasse il *Curriculum I* - la numerazione da I a VII dei *curricula* pervenuti è ovviamente opera dei curatori - già il 16 dicembre del 1911 per chiedere l'ammissione all'esame di maturità, che sostenne l'8 marzo del 1912. Il testo contiene le informazioni più dettagliate che Benjamin abbia mai fornito sulla sua formazione scolastica.

Il testo che mette a confronto la *Saffo* di Grillparzer e il *Torquato Tasso* di Goethe è il tema di tedesco della maturità: dopo *La bella addormentata* dell'anno precedente, il primo lavoro di Benjamin dedicato a un argomento letterario. A parlare di arare «con la giovenca di Goethe» è lo stesso Grillparzer nella sua autobiografia, dove racconta della sua visita al vecchio Goethe: «Pareva per metà un re, per metà un padre. Camminando in su e in giù conversavamo. Menzionò la mia *Saffo*, che pareva approvasse: ma in certo qual modo veniva a lodare se stesso perché avevo arato con la sua giovenca».

L'*Epilogo* della sua esperienza scolastica fu pubblicato anonimo nel 1912 su un «giornale umoristico» che Benjamin già un anno più tardi definiva *il giornale umoristico della mia generazione, il cui tratto più caratteristico era di essere conosciuto dagli insegnanti. Io e due amici l'avevamo redatto all'insaputa della classe e alla cena di addio facemmo una sorpresa agli insegnanti e ai compagni* (GB I, 172). Non sappiamo se esista una relazione - e se sí, quale - tra questa «cena d'addio» e la «festa d'addio per i diplomati» di cui Benjamin, nella *Cronaca berlinese*, racconta che reca per lui «l'impronta della mia collisione con una grande collettività» (Scritti V, 254). Quando Ernst Schoen, che aveva fatto la maturità con Benjamin, nel 1955 scrive ad Adorno della sua amicizia con lui, questo giornale è la seconda cosa che ricorda: «Se un giorno dovessi entrare a far parte dei memorialisti, avrei forse alcune cose da dire a proposito del nostro "circolo di lettura dram-

matico" dei primi anni scolastici, di un giornale umoristico fatto da maturandi che scatenò un processo per diffamazione e divenne l'inizio di "Der Anfang" [...]» (28 aprile 1955, Ernst Schoen a Theodor W. Adorno).

IL MANIFESTO DI LILY BRAUN AI RAGAZZI DELLE SCUOLE

Lily Brauns Manifest an die Schuljugend (GS III, 9-11). Prima pubblicazione: «Die freie Schulgemeinde», II (1911-12), nn. 2-3, gennaio-aprile 1912, pp. 96 sgg.; il testo era firmato *Un allievo del liceo di Stato*.

La scrittrice Lily Braun (1865-1916) era importante per il movimento femminile socialista. Il suo scritto *Die Emanzipation der Kinder. Eine Rede an die Schuljugend* [L'emanipazione dei bambini. Un discorso ai ragazzi delle scuole] era stato pubblicato a Monaco nel 1911.

LA RIFORMA SCOLASTICA: UN MOVIMENTO CULTURALE

Die Schulreform, eine Kulturbewegung (GS II/1, 12-16). Prima pubblicazione: «Student und Schulreform», a cura della sezione per la riforma scolastica della Freie Studentenschaft di Friburgo, senza data [1912], pp. 4 sg., con lo pseudonimo *Eckart, phil.* Il fascicolo uscì con una tiratura di diecimila copie.

Probabilmente Benjamin redasse questo testo durante il primo semestre a Friburgo. Sembra comunque che il 21 giugno 1912 fosse già concluso, come si può desumere da una lettera a Herbert Blumenthal scritta in questa data: *In un fascicolo di «Schulreform» rivolto agli studenti che uscirà presto c'è un mio saggio, «La riforma scolastica: un movimento culturale.»* (GB I, 56).

IL MIO VIAGGIO IN ITALIA PENTECOSTE 1912

Meine Reise in Italien Pfingsten 1912 (GS VI, 252-92). Pubblicazione postuma.

Il resoconto non si tratta di un diario vero e proprio – fu scritto a Friburgo, nel giugno e nel luglio del 1912, a conclusione del viaggio.

DIALOGO SULLA RELIGIOSITÀ CONTEMPORANEA

Dialog über die Religiosität der Gegenwart (GS II/1, 16-35). Pubblicazione postuma.

Uno dei motivi centrali del dialogo sulla religiosità contemporanea – la sintesi tra la nuova religione e l'idea dell'uomo di lettere – si trova anticipato in una lettera di Benjamin a Ludwig Strauß dell'11 settembre 1912; il dialogo fu scritto tra questa data e il 10 ottobre 1912 a Berlino, quando era ormai concluso (GB I, 73).

L'AVIATORE

Der Flieger (GS VII/2, 643 sg.). Pubblicazione postuma.

Come *Il Pan della sera*, *Schiller e Goethe* e *L'ipocondriaco nel paesaggio*, collocati tra gli scritti del 1911, nemmeno *L'aviatore* e *Storia silenziosa* hanno una datazione sicura. Il primo testo è forse un frammento. I curatori lo hanno collocato qui perché dal punto di vista tematico ha a che fare con le questioni di cui Benjamin si occupava nei primi semestri di studio all'università.

STORIA SILENZIOSA

Stille Geschichte (GS VII/1, 295 sg.). Pubblicazione postuma.

La stesura di questo brano è databile attorno al 1911 o al 1912, e piú precisamente all'autunno, dato che la madre di Benjamin (cui il testo è dedicato) era nata nell'ottobre del 1869 o del 1870 (Scholem II, 141).

TERRA ESTRANIATA

Entfremdetes Land (GS VII/2, 569). Pubblicazione postuma.

Benjamin comunicò la poesia all'amico Herbert Blumenthal in una lettera del 29 aprile 1913, definendola *una sorta di «poesia» che potresti altrettanto giustamente considerare folle* (GB I, 89).

INSEGNAMENTO E VALUTAZIONE

Unterricht und Wertung (GS VII/1, 35-42). Prima pubblicazione: «Der Anfang. Zeitschrift der Jugend», I (1913-14), n. 1, maggio 1913, pp. 6-10 e n. 3, luglio 1913, pp. 69-72, con lo pseudonimo *Ardor*.

Stando ai testi introduttivi di Georges Barbizon e Gustav Wyneken, la parte iniziale del saggio inaugurò il primo fascicolo della rivista «Der Anfang». Da una lettera dell'11 settembre 1912 a Ludwig Strauß si desume che Benjamin originariamente voleva pubblicare il brano in un contesto differente: *Quanto alla questione della scuola, solo questo: in positivo io non ho opinioni mie, ma sono un rigoroso e fanatico allievo di G. Wyneken [...] Egli ripensa l'idea della scuola a partire dall'unica premessa che lo scopo della scuola sia di educare i giovani a diventare membri della società di domani. A rendere perfetta la sua filosofia della scuola non è il fatto che si basi su questo assunto, ma che si basi soltanto su questo. Quello che potrei avere da dirle io avrebbe piuttosto a che fare con la scuola di oggi. Ma, per ora, mi limito all'aspetto pratico: assieme a due amici sto lavorando a una serie di saggi che criticano la scuola di oggi in parte nell'ottica dell'idea di Wickersdorf [nota: il luogo in cui si trovava la scuola di Wyneken], in parte sulla base della meccanica fine del quotidiano. Molti esempi, fatti. Avremmo in progetto di fare uscire questi saggi come opuscolo (forse con il Verlag der Hilfe). Ma non è ancora certo. Per il momento l'importante è raccogliere una serie di saggi di uguale tendenza e puramente critici; la pubblicazione come libro o su rivista poi è cosa facile. Contenuto: insegnamento e valutazione, insegnamento e formazione, vita di comunità degli studenti, forme di rapporto tra docenti e allievi, scuola e idealismo, compiti e via dicendo. Tono oggettivo: sobrio o satirico. «Insegnamento e formazione» non è ancora elaborato, così come non è ancora stato scritto un saggio programmato a proposito del «Libro di testo» (eventualmente con estratti). Vuole scrivere qualcosa l.ei?* (GB I, 64 sg.)

Il passo non permette di stabilire con certezza se nel settembre del 1912 *Insegnamento e valutazione* fosse già stato scritto – nel qual caso sarebbe precedente al *Dialogo sulla religiosità contemporanea* – o solo in progetto. Per l'inserimento in un ordine cronologico si è quindi dovuto fare riferimento alla data di pubblicazione della prima parte.

ROMANTICISMO

Romantik (GS II/1, 42-47). Prima pubblicazione: «Der Anfang, Zeitschrift der Jugend», I (1913-14), n. 2, giugno 1913, pp. 38-42, con lo pseudonimo *Ardor*.

L'INSEGNAMENTO DELLA MORALE

Der Moralunterricht (GS II/1, 48-54). Prima pubblicazione: «Die freie Schulgemeinde», III (1913), n. 4, luglio 1913, pp. 119-24.

Il brano, il primo che Benjamin pubblicò con il proprio nome, uscì nel luglio 1913 sulla rivista «Die freie Schulgemeinde», edita da Gustav Wyneken. Il 22 giugno 1913 Benjamin scrisse il saggio «Esperienza» (GB I, 124) e immediatamente dopo le *Considerazioni su «Festspiel» di Gerhart Hauptmann*, che in ogni caso il 3 luglio era terminato. È difficile immaginare che anche *L'insegnamento della morale* sia stato scritto nei pochi giorni tra il 22 giugno e il 3 luglio. Una stesura del testo, pubblicato in luglio, successiva al giorno 3 risulta anch'essa improbabile, se si tiene conto del fatto che «Die freie Schulgemeinde» era una rivista trimestrale, che difficilmente proponeva contributi scritti *ad hoc*. Quindi *L'insegnamento della morale* è probabilmente precedente al saggio sull'«Esperienza».

«ESPERIENZA»

«*Erfahrung*» (GS II/1, 54-56). Prima pubblicazione: «Der Anfang», I (1913-1914), n. 6, ottobre 1913, pp. 169-81, con lo pseudonimo *Ardor*.

Ieri qui ho scritto un articolo «Esperienza». Probabilmente il migliore che abbia scritto sinora per «Der Anfang». Dovrebbe uscire nel fascicolo di settembre (GB I, 124). Così Benjamin scriveva il 23 giugno 1913 in una lettera da Friburgo indirizzata a Herbert Blumenthal. In una seconda lettera, scritta quello stesso giorno al medesimo destinatario, si legge: *Quel che tu dici al principio della donna è in generale anche la mia opinione. «Quanto meno siamo turbati e confusi dalle così deleterie "personali" esperienze». Quanto coincidano, queste parole, con il mio modo di vedere, lo saprai quando leggerai il mio saggio «Esperienza»* (GB I, 126; L, 8). Il 17 luglio 1913 Benjamin scriveva, ancora una volta a Blumenthal: *Leggi, ti prego, «Esperienza», il mio saggio per il fascicolo di settembre. Se non dovesse essere all'altezza o potesse essere migliorato, rimandamelo con le tue osservazioni. [...] Infatti Barbizon, che lo ha accettato, non è uno spirito critico* (GB I, 148 sg.). «Esperienza» fu pubblicato solo sul fascicolo di ottobre di «Der Anfang».

Molti anni più tardi, in un'annotazione scritta probabilmente attorno al 1929, Benjamin ritorna sul suo saggio del 1913: «In un saggio giovanile ho messo in

campo tutte le forze di ribellione della gioventù contro la parola "esperienza". Ora questa parola è diventata un elemento portante in molte delle mie cose. Ciò nonostante sono rimasto fedele a me stesso. Il mio attacco infatti penetrava nella parola senza distruggerla. Raggiungeva il centro della questione».

CONSIDERAZIONI SU FESTSPIEL DI GERHART HAUPTMANN

Gedanken über Gerhart Hauptmanns «Festspiel» (GS II/1, 56-60). Prima pubblicazione: «Der Anfang», I (1913-14), n. 4, agosto 1913, pp. 97-100, con lo pseudonimo *Ardor*.

Da Friburgo, il 23 giugno 1913, Benjamin scriveva a Herbert Blumenthal: *Ci manca un tema di conversazione – non è vero? – e così per scriverti devo sempre mobilitare tutto il mio ingegno. Per questa volta potrà andar bene un rimando al delizioso dramma giovanile di Gerhart Hauptmann per il centenario³. Che una creazione immortale e felice come questa abbia potuto vedere la luce, lasciando finalmente emergere il grande poeta e l'uomo libero che si nascondeva dietro al carattere problematico di Hauptmann, è l'unica cosa che mi riconcilia con l'anniversario, del quale del resto non ho sofferto. Se non hai ancora letto questo dramma ti consiglio di vivere al più presto una delle esperienze più belle che ci siano. Era da moltissimo tempo – credo da Spitteler – che l'arte non mi aveva scosso, ossia elevato spiritualmente, in tale misura. È bello e mi rallegra che il dramma sia stato proibito: non so immaginare un riconoscimento storicamente più adeguato della sua grandezza⁴. In questo modo si razionalizza non solo un pezzo di passato, ma anche il presente. Domani scrivo a Wyneken. Tornerò a insistere con lui su una proposta che gli feci quando venni a sapere del divieto e ne conoscevo solo poche righe: quella di dedicare il fascicolo di agosto di «Der Anfang» al «Festspiel» come fascicolo su Hauptmann. È opportuno che la gioventù risponda a un'opinione pubblica sclerotizzata riguardo alla politica. Noi siamo attivi: Heinle ha già pronto il suo articolo sul «Festspiel» (patetico-propagandistico), io scrivo il mio domani – il mio ragionamento è già stabilito: il dramma per il centenario ovvero la gioventù e la storia. Penso di avere cose essenziali da dire. Conto fermamente sul fatto che voi berlinesi leggete subito il pezzo e appoggiate energicamente il nostro progetto (di Heinle e mio) per il fascicolo di agosto. Purtroppo io non sono a Berlino. Ma troveremo così presto un'altra occasione di mostrare quale ruolo abbia il giudizio della gioventù nella sfera pubblica? Questo fascicolo servirà alla causa. Alla nostra, in particolare, ma anche a quella di Hauptmann, sarà attuale e venderà molto! Scrivete quel che avete da dire sulla questione del dramma per il centenario! In modo possibilmente approfondito e al tempo stesso possibilmente poco tecnico-estetico. Domani, come ho detto, scrivo a Wyneken, dopodomani al più tardi, comunque in modo da poter allegare anche il mio articolo e quello di Heinle. Poi aspetto una pronta risposta anche da voi. Prenderete contatto con Wyneken e anche con Barbizon. Per noi la faccenda è tanto importante quanto speriamo lo sia per voi (GB I, 122 sg.). Se Benjamin abbia scritto il suo saggio proprio domani, ossia il*

³ Cfr. GERHART HAUPTMANN, *Festspiel in deutschen Reimen*, Berlin 1913.

⁴ Hauptmann aveva scritto il *Festspiel* su richiesta della *Studentenschaft* di Breslavia, la quale però si aspettava un pezzo che esaltasse le cosiddette guerre di liberazione del 1813. La prima rappresentazione si tenne il 31 maggio 1913 nella *Jahrhunderthalle* («Padiglione del centenario») di Breslavia. Poco dopo il principe ereditario tedesco ottenne che la rappresentazione del *Festspiel* fosse sospesa.

24 giugno, o non abbia piuttosto avuto bisogno di diversi giorni, non è dato sapere per certo; ma quando il 3 luglio scrisse nuovamente a Blumenthal, il testo era già pervenuto alla redazione berlinese di «Der Anfang»: *Per un fascicolo dedicato a Hauptmann mettiti in contatto con Barbizon. Dopo lunghe riflessioni, le ragioni pro e contro per me si equivalgono. Da Barbizon troverai il mio articolo e quello di Heinle sul dramma per il centenario per il prossimo numero. Così anche il mio articolo «Esperienza». Gli articoli su Hauptmann sono comunque già ora alla base di una discussione con Barbizon: io l'ho rimandato a te, come ho rimandato te a lui. Come sono felice di non leggere giornali: quando il fango su Hauptmann o su «Der Anfang» mi capita sotto gli occhi tramite voi (GB I, 131).* Nella stessa lettera Benjamin riferisce di discussioni come quelle che avevano allora luogo un po' ovunque a proposito del dramma di Hauptmann: *Lo sai che ieri c'è stata [a Friburgo] una riunione per via di Hauptmann? È stato vergognoso. Un filisteo con un'infarinatura filosofica cianciava insensatamente e senza rispetto. «F in particolare noi di Breslavia avremmo desiderato che... (la città di Breslavia fosse comparsa anche lei come madre del movimento)» «Non si possono ignorare impunemente gli aneddoti e i ricordi amati dal popolo» per il resto e in generale naturalmente favorevole. Che schifo! Nella discussione: [Philipp] Keller. Di cattivo umore – si vedeva che avrebbe voluto fare breccia. Non era possibile – c'era agitazione. Heinle e io battiamo i piedi. Circondati da altri che scalpicciano. Per il resto Keller ha detto le uniche parole disperatamente sensate. A Heinle ho detto: «Se solo conoscessi meglio le persone che si trovano qui in sala, sarei costretto a pensare: tante le persone, tanti gli accaniti nemici personali» (GB I, 132). A Berlino sembra che il progetto di un fascicolo dedicato al Festspiel di Hauptmann abbia scatenato controversie. L'articolo di Benjamin uscì su «Der Anfang» nel fascicolo di agosto, ma oltre a ciò la rivista non pubblicò altri contributi sul dramma; l'articolo di Fritz Heinle sembra essere andato perduto. Lo stesso Benjamin era piuttosto critico nei confronti del proprio lavoro ancora prima che venisse pubblicato, come si evince da una lettera scritta in data 17 luglio: *A Freudenstadt ho letto a mio fratello alcune righe del mio articolo su Hauptmann. In quell'istante mi sono rammaricato di non aver lasciato maturare il saggio ancora un po', invece di mandarlo subito a Barbizon. Mi sono accorto che in quel momento il mio coinvolgimento mi ha precluso un'elaborazione più ampia e più vivace. Tutto sembrava all'altezza. Heinle non è un critico, e una figura simile qui mi manca. Sicuramente molte cose avrebbero potuto riuscire meglio se mi fossi dato tempo. Wyneken ha ragione. Mi pento (GB I, 148).**

LA MORTE DEL PADRE

Der Tod des Vaters (GS IV/2, 723-25). Pubblicazione postuma.

La datazione del racconto può basarsi solo sull'unica menzione che se ne fa, in una lettera a Herbert Blumenthal del 7 giugno 1913: *Questo pomeriggio ho cominciato a scrivere una novella dal bel titolo «La morte del padre». L'idea: un giovane uomo seduce la domestica immediatamente dopo la morte di suo padre. Poi come questi due avvenimenti confluiscono e il peso dell'uno (gravidanza della domestica) bilancia quello dell'altro. Si tratta di un tema tratto dalla vita del signor Manning, del quale di tanto in tanto, attorno a mezzanotte, approfondisco la conoscenza in questa o in quella delle sue infinite dimensioni (GB I, 111 sg.).* Del signor Manning come fonte di materiale Benjamin aveva raccontato a Blumenthal già in precedenza. Si trattava di uno dei suoi compagni di studi a Friburgo: *Negli ultimi tem-*

pi c'è Manning. Un berlinese. Tieni conto che quelli con cui ho a che fare qui sono tutti cristiani, e dimmi cosa significa. Io non riesco a definirlo. Con Manning in genere parlo di donne e ragazze. Mi stupisco di riuscire a dirgli [...] tante cose in proposito, pur senza avere esperienze concrete. È lui a fornirle, e così vado avanti (GB I, 89). In realtà Otto Harald Alfred Manning (1892-1915) era cittadino inglese e studiò economia e politica a Friburgo dall'estate del 1912 al marzo del 1914.

ROMANTICISMO – REPLICA DEL «NON INIZIATO»

Romantik – die Antwort des Ungeweihten (GS II/1, 47). Prima pubblicazione: «Der Anfang», I (1913-14), n. 5, settembre 1913, pp. 144 sg., con lo pseudonimo *Ardor*.

Il testo è la risposta a una replica al saggio di Benjamin sul romanticismo, uscito con il titolo *Romantik – die Meinung eines anderen* [Romanticismo – l'opinione di un altro] nel fascicolo di settembre di «Der Anfang», firmato con lo pseudonimo *Hyperion, Berlin*; cfr. GS II/3, 898 sg.

FINALITÀ E METODI DEI GRUPPI PEDAGOGICI-STUDENTESCHI NELLE UNIVERSITÀ TEDESCHE

Ziele und Wege der studentisch-pädagogischen Gruppen an reichsdeutschen Universitäten (GS II/1, 660-66). Prima pubblicazione: W. Benjamin, *Ziele und Wege der studentisch-pädagogischen Gruppen an reichsdeutschen Universitäten (mit besonderer Berücksichtigung der »Freiburger Richtung«)*, in «Student und Pädagogik», II, primo congresso pedagogico-studentesco a Breslavia, 6-7 ottobre 1913, edito su incarico dei gruppi rappresentati da Alfred Mann, Leipzig 1914, pp. 26-30.

A proposito del congresso di Breslavia, ai primi di ottobre del 1913, durante la preparazione del proprio intervento, Benjamin scrisse a un'amica: *In questo congresso si incontreranno per la prima volta le due correnti studentesche che fanno capo da un lato a Wyneken e dall'altro al professor [William] Stern (mio cugino). A Breslavia potremo vedere per la prima volta tutta la schiera (credo di poter usare questo termine) degli altri nostri amici* (GB I, 160; L, 15). In coda agli interventi tenuti al congresso di Breslavia (oltre a Benjamin, Wyneken, Stern, Bernfeld e Alfred Mann parlò anche Christian Pappmeyer) ebbe luogo una discussione pubblica; gli atti, pubblicati nel 1914, contengono accanto al testo delle relazioni, anche gli interventi degli oratori che parteciparono alla discussione. Tra questi solo Walter Popp, un rappresentante della «corrente di Breslavia» dei gruppi pedagogici-studenteschi, fece diretto riferimento all'intervento di Benjamin (GS II/3, 906 sg.). Già nel 1915 Benjamin prendeva cautamente le distanze dalla relazione tenuta due anni prima, come si evince da una lettera a Kurt Hiller, che volendo pubblicare *La vita degli studenti* nell'annuario «Das Ziel», aveva chiesto all'autore una bibliografia dei suoi scritti: *Non desidero menzionare il discorso al congresso di Breslavia, perché altrimenti qualcuno potrebbe pensare che sono uno specialista di queste faccende studentesche: presenta punti di contatto con il saggio* (GB I, 284 sg.).

LA GIOVENTÙ TACQUE

Die Jugend schwieg (GS II/1, 66 sg.). Prima pubblicazione: «Die Aktion», III (1913), n. 42, 18 ottobre 1913, coll. 979-81, con lo pseudonimo A[rdor].

Il primo congresso della Freie Studentenschaft – a lungo celebrato dai sopravvissuti della *Jugendbewegung* come «quella particolare festa della gioventù tedesca che può essere definita il punto culminante della storia del movimento dei *Wandervögel* e della *Jugendbewegung*»³ – si tenne dal 10 al 12 ottobre del 1913 al castello di Hanstein sullo Hoher Meißner. Lo svolgimento del congresso fu riportato in dettaglio ad esempio su «Der Anfang» (GS II/3, 909 sg.); cfr. oggi in particolare Laqueur, *Young Germany* cit., pp. 44 sgg. Pare che Benjamin, di ritorno a Berlino dal congresso di Breslavia, sia passato per Kassel e abbia partecipato all'incontro; la polemica da lui condotta, uscita non a caso su «Die Aktion» di Pfemfert, fornisce lumi in particolare sulla sua posizione all'interno della *Jugendbewegung*.

SERATE STUDENTESCHE DI LETTURA

Studentische Autorenabende (GS II/1, 68-71). Prima pubblicazione: «Der Student». Neue Folge der Berliner Freistudentischen Blätter, a cura del Freistudentischer Zentral-Ausschuß für Groß-Berlin, VI (1913-14), n. 9, 9 gennaio 1913, pp. 114-16.

Una nota introduttiva firmata «la redazione di "Der Student"» dice: «Queste parole avrebbero dovuto essere pronunciate alla serata studentesca di lettura del 16 dicembre 1913. La maggioranza della giuria le ha rifiutate per ragioni di principio».

DIALOGO SULL'AMORE

Gespräch über die Liebe (GS VII/1, 15-19). Pubblicazione postuma.

Fra tutti i dialoghi filosofici benjaminiani – *Sulla religiosità contemporanea*, *Sull'amore* o *Sulla fantasia* (cfr. *L'arcobaleno*) – quello mediano, il *Dialogo sull'amore*, per il modo di procedere è quello più esplicitamente platonizzante: non soltanto con Agatone si riprende un oratore del *Simposio*, ma il dialogo appare a tratti come una vera e propria appendice al *Simposio*, in parte anche come una – senza dubbio involontaria – parodia di Platone, o meglio dei suoi traduttori tedeschi. Schollem datò il testo di Benjamin «attorno al 1913»; non è escluso che esso sia stato scritto in seguito al desiderio, espresso da Benjamin nel settembre di quell'anno, di leggere (...) *il dialogo di Platone sull'amore* con un'amica (GB I, 175; L, 20).

³ HANS WOLF, *Wie es zu dem Freideutschen Jugendtag im Oktober 1913 auf dem Hohen Meißner kam*, in «Das Werraland», XV (1963), n. 3, p. 33.

EDUCAZIONE EROTICA

Erotische Erziehung (GS II/1, 71 sg.). Prima pubblicazione: «Die Aktion», IV (1914), n. 3, 17 gennaio 1914, coll. 50 sg., con lo pseudonimo *Ardor*.

Poiché è improbabile che in un solo mese – nel quale cadevano tra l'altro le vacanze di Natale – abbiano avuto luogo diverse serate studentesche di lettura, la serata citata in *Educazione erotica*, pubblicato il 17 gennaio 1914, dovrebbe essere quella del 16 dicembre 1913, per la quale Benjamin aveva scritto il discorso *Serate studentesche di lettura* senza però riuscire a leggerlo.

METAFISICA DELLA GIOVENTÙ

Metaphysik der Jugend (GS II/1, 91-104). Pubblicazione postuma.

La *Metafisica della gioventù*, scritta fra il 1913 e il 1914 e rimasta allo stadio di frammento, rappresenta il passaggio dai precedenti lavori di Benjamin, nati nel contesto culturale della *Jugendbewegung* di Wyneken, con cui condivide ancora motivi e occasioni, e le ricerche propriamente filosofiche del 1915 e 1916, alle quali la accomuna lo sviluppo dei motivi e l'autonomia rispetto alle circostanze che li hanno originati. Senza dubbio Benjamin intendeva dare un contributo convincente, seppure dalle sfaccettature letterarie, all'articolazione di una metafisica della gioventù, e avanzava dunque una pretesa filosofica in senso stretto. Questo lavoro rappresenta una sorta di cerniera tra due fasi del suo pensiero. Senza dubbio esso fu concepito fin dall'inizio come un ciclo – una definizione, questa, che compare in una lettera a Herbert Blumenthal dei primi di luglio del 1914 in relazione a un lavoro che deve essere portato a termine (GB I, 241) e che con quasi assoluta certezza coincide con la *Metafisica della gioventù*, la quale (almeno nella versione trascritta da Scholem, l'originale è andato perduto) tratta il suo tema in forma «ciclica», in tre unità autonome. La terza parte del testo, *Il ballo*, che è arrivata fino a noi come testo a sé, nella trascrizione di Scholem è definita frammento, anche se resta poco chiaro se con ciò s'intenda che il testo è parte della *Metafisica della gioventù* o piuttosto che è incompiuto. Solo *Il ballo* è datato, per la precisione «gennaio 1914». Il lavoro alle restanti due parti occupò probabilmente la seconda metà del 1913, se si tiene conto del fatto che le questioni da Benjamin antecedentemente trattate nel carteggio con Blumenthal – come la *spiritualizzazione della sessualità* e la *sessualizzazione della spiritualità* (GB I, 128; L, 10), la posizione dell'intellettuale e della prostituta nei confron-

ti della cultura, in generale le antinomie della cultura contro le quali un soggetto concepito come forte, non ancora schiacciato tra le antinomie, giovane in senso metafisico, cerca di affermarsi - premevano per trovare una forma propria, slegata da quella epistolare.

Anche se la *Metafisica della gioventù* non fu portata a termine, le parti concluse avevano una forma sufficientemente definitiva perché Benjamin facesse circolare il lavoro in trascrizione tra gli amici, come dimostrano non soltanto la copia in possesso di Scholem (che fu però redatta nel 1918, dopo il 10 di maggio, quando Benjamin consegnò all'amico «il manoscritto incompiuto» «in segno di congedo» [Scholem I, 77; SA, 99]), ma anche accenni come quello al *diario* in un'altra lettera a Blumenthal (GB I, 217); una forma sufficientemente definitiva anche perché Benjamin ritenesse il manoscritto che circolava, o almeno parti di esso, adatto a essere reso accessibile a un pubblico più largo. Di questo si parla in una lettera del 23 maggio 1914 a Ernst Schoen, il quale, tramite Alfred Cohn, aveva preso l'iniziativa di pubblicarlo, anche se non era ancora chiaro dove: *La stampa presenta serie difficoltà, non conosco un luogo davvero adatto, mi chiedo se Robert Musil lo accetterebbe per la «Neue Rundschau»* (GB I, 131). Non è del tutto certo che si trattasse qui proprio della *Metafisica della gioventù*. Certo è che il lavoro non fu mai pubblicato.

LA POSIZIONE RELIGIOSA DELLA NUOVA GIOVENTÙ

Die Religiöse Stellung der neuen Jugend (GS II/1, 72-74). Prima pubblicazione: «Die Tat». Sozial-religiöse Monatsschrift für deutsche Kultur, a cura di Eugen Diederichs e Karl Hoffmann, VI (1914-15), n. 2, maggio 1914, pp. 210-12.

SPIRITI DELLA FORESTA PRIMORDIALE

Walter Benjamin e C. F. Heinle, *Urwaldgeister* (GS II/3, 861 sg.). Pubblicazione postuma.

I nonsense di *Spiriti della foresta primordiale*, che richiamano in certi passaggi le poesie di Jacob Van Hoddis (a Werner Kraft ricordavano piuttosto Paul Scheerbart⁶), sono un lavoro a quattro mani di Benjamin e Heinle. Il dattiloscritto si trova nel lascito di Benjamin. In calce al testo Benjamin ha apposto i nomi degli autori (nella sequenza riportata).

⁶ Cfr. WERNER KRAFT, *Herz und Geist. Gesammelte Aufsätze zur deutschen Literatur*, Wien-Köln 1989, p. 421.

DUE POESIE DI FRIEDRICH HÖLDERLIN

Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin (GS II/1, 105-26). Prima pubblicazione: Walter Benjamin, *Schriften*, a cura di Theodor W. Adorno e Gretel Adorno, con la collaborazione di Friedrich Podzus, Frankfurt am Main 1955, vol. II, pp. 375-400.

Nella prima stesura di queste considerazioni su Stefan George pubblicate sulla «Literarische Welt» nel 1928, in occasione del sessantesimo compleanno del poeta (GS II/2, 622 sgg.), si trova il seguente passo, poi parzialmente tagliato nella versione data alle stampe: *Nella primavera del 1914 sorse la «Stella dell'alleanza», e pochi mesi dopo c'era la guerra [...]. Il mio amico [Fritz Heinle] morì. Non in battaglia [...]. Seguirono mesi [...]. Ma in questi mesi, che [avevo] dedicato appieno al mio primo lavoro di una certa mole, un saggio su due poesie di Hölderlin dedicato all'amico, le poesie da lui lasciate occuparono i pochi punti in cui la poesia era ancora in grado di agire su di me* (GS II/2, 623; cfr. anche GS II/3, 1431). I mesi di cui si parla – quelli successivi allo scoppio della guerra e in cui Heinle si tolse la vita – sono identificati da Scholem più precisamente con quelli del primo inverno di guerra. «Il 1° ottobre mi parlò di Hölderlin, e mi diede (ciò che in seguito mi parve un'evidente prova di grande fiducia) una copia dattiloscritta del saggio *Due poesie di Friedrich Hölderlin*, che aveva scritto nell'inverno 1914-1915, il primo da quando era scoppiata la guerra. Si trattava di un'analisi delle due poesie *Il coraggio dei poeti* e *Timidezza* caratterizzata a tratti da profonde incursioni nel metafisico. [...] Fu sempre nel corso di quel colloquio su Hölderlin che sentii per la prima volta da Benjamin un accenno all'edizione delle opere di Hölderlin curata da Norbert Hellmuth e agli studi compiuti da costui sulle traduzioni hölderliniane da Pindaro che avevano suscitato in Benjamin una forte impressione» (Scholem I, 26 sg.; SA, 36 sg.). Una conferma in tal senso viene dallo stesso Benjamin, che in una lettera a Ernst Schoen della fine di febbraio del 1917 scrisse: *Ha sentito che Hellmuth è caduto? Al suo ritorno avrei voluto dargli da leggere il mio lavoro su Hölderlin, di cui il suo lavoro sulle traduzioni hölderliniane da Pindaro [Hölderlins Pindar-Übertragungen, 1910] ha costituito, con l'impostazione che dà al tema che con esso condivide, lo spunto esteriore* (GB I, 355): alle motivazioni interiori accenna il passo del testo su George. Non abbiamo notizia di tentativi di pubblicazione; non è da escludere che Benjamin non avesse intenzione di far uscire il lavoro, per via del suo carattere esoterico. D'altronde non era stato scritto per restare chiuso in un cassetto; Benjamin aveva in mente destinatari scelti, degni di ricevere il lavoro in condizioni precise, che si trattasse di condizioni rigorosamente oggettive, come nel caso di Hellmuth, o di rivelazione amicale, come nel caso di Scholem, o infine dell'urgente gesto di aiu-

to per persone in situazioni di vita critiche, come nel caso di Alice Heymann (GB I, 425). Questo presuppone che Benjamin possedesse un certo numero di copie del testo, alla cui stesura, come dimostra quella conservata nel Theodor W. Adorno Archiv, riservò grande cura. Non sappiamo con certezza se il lavoro abbia radici in *quella conferenza su Hölderlin* tenuta da Benjamin già durante gli anni della scuola e che ricorda in una lettera a Scholem (GB II, 37); questa conferenza è andata perduta. Certo è che il saggio su Hölderlin – non solo esso, ma esso per primo – contiene quelle *splendide basi* che Benjamin *getta nel suo ventiduesimo anno di età*: nello sguardo retrospettivo della lettera a Scholem del 25 aprile 1930, in cui Benjamin constata non senza rassegnazione di *non essere riuscito a costruire tutta la mia vita su quelle basi* (GB III, 521; I, 184), il testo senza dubbio costituisce un punto di fuga. Adorno, che lo pubblicò per la prima volta nella sua antologia di opere benjaminiane nel 1955, ancora nel 1963, nel proprio lavoro su Hölderlin, poteva attingere a Benjamin riguardo a motivi centrali: così ad esempio Adorno riprende per la «paratassi» del linguaggio hölderliniano il concetto di «serialità», o per la caratteristica «passività» del poeta il «principio orientale, mistico, superatore di limiti» che Benjamin identifica in Hölderlin in opposizione al «principio della configurazione» greco².

L'ARCOBALENO

[APPENDICE: *L'arcobaleno ovvero L'arte del paradiso. Da un antico manoscritto e Aforismi sul tema*]

Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie (GS VII/1, 19-26). Pubblicazione postuma.

Der Regenbogen oder die Kunst des Paradieses. Aus einer alten Handschrift (GS VII/2, 562 sg.). Pubblicazione postuma.

Aphorismen zum Thema (GS VII/2, 563 sg.). Pubblicazione postuma.

L'arcobaleno, l'ultimo dialogo filosofico di Benjamin, appartiene al complesso «fantasia e colore», di cui egli si occupò a lungo e dal quale sono arrivati sino a noi in gran numero differenti annotazioni e schizzi, fra i quali i primi dovrebbero essere stati scritti attorno al 1914 (GS VI, 109-29). Sembra che un lavoro riassuntivo sul tema nel gennaio del 1915 fosse già a uno stadio tale da indurre Benjamin a scrivere a Ernst Schoen: *Spero che riusciremo a incontrarci ai primi di febbraio, dato che per allora avrò portato a termine un bel lavoro sulla fantasia e il colore* (GB I, 261). Anche se finora non se ne hanno prove certe, sembra estremamente probabile che questo bel lavoro coincida con *L'arcobaleno*, di cui Benjamin scrive a Blumenthal il 25 marzo 1916 come di un lavoro terminato ormai da qualche tempo (GB I, 319; cfr. anche le note dei curatori ai frammenti su «fantasia e colore», GS VI, 692 sg.). Il dialogo, che fu pubblicato per la prima volta nella traduzione italiana di Ida Porena (riproposta in questa sede), va datato fra il gennaio 1915 – o più genericamente l'inverno 1914-15 – e il marzo 1916; è molto probabile che la stesura sia avvenuta nei mesi di gennaio e febbraio del 1915.

² Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Gesammelte Schriften*, vol. XI, *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1974, pp. 385 e 489 [trad. it. *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino 1979, pp. 155 e 168].

Il dialogo è stato rinvenuto nel lascito di Blumenthal, ma anche Scholem era in possesso di un testo di Benjamin nel cui titolo compaiono ancora una volta le parole «l'arcobaleno», anche se in un contesto significativamente differente rispetto al dialogo sulla fantasia: *L'arcobaleno ovvero L'arte del paradiso. Da un antico manoscritto* è il titolo del manoscritto che Scholem data «attorno al 1914-1915». Alla fine degli anni Settanta Scholem scriveva un appunto - senza sapere del dattiloscritto in possesso di Blumenthal - definendo il manoscritto «il lavoro sull'arcobaleno ora ritrovato fra le mie carte». Di fatto, però, si tratta soltanto dell'inizio, e la parola «arcobaleno» qui compare solo nel titolo. Il lavoro di cui parla Benjamin nella lettera a Schoen del gennaio 1915 - da Scholem menzionata nel suo appunto - è il dialogo *L'arcobaleno*, mentre il frammento *Da un antico manoscritto*, che (come mostra il fatto che viene nominato nell'ultima frase) presuppone il dialogo, sembra sia stato ideato come una sorta di trasposizione dello stesso in trattato pseudoepigrafo. Il frammento sembrerebbe scritto a una certa distanza dal dialogo, forse attorno alla metà del 1915. Gli *Aforismi sul tema*, che seguono il testo in gran parte compiutamente formulato del frammento, nel manoscritto sono cancellati quasi per intero. Probabilmente rappresentano parole chiave per il proseguimento del frammento stesso; ma poiché il seguito manca, non è chiaro perché siano stati cancellati. Non è inoltre da escludere che le ultime frasi, non cancellate (da «il colore pittorico» fino a «sviluppo»), vadano collegate al testo del frammento. Il manoscritto sull'arcobaleno trovato nel lascito di Scholem è stato accorpato al dialogo sotto forma di appendice. Non c'è bisogno di sottolineare che il testo sull'arcobaleno e soprattutto gli *Aforismi sul tema* sono in relazione ancora più stretta dell'*Arcobaleno* con i frammenti su «fantasia e colore» raccolti nel vol. VI delle *Gesammelte Schriften*.

LA VITA DEGLI STUDENTI

Das Leben der Studenten (GS II/1, 75-87). Prima pubblicazione: «Der Neue Merkur». Monatsschrift für geistiges Leben, II (1915), n. 6, settembre 1915, vol. I, pp. 727-37; ultima stesura in «Das Ziel». Aufrufe zum tätigen Geist, a cura di Kurt Hiller, München-Berlin 1916, pp. 141-55.

Il saggio *La vita degli studenti*, pubblicato per la prima volta nel 1915, risale a due conferenze tenute da Benjamin nel maggio e giugno del 1914. Il 4 maggio del 1914 Benjamin assunse la carica di presidente della Freie Studentenschaft berlinese e, secondo Scholem, «parte» del suo discorso inaugurale «fu stampato nella *Vita degli studenti*». Due giorni dopo, Benjamin raccontò lo svolgimento della serata a Herbert Blumenthal. Evidentemente il suo discorso berlinese aveva dato luogo a controversie nella Freie Studentenschaft. Il 15 maggio Benjamin scrisse, sempre a Blumenthal: *Articoli di giornale, novelle brevi, un volume di George, un Balzac, lettura di «Deduçierter Plan einer in Berlin zu errichtenden höheren Lehranstalt» di Fichte, la sua coraggiosa fondazione dell'Università berlinese. Con lunghe pause, questa è la mia lettura, apparentemente molto, in realtà poco. Lo leggo perché forse ho intenzione di leggerne dei pezzi in pubblico, se stasera verrà attaccato in consiglio. È strettamente imparentato con singole idee del mio discorso, che tu del resto riceverai solo tra qualche settimana, quando mi si offrirà la possibilità di farne una trascrizione leggibile. Può darsi che il consiglio di oggi sia molto tempestoso e interessante, ne avrai presto notizie tramite Dora, che verrà, come anche Max [Pollak] (GB I, 226). Dalla stessa lettera si evince che Benjamin aveva in-*

tenzione di riproporre il discorso tenuto a Berlino, pur se in una versione modificata, a Weimar: *A Weimar terrò il mio discorso non più come discorso inaugurale, ma durante il congresso, perché lo si vuole discutere. Anche a questo serve Fichte e servirà anche Nietzsche: sull'avvenire delle nostre scuole* (GB I, 226). Nella prima metà di giugno a Weimar ebbe luogo il 14° congresso della Freie Studentenschaft, al quale Benjamin parlò come rappresentante della sezione di Berlino.

Né il discorso di Berlino né quello di Weimar sono conservati, e non sappiamo neppure se Benjamin abbia letto da un manoscritto o parlato improvvisando. Per il primo egli rimanda Blumenthal al momento in cui si troverà la possibilità di farne una trascrizione leggibile: questo sembra suggerire che esistesse un testo. A proposito del secondo, invece, Benjamin scrisse a Schoen: *Avrei voluto inserire al termine del mio discorso i versi contenuti nella Sua lettera, se non mi fossi trovato inaspettatamente preso dal ritmo della conclusione del discorso. Così, probabilmente concluderò comunque con essi la stesura che ne farò durante le ferie estive* (GB I, 236). Sembra dunque che a Weimar Benjamin abbia parlato senza manoscritto. Comunque stiano le cose: i versi che Schoen aveva comunicato a Benjamin dovrebbero essere i versi di George che si ritrovano soltanto nella seconda versione stampata della *Vita degli studenti*; la prima, del settembre 1915 nel «Neuer Merkur», non conteneva questi versi, come non li conteneva il discorso tenuto a Weimar. Essi rappresentano quanto meno un indizio ulteriore del fatto che il discorso di Weimar (come naturalmente quello tenuto precedentemente a Berlino) non coincideva ancora con la versione definitiva del lavoro. Non siamo più in grado di stabilire quando precisamente Benjamin approntò l'ultima redazione della *Vita degli studenti*, ma la differenza tra prima e seconda stampa lascia supporre che nell'estate del 1914 essa non fosse ancora terminata.

Il luogo di pubblicazione della stesura definitiva – il primo degli annuari di «Das Ziel», edito da Kurt Hiller – rappresenta una curiosità. Nel 1915 Benjamin frequentò per un certo periodo Hiller, ma già a luglio del 1916 scriveva: *Il mio saggio uscito sullo «Ziel» era internamente concepito nel senso di quello che ho detto, ma in quella sede, che gli era quanto mai estranea, ciò era molto difficile da vedere* (GB I, 327; L, 24 sg.). In seguito Benjamin prenderà decisamente e pubblicamente le distanze da Hiller. Che la collaborazione di Benjamin a un organo dell'ideatore dell'«attivismo» e della «logocrazia» si fondasse su di un malinteso reciproco, lo conferma lo stesso Hiller ancora nel 1965 in una lettera a Adorno, che riportiamo come un pezzo di storia delle idee tedesca: «Walter Benjamin... certo, l'ho pubblicato nel primo volume dello "Ziel", nel 1916, ma non perché "riconoscessi il suo ingegno" (non lo riconosco ancora oggi), ma perché volevo incoraggiare uno studente ventenne (io avevo trent'anni) che a quel tempo mi era vicino politicamente, e con una certa fatica sorvolai con tolleranza sulla banalità e marginalità del suo saggio non privo di talento. Mi ricordo che nello "Ziel" numero uno ritenevo che il contributo di Benjamin fosse il più debole. Era appena uscito che Benjamin si distaccò da me e da noi tutti. Improvvisamente dichiarò falso e piatto l'attivismo (umanitario); la verità stava a suo parere nella contemplazione analitica; non cambiare il mondo, ma volerlo comprendere; di modo che, mi pareva, si allineava sulla posizione di Hegel-Husserl-Kassner. Saggi e aforismi del suo "periodo aureo", che lessi molti anni più tardi, mi appaiono senza dubbio "di altissimo livello", ma mortalmente noiosi, completamente inutili, veri e propri bastoni tra le ruote per lo spirito indirizzato verso la realizzazione umanistica: tipicamente controrivoluzionari, tenendo conto che per rivoluzione non intendo quella dei materialisti dialettici. E stilisticamente ha contribuito a introdurre il gergo degli "autentici"» (6 febbraio 1965, Kurt Hiller a Theodor W. Adorno).

LA FELICITÀ DELL'UOMO ANTICO

Das Glück des antiken Menschen (GS II/1, 126). Pubblicazione postuma.

Nel poscritto di una lettera a Herbert Blumenthal della fine di dicembre del 1916 si trova un elenco di cinque saggi, tra i quali *La felicità dell'uomo antico* è nominato al primo posto, mentre all'ultimo figura *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (GB I, 350). Dal fatto che Benjamin ne offra la lettura a Blumenthal si evince che i lavori erano finiti. Il *terminus a quo* della stesura è definibile con precisione solo per il lavoro sulla lingua (cfr. *infra*, p. 635), e approssimativamente per il *Socrate*, il secondo dei saggi menzionati. Se nella cronologia dei *Briefe* si risale fino all'ultima lettera indirizzata a Blumenthal prima di quella citata, si trova il seguente passo: *dal lavoro su Hölderlin e dall'«Arcobaleno» ho sì cominciato diversi lavori nuovi, ma nessuno di questi è anche solo approssimativamente finito. Questo ha a che fare con la vastità dei temi di cui mi occupo: natura organica, medicina e morale* (GB I, 319). Benjamin scrisse così attorno alla fine di marzo del 1916 da Seeshaupt, vicino a Monaco. Di morale trattano semmai *La felicità dell'uomo antico* e *Socrate*; Benjamin lesse passi da quest'ultimo testo nel giugno del 1916, evidentemente servendosi della stesura appena terminata. *La felicità dell'uomo antico* potrebbe quindi far parte dei nuovi lavori cominciati prima del marzo 1916. La sua prossimità al tema del *Socrate* rende più probabile che sia stato scritto più o meno nello stesso periodo di quest'ultimo, attorno al giugno del 1916. Supponendo che l'enumerazione nella lettera della fine del 1916 vada intesa come sequenza cronologica (a favore di questa ipotesi gioca il fatto che il lavoro sulla lingua, scritto nel novembre 1916, è citato per ultimo), se ne possono dedurre le seguenti presunte date di stesura: per *La felicità dell'uomo antico* circa il giugno 1916, per il *Socrate* una data di giugno successiva, per *«Trauerspiel»* e *tragedia* e *Il significato della lingua nel «Trauerspiel»* e *nella tragedia* il periodo tra giugno e novembre del 1916, per *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* il novembre 1916. Tutti questi lavori, che rimasero inediti mentre Benjamin era in vita, pur se scritti da un ventiquattrenne possono essere annoverati tra quelli dei quali l'autore in seguito, nel 1930, dirà di *non essere riuscito a costruire tutta la mia vita* su quelle *splendide basi* (GB III, 521; L, 184), segnando contemporaneamente il distacco dal confronto con l'ebraismo così a lungo cercato. La riflessione di Benjamin su un concetto di felicità antecedente a quello della modernità sentimentale mostra evidenti punti di contatto con il lavoro, di due anni prima, su Hölderlin, e in primo luogo con il rapporto tra dei e mortali in esso trattato. Al tempo stesso *La felicità dell'uomo antico* pone la questione della comunicazione dell'uomo con il cosmo, di cui Benjamin si occuperà

ancora a lungo, finanche dopo la svolta del materialismo dialettico, come mostra l'ultimo pezzo della *Strada a senso unico*.

SOCRATE

Sokrates (GS II/1, 129). Pubblicazione postuma.

La data di stesura del testo si può dedurre approssimativamente da una osservazione di Scholem: «Infine leggemmo insieme il discorso di Socrate nel *Simposio* di Platone, e Benjamin parlò del sorprendente sdoppiamento della serie di divinità greche, giudicando curioso che tanti dèi dell'antica Grecia sembrassero potersi trasformare in modo apparentemente immediato in un'idea, come l'Ananke e così via. In quel periodo [e cioè nei giorni passati assieme a Seeshaupt attorno alla metà di giugno del 1916] egli aveva scritto alcune pagine su Socrate, che mi lesse in parte e che io in seguito [ossia dopo il dicembre 1917] trascrissi. Vi sosteneva la tesi che Socrate fosse "l'argomento e il baluardo di Platone contro il mito"» (Scholem I, 42 sg.; SA, 57 sg.). Se, attenendosi a ciò, si ritiene improbabile che Benjamin abbia scritto quelle poche pagine su Socrate durante i tre giorni attorno alla metà di giugno dedicati a letture comuni e alla compagnia della futura moglie Dora Pollak, l'«in quel periodo» di Scholem dovrà venire riferito a un lasso di tempo più lungo, che precede la metà di giugno, ma non l'inizio dello stesso mese, dato che Scholem appone alla sua trascrizione la dicitura «estate 1916». Il *Socrate* segna un punto di articolazione nel pensiero di Benjamin. Negli stessi anni Thomas Mann scriveva il suo *Considerazioni di un impolitico*, una critica del *Zivilisationsliterat* dal punto di vista dello spirito nazionalistico-conservatore: uno sviluppo e un potenziamento di quei *Pensieri di guerra* del 1914 che Benjamin definiva *bassi* (GB I, 348; L, 25) e per i quali allora egli aveva odiato lo scrittore (GB III, 27; L, 114). E davvero peculiare il fatto che non solo singoli passaggi nel testo di Benjamin collochino Socrate e tutto ciò che egli rappresenta vicino al *Zivilisationsliterat* di Mann, come «uomo della volontà» il cui «amore per i giovani non è "scopo" né puro *eidos*, ma mezzo», e che d'altro canto anche Mann, in un passo inaspettato, parli di Aristofane come del «nemico giurato di quel "corrotto di giovani", illuminista e civil-letterato civilizzato *ante litteram*, che si chiamava Socrate»⁸. Nel verdetto sull'illuminismo socratico Benjamin si mostra come di rado altrove vicino alla rinascita dell'irrazionalismo, ai Klages, Bachofen e Schuler – e appunto anche al Thomas Mann delle *Considerazioni di un impolitico*; un verdetto che egli rivedrà presto, accostandosi al punto di vista di quei Padri della Chiesa che nella morte di Socrate avevano visto un'anticipazione della morte di Cristo: *Socrate predecessore di Cristo nella «ratio»* (GS II, 1434), annota nel 1928 a proposito dell'*Orfeo* di Cocteau.

SUL MEDIOEVO

Über das Mittelalter (GS II/1, 132). Pubblicazione postuma.

Questo saggio non è menzionato né nell'enumerazione dei *miei lavori* (GB I, 350) né altrove. La collocazione in questo contesto è stata decisa in base al tema,

⁸ THOMAS MANN, *Gesammelte Werke*, vol. XII, *Reden und Aufsätze* 4, Frankfurt am Main 1990, p. 322 [trad. it. *Considerazioni di un impolitico*, Milano 1997, p. 328].

al contenuto inerente alla filosofia della storia. Due sono stati i motivi di questa scelta: in primo luogo la trascrizione di Scholem ne attesta approssimativamente la data di stesura; il tema trattato, poi, è più vicino ai due saggi su *Trauerspiel* e tragedia di quanto non lo siano i due dedicati all'antichità. La trascrizione di Scholem reca l'annotazione «estate 1916». Supponendo che i cinque saggi siano elencati in ordine cronologico, essa si collocherebbe o prima o dopo *La felicità dell'uomo antico*, oppure dopo il *Socrate*. Se si considera inoltre che nella cartella delle trascrizioni di Scholem questo lavoro si trova dopo il *Socrate*, la collocazione dello stesso in questo luogo potrebbe apparire giustificata. Due gli argomenti a sfavore: in primo luogo Scholem non ha redatto le trascrizioni portate a termine «in seguito», cioè dopo il dicembre 1917, attenendosi alla sequenza delle date di stesura (Scholem I, 43; SA, 58); e in secondo luogo, se si segue l'ordine di impaginazione nella cartella delle trascrizioni, i due lavori su *Trauerspiel* e tragedia andrebbero collocati ancora prima del *Socrate*, cosa che contraddice la cronologia dei cinque saggi fin qui proposta. È stata dunque la prossimità di contenuto ai lavori su *Trauerspiel* e tragedia a decidere della collocazione del lavoro *Sul Medioevo* dopo il *Socrate*. Neppure questo saggio fu pubblicato mentre Benjamin era in vita.

TRAUERSPIEL E TRAGEDIA

Trauerspiel und Tragödie (GS II/1, 133). Pubblicazione postuma.

Nel 1916 Benjamin scrisse tre lavori di carattere metafisico e di filosofia della storia che non pubblicò: «*Trauerspiel*» e *tragedia*, *Sul significato della lingua nel «Trauerspiel» e nella tragedia* e *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*. Questi testi contengono in forma embrionale idee centrali, poi sviluppate a livello teorico nel *Dramma barocco tedesco*. Quando nell'ottobre del 1923 Benjamin scrisse a Florens Christian Rang che *il tema originario «Trauerspiel» e tragedia sembra tornare nuovamente in primo piano* (GB II, 355), è probabile che non si riferisse soltanto a un tema, ma al suo saggio dallo stesso titolo. Il precipitato dei motivi del lavoro precedente nel libro sul *dramma barocco* è chiaramente riconoscibile nella sua prima parte, «*Trauerspiel*» e *tragedia*; risulta inoltre illuminante la *Tavola delle categorie* di questa parte del lavoro contenuta nell'*exposé* allegato agli atti della richiesta di abilitazione di Benjamin (Scritti II, 272). Il lavoro è nominato al terzo posto nell'elenco dei cinque saggi (cfr. *supra*, p. 631). Se si legge questo elenco come una cronologia, per la data di stesura di «*Trauerspiel*» e *tragedia* ne deriva una cornice temporale di riferimento che abbraccia il periodo fra il giugno e il novembre del 1916.

IL SIGNIFICATO DEL LINGUAGGIO NEL TRAUERSPIEL E NELLA TRAGEDIA

Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie (GS II/1, 173). Pubblicazione postuma.

In una lettera di Benjamin a Scholem del 30 marzo 1918 si legge: *Ho letto tre volte il lavoro* che Lei ha mandato a mia moglie, l'ultima volta assieme a lei.*

* Il riferimento è al saggio, inedito finché Scholem fu in vita, *Über Klage und Klagelied* del dicembre del 1917, oggi in GERSHOM SCHOLEM, *Tagebücher nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923*, tomo 1/2, 1917-23, a cura di Karlfried Gründer e altri, Frankfurt am Main 2000, pp. 128 sgg.

*Mia moglie La ringrazierà personalmente. Per quanto riguarda me, Le devo particolare gratitudine in quanto, senza sapere che già due anni fa mi sono occupato dello stesso problema, mi ha aiutato a fare chiarezza. Dopo avere letto il Suo lavoro la situazione mi si presenta come segue: la mia essenza di ebreo mi aveva fatto intuire il singolare diritto, l'«ordine perfettamente autonomo» del lamento e del lutto. Senza riferimenti alla letteratura ebraica, che – come ora so – è l'oggetto naturale di tale interrogazione, ho cercato di interrogare il «Trauerspiel» sulla questione «come la lingua possa colmarsi del lutto ed essere espressione del lutto» in un breve saggio dal titolo «Il significato del linguaggio nel "Trauerspiel" e nella tragedia». Nel dettaglio come nell'insieme li sono approdato a una visione delle cose vicina alla Sua, ma mi sono affaticato infruttuosamente attorno a una relazione che solo ora comincio a intuire nella sua vera fattispecie. In tedesco infatti solo nel «Trauerspiel» il lutto trova un'espressione linguisticamente prominente, e il «Trauerspiel», per il tedesco, è quasi secondo alla tragedia. Non riuscivo a farmene una ragione, e non capivo che in tedesco questa gerarchia è altrettanto legittima quanto probabilmente la gerarchia inversa per l'ebraico. Ora il Suo lavoro mi mostra che la questione che mi agitava allora deve essere posta sul terreno del lamento ebraico. Certo non sono in grado di definire risolutive le Sue riflessioni, e neppure le Sue traduzioni mi consentono – sarebbe impossibile – di affrontare il problema dal lato della conoscenza dell'ebraico. Rispetto al Suo punto di partenza, il mio aveva soltanto il vantaggio di indirizzarmi sin da principio alla contrapposizione fondamentale fra lutto e tragedia che, a giudicare dal Suo lavoro, Lei non ha ancora riconosciuto. Per il resto avrei tante osservazioni da fare sul Suo lavoro, ma per lettera – a causa delle difficoltà terminologiche – ci perderemmo in sottigliezze interminabili [...]. La Sua terminologia (come la mia) senza dubbio non è ancora sufficientemente elaborata [...] Nel dettaglio ho solo notato che nutro tuttora dubbi sul rapporto univoco fra lamento e lutto, ossia sull'idea che ogni puro lutto debba sfociare nel lamento. Qui interviene una serie di questioni talmente difficili che si rende necessario astenersi dallo sviscerarle per iscritto (GB I, 442 sg.). L'indicazione «due anni fa» andrà intesa genericamente come «nel 1916». Solo la citata enumerazione dei cinque saggi nella lettera a Blumenthal della fine del 1916 permette di collocare la stesura grosso modo nel periodo giugno-novembre del 1916. Assieme a quello su «Trauerspiel» e tragedia, il testo è una delle cellule originarie del libro sul *Dramma barocco tedesco*. Lo stesso Benjamin osserva in proposito in una lettera del 1926 a Hugo von Hofmannstahl: *Infine la Sua lettera mi ha colpito per il Suo cenno al nucleo vero e tanto nascosto di questo lavoro: l'esposizione sull'immagine, la scrittura, la musica è realmente la cellula originaria del lavoro, con le reminiscenze verbali che esso contiene, di un saggio giovanile di tre pagine «Sul linguaggio nel "Trauerspiel" e nella tragedia».* Peraltro uno sviluppo più profondo di questi concetti mi dovrebbe portare, dal terreno della lingua tedesca, a quello ebraico, che mi è tuttora ignoto, nonostante tutti i buoni propositi (GB III, 209; L, 151). Il lavoro – che non fu pubblicato – ci è stato tramandato solo nella trascrizione di Scholem.*

SULLA LINGUA IN GENERALE E SULLA LINGUA DELL'UOMO

[APPENDICE: *Appunti per una prosecuzione del lavoro sulla lingua*]

Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen (GS II/1, 140).
Prima pubblicazione: Walter Benjamin, *Schriften*, a cura di Theodor W. Adorno e Gretel Adorno, con la collaborazione di Friedrich Podszus, Frankfurt am Main, 1955, vol. II, pp. 401-19.

Fortsetzungsnotizen zur Arbeit über die Sprache (GS VII/2, 785-90).

Questa trattazione, da Adorno definita «straordinariamente audace», e di primaria importanza nello sviluppo del pensiero di Benjamin, nasce da una lettera a Scholem, come testimonia un'altra lettera (sempre a Scholem) scritta da Monaco l'11 novembre 1916: *Una settimana fa ho cominciato a scriverle una lettera che ho concluso alla diciottesima pagina. Si trattava del tentativo di elaborare una risposta coerente ad alcune delle numerose questioni che Lei mi ha sottoposto* [in «una lettera piuttosto lunga a proposito del rapporto tra matematica e linguaggio»; Scholem I, 48; SA, 63]. *Per mettere a fuoco più precisamente l'oggetto ho dovuto però risolvermi a trasformare la lettera in un piccolo saggio, di cui sto proprio ora approntando la versione definitiva. In esso non mi è stato possibile entrare nel merito delle questioni matematica e linguaggio, ossia matematica e pensiero, matematica e Sion, perché i miei pensieri su questo tema infinitamente complesso sono ancora del tutto provvisori. Per il resto, in questo lavoro cerco di confrontarmi con l'essenza del linguaggio e più precisamente (per quanto vedo) in rapporto immanente con l'ebraismo e in riferimento ai primi capitoli del Genesi. Attenderò il Suo giudizio su queste pagine con la ferma speranza che esso mi sarà di grande aiuto. Sarò in grado di spedirle il lavoro solo tra qualche tempo – non so dire precisamente quando, forse tra una settimana, forse anche più tardi; come Le ho detto, non è ancora del tutto terminato. Dal titolo «Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo» può evincere un certo qual intento sistematico, che per me esalta al tempo stesso il carattere frammentario dei pensieri, dato che sono molte le cose che non sono ancora in grado di trattare. In particolare è di importanza cruciale per la teoria della lingua in generale la trattazione della matematica dal punto di vista della teoria del linguaggio, cui tengo molto anche se non sono ancora in grado di cimentarmi»* (GB I, 343 sg.). La data della lettera e le indicazioni temporali contenute in questo passo ci permettono di definire con precisione quando fu steso il lavoro: nel giro di una settimana, tra il 4 e il 9 novembre 1916, Benjamin portò a termine la versione epistolare (interrotta) e la sua trasformazione in un piccolo saggio, mentre la *stesura definitiva* era già iniziata l'11 novembre. La promessa consegna del lavoro ebbe luogo, stando a Scholem, «quando nel dicembre del 1916 ritornò a Berlino» (Scholem I, 48; SA, 63). La concezione sistematica espressa nel titolo prevedeva più di quanto contenuto nel testo portato a termine fino a quel punto. Secondo Scholem per Benjamin «quello scritto costituiva la prima parte del lavoro, cui dovevano seguire altre due parti» (*ibid.*). Lo stesso Benjamin, in una lettera a Ernst Schoen datata fine febbraio 1917, scrive che pensa molto a un lavoro di una certa mole che ho cominciato un trimestre fa e sono desideroso di proseguire (GB I, 355): quello sulla lingua. In che senso pensasse a un proseguimento Benjamin lo accenna, oltre che nella lettera a Scholem del novembre 1916, in una lettera scritta a Ernst Schoen più di un anno dopo: *Attualmente mi si schiudono relazioni della massima rilevanza, e posso dire che sto penetrando per la prima volta nel centro unitario del mio pensiero. Mi ricordo che Lei sembrava comprendermi assai bene quando [...] Le comunicavo i miei disperati sforzi di riflessione attorno ai fondamenti linguistici dell'imperativo categorico. Ho cercato di precisare ulteriormente la modalità di pensiero che mi occupava allora (e il cui problema particolare è per me ancora oggi irrisolto, ma si inserisce in un contesto più vasto) [...]. Soprattutto: per me le questioni relative all'essenza della conoscenza, del diritto, dell'arte, hanno a che vedere con la questione dell'origine di tutte le espressioni dello spirito umano nell'essenza del linguaggio. Proprio questa è la relazione che in-*

tercorre tra i due principali oggetti della mia riflessione [ossia il problema della lingua e il «problema della svastica»¹⁰, GB I, 437]. A proposito della prima linea di pensiero, del resto, ho già scritto diverse cose che però non sono ancora comunicabili. Conosce già il mio lavoro del 1916 «Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo»? Se non lo conosce potrei farglielo avere, anche se purtroppo solo in prestito. Esso costituisce per me il punto di partenza di un ulteriore lavoro incentrato sui problemi di cui sopra (GB I, 436 sg.). Così ad esempio già a proposito del problema del rapporto tra arte e linguaggio: *Contenuto artistico e comunicazione spirituale sono [due cose] esattamente identiche! Del resto nei miei appunti faccio sfociare il problema della pittura nella grande area del linguaggio, di cui accenno all'estensione già nel lavoro sul linguaggio* (GB I, 395; L, 39). Ma poi anche specialmente a proposito dei problemi attuali nel 1924, il periodo del libro sul dramma barocco, nella cui introduzione ritroverai nuovamente, per la prima volta dopo il lavoro «Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo», una sorta di tentativo gnoseologico (GB II, 464; L, 90), una sorta di secondo stadio - non so se migliore - del lavoro giovanile sul linguaggio (GB III, 14), e del cui paragrafo conclusivo entrarono a far parte passi di questo lavoro giovanile. Infine, nel 1933, mentre lavora a *Sulla facoltà mimetica*, Benjamin scrive, sempre a Scholem: *Il progetto estremamente azzardato di una formulazione definitiva delle mie nuove annotazioni sul linguaggio - e cioè appunto delle due versioni del lavoro - sarebbe per me realizzabile soltanto [...] se prima potessi fare un confronto con le annotazioni giovanili di «Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo»* (GB IV, 214). Per poter fare il detto confronto, Benjamin prega Scholem di spedirgli la trascrizione in suo possesso una prima volta nel maggio del 1933, poi, con maggiore insistenza, di nuovo a giugno, dato che il suo esemplare personale ora che è a Ibiza non è raggiungibile (*ibid.*). La trascrizione deve essergli arrivata verso la fine di giugno o ai primi di luglio, dato che in una lettera databile a questo periodo Benjamin parla del fatto che *i prossimi giorni saranno [...] dedicati a una redazione comparata di due lavori distanti venti [leggi: diciassette] anni uno dall'altro. Mi sono procurato un esemplare del mio vecchio lavoro sul linguaggio «Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo» e voglio vedere qual è il suo rapporto con gli appunti che ho scritto all'inizio di quest'anno* (GB IV, 248).

Tanto *Sulla facoltà mimetica* che *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* non furono pubblicati mentre Benjamin era in vita, ma farli circolare fu importante sia per chiarire a se stesso il proprio pensiero, sia per intendersi con quanti reputava degni di ricevere comunicazione del suo intenso lavoro sul problema del linguaggio. Il lato essoterico di questa comunicazione riserva al destinatario un atteggiamento brusco e scostante, come testimonia la memorabile lettera a Martin Buber del luglio 1916, in cui Benjamin rifiuta la proposta di collaborare alla sua rivista parlando di un tradimento dell'essenza della lingua (GB I, 325 sgg.). A questo atteggiamento essoterico scostante corrisponde quello esoterico e rivelativo nei confronti di coloro da cui Benjamin non teme di venire spinto a formulare i propri pensieri - e a maggior ragione quelli relativi alla metafisica

¹⁰ Quello che Benjamin chiama «problema della svastica» va visto nel contesto del suo interesse per la mitologia: ne era a conoscenza grazie alle lezioni dell'americanista di Monaco Walter Lehmann, il quale cercava di avvalorare la costruzione di un matriarcato precedente alla società patriarcale proposta da Bachofen; cfr. a questo proposito il saggio del 1935 di W. Benjamin Johann Jakob Bachofen (Scritti VI, 223 sgg.), secondo cui Lehmann e altri studiosi sarebbero stati «propensi a scorgere, nel segno della svastica o croce uncinata - l'antica ruota di fuoco-aria - che gira a destra un'innovazione patriarcale che avrebbe sostituito l'antico movimento di questa ruota verso sinistra» (*ibid.* 231).

sica del linguaggio – a uso di una rivista o d'altro, e ai quali egli comunica questi pensieri senza secondi fini e senza filtri protettivi. Queste comunicazioni, come ad esempio nella lettera a Blumenthal della fine del 1916 (GB I, 348 sgg.; L, 25 sgg.) o in quella a Scholem del luglio 1917 (GB I, 369 sgg.), testimoniano dell'intensità senza compromessi della sua riflessione e permettono di gettare uno sguardo sulla dimensione dalla quale lavori come quello sul linguaggio sono scaturiti. Benjamin accolse con favore l'utilizzo del testo nell'esperimento per lui così urgente di una sua traduzione in ebraico: «Nei mesi precedenti il suo matrimonio [il 16 aprile 1917] mi ero dedicato per un po' di tempo al tentativo di tradurre in ebraico alcune parti del suo lavoro sul linguaggio [...]. Benjamin mi chiese insistentemente di leggere a lui e a Dora le prime pagine che avevo scritto, per ascoltare nella "lingua originale" – come lui diceva in tono semiserio – il suono prodotto dalle sue frasi» (Scholem I, 53; SA, 68). Il lavoro sul linguaggio svolge un ruolo anche nelle riflessioni che Benjamin e Scholem fecero a proposito del progetto di carriera all'Università di Gerusalemme, su iniziativa di Scholem (Scholem I, 172 sgg.; SA, 212 sgg.). Si trattava, tra l'altro, di scegliere gli scritti di Benjamin da sottoporre all'attenzione dell'allora direttore dell'Università ebraica di Gerusalemme, che speravano di conquistare come alleato. *Non posso mandare «Sulla lingua in generale», poiché di questo lavoro possiedo soltanto un esemplare. Me ne rammarico molto, perché in questo nostro contesto il testo è molto importante. Del resto potrei anche, se tu dovessi reputarlo decisivo (cosa che non credo di dover presumere, dato il grande numero degli altri lavori e la loro affinità con la premessa al libro sul dramma barocco), farne fare una copia* (GB III, 322). Benjamin dunque era convinto – almeno in questa occasione – che il lavoro sulla lingua potesse essere sostituito dalla *Premessa* al libro sul dramma barocco, o addirittura forse anche che la *Premessa* ne rappresentasse meglio le intenzioni. Ancora una volta questo ci ricorda il filo che collega il saggio sul linguaggio alla *Premessa* del libro sul dramma barocco, alle annotazioni sulla facoltà mimetica – le principali manifestazioni della sua teoria del linguaggio.

Nel lascito di Benjamin è stata rinvenuta una cartella contenente cinque fogli, intitolata *Appunti per una prosecuzione del lavoro sulla lingua*. Il titolo risulta ingannevole nella misura in cui la maggior parte di queste annotazioni sono o frammenti o appunti tratti dalla lettera di risposta a Scholem poi trasformata in lavoro autonomo, come mostra gran parte delle cancellature sui fogli. Pochi sono i veri e propri appunti per una prosecuzione: lo schema che si trova alla fine del primo brano, gli appunti – scritti a rovescio – «la matematica parla in cifre...» e infine le parole chiave disposte in ordine schematico. Essi vanno visti in relazione all'intenzione sistematica perseguita, ma solo parzialmente realizzata dal lavoro: *In esso non mi è stato possibile entrare nel merito delle questioni matematica e linguaggio, ossia matematica e pensiero [...], perché i miei pensieri su questo tema infinitamente complesso* [l'importanza cruciale della trattazione della matematica dal punto di vista della teoria del linguaggio per la teoria della lingua in generale] *sono ancora del tutto provvisori* (cfr. *supra*, p. 635). Questi pochi appunti danno però almeno un'idea del senso in cui Benjamin intendeva proseguire il lavoro. Essi vengono qui riprodotti e tradotti *in extenso* perché proprio le annotazioni frammentarie e le varianti al saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* testimoniano dell'intensità del travaglio di Benjamin attorno a questo tema infinitamente complesso.

L'IDIOTA DI DOSTOEVSKIJ

[APPENDICE: *Per una critica dell' «Idiota»*]

«*Der Idiot*» von Dostoevskij (GS II/1, 237-41). Prima pubblicazione «*Die Argonauten*», serie I, (1921), nn. 10-12, pp. 231-35.

Zu einer neuen Kritik des »Idioten« (GS II/3, 979 sg.)

Alcune settimane fa ho letto «L'idiota», lo straordinario libro di Dostoevskij (GB I, 354): così Benjamin scrisse alla fine di febbraio del 1917 in una lettera a Ernst Schoen. In un'altra lettera a Ernst Schoen, scritta probabilmente alla fine del 1917, che accompagnava l'invio del lavoro di Benjamin sul romanzo, si legge: *Credo che il libro stesso debba essere infinitamente significativo per ciascuno di noi, e mi reputo felice se sono riuscito a esprimerlo per la mia parte* (GB I, 414). Il testo, pubblicato nel 1921, secondo le indicazioni di Scholem fu scritto nell'estate del 1917. Benjamin gliene mandò una copia nel novembre del 1917. Nel suo libro di memorie, Scholem ricorda: «Gli avevo scritto che dietro la sua concezione del romanzo e del personaggio del principe Myžkin scorgevo la figura del suo amico morto [del poeta Fritz Heine]. Il giorno del mio ventesimo compleanno ricevetti da lui una breve lettera» le cui «frasi e la reazione che esse provocarono in me [...] rivelano un momento di forte commozione nella nostra amicizia, che ci appariva come qualcosa di straordinariamente elevato» (Scholem I, 66; SA, 83 sg.). La lettera, scritta il 3 dicembre 1917, comincia direttamente, senza preamboli: *Da quando ho ricevuto la Sua lettera, sento sovente il mio animo immerso in pensieri solenni: come se fossi entrato in un periodo di festività e dovessi onorare la rivelazione in ciò che a Lei si è svelato. Perché è precisamente così: ciò che è stato concesso a Lei, a Lei solo, doveva essere destinato proprio a Lei ed è nuovamente entrato per un attimo nella nostra vita. Io sono entrato in una nuova epoca della mia vita, poiché ciò che con velocità planetaria mi separava da tutti gli esseri umani e mi faceva apparire come ombre anche i rapporti più prossimi, fatta eccezione per il mio matrimonio, si mostra inaspettatamente altrove e come legame. Anche se questa deve essere la Sua lettera di compleanno, per oggi non voglio scriverle di più* (GB I, 398. Cfr. Scholem I, 66; SA, 83 sg.).

Non sappiamo nulla degli sforzi di Benjamin per pubblicare il testo. Si può supporre che siano stati simili a quelli intrapresi per *Destino e carattere* (cfr. *infra*, pp. 652-53). In una lettera che Scholem data «all'incirca 1° dicembre 1920» Benjamin gli annuncia che i due lavori sono stati accettati dalla rivista di Heidelberg «*Die Argonauten*»: *Li usciranno ora la mia critica dell' «Idiota» e «Destino e carattere».* Ho ricevuto le bozze (GB II, 109). La pubblicazione definitiva però si

fece attendere. Come si evince da una lettera di Benjamin all'editore degli «Argonauten», Richard Weißbach, la decisione relativa al titolo fu presa più di un trimestre dopo (e ancora mesi prima della pubblicazione definitiva del lavoro): *Improvvisamente sono in dubbio sul titolo della mia critica di Dostoevskij [...] Non so infatti che titolo le ho dato. In ogni caso nel titolo deve comparire il nome di Dostoevskij. La soluzione migliore sarebbe: «Walter Benjamin / "L'idiota" di Dostoevskij»* (GB II, 193).

Quasi quindici anni più tardi, dopo avere letto il libro su Dostoevskij di Leo Löwenthal¹¹ che per i motivi più diversi è stato per me estremamente fruttuoso, Benjamin scrive all'autore: *senza dubbio intuirà che non è solo l'interesse scientifico a suggerirmi il desiderio che Lei, con un'appendice biografica, permetta di accedere alla totalità della Sua documentazione. Se, com'è possibile, la completo in un punto di secondaria importanza, lo faccio, come spero che Lei creda, non per vanità d'autore, ma per la causa della bibliografia. Ma forse non Le è sfuggito neppure questo saggio pur così nascosto, che, come uno dei miei primi lavori, fu pubblicato a Heidelberg nel 1921 nella rivista di Weißbach «Die Argonauten» con il titolo «"L'idiota" di Dostoevskij». Questo saggio, per quanto io oggi possa probabilmente sentirmi lontano dalle sue formulazioni, potrebbe infine fare da collegamento con una questione senza dubbio periferica rispetto al Suo tema, ma alla quale è facile che Lei abbia in serbo una risposta. Credo anzi addirittura di poterla dedurre nei suoi tratti principali dal Suo stesso saggio. In che misura la ricezione tedesca ha reso giustizia a Dostoevskij? Non è possibile immaginarne un'altra, a partire dai suoi testi? In altre parole: Gor'kij ha detto su di lui l'ultima parola¹²? Per me, che da molto non ho aperto un suo libro, queste questioni sono più irrisolte di quanto non mi sembrano essere per Lei. Potrei immaginare che proprio nelle pieghe dell'opera, a cui la Sua visione psicoanalitica introduce, si trovino fermenti non assimilabili al modo di pensare piccolo-borghese. In breve: che la ricezione del poeta non finisca con questa classe in via d'estinzione. Qual è la Sua posizione in questo contesto riguardo all'interpretazione di Dostoevskij che Lukács dà nella «Teoria del romanzo»? (GB IV, 445). Come mostra questo prudente monito, anche il Benjamin maturo continua a sostenere, nonostante la presa di distanza – non meno prudente – da se stesso, l'intenzione di fondo del suo lavoro giovanile.*

Gli appunti *Per una nuova critica dell'«Idiota»*, aggiunti come «Appendice» al testo del 1917, non sono databili. Senza dubbio furono scritti a una certa distanza dal primo testo, anche se non proprio negli anni Trenta. L'ipotesi più probabile sembra essere quella di una data di stesura nella prima metà degli anni Venti.

AFORISMI

Aphorismen (GS II/2, 602 sg.). Pubblicazione postuma.

Il piccolo corpus di appunti è arrivato a noi nella trascrizione di Scholem e si trova – senza titolo, ma catalogato nell'indice del quaderno di trascrizioni di Scholem come «Osservazioni» – tra le copie di lavori di Benjamin degli anni 1916

¹¹ LEO LÖWENTHAL, *Die Auffassung Dostoevskijs im Vorkriegsdeutschland*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», III (1934), pp. 343 sgg.

¹² Löwenthal cita un giudizio di Gor'kij del 1914 a proposito dei *Demoni*, secondo il quale si tratterebbe di un'«opera tendenziosa e reazionaria» che «ai giorni nostri non può avere che un effetto nocivo».

e 1917. Il titolo *Aforismi* è dei Curatori, la definizione «Osservazioni» è del copista e resta estranea a queste note, aforistiche quanto a forma e a contenuto. Esse appartengono al più ampio contesto di riflessione dei saggi scritti da Benjamin nel 1916, e furono probabilmente redatte quasi contemporaneamente a «*Trauerspiel*» e *tragedia* e a *Sul significato della lingua nel «Trauerspiel» e nella Tragedia*.

BALZAC

Balzac (GS II/2, 602). Pubblicazione postuma.

Il frammento è nello stesso quaderno di trascrizioni di Scholem in cui si trovano anche gli *Aforismi*, ed è anch'esso senza titolo; l'indice di Scholem annota «Balzac». I Curatori delle *Gesammelte Schriften* hanno usato questa annotazione come titolo. Il pezzo, di cui non si conosce la data di stesura precisa, si inserisce senza sforzo tra gli aforismi e i frammenti sulla pittura, dando adito a presumere per la stesura un *terminus ad quem* tra il giugno 1816 e l'estate 1917.

PITTURA E GRAFICA

Malerei und Graphik (GS II/2, 602 sg.)

Nel caso di questo frammento, anch'esso senza titolo e tramandatoci in una trascrizione di Scholem, si tratta indubbiamente delle *poche frasi* che Benjamin aveva scritto a Sankt Moritz [...] *sull'essenza dell'arte grafica* (GB I, 393; L, 38). Poiché in queste righe la pittura è vista in contrasto con la grafica, la definizione di Scholem nell'indice del quaderno di trascrizioni «Pittura e grafica» si è potuta riprendere senza difficoltà come titolo. Il *terminus a quo* è documentato con maggiore precisione nelle memorie dello stesso Scholem. In una lettera del 18 agosto 1917 da Sankt Moritz, lì pubblicata per la prima volta, Benjamin scrive: *Sono attualmente impegnato in una riflessione di natura estetica, sto cercando di penetrare nella sua ragione più profonda la differenza tra pittura e grafica. Ciò mi induce a delinearne correlazioni di importanza fondamentale* (citata in Scholem I, 60; SA, 77; GB I, 377 sg.). Il presente frammento va visto in relazione a quello *Sulla pittura ovvero «Zeichen» e «Mal»*, da cui si discosta sia temporalmente che per il contenuto: Benjamin si rammaricava di non avere avuto *sottomano* i vecchi appunti *quando ho composto il nuovo testo*, che nell'ottobre del 1917 era concluso (GB I, 393; L, 38).

GUARDANDO LA LUCE DEL MATTINO

Beim Anblick des Morgenlichtes (GS VII/2, 269 sg.). Pubblicazione postuma.

Benjamin allegò questa poesia a una lettera inviata a Ernst Schoen a Berna il 10 settembre 1917.

SULLA PITTURA OVVERO ZEICHEN E MAL

Über die Malerei oder Zeichen und Mal (GS II/2, 603-7). Pubblicazione postuma.

Contrariamente alla musica, le belle arti furono per Benjamin oggetto di riflessione e sforzi teorici per tutta la vita, dall'esperienza giovanile di Grünewald fino all'*Angelus Novus* di Klee nelle *Tesi sul concetto di storia*, l'ultimo suo lavoro. Se ne trova riflesso per lo più in forma frammentaria, di prodotto collaterale sotto forma di recensioni o nei «*Passages*» di Parigi, ma almeno in *Sulla pittura ovvero «Zeichen» e «Mal»* Benjamin ha cercato di farne oggetto di una trattazione sistematica, o piuttosto: di offrire una metafisica delle arti figurative. In una lettera a Scholem del 22 ottobre 1917 scrive: *Questo prossimo plico conterrà anche la copia di un mio lavoro, intitolato «Sulla pittura», che dovrebbe valere come risposta alla Sua lettera sul cubismo, anche se essa vi è appena menzionata. Propriamente non è un saggio, ma solo l'abbozzo di un saggio. Farò qui alcune osservazioni in proposito: dopo che a Sankt Moritz avevo riflettuto sull'essenza dell'arte grafica [...], ed ero giunto a scrivere alcune righe che purtroppo non ho avuto sottomano quando ho composto il nuovo testo, la Sua lettera, unita alle precedenti riflessioni, ha avuto come risultato questo scritto. Nel modo più immediato, poiché suscitava in me l'interesse per l'unità della pittura nonostante le sue scuole apparentemente così disparate. Poiché io (in contrasto con le Sue affermazioni) volevo dimostrare che un dipinto di Raffaello e uno cubista rivelano, in quanto tali, caratteristiche essenzialmente coincidenti, accanto a quelle divergenti, ho tralasciato di considerare queste ultime. Ma in compenso ho cercato di scoprire quel comune fondamento su cui soltanto potrebbe risaltare ogni diversità. Con quanta decisione dovessi contestare, in questo senso, la Sua tricotomia della pittura acromatica (lineare), colorata e sintetica, lo vedrà. Visto da un suo lato, il problema del cubismo sta nella possibilità di una pittura, non necessariamente acromatica, ma radicalmente anticromatica [nota: Naturalmente questa distinzione dovrebbe essere spiegata e chiarita], di dominare l'immagine con la forma lineare – senza che il cubismo cessi di essere pittura e diventi disegno. Non ho toccato questo problema del cubismo né da questa né da un'altra parte, da un lato perché finora non l'ho ancora incontrato in modo decisivo in singoli quadri concreti o maestri. Tra i nuovi pittori l'unico che mi abbia colpito in questo senso è Klee, ma d'altra parte le mie idee sui fondamenti della pittura erano ancora troppo poco chiare perché potessi procedere da questa commozione alla teoria. Credo che ci tornerò su più tardi. Tra i pittori moderni, Klee, Kandinskij e Chagall, Klee è l'unico che riveli evidenti rapporti con il cubismo. Tuttavia – per quanto posso giudicare – non può essere definito un cubista, poiché questi concetti sono sì indispensabili per una visione complessiva della pittura e dei suoi fondamenti, però non è possibile cogliere teoricamente il singolo grande maestro con un determinato concetto di questo tipo. Se un singolo pittore può essere definito in modo relativamente sufficiente con queste categorie delle scuole, non è un grande, poiché le idee dell'arte (i concetti delle scuole sono tali) anche nell'arte non possono esprimersi direttamente senza perdere la loro forza. In effetti finora davanti ai quadri di Picasso ho sempre avuto questa impressione di debolezza e insufficienza che Lei mi conferma, con mia soddisfazione; certo non perché [...] Lei non sappia come accedere al contenuto puramente artistico di queste cose, ma perché sa accedere alla comunicazione spirituale che queste cose emanano; e le due cose: contenuto artistico e comunicazione spirituale, sono esattamente identiche! Del resto nei miei appunti faccio sfociare il problema della pittura nella grande area del linguaggio [os-*

sia dei segni e delle macchie], di cui accenno all'estensione già nel lavoro sul linguaggio [cfr. supra, p. 636]. [...] è probabile che la pittura non abbia a che fare con l'«essenza» di qualche cosa, poiché in questo caso potrebbe coincidere con la filosofia. Sul senso del rapporto della pittura con il suo oggetto per ora non sono ancora in grado di dire nulla; ma credo che non si tratti né di imitazione né di conoscenza dell'«essenza». / Ma del resto vedrà, forse, dai miei appunti che io potrei pensare all'esistenza di una profonda connessione fra il cubismo e l'architettura sacra. [...] se non ho potuto entrare direttamente nel merito delle Sue osservazioni sul cubismo, ma ne sono stato stimolato in un'altra direzione. Sta nella natura della cosa; Lei aveva davanti agli occhi i quadri e io le Sue parole (GB I, 393 sgg.; L, 39 sg.).

Dopo avere spedito la trascrizione del lavoro a Scholem – la cui lettera sul cubismo purtroppo non è conservata – Benjamin gli inviò anche una *importante osservazione complementare* il 13 gennaio 1918: *Il piano del disegnatore è – dal punto di vista dell'uomo – orizzontale, quello del pittore verticale* (GB I, 418). Questa osservazione riassume per il destinatario l'appunto – scritto precedentemente e sconosciuto a Scholem – su *Pittura e grafica*, nel senso che è necessario conoscere il primo per poter valutare esattamente il secondo.

In una lettera della fine del 1917 indirizzata a Ernst Schoen, Benjamin caratterizzava il suo lavoro *Sulla pittura ovvero «Zeichen» e «Mal»* così: *Si trattava per me di quanto segue: visto il disgustoso fenomeno per cui oggi i mediocri tentativi di fare il punto teorico sulla pittura moderna si trasformano immediatamente in teorie di contrapposizione o di progresso rispetto alla grande arte dei tempi passati, prima di tutto di dare un accenno di una base concettuale universalmente valida di ciò che intendiamo per pittura. Nel farlo ho lasciato da parte la considerazione della pittura moderna, anche se queste riflessioni erano state in origine occasionate da una falsa assottigliamento della stessa* (GB I, 415).

IL CENTAURO

Der Centaur (GS VII/1, 26). Pubblicazione postuma.

Il 20 luglio 1917 Benjamin scrisse a Ernst Schoen da Sankt Moritz: *È una bella mattina presto, e l'ora che attendevo per ringraziarla della Sua lettera e del libro. La lettera mi ha raggiunto ancora a Zurigo, l'ho letta sdraiato a letto mentre accanto a me sul comodino c'era una piccola e mediocre edizione delle opere di Maurice de Guérin, l'unica che sia riuscito a procurarmi in Germania alcuni mesi or sono. Prima ancora di avere voltato pagina e di avere letto il nome del Suo regalo, sapevo che si trattava delle opere di Maurice de Guérin. Alcuni giorni fa avevo letto «Il centauro». Lei sa forse consigliarmi come fare per poter consultare, anche solo temporaneamente, la traduzione che Rilke ha fatto di questo testo? A quanto ne so è uscita per l'editore Insel, ma l'ultimo catalogo generale non la contiene più. Meravigliosa è la penetrazione di Guérin nello spirito del centauro; dopo averlo letto ho aperto il potente frammento di Hölderlin «Il vivificante» e il mondo del centauro di Guérin entra in quello più vasto del frammento holderliniano* (GB I, 373). Per Benjamin questa lettura era così importante che poco più tardi ne riferì a Scholem: *Ho letto Maurice de Guérin e Rimbaud* (GB I, 377). Anche all'edizione donatagli da Schoen Benjamin tributò particolare onore, come testimonia una lettera al donatore del giugno dell'anno seguente: *Poiché ho cominciato a esprimerle la mia viva gratitudine, torno volentieri al Suo regalo per il mio compleanno, per dirle che il Guérin rilegato in marocchino blu è uno dei più bei volumi della mia biblioteca* (GB I, 463;

I., 48 sg.). Benjamin compose un testo intitolato *Il centauro* nella seconda metà del 1917; lo inviò a Schoen assieme a una lettera scritta a Berna alla fine del 1917: *Allego inoltre «Il centauro», pensieri che ho sviluppato a partire dal potente frammento di Hölderlin «Il vivificante». [...] Senza dubbio Le ho già parlato dei frammenti di Hölderlin usciti l'anno passato su «Das Reich» con il titolo «L'infedeltà della sapienza». Li ha letti? Anche «Il vivificante» fa parte di questo tipo di frammenti e si trova nella prima edizione delle traduzioni da Pindaro a cura di Hellingrath (GB I, 415). Ci sono buoni motivi per credere che *Il centauro* sia stato scritto nel dicembre del 1917: dovrebbe essere messo in relazione con il quarto volume dell'edizione degli scritti di Hölderlin a cura di Hellingrath, che Benjamin pregò Scholem di procurargli il 6 dicembre 1917 e per il quale ringraziava il 23 dicembre: *Non credo possa immaginare quale gioia abbia significato l'arrivo del volume IV degli scritti di Hölderlin, che ho atteso così a lungo e così appassionatamente (l'avevo infatti ordinato a una libreria già ad agosto!) Per l'eccitazione non sono stato capace di fare altro per tutto il giorno. Ora la mia ardente aspettativa è rivolta al volume VI, di cui ho ragione di stimare altissimo il valore dopo i frammenti del «Reich», e a questo si aggiunge che per il mio confronto con Hölderlin ho attualmente bisogno della base più ampia possibile. Sarebbe magnifico poterne parlare a voce* (GB I, 406). Vero è che *Il vivificante* non è contenuto nel volume in questione, però vi si trova l'ode a Chirone, che potrebbe avere ricondotto Benjamin al nono frammento di Pindaro, a lui noto dalla sua pubblicazione nel 1910 a opera di Hellingrath. Così come per Hölderlin Pindaro rappresenta il «non plus ultra dell'arte poetica», così per Benjamin, almeno per il giovane Benjamin, la parola di Hölderlin rappresenta il non plus ultra della teoria. Si può però a ragion veduta dubitare del fatto che il testo di Benjamin sia un commentario a Hölderlin; gli stessi tardi frammenti pindarici di Hölderlin non sono tanto commentari al poeta tebano, quanto piuttosto riflessioni su concetti che, come verità, destino o legge, costituiscono il nucleo della poetologia hölderliniana. Allo stesso modo, Benjamin prende le mosse dalla mitologia e dalla filosofia della natura greche, o piuttosto dalla riflessione di cui sono oggetto in Hölderlin, ma solo per rimanere nella cerchia del suo pensiero con i concetti di vita, creazione e parola, con la mestizia dei Greci e la serenità ebraica. Benjamin stesso menziona ancora una volta il suo testo il 28 febbraio del 1918 in una lettera a Schoen: *Non mi ricordo poi cosa Le ho inviato l'ultima volta oltre al «Centaurio»* (GB I, 437).*

Per lungo tempo il *Centaurio* di Benjamin è stato annoverato tra i lavori dell'autore andati dispersi. I Curatori ne trovarono una fotocopia nel lascito di Scholem; si trattava di una trascrizione di Benjamin: senza titolo, alla fine – sempre di pugno di Benjamin – datata 15 luglio 1921 e preceduta da una nota di mano estranea (probabilmente di Julia Cohn): «scritto da Walter Benjamin nell'esemplare di Julia Cohn di Maurice de Guérin, *Il centauro*. Nella traduzione di Rainer Maria Rilke, Leipzig 1919». Si può presumere che il testo coincida con quello redatto nel 1917, ma non se ne può essere del tutto certi. Il problema maggiore non è la datazione discordante; il giorno era il ventinovesimo compleanno di Benjamin e potrebbe corrispondere alla data di inserimento nel libro o di consegna all'amica, non alla data di stesura del testo. Sembra più indicativa la mancanza di un titolo. È improbabile che un autore scrupoloso e pignolo come Benjamin, per tutto ciò che riguarda la lingua, abbia trascritto un testo provvisto di titolo senza menzionarlo. L'omissione del titolo potrebbe però essere motivata dal fatto che il brano veniva inserito in un volume che portava a sua volta lo stesso titolo. Il testo di Benjamin dà senza dubbio l'impressione di essere frammentario; tratta più dettagliatamente dell'acqua e della creazione che dell'essere fa-

voloso metà uomo e metà cavallo; la trattazione sull'essenza mitologica del centauro sembra interrompersi subito dopo l'inizio. Si può anche pensare che il testo trascritto da Benjamin nel 1921 per Julia Cohn rappresenti soltanto un estratto del suo lavoro del 1917. Fino a che questo non venga ritrovato, l'estratto sempre che di ciò si tratti - dovrà fare le veci del tutto: una speculazione mitologica di grande dignità, che si muove sul territorio di confine, così caratteristico per Benjamin, tra filosofia della storia e filosofia del linguaggio.

NOTA SU GUNDOLF: *GOETHE*

Bemerkung über Gundolf: »Goethe« (GS I/3, 826 sgg.). Pubblicazione postuma.

La polemica del 1917 contro il libro di Friedrich Gundolf su Goethe, uscito l'anno precedente, attestata sia da Scholem che da Werner Kraft, è una prima testimonianza del conflitto di Benjamin con la visione del poeta espressa dalla scuola di George (cfr. *supra*, p. 627), e viene ripresa con qualche modifica nel saggio «*L'affinità elettive di Goethe*». A quanto pare l'unico passo del carteggio in cui si fa cenno della stroncatura a Gundolf getta luce anche sul ruolo che, già nel 1918, il grande poeta svolgeva nel pensiero di Benjamin: *A proposito di Goethe - come avrà potuto desumere dalla mia aspra recensione al libro di Gundolf - ho parecchio da dire* (GB I, 442).

SUL PROGRAMMA DELLA FILOSOFIA FUTURA

Über das Programm der kommenden Philosophie (GS II/1, 157-71). Prima pubblicazione: Max Horkheimer (a cura di), *Zeugnisse*, per il sessantesimo compleanno di Theodor W. Adorno, su incarico dell'Institut für Sozialforschung, Frankfurt am Main 1963, pp. 33-44.

Questo lavoro - per dirla con Scholem: la «più dettagliata presa di posizione sulla filosofia sistematica [...] che possediamo di un periodo in cui Benjamin credeva ancora possibile un sistema della filosofia» (GS II/3, 939) fu scritto nel novembre del 1917, mentre l'*Appendice* fu probabilmente stesa nel marzo 1918. Il testo ci è pervenuto in una trascrizione della moglie di Benjamin, Dora, che fu donata a Scholem per il ventesimo compleanno quando andò a trovare la coppia a Berna nella primavera del 1918. *Sul programma della filosofia futura* prende le mosse dalla lettera scritta da Benjamin a Scholem il 22 ottobre 1917, di cui prolunga e sviluppa le tematiche: [...] *ho continuamente riflettuto su ciò che Lei scrive - a eccezione dei Suoi pensieri su Kant, di cui non posso dire questo, perché già da alcuni anni sono anche e semplicemente i miei. Il nostro accordo non mi era mai parso più sbalorditivo: potrei fare mie, alla lettera, tutte le Sue parole sull'argomento. Proprio per questo forse è quello su cui sento meno la necessità di scriverle. Senza avere in mano, finora, prove che lo dimostrino, sono fermamente convinto che nel senso della filosofia, e quindi della dottrina, a cui essa appartiene, se non la costituisce addirittura, non si può mai trattare di mettere in crisi, di abbattere il sistema kantiano, ma, al contrario, di fondarlo sul granito e svilupparlo universalmente. La più profonda tipologia del pensiero della dottrina finora mi è sempre venuta incontro dalle sue parole e dai suoi pensieri e, anche se la parte della lettera kantiana che deve cadere fosse enorme, tuttavia deve restare in piedi quella tipologia del suo sistema, che per quanto ne so io all'interno della filosofia può essere paragonata solo a quella di Platone. Esclusivamente nel senso di Kant e di Platone e, credo, attraverso una revisione e uno sviluppo ulteriore di Kant, la filosofia può diventare dottrina, o almeno essere conglobata in essa. Osserverà giustamente che le espressioni «nel senso di Kant» e «la tipologia del suo pensiero» sono tutt'altro che chiare. In realtà vedo chiaramente davanti ai miei occhi solo il compito di cui ho detto prima, conservare l'essenziale del pensiero kantiano. In che cosa consista questo nucleo essenziale e come debba essere rifondato il suo sistema, affinché esso venga in luce, finora non lo so. Ma sono convinto che chi non sente lottare, in Kant, il pensiero della stessa dottrina, e quindi non lo coglie, con la sua lettera, come pensiero tradendum, da tramandarsi con un senso di profonda riverenza (anche se più tardi dovesse essere ampiamente trasforma-*

to), costui non sa nulla di filosofia. E quindi ogni critica malevola del suo stile filosofico è pura espressione di grettezza mentale e chiacchiera profana. È assolutamente vero che nelle grandi creazioni scientifiche deve essere inclusa anche l'arte (e viceversa), e così è anche mia convinzione che la prosa di Kant rappresenta un limes dell'alta prosa artistica. Se non fosse così, la «Critica della ragion pura» avrebbe potuto scuotere Kleist nelle più intime fibre? [...] Quest'inverno comincerò a lavorare su Kant e la storia. [...] Oltre a certi suggerimenti interessanti, credo ora che la ragione ultima che mi ha indirizzato verso questo tema sia il riconoscimento che l'ultima dignità metafisica di una visione filosofica che vuole essere veramente canonica si rivelerà nel modo più chiaro nel suo confronto con la storia; a mio giudizio è nella filosofia della storia che l'affinità specifica di una filosofia con la vera dottrina dovrà risultare con la massima chiarezza; poiché qui dovrà apparire il tema del divenire storico della conoscenza, che la dottrina porta alla sua risoluzione. Però non è del tutto escluso che da questo punto di vista la filosofia di Kant sia ancora poco sviluppata. [...] Gli altri miei pensieri su questo punto Le potrebbero essere accennati nel modo migliore a voce (GB I, 388 sgg.; L, 34 sgg.). Sul concetto di dottrina, un concetto di estrema importanza per Benjamin e che si ritrova anche all'inizio della *Premessa gnoseologica* al saggio sul *Dramma barocco tedesco*, si trovano argomentazioni illuminanti nelle memorie dedicate da Scholem all'amicizia con Benjamin: «In quegli anni, quelli che vanno dal 1915 fino al 1927 almeno, la sfera religiosa assunse per Benjamin un significato centrale, nettamente estraneo al principio del dubbio; al centro di essa si trovava il concetto della "dottrina" che, pur includendo per lui l'ambito filosofico, lo trascendeva totalmente. I suoi scritti giovanili tornano di continuo su questo concetto, che Benjamin intendeva, secondo l'originario significato della Torah ebraica, come "insegnamento": insegnamento non solo sulla vera condizione e sul cammino dell'uomo nel mondo, ma anche sul nesso transcausale delle cose e sul loro essere iscritte in Dio. Ciò aveva molto a che fare con la sua idea di tradizione, contrassegnata da una nota mistica sempre più accentuata» (Scholem I, 73; SA, 94).

Gli altri pensieri cui si accenna nell'ultima riga della lettera citata erano senza dubbio quelli che ben presto sarebbero confluiti nella stesura del *Programma*. Lo scritto fu copiato da Dora Benjamin prima del 5 dicembre del 1917, giorno del compleanno di Scholem, ma non fu spedito al destinatario; ancora il 13 gennaio 1918 Benjamin scriveva a Scholem che per il momento non riusciva a *risolversi a comunicare gli appunti filosofici in questione trascritti da mia moglie. Prima che io permetta loro di intraprendere questo lungo viaggio è imprescindibile che siano consolidati da riflessioni che attualmente mi tengono sì occupato con particolare intensità* – si tratta probabilmente di quelle poi fissate nel marzo 1918 nell'appendice al *Programma* – *ma che, dato il mio totale isolamento da interlocutori, da Lei, Gerhard, che è l'unico di cui posso fare il nome, non mi permettono di prevedere quando riuscirò a portarle a termine anche solo provvisoriamente* (GB I, 418). La data in questione è sicuramente anteriore ai primi di maggio del 1918, quando il testo venne consegnato a Scholem al suo arrivo a Berna. Nel suo libro di memorie, Scholem scrive: «Fin dall'inizio discutemmo a lungo sul suo *Programma della filosofia futura*. Benjamin parlò del contenuto del concetto di esperienza, su cui l'opera si fondava, e che secondo il suo intendimento abbracciava il legame spirituale e psicologico dell'uomo con il mondo, quale si realizza negli ambiti che non sono ancora stati penetrati dalla conoscenza. Quando osservai che, di conseguenza, si sarebbero legittimamente potute includere in tale concetto di esperienza anche le discipline divinatorie, mi rispose con questa formulazione estre-

ma: "Una filosofia che non comprenda in sé e non sia in grado di esplicitare la possibilità della divinazione a partire dai fondi di caffè non può essere una vera filosofia". [...] Di Kant diceva che aveva "posto i fondamenti di un'esperienza di rango inferiore"» (Scholem I, 77 sg.; SA, 99 sg.). Altrove, in occasione della prima pubblicazione del *Programma* nella *Festschrift* per Adorno, Scholem aggiunge: «Quanto le riflessioni sul sistema di Kant e il suo concetto di esperienza qui sviluppate fossero a quel tempo al centro del suo interesse lo si capisce anche dal fatto che mi propose, come primo testo di lettura comune, la grande opera di Hermann Cohen *La teoria kantiana dell'esperienza*, allora appena uscita nella terza edizione, che poi leggemmo effettivamente assieme nell'estate del 1918».

STIFTER

Stifter (GS II/2, 608-10). Pubblicazione postuma.

Come risulta da una lettera a Ernst Schoen (di fine febbraio 1918), Benjamin sembra aver dedicato tutta l'estate allo studio di Adalbert Stifter: *Ho letto molto Stifter, uno scrittore dietro alla cui facciata poco appariscente e alla cui apparente innocuità si nascondono un grande problema morale e un grande problema estetico. Cosa conosce di lui? «Cristallo di rocca» e «La cartella del mio bisnonno», unici tra le molte cose che conosco di lui, contengono una bellezza quasi pura* (GB I, 437 sg.). Il risultato di questo suo studio fu una lettera a Werner Kraft dell'estate del 1917, che è andata perduta. Benjamin chiese di riaverla, prima direttamente, poi tramite Scholem, nell'aprile del 1918: *Una richiesta pressante e che viene dal cuore: numerose preghiere rivolte a Werner Kraft di copiare e mandarmi una lettera che gli scrissi da Sankt Moritz sulla «grandezza», sono state vane. Ora avrei grande bisogno di quegli appunti, ma non voglio importunarlo con una simile richiesta; La pregherei però vivamente di trasmettergli con rapidità e urgenza la mia preghiera di prestarmi eventualmente a titolo provvisorio l'originale, mandandomelo per raccomandata, se copiarlo gli costa fatica. Ne ho davvero bisogno* (GB I, 186). Si trattava dell'appunto *Stifter I*, su cui Benjamin aveva intenzione di continuare a lavorare. I due testi su Stifter furono mandati a Ernst Schoen il 17 giugno 1918 (GB I, 462 sg.; L, 48 sg.). Questo significa che Benjamin nel frattempo era riuscito ad avere la lettera sulla «grandezza» (altro titolo di *Stifter I*) e a completarla con uno *Stifter II*. Egli aveva trascritto entrambi i brani in forma modificata come ringraziamento a Schoen, che lo aveva aiutato nei lavori preliminari per la sua dissertazione: *Senza il desiderio di dimostrarle la mia riconoscenza, forse non mi sarei deciso a darle i due testi, uno dei quali proviene semplicemente da una lettera, mentre il secondo è l'appunto per una critica analitica dello stile di Stifter che mi sono proposto, e in un primo tempo era scritto solo per me. Ma poiché dovrà trascorrere molto tempo, prima che io sia in grado di aggiungere qualcosa agli scritti allegati (è soprattutto possibile sviluppare quanto si dice nell'appunto II, nel senso di mettere in luce sia gli elementi buoni del suo stile che quelli cattivi), così glieli mando oggi. Per la trascrizione ho scelto la mia carta da lettera migliore, e spero che non Le arrivi malconcia, come accade alla maggior parte delle lettere tedesche, inaffiate dal ranno della censura* (GB I, 463; L, 48).

Nello scambio di idee con Ernst Schoen a proposito di Stifter ha svolto un ruolo il racconto *L'antico sigillo*; Benjamin torna sul tema alla fine di gennaio del 1919 e racconta a Schoen di averlo riletto alla luce delle *righe sull'autore che Le avevo mandato [...] e mi pare possano essere applicate. [...] mi ha indignato come po-*

che altre cose di Stifter [...]. Ma oggi voglio ancora aggiungere qualcosa. Alcuni anni fa una critica della «Professione della signora Warren» di Shaw mi aveva indotto a dire che è un errore presupporre, dove che sia, una purezza esistente in sé che deve solo essere preservata. Questa tesi mi sembra abbastanza importante da meritare di essere integrata da ciò che segue, e applicata a Stifter. La purezza di un essere non è mai incondizionata o assoluta; è sempre subordinata a una condizione. Questa condizione è diversa secondo l'essere della cui purezza si tratta; ma non risiede mai nello stesso essere. In altre parole: la purezza di ogni essere (finito) non dipende mai da questo stesso essere. I due esseri a cui soprattutto attribuiamo purezza sono la natura e il bambino. Per la natura la condizione della sua purezza che sta fuori di essa è il linguaggio umano. Poiché Stifter non sente questo condizionamento il quale soltanto costituisce la purezza, la bellezza della sua descrizione della natura è accidentale, o, in altri termini, armonicamente impossibile. Poiché in realtà è letterariamente quasi impossibile fuori della sua unione con i falsi, obliqui destini umani che turbano le opere di Stifter. Ora, per quanto concerne «L'antico sigillo», dove i destini stanno in primo piano e dove non si tratta neanche della purezza di bambini ma di persone adulte, si deve supporre a priori che la falsa idea stifteriana della purezza non possa affatto restare nascosta, dato l'oggetto. L'intreccio presenta alcune analogie con il modello epico classico di purezza, con Parsifal. Entrambi gli eroi [Parsifal e Hugo] sono cresciuti completamente innocenti, entrambi conservano un riverente silenzio dove il problema sarebbe risolto. Ma in Stifter questo tratto fondamentale non diventa neanche interamente evidente, in lui l'eroe non è mai redento dalla sua purezza infantile, poiché questa purezza è concepita come assoluta (se volessimo essere duri, potremmo dire: fa parte del carattere di questa persona). L'uomo diventa vecchio insieme a essa, senza mai diventare saggio. Dovrei conoscere bene la storia del folle Parsifal per poter sviluppare il confronto, che, credo, è il miglior principio euristico per la critica di questa storia. Comunque è chiaro che da ogni punto di vista già l'intreccio (per tacere della forma scadente) appare deformato dalla falsità dell'idea di base, come da una malattia. Poiché in questa storia le persone fanno sempre contemporaneamente ciò che è assurdo e repellente, inverosimile e insopportabile. (Il servo nel suo intervento, il giovane uomo alla fine, la donna nel Lindenhaus). Forse mi vorrà scrivere se è d'accordo con me nel giudizio e nella sua motivazione (GB II, 111 sg.; L, 53 sg.).

SHAKESPEARE: COME VI PIACE

MOLIÈRE: IL MALATO IMMAGINARIO

SHAW: LA PROFESSIONE DELLA SIGNORA WARREN

Shakespeare: »Wie es euch gefällt« (GS II/2, p. 610 sg. Pubblicazione postuma.

Molière: »Der eingebildete Kranke« (GS II/2, 612 sg.). Pubblicazione postuma.

Shaw: »Frau Warrens Gewerbe« (GS II, 613-15). Pubblicazione postuma.

Alla fine di dicembre del 1920 Benjamin in una lettera a Scholem parla di *brevi brani [...]* scritti negli ultimi anni: [...] *come dimostra la marea sempre nuovamente montante e insaziabile delle sue richieste, Lei si fa delle illusioni sul loro numero* (GB II, 118). Del resto alcuni di questi pezzi Benjamin preferiva non definirli *critiche teatrali*: [preferisco] chiamarli appunto su drammi, tra i quali in buona coscienza posso raccomandare alla sua comprensione quello su «Come vi piace». Con-

tinuo a sviluppare le idee su Shakespeare lì espresse (GB II, 118 sg.). Evidentemente Benjamin aveva già annunciato l'invio di questi appunti, e Scholem si aspettava delle «critiche teatrali». Possiamo solo presupporre quando (prima del dicembre 1920) siano state fatte le trascrizioni arrivate fino a noi e quando *negli ultimi anni* siano stati scritti gli originali perduti delle trascrizioni. Come più antico *terminus a quo* bisognerà escludere il periodo tra il 1908 e il 1914 – quel periodo in cui, come riporta Franz Sachs, «Benjamin, Belmore, Steinfeld, Franz Sachs e Willy Wolfradt» tenevano «una serata di lettura settimanale in cui, dividendosi i ruoli, si leggevano brani di Shakespeare, Hebbel, Ibsen, Strindberg e altri» e «i partecipanti davano anche lettura di critiche che avevano scritto dopo una serata a teatro e che spesso “erano pronte per la stampa, anche se non furono mai stampate”»: in questo caso si trattava di «critiche» di rappresentazioni teatrali, non di *appunti su drammi*. In effetti l'appunto sul *Malato immaginario* di Molière, nelle ultime tre frasi sembra fare riferimento a una rappresentazione, ma solo a mo' di finzione, per meglio mettere a fuoco la tesi interpretativa della «maschera ideale». Dell'appunto su Shaw si parla alla fine di gennaio del 1919, con un rimando alla sua stesura *alcuni anni fa* (GB II, 111); si può pensare al 1918, più precisamente alla seconda metà dello stesso. Verosimilmente i tre appunti furono scritti all'incirca contemporaneamente.

IL CONCETTO DI CRITICA NEL ROMANTICISMO TEDESCO

Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik (GS I/1, 7-122). Prima pubblicazione: Bern 1920, 111 pp.

Il concetto di critica nel romanticismo tedesco è la tesi di dottorato di Benjamin discussa il 27 giugno 1919 con Richard Herberthz presso la facoltà di Filosofia dell'Università di Berna. Il testo fu stampato dalla tipografia berlinese del padre di Scholem e pubblicato dall'editore Francke di Berna, che nel 1920 lo inserì nella collana delle «Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte».

Anche per Benjamin la tesi rappresentava la conclusione degli studi universitari, cominciati nel 1912 a Friburgo. Fino allo scoppio della prima guerra mondiale, aveva studiato filosofia, germanistica e storia a Friburgo e a Berlino. Nonostante seguisse le lezioni di professori come Heinrich Rickert, Jonas Cohn e Richard Kroner a Friburgo e di Georg Simmel, Ernst Cassirer e Benno Erdmann a Berlino, tutti considerati a quel tempo luminari nel loro campo, Benjamin mantenne sempre un rapporto piuttosto distaccato con la «filosofia accademica», non dissimile da quello di Schopenhauer. Considerava l'università tedesca «una palude», in cui la «brutalità» dell'insegnamento prosperava sull'immaturità degli studenti e non credeva di poter realizzare ciò che per lui era la vita dello spirito dentro e con l'università, ma soltanto contro di essa. Questo stato di cose non cambiò molto quando, nel 1915, decise di proseguire gli studi a Monaco: anche qui i rappresentanti ufficiali della scienza, e in particolare lo storico dell'arte Heinrich Wölfflin, lo delusero profondamente. A Monaco però incontrò il fenomenologo Moritz Geiger e l'etnologo Walter Lehmann, che all'Università di Monaco esercitavano un'influenza marginale, ma su Benjamin «fecero un'impressione duratura». Importante fu anche l'amicizia con un commilitone di sette anni più vecchio, Felix Noeggerath, che Benjamin definiva con ammirazione «il genio universale» e che, assieme a Lehmann, lo introdusse alle problematiche della mitologia comparata.

Considerando la sua posizione rispetto alla prassi universitaria dominante, non stupisce che la tesi fosse per lui un fastidioso dovere, cui si sottoponeva non da ultimo per compiacere la famiglia nella speranza di ottenerne sostegno economico. Dopo essere stato definitivamente esentato dal servizio militare, nel maggio del 1917 Benjamin poté trasferirsi in Svizzera e seguì all'Università di Berna le lezioni di filosofia di Richard Herberthz, Paul Häberlin e Anna Tumarkin e di letteratura tedesca moderna di Harry Maync. Alla metà di gennaio del 1918 non aveva ancora trovato un tema per la tesi; un progetto di vecchia data, quel-

lo di lavorare sulla filosofia della storia di Kant, fu accantonato. *Terribile è l'imbarazzo*, scrisse a Scholem il 13 gennaio 1918, *in cui mi mette la mia tesi. Tutta la situazione desolata dell'università di oggi. I miei pensieri non sono ancora maturi, e non voglio scrivere un qualsiasi lavoro storico — neppure se qualcuno me lo desse! E persino l'unica possibilità, di scrivere alcune pagine buone e fondate al seguito di uno dei docenti locali, sembra appunto impossibile* (GB I, 420). Due mesi più tardi Benjamin aveva scelto Herbertz come relatore, e aveva davanti agli occhi anche l'argomento della dissertazione, o almeno i suoi contorni: *Attendo una proposta per l'argomento dal mio professore; nel frattempo però ne ho trovato uno io stesso. È solo dal romanticismo che si afferma l'idea che un'opera d'arte possa essere considerata in sé e per sé, [...] e che l'osservatore possa renderle giustizia. La relativa autonomia dell'opera rispetto all'arte, o piuttosto la sua dipendenza solo trascendentale dall'arte, è diventata la premessa della critica d'arte romantica. Il compito sarebbe quello di svelare l'estetica kantiana come premessa essenziale della critica d'arte romantica in questo senso* (GB I, 440 sg.). Nel maggio del 1918 Benjamin poteva comunicare che Herbertz aveva approvato molto volentieri il tema. *Si tratta, in linea generale, dei fondamenti filosofici della critica d'arte romantica* (GB I, 455; L, 43 sg.). L'impostazione della tesi si rivelerà in conclusione più modesta: non si tratterà della critica d'arte del romanticismo, ma del concetto di critica; Benjamin considerava la sua analisi un contributo alla risoluzione di un problema filosofico, non di storia della letteratura.

Lo studio della letteratura del primo romanticismo, e in particolare di Friedrich Schlegel, cominciò per Benjamin nel 1916 e raggiunse l'apice nell'estate del 1917, durante il soggiorno in sanatorio a Dachau. A quell'epoca era impegnato a compilare una raccolta dei frammenti di Friedrich Schlegel secondo i loro pensieri sistematici fondamentali [...] Sto anche preparando una raccolta corrispondente di frammenti di Novalis (GB I, 362; L, p. 28). Effettivamente, la tesi si avvale principalmente della teoria della critica d'arte di Friedrich Schlegel quale si trova espressa nei frammenti dell'«Athenäum», e degli affini frammenti di Novalis. Come si evince da una lettera a Scholem del giugno 1917, all'interesse per Schlegel e Novalis era originariamente collegato un interesse di più ampia portata e di carattere ancora sistematico: *Il centro del primo romanticismo è: religione e storia. La sua infinita profondità e bellezza in confronto con tutto il tardo romanticismo sta nel fatto che essi non si richiamavano, per l'intera connessione di queste due sfere, ai fatti religiosi e storici, ma cercavano di produrre nel proprio pensiero e nella propria vita la sfera superiore in cui religione e storia dovevano coincidere* (GB I, 362; L, 28 sg.). Allo sviluppo del nucleo speculativo insito in simili riflessioni Benjamin rinuncia in considerazione delle aspettative cui una tesi deve far fronte; così la sua trattazione, con il suo contenuto manifesto, accenna solamente al contenuto esoterico cui va l'interesse dell'autore: *È diventata ciò che doveva essere: un cenno alla vera natura del romanticismo, del tutto sconosciuta alla letteratura sullo stesso; un cenno indiretto, poiché non ho potuto toccare il centro del romanticismo, il messianismo [nota: Ho trattato solo l'idea dell'arte], così come non ho potuto toccare null'altro di ciò che pure mi era così presente [...] In questo lavoro vorrei però essere riuscito a far sì che ciò si possa dedurre da esso stesso* (GB II, 23). L'ultimo capitolo, espressamente distinto dagli altri, e intitolato *La teoria dell'arte primo-romantica e Goethe*, è definito una *postfazione esoterica, scritta per coloro ai quali vorrei comunicarlo come mio lavoro* (GB II, 26); anche in questa parte Benjamin, per usare le parole di Scholem, ha fatto confluire «molto di ciò che a quel tempo agitava il suo pensiero».

Nel novembre del 1918, *del testo vero e proprio non è ancora stato scritto nulla* (GB I, 487), poi, ai primi di aprile del 1919 Benjamin ha *pochi giorni or sono*

[...] *concluso la stesura provvisoria della mia tesi* (GB II, 23); la prima stesura avvenne dunque in meno di cinque mesi. Al lavoro, accettato dalla facoltà il 27 di giugno del 1919, seguì, tra il 19 e il 24 luglio, l'esame orale. Benjamin lo superò *summa cum laude*. I «Kant-Studien» chiesero a Benjamin una presentazione della sua tesi e la pubblicarono nel 1921. Nel 1924 Benjamin fu costretto a comunicare a Scholem: *Poco fa ho avuto la notizia che tutte le copie della mia tesi ancora esistenti a Berna sono andate bruciate*. E con una sorta di ironia stoica proseguiva: *Ti do così un suggerimento inestimabile, e ti confido che in magazzino ci sono ancora trentasette copie, il cui acquisto ti assicurerebbe una posizione superba sul mercato dell'antiquariato* (GB II, 436; I, 85). Nonostante tutto questo *la mia tesi [...] non bruciata fa la sua strada*; due mesi dopo riferiva: *in uno scritto su «Neuere Strömungen der Literaturwissenschaft» è stata discussa diffusamente, deve essere recensita con competenza in una rivista olandese* (GB II, 449). La prima indicazione è ritenuta da Scholem un errore di Benjamin, la seconda si riferisce alla recensione di H. Sparnaay in «Neophilologus», IX (1924), pp. 101 sgg. Il testo di Benjamin costituisce un contributo significativo all'estetica e l'inizio di una riflessione filosofica sul romanticismo, eppure a suo tempo né la filosofia né la scienza della letteratura lo presero in considerazione; solo dopo che Adorno lo ristampò nel 1955 nella sua edizione delle opere di Benjamin questo stato di cose è andato incontro a un cambiamento lento ma persistente.

DESTINO E CARATTERE

Schicksal und Charakter (GS II/1, 171-79). Prima pubblicazione: «Die Argonauten», serie I, fascicolo 10-12 (1921), 187-96.

Questo lavoro fu scritto durante un soggiorno per ferie a Lugano, nelle settimane successive alla metà di settembre del 1919, come si evince dalla combinazione di due lettere. Il 15 di quel mese Benjamin scrisse a Scholem: *Prima di lasciare la Svizzera vogliamo [Benjamin e sua moglie] trascorrere ancora qualche settimana a Lugano* (GB II, 44). E da Breitenstein am Semmering, dove soggiornò dal 9 novembre 1919 alla metà di febbraio del 1920 in un sanatorio di proprietà di una zia di Dora, Benjamin, il 23 novembre 1919, sempre a Scholem scrisse: *A Lugano siamo stati per lo più bene. Ho scritto un saggio «Destino e carattere» al quale qui ho dato forma definitiva* (GB II, 56). La prima stesura e quella definitiva cadono dunque in un periodo che va dalla metà di settembre al 23 novembre 1919 come termine ultimo. *Lo pubblicherò immediatamente, appena se ne offre la possibilità*, continua la lettera citata, *non però in una rivista, ma in un almanacco o qualcosa di simile* (GB II, 56 sg.). Non è certo a cosa pensasse Benjamin. Del resto, la possibilità di pubblicazione non si presentò immediatamente. Il 5 dicembre Benjamin è ancora speranzoso: *Spero di riuscire a pubblicare anche [assieme a una critica dello Spirito dell'utopia di Ernst Bloch, che fu effettivamente scritta, ma mai pubblicata, e il cui manoscritto è andato disperso] il saggio, che considero uno dei miei lavori migliori* (GB II, 62). Anche il 13 gennaio 1920 sembra che una possibilità di pubblicazione non sia ancora in vista, infatti, inviando il lavoro a Scholem, Benjamin non ne parla come di un testo che sarà a breve a disposizione dei lettori: *Le ho allegato «Destino e carattere». La devo pregare espressamente di non darlo e di non leggerlo a nessun altro. In compenso può tenere la copia, purtroppo di cattiva qualità, se lo desidera* (GB II, 69). La pubblicazione del lavoro avvenne solo nel 1921, sugli «Argonauten» diretti da Ernst Blass, nel fa-

scicolo 10-12 della prima serie. Il primo cenno alla pubblicazione del lavoro si trova in una lettera di fine 1920: *Negli «Argonauten» usciranno ora la mia critica dell'«Idiota» e «Destino e carattere». Ho ricevuto le bozze* (GB II, 109).

Un passo importante, per quanto riguarda l'interpretazione che lo stesso Benjamin dava del testo, si trova nella lettera scritta a Hugo von Hofmannsthal nel 1924, quando questi si disse disposto a pubblicare il saggio sulle *Affinità elettive* sui «*Neue Deutsche Beiträge*». Benjamin accenna a come la filosofia sperimenti *la più benefica efficacia di un ordine grazie al quale le sue percezioni tendono di volta in volta verso parole perfettamente determinate di cui la superficie incrostata nel concetto si scioglie al suo contatto magnetico e rivela le forme della vita linguistica ivi racchiusa. [...] per lo scrittore questo rapporto significa la felicità di possedere, nel linguaggio che dispiega in tal modo davanti ai suoi occhi, la pietra di paragone della forza del suo pensiero. Così anni fa cercavo di liberare dalla servitù terminologica le vecchie parole «destino» e «carattere», e di impadronirmi attualmente della loro vita originaria nello spirito della lingua tedesca. Ma proprio questo tentativo mi rivela, oggi, nel modo più chiaro, contro quali difficoltà deve scontrarsi ogni puntata siffatta (difficoltà che esso non aveva superato). Poiché dove la percezione si mostra incapace di sciogliere realmente l'irrigidita corazza concettuale, si trova esposta alla tentazione – per non ricadere nella barbarie del linguaggio per formule – di trivellare, piuttosto che scavare nella profondità linguistica e di pensiero che è insita nelle intenzioni di tali ricerche. Questa imposizione forzata di percezioni, di cui la sgarbata pedanteria è peraltro preferibile al gesto sovrano della loro falsificazione che oggi è quasi universalmente diffuso, compromette incondizionatamente il problematico saggio, e La prego di credere nella mia sincerità, se trovo qui la causa di certe mie oscurità. [...] Se, come sarebbe opportuno, dovessi ritornare sui problemi di quel lontano lavoro, non oserei più l'attacco frontale, ma affronterei le cose in excursus, come ho fatto per il «destino» nel lavoro sulle «Affinità elettive»* (GB II, 409 sg.; L, 74 sg.).

Adorno considerava *Destino e carattere* un testo esemplare, sul filo del quale si potevano sviluppare motivi significativi della filosofia di Benjamin: «tenne sempre in altissima considerazione il breve lavoro *Destino e carattere*, e lo considerò una specie di modello teoretico di ciò che aveva in mente. Chi voglia avvicinarsi farà bene a studiare dapprima intensamente quel saggio. Vi noterà sia il legame profondo e un po' démodé di Benjamin con Kant, soprattutto con la sua netta distinzione di natura e soprannatura, sia l'involontario rifacimento e straniamento di tali concetti sotto lo sguardo saturnio. Infatti proprio il carattere, che Benjamin separa dall'ordinamento del morale tanto energicamente quanto il concetto di destino, è in Kant, in quanto "intelligibile" e autonomamente posto, la fondazione della libertà morale; nel che naturalmente risuona anche il motivo benjaminiano secondo cui nel carattere la soprannatura, l'uomo, si strappa all'amorfo del mito. Dal momento che molto tempo dopo la nascita di questo lavoro relativamente giovanile ci si affacciò in un'interpretazione ontologica di Kant, è oggi opportuno ricordare che sotto lo sguardo medusiaco di Benjamin, che forzava all'irrigidimento, il pensiero di Kant, in tutto e per tutto funzionale e mirante alle "effettualità", si congelava anticipatamente a una specie di ontologia. I concetti di fenomeno e noumeno, che in Kant sono collegati da un'unica ragione e che anche nella loro contrapposizione si definiscono vicendevolmente, in Benjamin diventano sfere di un ordine teocratico. In questo spirito egli ha sempre rimodellato quanto di cultura entrava nel suo ambito, come se la forma della sua organizzazione spirituale e la tristezza con cui la sua natura concepiva l'idea di soprannatura e della conciliazione avesse dovuto dare un bagliore funereo a tutto quello su cui stendeva la mano» (Adorno, 43 sg. [trad. it. *Note per la letteratura* cit., 251 sg.]).

ANDRÉ GIDE: LA PORTE ÉTROITE

André Gide: »La porte étroite« (GS II/2, 615-17). Pubblicazione postuma.

Benjamin lesse il racconto di Gide, uscito nel 1909 e tradotto in tedesco nello stesso anno (cfr. André Gide, *Die enge Pforte*, trad. di Felix Paul Greve, Berlin 1909) nella tarda estate del 1919, in francese; il 19 settembre 1919, da Klosters, in Svizzera, scrisse a Ernst Schoen: *Ho letto alcuni, pochi buoni libri. Mi interesserebbe molto sapere se conosce uno di essi, «La porte étroite» di Gide. Il suo giudizio? Io ammiro, in esso, la sua severa, mirabile mobilità, contiene «movimento» nel senso supremo del termine come pochi libri, quasi come «L'idiota». La sua serietà ebraica parla un linguaggio che mi è affine. E tuttavia il tutto appare come spezzato, offuscato da un torbido mezzo, dalla materia che sta in primo piano ed è costituita da una vicenda ristretta, cristiano-ascetica, che viene superata infinitamente dalla vita dell'intenzione dell'interno, e così in fondo resta rigida e senza vita* (GB II, 47; L, 56). Da una lettera di Benjamin a Schoen del dicembre del 1919 si evince che Benjamin scrisse il breve testo solo poco più tardi, a quanto sembra nell'ottobre 1919: *Spero [...] di riuscire a pubblicare un saggio «Destino e carattere» che scrissi a Lugano e che annovero tra i miei lavori migliori. Sempre laggiù sono nati prolegomena per una nuova critica di «Lesabéndio» e una critica di «La porte étroite» di Gide* (GB II, 62). Benjamin non riuscì a pubblicare il testo. Per un certo periodo pensò di inserirlo nel primo fascicolo dell'«Angelus Novus», la rivista che per molto tempo cercò invano di realizzare. Quando nel 1922 inviò all'editore Richard Weißbach il manoscritto del primo numero, in una lettera di accompagnamento scrisse: *Provisoriamente vorrei riservarmi una piccola modifica del manoscritto, in quanto, se lo spazio è sufficiente, vorrei forse sostituire la mia critica di «La porte étroite» con la mia recensione dei quadri di August Macke* (GB II, 233).

PAUL SCHEERBART: LESABÉNDIO

Paul Scheerbart: «Lesabéndio» (GS II/2, 618-20). Pubblicazione postuma.

Su Paul Scheerbart Benjamin ha scritto tre lavori: una prima e una seconda critica di «Lesabéndio», nonché, in francese, «une note sur Paul Scheerbart». Solo il primo e il terzo di questi testi sono conservati. Il secondo, verosimilmente il più importante, era il «lungo saggio *Der wahre Politiker* [Il vero politico] che è andato purtroppo perduto» (Scholem I, 52; SA, 68). Questo testo che Benjamin definisce anche *Prolegomena alla seconda critica di «Lesabéndio»* (GB II, 54) o *Prolegomena alla mia nuova critica di «Lesabéndio»* (GB II, 62) – avrebbe dovuto costituire la prima parte di uno scritto sulla «politica», la cui seconda parte sarebbe stata intitolata *La vera politica* (GB II, 109; 127). *Il vero politico*, in apparenza la stesura definitiva e ampliata dei *Prolegomena* (GB II, 54), fu cominciato a Lugano nell'autunno del 1919 e portato a termine a fine dicembre dell'anno successivo (GB II, 119). Della prima *Critica di «Lesabéndio»* in quanto tale non si trova menzione; si tratterà presumibilmente delle presenti annotazioni scritte appunto non prima della primavera del 1917 e non più tardi dell'autunno 1919. Non prima: Benjamin infatti, secondo la testimonianza di Scholem, sarebbe stato «convertito» a Scheerbart solo nel 1917: «[...] Benjamin e Dora [...] mi invitarono alla festa di famiglia [...] dopo la cerimonia [...] Ero già allora un grande

ammiratore e collezionista degli scritti di Paul Scheerbart, e come dono di nozze regalai loro il mio libro preferito, il romanzo utopistico *Lesabéndio*, ambientato sul planetoide Pallade, che, arricchito delle illustrazioni di Alfred Kubin, raffigura un mondo nel quale le qualità umane "essenziali" subiscono un totale stravolgimento. Cominciò allora la conversione di Benjamin a Scheerbart» (Scholem I, 52; SA, 68). Non è possibile stabilire se sia stato scritto prima il testo su *Lesabéndio* o quello su *La porte étroite* di Gide. La sequenza in cui i due testi sono riprodotti in questa sede tiene conto della data di pubblicazione dei libri recensiti.

Benjamin ricordava la propria 'conversione' a Scheerbart ancora vent'anni più tardi, durante la discussione con Scholem, che era andato a trovarlo a Parigi nel febbraio del 1938: «Non ti capisco, eppure eri proprio tu che un tempo mi portavi alle stelle Scheerbart. Non ti stancavi di esaltarlo, e avevi perfettamente ragione. E ora che ti esorto a leggere Brecht, che pure porta a compimento ciò che Scheerbart aveva iniziato così bene, e cioè il fatto di scrivere in una lingua pienamente e totalmente purificata da ogni magia, ecco che non ne vuoi sapere!» Gli dissi che non era affatto vero, e che avevo letto, proprio di Brecht, delle stupende poesie magiche. «Sì, le prime, quelle del *Libro di devozioni domestiche*, ma poi, anche se non dovesse aver saputo nulla di Scheerbart, ha ripercorso il suo stesso cammino, e quella *Revolutionäre Theaterbibliothek* [Biblioteca teatrale rivoluzionaria] che tu apprezzi tanto è appunto il preludio alla prosa dei drammi di Brecht. La prosa di *Lesabéndio* ti mandava in visibilio e adesso rifiuti i *Saggi* e il *Romanzo da tre soldi*". «Sì - risposi - ma c'era in Scheerbart qualcosa che manca in Brecht". «Cosa?». «La gioia dell'infinità, di cui non c'è traccia in Brecht, ove tutto si risolve nella manipolazione rivoluzionaria nel finito" [...] Benjamin: "L'importante non è l'infinità, ma la sospensione della magia". Non riuscimmo a metterci d'accordo» (Scholem I, 258 sg.; SA, 316 sg.).

Due anni dopo Benjamin tentò, anche se senza successo, di pubblicare il suo terzo lavoro su Scheerbart nella «Gazette des Amis des Livres»: si trattava di *Sur Scheerbart* (Scritti VII, 476 sgg., 560 sg.). Come racconterò poi la direttrice Adrienne Monnier, Benjamin allora «avait rédigée» la *Note sur Paul Scheerbart*, cosa che assieme all'indicazione che si trattava di una «note ancienne» potrebbe far pensare a una data di stesura molto precedente. Poiché nelle prime righe si fa riferimento allo scoppio della guerra nel 1914 (Scritti VII, 476), in effetti la guerra del 1939 potrebbe avere costituito l'occasione della stesura; ma dato che d'altro canto prima del 1934 Benjamin non scriveva testi in francese, *Sur Scheerbart* è stato separato da *Paul Scheerbart: «Lesabéndio»* e accorpato ai lavori del 1940.

PER LA CRITICA DELLA VIOLENZA

[APPENDICE: *Frammento su vita e violenza*]

Zur Kritik der Gewalt (GS II/1, 179-203). Prima pubblicazione: «Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik», XLVII (1920-21), n. 3, 809-32.

Fragment zu Leben und Gewalt (GS VII/2, 791). Pubblicazione postuma.

Nel biennio 1919-20 Benjamin aveva in cantiere alcuni lavori sul tema della politica che, per quanto ne possiamo saperè, erano tutti incentrati sul fenomeno della violenza. Di questi progetti tre furono realizzati per lo meno in parte, ma soltanto il presente saggio si è conservato. Gli altri due erano *una breve riflessione, molto attuale, su «Vita e violenza»*, scritta a Berlino nell'aprile del 1920 e della quale Benjamin disse di averla scritta *con il cuore* (GB II, 85), e un grosso saggio in due parti, di cui fu realizzata certamente la prima parte, *Il vero politico*, e probabilmente anche la seconda, *La vera politica*, con i due capitoli *Soppressione della violenza* e *Teleologia senza fine ultimo* (GB II, 109). Tanto *Vita e violenza* che il saggio *Politica* - o meglio la prima parte scritta con certezza - sono andati perduti: *Vita e violenza*, che Benjamin aveva promesso a Scholem di trascrivere nel maggio 1920, «non giunse mai a destinazione» (Scholem); *Il vero politico* avrebbe dovuto essere pubblicato in una *Festschrift* per Gottfried Salomon-Delattour che però non fu realizzata. Tanto il saggio come anche la stesura originaria della *riflessione* non si trovano nel lascito di Benjamin; di quest'ultima si trova però un frammento, che potrebbe rappresentarne il passo conclusivo e viene per questo proposto in appendice. Bisogna però lasciare aperta la questione del rapporto tra le riflessioni sulla violenza in progetto o messe per iscritto e quelle contenute nel presente testo; è presumibile che avessero molti punti in comune o che, almeno idealmente, le prime siano confluite nel secondo.

Il periodo di stesura del saggio è databile con buona sicurezza: fu scritto nell'arco di circa tre settimane a cavallo tra il 1920 e il 1921, ancora più probabilmente nel gennaio dell'anno nuovo. La lettera che lo testimonia non reca data, ma fu collocata da Scholem, cui era indirizzata, nel «gennaio 1921». Se il testo fu scritto tra i primi e la metà di gennaio, l'inizio della stesura potrebbe cadere ancora nel dicembre del 1920; se invece esso fu scritto verso la fine di gennaio, l'inizio andrà collocato piuttosto ai primi del mese. Questo almeno stando a quella parte della lettera - un secondo poscritto (GB II, 131) - che annuncia la conclusione del lavoro. La prima parte della lettera in questione fu cominciata *circa tre settimane prima*, rimase *in quarantena* (GB II, 130), avrebbe dovuto infine essere spedita, con l'aggiunta della nota *Ho molto da lavorare, dato che sto scrivendo*.

do un saggio «Per la critica della violenza» per [Emil] Lederer che dovrebbe uscire sui «Weisse Blätter». Adesso sono finalmente arrivato alla stesura definitiva (GB II, 130), ma fu nuovamente trattenuta, come si desume dal secondo poscritto dove si afferma: *Ora ho terminato il mio lavoro «Per la critica della violenza»* (GB II, 131). Quando la lettera fu cominciata, Benjamin non aveva ancora iniziato la stesura del saggio; la prima stesura e quella definitiva cadono dunque esattamente in queste settimane tra l'interruzione e la conclusione della lettera.

Le interruzioni erano dovute alla necessità, evidentemente urgente, di portare a termine lavori su commissione, tra i quali non ultimo proprio *Per la critica della violenza*. Dovettero essere momentaneamente messi da parte anche i lavori preparatori per il primo progetto di abilitazione sulla filosofia del linguaggio, e precisamente *finché non avrà scritto il mio lavoro sulla politica* [la seconda parte dedicata a *La vera politica*; come si diceva la prima parte su *Il vero politico* era stata scritta già a Lugano nel 1919] e un saggio commissionato da Lederer; per entrambi sono ancora in attesa dei testi necessari. Posso però sperare di ricevere nei prossimi giorni le «Réflexions sur la violence» di Sorel [alla cui teoria dello sciopero generale Benjamin si richiama nel passo centrale del presente saggio]. Sono poi proprio ora venuto a conoscenza di un libro che, a quanto posso giudicare dalla lezione tenuta dall'autore in due serate a cui ho partecipato, mi pare sia lo scritto sulla politica più significativo dei nostri tempi [...] Erich Unger: «Politik und Metaphysik» [Politica e metafisica]. L'autore appartiene alla stessa cerchia dei neoplatonici [...] di cui ho fatto la conoscenza nel suo aspetto più malfamato e davvero deleterio in modo estremamente impressionante sia per me che per Dora ai tempi della «Jugendbewegung» nella persona di Simon Guttmann. [...] Unger [è], a quanto mi sembra, completamente differente – e a fronte del mio interesse estremamente vivace per i pensieri di Unger, che coincidono in maniera sorprendente con i miei ad esempio sul problema psicofisico, penso di potermi assumere la responsabilità di consigliarle [a Scholem] il libro (GB II, 127 sg.). Fra i testi che stava aspettando sembra ci fosse anche l'*Etica della volontà pura* di Cohen, di cui Benjamin, nella seconda parte della lettera, dopo la stesura definitiva del saggio, dice di essersi dovuto occupare un poco [...] per il mio tema. Ma quello che vi ho letto mi ha decisamente rattristato. Evidentemente l'intuizione della verità in Cohen era così forte da rendere necessari i salti mortali più incredibili per voltarle radicalmente le spalle (GB II, 130)¹³. Nel secondo poscritto afferma di nutrire la speranza che il saggio sia pubblicato sui «Weisse Blätter» e lo sintetizza brevemente: *Per quanto attiene alla violenza ci sono ancora altre questioni che esso non tocca, ma spero comunque che dica cose essenziali* (GB II, 131).

Benjamin aveva comunque già preso in considerazione la possibilità che il testo fosse rifiutato: *In ogni caso, si legge nella seconda parte della lettera, anche se non dovesse venire pubblicato Lei lo avrà in lettura* (GB II, 130). In effetti non uscì sui «Weisse Blätter». Eppure, due settimane più tardi, una lettera a Scholem annuncia che a Berlino, oltre a una mostra di Klee sul *Kurfürstendamm* lo attendono le bozze di «Per la critica della violenza» (GB II, 151). Invece che in «Weisse Blätter», per cui «era stato scritto», ma che «lo respinse [...] il saggio apparve nel 1921 in una rivista di sociologia, in evidente contrasto rispetto agli altri contributi» (Scholem I, 119; SA, 148). Si tratta di «Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik», che lo pubblicò nel suo fascicolo di agosto del 1921. Emil

¹³ A proposito del difficile, ma importante rapporto di Benjamin con Hermann Cohen cfr. l'illuminante analisi di ASTRID DEUBER-MANKOWSKY, *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*, Berlin 2000.

Lederer lo aveva trovato troppo lungo e troppo difficile per i «*Weißer Blätter*», ma lo ha accettato per l'«*Archiv für Sozialwissenschaft*», che dirige. Così scrive Benjamin in una lettera già a metà febbraio del 1921 (GB II, 138)¹⁴.

Sul retro di un foglio piegato a formare fogli più piccoli, sul davanti del quale Benjamin aveva annotato osservazioni relative alla filosofia del linguaggio cominciate nel 1917-18 e proseguite nel 1920, si è trovato il passo conclusivo di una riflessione politica, scritto dalla moglie sotto dettatura. Si può supporre che si tratti della conclusione della citata *breve riflessione*. Negli appunti per una recensione (probabilmente progettata) di *Das Recht zur Gewaltanwendung* [Il diritto di esercitare violenza], un saggio uscito nel 1920 nei «*Blätter für religiösen Sozialismus*», Benjamin accenna alla *riflessione* servendosi ancora del primo titolo: *Vita e violenza*. Poiché non ci è pervenuta una prima stesura o una copia di questo testo, il frammento potrebbe dare un'idea del complesso della riflessione politica di Benjamin (assieme alle annotazioni contenute in GS VI, 104-108, che verranno proposte nel vol. IX della presente edizione). Dato che Benjamin tra il 1919 e il 1920, nell'altro saggio sulla politica andato perduto, si occupa anche della questione della violenza (GS II, 943), non possiamo escludere che il frammento facesse piuttosto parte di questo testo o dei suoi lavori preliminari. Infine è possibile immaginare che si tratti di un frammento degli schizzi della *Critica della violenza*, scritti tra la fine del 1920 e l'inizio del 1921, come sembra suggerire la distinzione tra *violenza originaria* e *violenza amministrata* (un tema centrale del saggio); vi si trova anche il termine stesso *violenza amministrata* – motivo in più per aggiungere qui questo frammento come parafilipomeno.

SONETTI E ALTRE POESIE A JULA

Sonette und andere Gedichte an Julia (GS VII/1, 65-67; GS VII/2, 581 sg.). Pubblicazione postuma.

Il necessario sfondo biografico delle poesie d'amore di Benjamin per Julia Cohn ci è fornito da Scholem: «Nell'aprile del 1921 diventò evidente il fallimento del matrimonio di Walter e Dora [...] Era dal luglio 1919 che non sapevo nulla dei loro rapporti, e non immaginavo fino a che punto fossero compromessi. Solo più tardi, quando la situazione era ormai esplosa, ne venni a sapere qualcosa parlando con Dora. Quando, nei primi mesi del 1921, Ernst Schoen [compagno di scuola di Walter] aveva riallacciato con i due uno stretto rapporto di amicizia, Dora si era follemente innamorata di lui, vivendo per alcuni mesi in uno stato di esaltazione assoluta. Ne parlò spesso apertamente anche con Walter. In aprile arrivò a Berlino Julia Cohn, sorella di Alfred Cohn, amico di gioventù di Walter; con Julia lui e Dora erano stati in rapporti di amicizia (non so quanto intimi) al tempo della *Jugendbewegung* e prima di andare in Svizzera; Benjamin, incontrando-

¹⁴ Settant'anni dopo la prima pubblicazione del saggio di Benjamin, a un convegno americano sul tema *Nazism and the 'Final Solution'*: *Probing the Limits of Representation*, Jacques Derrida presentò una lettura del testo di Benjamin che egli stesso definisce «un po' azzardata» e che di fatto è insostenibile sia come interpretazione filologica che filosofica, ma che pure è stata zelantemente recepita da non pochi «benjaminologi» e ha esercitato un'influenza diffusa; cfr. JACQUES DERRIDA, *Force de loi: «le fondement mystique de l'autorité»*, Paris 1994 [trad. it. *Forza di legge: «il fondamento mistico dell'autorità»*, Torino 2003].

la di nuovo a cinque anni di distanza, si accese di vecmente passione per lei. Julia, dopo un certo smarrimento iniziale, si convinse alla fine di non poter corrispondere a quel sentimento. Venne così a crearsi una situazione che, per quanto mi fu dato di capire, corrispondeva a quella delle *Affinità elettive* di Goethe. Quando arrivai a Berlino, Walter e Dora mi informarono della situazione e mi pregaron di consigliarli e di assisterli da amico in quel momento difficile in cui entrambi pensavano a un matrimonio con un altro partner. Nessuno dei due matrimoni si realizzò, ma con quella crisi la rottura fra i Benjamin giunse al suo punto culminante. L'estate fu un periodo di estrema tensione e attesa. Erano entrambi convinti di avere finalmente incontrato il grande amore. Cominciò allora una fase che si protrasse per due anni e durante la quale essi ripresero a intervalli l'esistenza coniugale, finché, a partire dal 1923, decisero di limitarsi a un'amichevole convivenza, soprattutto per amore di Stefan, alla cui educazione Walter dedicava grande impegno, ma anche certo per ragioni di ordine finanziario. Negli anni successivi, fino al divorzio, la situazione rimase immutata, e venne interrotta soltanto da lunghi viaggi di Walter o da singoli periodi nei quali egli prendeva una stanza per sé. Da quel momento ognuno di loro andò per la propria strada, non mancando tuttavia di confidare all'altro tutto ciò che gli stava a cuore» (Scholem I, 120 sg.; SA, 149 sg.). Fra tutte le poesie di Benjamin, quelle d'amore per Julia Cohn sono le migliori. I manoscritti furono trovati nel lascito di Scholem, il quale probabilmente li aveva ricevuti dalla stessa Julia Radt-Cohn, che morì molto anziana nel 1981. Benjamin dovrebbe avere scritto le poesie nell'estate del 1921, al culmine della sua passione, quando andò a trovare Julia Cohn a Heidelberg. A proposito di quest'ultima, cfr. Katalog, 155 sgg.

AUTOSEGNALAZIONE DELLA TESI DI DOTTORATO

Selbstanzeige der Dissertation (GS I/2, 707 sg.). Prima pubblicazione: Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* («Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte», a cura di Richard Herbertz, vol. V), A. Francke, Bern. In «Kant-Studien», XXVI (1921), nn. 1-2, 219.

In una lettera dei primi di dicembre del 1920 Benjamin racconta di una lezione tenuta da Hellmuth Plessner davanti al gruppo locale della Kant-Gesellschaft di Berlino il 25 novembre 1920, e prosegue: *Nel frattempo sono tornato a esser membro della Kant-Gesellschaft e subito sono stato invitato a presentare una autosegnalazione della mia tesi per i «Kant-Studien»* (GB II, 109). Il 20 luglio 1921 poi, in un'altra lettera, si legge: *Nell'ultimo numero dei «Kant-Studien» si trova l'autosegnalazione della mia tesi* (GB II, 171).

IL COMPITO DEL TRADUTTORE

Die Aufgabe des Übersetzers (GS IV/1, 9-21). Prima pubblicazione: Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens* [francese e tedesco], traduzione tedesca con una premessa sul compito del traduttore di Walter Benjamin, Heidelberg 1923, pp. v-xvii.

In questo saggio, che considerava «di estrema importanza», Adorno vedeva l'espressione più vincolante di quel 'momento anticomunicativo' che «negli scrit-

ti giovanili» di Benjamin «non conosce riguardi» (Adorno, 46); questa osservazione coglie il tratto comune almeno dei testi propriamente filosofici di Benjamin fino alla metà circa degli anni Venti. In questo senso vale anche per i suoi testi teorici quello che nella prima frase del *Compito del traduttore* Benjamin asserisce a proposito delle opere d'arte: che il riguardo nei confronti di un lettore, per quanto 'ideale', è sterile. Così è facile che anche i primi lettori che acquistarono la traduzione dei *Quadri di Parigi*, un ciclo di versi accolto solo nella seconda edizione dei *Fiori del male*, si siano trovati in qualche modo smarriti di fronte alla *Premessa*, il cui rapporto con i versi tradotti, ammesso che esista, è difficile da definire. Non è un caso che Benjamin, nell'ultimo testo di suo pugno che possediamo, un *Curriculum vitae* scritto a fine luglio del 1940 a Lourdes, mentre era in fuga, non definisca *Il compito del traduttore* come una teoria della traduzione o simili, ma come il *primo esito delle mie riflessioni sulla teoria della lingua* (Scritti VII, 518).

A traduzioni di poesie tratte da tutte le sezioni dei *Fiori del male* Benjamin lavorò sin dal 1915, se non addirittura dall'anno precedente, mentre sembra che egli si sia concentrato sui *Quadri di Parigi* solo a partire dal 1919 o dal 1920, dopo aver stabilito il contatto con l'editore Richard Weißbach di Heidelberg. Weißbach inserì la traduzione di Benjamin nella collana per bibliofili «Drucke des Argonautenkreises» della sua casa editrice. Ancora agli inizi della loro corrispondenza, Benjamin comunica all'editore: *propenderei per l'ipotesi – sempre che questo si concili con la sua idea di pubblicazione – di accompagnare alle mie traduzioni una premessa, e precisamente di carattere teoretico e molto generale, «Sul compito del traduttore»* (GB II, 113). Ma nel febbraio del 1921 precisa: *La prego di non considerare l'eventuale premessa «Sul compito del traduttore» come appartenente al «manoscritto» ai sensi del contratto, poiché non sono ancora del tutto certo se scriverla o meno* (GB II, 135). Qualche tempo dopo, Benjamin scrive a Scholem: *Attualmente sono di nuovo preso tra diversi lavori, uno dei quali riscuoterà certamente il Suo più vivo interesse, ovvero quello sul «Compito del traduttore». Così dovrebbe chiamarsi la premessa che vorrei, se solo sarà possibile, mettere davanti al mio Baudelaire [...] Ora, si tratta di un argomento per me così centrale che non so ancora se, allo stato attuale del mio pensiero, sarei in grado di svilupparlo con sufficiente libertà, sempre premesso che mi riesca di venirme a capo. Per quanto riguarda l'esposizione, sento la mancanza di un aiuto sostanziale da parte di tutti i lavori filosofici degli autori che mi hanno preceduto. Spesso in un'analisi critica è possibile dire cose che non si saprebbero esporre per via di sintesi. Mi può forse dare qualche cenno? Ad esempio ho spulciato del tutto inutilmente l'estetica di Cohen* (GB II, 145 sg.). Il 27 novembre 1921 Benjamin parlava del *Compito del traduttore* come di un lavoro già finito e noto a Scholem (GB II, 212). Benjamin aveva intenzione di far uscire *Il compito del traduttore* nel primo fascicolo della progettata rivista «Angelus Novus». Fino alla sua ristampa nell'edizione in due volumi dell'opera di Benjamin a cura di Adorno, nel 1955, *Il compito del traduttore* restò sepolto nell'edizione per bibliofili dei «Drucke des Argonautenkreises», un dissennato scherzo di carnevale (GB II, 119), come Benjamin ebbe occasione di pensare.

FRAMMENTO TEOLOGICO-POLITICO

Theologisch-politisches Fragment (GS II/1, 203 sg.). Prima pubblicazione: Walter Benjamin, *Schriften*, a cura di Th. W. Adorno e Gretel Adorno con la collaborazione di Friedrich Podszus, Frankfurt am Main 1955, vol. I, pp. 511 sg.

Tanto incontestata è l'importanza di questo testo come chiave del pensiero di Benjamin, tanto divergenti sono rimaste per lungo tempo le congetture a proposito del suo periodo di stesura. Non c'è una testimonianza di Benjamin che offra un appiglio certo. Adorno era convinto di avere di fronte «un frammento del periodo tardo che gioca il tutto per tutto» (Adorno, 29). Ad avanzare dubbi furono Rolf Tiedemann e Gershom Scholem, i quali supponevano che il testo fosse stato scritto attorno al 1920. Adorno però insistette – in conversazioni con Rolf Tiedemann – sulla datazione tarda: Benjamin avrebbe letto quella che considerava la 'ultimissima novità' a lui e a sua moglie a cavallo tra il 1937 e il 1938, quando i tre incontrarono Benjamin per l'ultima volta a Sanremo; stando ad Adorno, il titolo *Frammento teologico-politico* sarebbe inoltre suo. Scholem invece era anch'egli favorevole a una datazione antecedente: «Caratteristico di quel periodo», ossia gli anni 1920-21, quando Benjamin era «più che mai vicino» al «mondo dell'ebraismo», «è il breve scritto pubblicato da Adorno con il titolo *Frammento teologico-politico* e fatto erroneamente risalire al 1938. Tutto in quelle due pagine corrisponde precisamente al corso dei suoi pensieri, nonché alla specifica terminologia degli anni 1920-21» (Scholem I, 117; SA, 146). Con questa ipotesi si accorderebbe il fatto che Benjamin, nell'autunno del 1919, studiò intensamente *Lo spirito dell'utopia* di Ernst Bloch, uscito solo nel 1918, un libro del quale il frammento sottolinea come massimo merito l'aver negato con tutta l'intensità possibile il significato politico della teocrazia (cfr. *supra*, p. 652). Per vari motivi sarebbe però fuorviante lasciarsi indurre dalla prossimità con il libro di Bloch a identificare il frammento con quella *fantasia su un passo dallo «Spirito dell'utopia»* (GB II, 118) di cui Benjamin parla a fine dicembre del 1920; il primo è che il manoscritto del frammento non reca titolo, dunque neppure quello di *Fantasia su un passo dallo «Spirito dell'utopia»*, e non prende le mosse da nessun passo del libro in particolare. È probabile che la *Fantasia* non ci sia pervenuta, al pari della recensione al testo di Bloch. Anche se il testo è relativamente ben documentato, sulla sua situazione pesa la questione della datazione. Accanto a un manoscritto senza titolo esiste un dattiloscritto in diverse copie, tutte recanti *Frammento teologico-politico* come titolo e di *Walter Benjamin* come indicazione dell'autore. Sarebbe pensabile ad esempio che Benjamin abbia letto il testo agli amici a Sanremo dal manoscritto; che Adorno in questa occasione abbia proposto il titolo e che Benjamin in seguito, tenendo conto della proposta (e dunque autorizzandola) abbia dettato il testo a Gretel Adorno o le abbia fatto fare una copia dal manoscritto. Senza dubbio ciò che spinse Benjamin a leggere il pezzo a Adorno era la sua attualità sostanziale, insuperata nel suo pensiero, e non un'attualità cronologica. Può darsi che Adorno abbia pensato all'attualità cronologica, e nel ricordo abbia poi identificato il testo con 'l'ultimissima novità'. Abbiamo molti esempi di come Benjamin non dimenticasse o accantonasse quanto aveva scritto, ma anzi lo riprendesse per misurare su di esso la posizione successiva del suo pensiero; in molti casi si tratta addirittura di interi passi trasportati da lavori precedenti in lavori successivi. In questo senso il lavoro ai vari ambiti tematici dei «*Passages*», ad esempio le questioni di filosofia della storia, da cui due anni dopo sarebbero scaturite le tesi *Sul concetto di storia* potrebbero ben aver costituito un'occasione di riprendere il frammento per mettere alla prova la tesi messianica, trovarla ancora attuale alla luce delle riflessioni del 1938 e darle di conseguenza la forma di un dattiloscritto con un titolo. Purtroppo l'aspetto esteriore del manoscritto non permette di dedurre un periodo di stesura preciso. Anche il carattere della grafia, stabile a partire dal 1919, non offre appigli. La car-

ta scelta per la stesura è un foglio singolo strappato da un blocco per appunti: Benjamin prediligeva simili blocchi tra il 1916 e la metà degli anni Venti, e occasionalmente se ne servì anche nella seconda metà degli anni Venti; almeno in un caso però, dunque solo eccezionalmente, anche nel 1935. Anche minime varianti del dattiloscritto rispetto al manoscritto – come differenze di interpunzione o contrazioni delle locuzioni aggettivali – potrebbero indicare una data di stesura precedente: l'inserire o il tralasciare virgole non seguendo le rigide norme della grammatica tedesca, o modi di scrivere come *mindern* invece di *minderen* sono decisamente più frequenti negli scritti del periodo giovanile piuttosto che in quelli della maturità. Sulla base di questi indizi formali, preceduti per importanza dagli indizi di contenuto fatti valere da Tiedemann e Scholem, il *Frammento teologico-politico* è stato collocato al termine del biennio 1920-21.

PER IL 6 GENNAIO 1922

Zum 6. Januar 1922 (GS VII/1, 64). Pubblicazione postuma.

Non sappiamo quale avvenimento abbia fornito lo spunto di questo sonetto, né a cosa si riferisca la data menzionata nel titolo o quale significato avesse per l'autore. È probabile che faccia riferimento alla situazione del matrimonio di Benjamin, che ormai da tempo andava disgregandosi e veniva tenuto in piedi solo formalmente per via del piccolo Stefan (cfr. il resoconto di Scholem sui retroscena a pp. 658-59).

ANNUNCIO DELLA RIVISTA: «ANGELUS NOVUS»

Ankündigung der Zeitschrift: »Angelus Novus« (GS II/1, 241-46). Prima pubblicazione: Walter Benjamin, *Schriften*, a cura di Theodor W. Adorno e Gretel Adorno con la collaborazione di Friedrich Podszus, Frankfurt am Main 1955, vol. II, pp. 273-79.

Le vicende di questo importante testo programmatico sono inscindibilmente legate a quelle del primo progetto benjaminiano di rivista. All'inizio di agosto del 1921 Benjamin scrisse a Scholem: *Ho una mia rivista. La pubblicherò a partire dal primo gennaio dell'anno a venire per [Richard] Weißbach. E per la precisione non «Die Argonauten» [...] Senza che io facessi il benché minimo accenno, Weißbach mi ha offerto una rivista mia dopo che avevo rifiutato di dirigere la redazione di «Die Argonauten». Sarà assolutamente e incondizionatamente proprio come me la sono immaginata in tanti anni (a essere precisi da quando nel luglio del 1914 avevo progettato seriamente una rivista con Fritz Heinle). Avrò dunque una cerchia di collaboratori chiusa e molto ristretta. Voglio discutere tutto a voce con te, e per ora dirti soltanto il nome: «Angelus Novus». Voglio e devo parlare con te a proposito della tua collaborazione che, per quanto vedo, è condizione della riuscita (nel senso che io intendo) di questa rivista* (GB II, 178). *Angelus Novus* è un disegno a olio e acquerello di Paul Klee, realizzato nel 1920, un anno dopo che il pittore aveva cominciato a sperimentare questa nuova tecnica di sua invenzione, che viene spesso confusa con l'acquerello; Benjamin comprò il quadro nel giugno del 1921 a Monaco, ed esso rimase in suo possesso fino alla morte. Lo usava, come si esprime Scholem, come «oggetto di meditazione». Benjamin ha presentato più volte le proprie riflessioni – e proprio le più audaci – sotto forma di interpretazioni dell'angelo, che in un'ultima metamorfosi, nelle tesi *Sul*

concetto di storia, diventa l'«angelo della storia». A proposito della rivista che del quadro dovrà portare il nome, pochi giorni dopo Benjamin precisa: *Il progetto, farina del mio sacco, è il tentativo di fondare una rivista che non tenga assolutamente conto del pubblico in grado di pagare per potere tanto più decisamente servire il pubblico intellettuale. Per questo motivo il numero di abbonati su cui può contare il budget deve essere il più basso possibile, dato che quello di fondare una rivista come io la immagino su un numero piuttosto grande di abbonati (avrebbero dovuto essere almeno mille) che pagano una cifra media (cinquanta marchi l'anno) sarebbe un tentativo disperato. Il pubblico che può «permettersi» una rivista non ne accetta una in regalo, e molti di coloro a cui essa si rivolge non potrebbero permettersela, neppure se costasse trenta marchi. L'unica possibilità consiste nell'intendere l'«abbonamento» come una istituzione di mecenatismo, affinché la rivista non debba farsi comandare a bacchetta dal pubblico. Se le cento copie non dovessero più bastare per il vero pubblico, quello che non paga, si potranno aumentare quelle gratis. Questo non potrà causare difficoltà, dal momento che le copie gratis recheranno la dicitura «copia d'obbligo». Inizialmente nella rivista non si dirà nulla a proposito del legame del titolo con il quadro di Klee (GB II, 182 sg.).*

Fin dal principio Benjamin rivolse la propria attenzione ai collaboratori che avrebbero potuto fornire contributi in sintonia con le proprie idee. *Sono vincolato*, scrive ancora nella lettera a Scholem, *solo come limite massimo, e posso anche ridurre le dimensioni complessive; ciò nonostante non ho prospettive di disporre di prosa davvero significativa in grande quantità. Ora la signorina Burchardt [la compagna di Scholem] ha risposto alla mia domanda dicendo che [Samuel] Joseph Agnon probabilmente vedrebbe volentieri pubblicate nell'«Angelus» le sue traduzioni in tedesco, prima di tutto perché lì sarebbero accessibili gratis, e in secondo luogo perché potrebbe addirittura fargli piacere che non uscissero su di una rivista ebraica. Se questo è vero, mi piacerebbe pubblicare nel primo numero «La nuova sinagoga» [un racconto tradotto da Scholem]. E ti pregherei di fare di tutto per realizzare il progetto. Terrei inoltre anche a che tu mi dessi qualche speranza di vedere la tua lettera agli editori di «Das Buch vom Judentum». Non potresti mandarmela? Bisognerebbe pubblicare anche, se mi ricordo bene, la lettera che tu hai scritto a Siegfried Lehmann diversi anni or sono. Oggi ho scritto a [Ernst] Lewy, annunciando anch'io come si conviene i tuoi progetti di visita, e scrivendo anche che mi piacerebbe essere presente. Gli ho detto anche dell'«Angelus», e ho sollecitato il suo favore in ogni modo (GB II, 183 sg.).* La visita di Scholem e Benjamin al linguista Ernst Lewy ebbe luogo ai primi di settembre del 1921. Benjamin espose «secondo la linea tracciata nell'«annuncio» della rivista, le sue idee su ciò che avrebbe dovuto essere l'«Angelus». Per quanto riguardava la parte poetica, era evidente l'intenzione di Walter di riservare un posto centrale alle composizioni di Fritz Heinle e di suo fratello Wolf. Quanto alla prosa, Benjamin si prefiggeva di presentare autori che, non ancora giunti alla ribalta letteraria, o rimasti comunque ai margini di essa, avessero nei confronti del linguaggio un atteggiamento affine a quello predominante in lui. Era questo l'elemento che, al di là del tema dei vari contributi, unificava nel suo spirito individui come Agnon, Florens Christian Rang, Ernst Lewy e me. Lewy, che ammirava fanaticamente le idee di Benjamin sul linguaggio, benché queste trascendessero di gran lunga le sue, propose di contribuire con un'analisi criticolinguistica dei discorsi di Guglielmo II» (Scholem I, 135 sg.; SA, 165 sg.). Il 4 ottobre 1921 Benjamin relazionò a Scholem sulle ulteriori ricerche di collaboratori, facendo il nome di Erich Unger, Wolf Heinle e Ernst Bloch. Autori come Florens Christian Rang sono causa, per l'intransigentissimo curatore, di grandi scrupoli. In una lettera a Scholem egli riassume il suo giudizio negativo sul lavoro di

Rang dedicato a *Beato struggimento* di Goethe e prosegue: *Ciò che non riesco a decidere e che principalmente determina la mia incertezza è la questione se la problematica che si manifesta nel linguaggio (e che qui risulta assai più visibile che non nel contenuto)* [Benjamin definisce insopportabile ovvero pieno di insulsgaggi il linguaggio di Rang] *possa dal nostro (tuo e mio) punto di vista essere ancora considerata meritevole di discussione? [...] Senza dubbio posso e devo pubblicare anche cose nei confronti delle quali il mio atteggiamento è in ultima analisi negativo, sempre che esse siano sostanziali, estremamente significative e al passo con i tempi – a meno che non cerchino di imporsi al lettore in modo indiscutibile. Posso infatti tollerare questo tono di indiscutibilità, assolutamente dittatoriale e sopraffattorio, solo – nel migliore dei casi – per esternazioni che mi sento di condividere sino in fondo (e queste, a loro volta, non avranno facilmente questo tono, forse solo nell'arte, dove le cose su questo punto stanno diversamente)* (GB II, 201). Ai primi di novembre si legge: *L'editore si abbandona alle gioie della paternità, mentre io mi sento a malapena madre*; mettere insieme i testi per un primo fascicolo si rivela tutt'altro che facile, *manca soprattutto una prosa forte* (GB II, 207). Ancora alla fine di novembre a Benjamin non erano arrivati tutti i contributi e c'erano altri scrupoli [...]. *In particolare per quanto riguarda la collaborazione di Rang, la posizione nei miei confronti in generale, e persino il suo stato di salute, a rendermi dubbioso è il fatto che [...] anche il suo lavoro su Shakespeare (che egli [...] vuole vedere nel primo numero assieme al saggio sul Carnevale che ho già accettato) mira a Cristo. Lo aspetto per i prossimi giorni. Con maggior gioia aspetto però la storia di Agnon* (GB II, 211 sg.). Con l'editore Weißbach, cui il 3 dicembre del 1921 comunica un indice provvisorio del primo fascicolo, comincia a discutere i dettagli tecnici come la litografia che dovrà accompagnare il titolo. Due giorni dopo invita a collaborare il narratore austriaco Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Cerca di spiegargli *quanto terrei a testi in prosa radicali e per così dire eccentrici, poiché naturalmente, soprattutto dal momento che critico i letterati espressionisti, non ne voglio sapere di un atteggiamento epigonale, classicista, formulando così quasi un programma; un «annuncio» della rivista contenente informazioni più dettagliate e che tocca anche i suoi interessi filosofici e critici centrali sarà distribuito a breve* (GB II, 222). Nelle quattro settimane che seguirono Benjamin scrisse l'*Annuncio*, che mandò a Weißbach, assieme al manoscritto definitivo del primo fascicolo, il 21 gennaio del 1922: *Con entrambi spero di soddisfare le aspettative cui devo la Sua fiducia. [...] Per quanto concerne l'impaginazione del primo fascicolo, penso che per il presente manoscritto siano del tutto sufficienti le centoventi pagine previste, anche se – cosa sulla quale suppongo Lei sia d'accordo – concediamo una pagina intera a ogni poesia. Questo infatti si addice all'abito tipografico della rivista. In compenso il carattere delle pagine di prosa non potrà essere troppo grande. Quanto a ciò, attendo naturalmente le sue proposte sotto forma di pagine di prova. In questa occasione vorrei sottoporre ancora una volta alla Sua riflessione la questione del gotico. Non ritiene che sia lecito un utilizzo occasionale del gotico per la prosa? Lei conosce la mia debolezza su questo punto e, già che ci siamo, Le voglio solo confessare che tra i miei sogni più belli c'è quello di vedere un giorno alcuni dei miei pezzi nei caratteri dell'Unger. Per la posizione dei nomi degli autori, vorrei seguire l'esempio di «Die Argonauten» e collocarli prima dei titoli. Un'altra questione riguarderebbe la possibilità di mettere nell'indice all'interno della pagina di copertina i nomi degli autori a destra dei titoli in una colonna a parte [...] In quante copie pensa di stampare l'«Annuncio»? Io sono dell'idea che esso debba assolutamente accompagnare tutte le copie del primo fascicolo. D'altra parte verrà spedito prima. A mio parere esso dovrebbe essere stampato in grande e in caratteri di rappresentanza* (GB II, 232 sg.). Avvenne così, anche se non in grande e in carat-

teri di rappresentanza, ma almeno nei caratteri gotici desiderati; le bozze di Benjamin sono conservate e costituiscono la fonte del testo, pubblicato soltanto nel 1955.

Nonostante tutte le cure dedicate ai dettagli, la stampa si trascinò per diverso tempo e cadde infine vittima dell'inflazione. Solo il 1° ottobre del 1922 si tornò a parlare in una lettera dell'*Angelus*: del suo ritorno dalla forma di rivista a quella originaria di quadro. Per il capodanno ebraico Benjamin scrisse a Scholem e alla sua compagna: *L'anno vecchio non è passato senza realizzare i timori più reconditi. Come se volesse dimostrare per l'ultima volta che buon ebreo è, con il commiato di ieri l'«Angelus» ha voluto annunciare anche il suo. È tornato ad abitare nella vecchia casa nel cielo color Klee, e il trono d'onore di redattore nel mio cuore è vacante. Allego di seguito il discorso dell'incaricato di invitare al funerale: «Ho dovuto far sospendere provvisoriamente la composizione dell'«Angelus» perché, in ottemperanza alla procedura recentemente introdotta nell'editoria, mi hanno chiesto un anticipo molto consistente. Il grande libro di Unger, che mi procurerà entrate di maggiore entità, sarà pronto solo tra un mese. Spero di disporre allora della somma necessaria...». Quel poco di menzogna sotto la quale la sua vita terrena si spegne tremolando tradisce quanto di inadeguato ci fosse anche in questo essere. Siete i primi a riceverne la notizia* (GB II, 269). Già il giorno seguente veniva informato anche Rang: *Mi sento spinto a concludere con il vecchio per poter avere mano libera con il nuovo. La rivista, la cui impresa come sai mi si presentava come obbligo interiore, resta per me in altri contesti oggetto di cure pragmatiche. E così oggi è giunto il momento, dato che lo leggo dalla costellazione dei fatti, di lasciare cadere il vecchio progetto con il suo carattere rigoristico e di organizzare tutto in modo che la rivista, se sarà realizzata, mi torni utile sotto tutti i punti di vista. Tu sai come io sia stato sempre convinto – a ragione o a torto – che questo progetto avrebbe potuto in certe condizioni rappresentare un serio impedimento per i miei percorsi futuri. Oggi sono giunto a riconquistare la mia libertà di decidere e sono determinato a decidere in ogni momento, indipendentemente dalle mosse di Weißbach, per il sì o per il no a un «Angelus» pubblico. Per il momento nel senso che desidero raggiungere maggiore chiarezza sulle mie prospettive accademiche prima di procedere su questa strada [...] Il mio Baudelaire sarà, come spero, pubblicato come mio primo e ultimo libro per Weißbach [...] e se la stampa non prenderà avvio presto, i miei sforzi futuri nei suoi confronti saranno indirizzati soltanto alla restituzione di tutti i manoscritti* (GB II, 272 sg.). Di tanto in tanto da Heidelberg giungeva ancora qualche buona notizia, che però poi si risolveva regolarmente in nulla. A Natale del 1922 Benjamin poté però annunciare a Rang: *Ho davanti a me le bozze del mio annuncio dell'«Angelus». Ma un imbroglione dice più di quel che vede, dovrei aggiungere in questo caso* (GB II, 297). E alla fine dell'anno Scholem venne a sapere: *Contrariamente alla mia abitudine ultimamente sono speranzoso. Non certo perché – lungi da me – l'«Angelus» venga pubblicato. Ci si vergogna a dirlo, ma non si può negare che a Heidelberg ho corretto le bozze del mio annuncio. E questo per il momento è tutto* (GB II, 299). Nel febbraio del 1923 avvenne poi ciò che Benjamin aveva temuto: *Come risultato provvisorio devo comunicare [...] che ho ritirato l'«Angelus» (almeno per il momento) e ripreso i manoscritti* (GB II, 315). Questo fu davvero tutto, e il progetto cominciato con aspettative tanto grandi, che ambiva – come mostra un confronto delle frasi conclusive dell'*Annuncio* con quelle del saggio su Kraus – a un'attualità storica paragonabile a quella di una rivista come la «Fackel», fallì definitivamente.

LE AFFINITÀ ELETTIVE DI GOETHE

[APPENDICE: Per «Le affinità elettive». *Disposizione; Categorie dell'estetica; Sull'«apparenza»; Dell'apparenza e del privo di espressione; Teoria della critica; Anche il sacramentale si trasforma nel mitico; Accenno a François-Poncet; Su Ottilia.*

Goethes Wahlverwandtschaften (GS I/1, 123-201). Prima pubblicazione: «Neue Deutsche Beiträge», serie II, n. 1, aprile 1924, pp. 83-138 e serie II, n. 2, gennaio 1925, pp. 134-68.

Zu den Wahlverwandtschaften. Disposition (GS I/3, 835 sgg.)

Kategorien der Ästhetik (GS I/3, 828 sgg.).

Über Schein (GS I/3, 831 sgg.).

Ad Schein und Ausdrucksloses (GS VII/2, 733 sgg.).

Theorie der Kunstkritik (GS I/3, 833 sgg.).

Ins Mythische wandelt... (GS I/3, 837 sgg.).

Erwähnung von François-Poncet (GS I/3, 838 sgg.).

Über Ottilie (GS I/3, 855).

Il saggio «*Le affinità elettive*» di Goethe si colloca al centro del «ciclo di produzione germanistica» che Benjamin considerava concluso con l'*Origine del dramma barocco tedesco* e che era iniziato con *Due poesie di Friedrich Hölderlin*. L'interesse comune ai lavori sulla letteratura tedesca scritti tra il 1915 e il 1925 è però tutt'altro che limitato alla germanistica, anche se Benjamin più avanti insistette dicendo di avere cercato nelle «*Affinità elettive*» di Goethe di illuminare un'opera esclusivamente a partire dal suo interno. In realtà Benjamin non procede in questo modo, anzi: la sua interpretazione fa ampio uso sia della letteratura critica dell'epoca e di altri scritti di Goethe, sia della biografia e della bibliografia sulle *Affinità elettive*. L'interpretazione del romanzo – nient'altro significa in questo contesto il concetto di «critica» – implica anche un'interpretazione della vita di Goethe, e in particolare del suo periodo tardo; per così dire di passaggio viene sfatata anche la leggenda della «rinuncia» di Goethe. Secondo Benjamin, invece, l'«immersione» nel mondo dei contenuti reali della vita goethiana non è mai in grado di coglierne il contenuto di verità. E in effetti il suo interesse è rivolto al contenuto filosofico della scrittura poetica e delle forme d'arte (GS VI, 216); un interesse che, fatta eccezione per la *Teoria del romanzo* di György Lukács e forse anche per il Goethe di Georg Simmel, lo vede in questi anni praticamente solo. Del saggio sulle *Affinità elettive* Scholem ha scritto che «rappresenta una sintesi, unica nel campo dell'estetica, di altissimo stile e somma profondità di pensiero» (Scholem II, 16). E anche Adorno giudicava l'analisi di Benjamin in questi termini: «Come vada considerato in qualità di commento è indifferente, esso contiene intenzioni molto belle, soprattutto nel fatto che il mitico, la natura stessi, sono pensati come dialettici, che l'«apparenza» è salvata, cosa che mi si confà particolarmente. Tra le cose di Benjamin potrebbe essere la migliore» (a Siegfried Kracauer, 12 maggio 1930). Certo, Benja-

min chiarisce sin dalle prime righe come non si tratti di un «commentario», che sarebbe compito del filologo, ma di una «critica», che si orienta al «contenuto di verità» filosofico. L'ultima parte del testo tratta infatti apertamente del bello, il concetto centrale tradizionale di ogni estetica; il bello è l'idea critica quale idea dialettica di «disvelamento» e «indisvelabilità»: *essa è l'idea della critica d'arte*. «La critica d'arte non deve sollevare il velo, quanto piuttosto – attraverso l'esatta conoscenza di esso come velo – sollevarsi, solo così, alla vera intuizione del bello» (cfr. *supra*, p. 584). Con questo però il saggio si ricollega anche alla tesi di Benjamin sul concetto di critica romantico, un testo anch'esso essenzialmente filosofico.

I dati relativi alla stesura sono molto scarni. Una prima menzione si trova in una lettera del 15 settembre 1921 in cui si dice che l'autore, durante un soggiorno piuttosto lungo a Heidelberg *si è occupato di una critica delle «Affinità elettive» di Goethe* (GB II, 191) che sta preparando per la progettata rivista «Angelus Novus». Ai primi di novembre del 1921 non sembra essere ancora cominciata la stesura vera e propria (cfr. GB II, 208); a fine novembre e poi ancora ai primi di dicembre Benjamin esprime la speranza *che la critica delle «Affinità elettive» sia presto terminata – purtroppo questa prospettiva è incerta, perché il lavoro sarà molto lungo* (GB II, 217; cfr. anche 212). A metà dicembre, poi, afferma che il lavoro *procede molto lento, quasi fin troppo prudentemente, ma certo un giorno, con mio sollievo, sarà pronto* (GB II, 224). Benjamin parla di una *prossima* conclusione alla fine di gennaio del 1922 (GB II, 243); alla fine di febbraio la stesura non è ancora finita, ma contemporaneamente a Scholem viene detto: *Sto piuttosto bene, ma mi sono molto affaticato con il lavoro sulle «Affinità elettive»*. *Per lo meno spero che valga qualcosa* (GB II, 243). Nelle lettere se ne torna a parlare solo l'11 settembre 1922: *Avrete, scrive a Scholem e alla sua compagna, spero, ricevuto l'invio contenente il mio lavoro [...]* (GB II, 266). La stesura fu dunque probabilmente terminata fra marzo e agosto del 1922, alla fine della primavera o all'inizio dell'estate.

Non esiste, per «*Le Affinità elettive» di Goethe*, un impulso paragonabile a quelli del dottorato per *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco* e dell'abilitazione per *Il dramma barocco tedesco*. Senza dubbio, durante la stesura, Benjamin pensava di pubblicare il testo sull'«Angelus Novus», ma non lo scrisse solo a questo scopo. Come Goethe parla a Zelter del «velo penetrabile e impenetrabile» che copre la «forma veramente intesa» delle *Affinità elettive* (Goethe WA IV, vol. 21, p. 46), anche lo scritto di Benjamin sembra racchiudere un segreto cui deve parte della sua intensità, del suo fascino. Probabilmente voleva anche essere un contributo alla chiarificazione personale di una precisa situazione biografica, della quale l'amico Scholem, testimone del disgregarsi del matrimonio di Dora (che si innamorò di Ernst Schoen) e Walter (a sua volta acceso «di veemente passione» per Julia Cohn) ha raccontato quanto valeva la pena di sapere: «Venne così a crearsi una situazione che, per quanto mi fu dato di capire, corrispondeva a quella delle *Affinità elettive* di Goethe» (Scholem I, 120; SA, 149 sg.). Ma la conoscenza del «contenuto» biografico «reale» del testo di Benjamin non è in grado di contribuire in maniera significativa all'illuminazione del suo «contenuto di verità».

Ancora in corso di stesura, Benjamin scrive che il testo è *per me ugualmente significativo in quanto critica esemplare e in quanto lavoro preliminare a certe esposizioni puramente filosofiche [...]* – *in mezzo a tutto questo si trova ciò che ho da dire a proposito di Goethe* (GB II, 208). Già nel tema di maturità il ventenne Benjamin sfoggiava una conoscenza delle opere di Goethe oggi rara (a quei tempi ovvia) e di cui si trova testimonianza, fosse anche solo nelle subordinate, negli scritti giovanili dedicati alla cultura della *Jugendbewegung*. Negli anni della guerra e in

quelli immediatamente successivi le lettere parlano di ulteriori letture di Goethe, come ad esempio delle *Massime e riflessioni*, della *Metamorfosi delle piante* e del *Divan occidentale-orientale*. Sempre Scholem, con cui Benjamin soggiorna in Svizzera nel 1917-18, racconta: «[...] abbiamo discusso spesso su Goethe: più che di conversazioni si trattava di monologhi di Benjamin, che nel migliore dei casi io interrompevo con qualche domanda, dato che a quel tempo di Goethe avevo letto poco. Parlammo anche della "vita autobiografica di Goethe, che è basata sull'occultamento". [...] Nelle lodi, solo parzialmente ironiche, che mi fece della biografia goethiana in tre volumi del gesuita Baumgartner, ebbe modo di manifestarsi, già durante quel soggiorno svizzero, la spregiudicatezza del suo giudizio riguardo a Goethe. A proposito degli "smascheramenti" di quel libellista, reso non di rado più penetrante dall'odio, si profondeva in alti elogi. *Un autentico gesuita che parla di Goethe: è una cosa da non perdere*. Oppure: *Se dovessi scegliere fra Baumgartner e Gundolf, non avrei la minima esitazione*. Naturalmente, i giudizi di Baumgartner lo lasciavano del tutto indifferente; a interessarlo era il taglio indagatore e inquisitorio del libro, nel quale Goethe viene dipinto come un malfattore da portare in tribunale. A quell'epoca, assai più di Goethe, mi attraeva Jean Paul, a proposito del quale Benjamin diceva che era l'unico grande scrittore che potesse sopportare la vita in Germania, senza che questo dovesse costituire per lui un motivo di biasimo, avendo egli dimorato in una sfera storica di immensa importanza» (Scholem I, 82; SA, 104 sg.) Già la tesi di Benjamin trattava della critica letteraria del romanticismo – direttamente o indirettamente – sullo sfondo di Goethe. F. anche dopo avere espressamente concluso il suo «ciclo di lavori germanistici» l'autore, che andava avvicinandosi alla teoria marxista, scrisse la voce «Goethe» per la grande Enciclopedia Sovietica, mentre come critico tornava spesso a discutere di interpretazioni di Goethe, per l'ultima volta nel 1934 nella recensione collettanea *Novità di storia della letteratura* (Scritti VI, 59). In uno degli ultimi saggi da lui pubblicati, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, del 1940, si trovano citati due versi di Goethe; ma a Benjamin, che aveva rifiutato la germanistica accademica dei suoi tempi, non fu risparmiata, nel 1978, l'accettazione da parte di un'università tedesca di una tesi di abilitazione in cui la citazione da una delle più note poesie di Goethe, che Benjamin aveva lasciato senza rimanere perché fiducioso nella presenza di residui di cultura, viene attribuita a Baudelaire. Gli stessi versi si trovano citati poi anche nelle «*Affinità elettive*» di Goethe, che senza dubbio rappresenta il nocciolo di ciò che Benjamin aveva da dire a proposito dello scrittore.

Nel bel mezzo del lavoro, alla fine di novembre del 1921, in una lettera a Scholem si legge: *Sto abbastanza bene. Solo non troverò pace finché non avrò finito il mio lavoro sulle «Affinità elettive»*. Vi si trovano la sentenza passata in giudicato e l'esecuzione di Friedrich Gundolf (GB II, 212). Per quanto alta potesse essere l'opinione che Benjamin aveva delle poesie di George, *la visione che la scuola di George esprime del poeta* era opposta alla sua. Egli inserì la recensione del Goethe di Gundolf, scritta nel 1917 ma all'epoca ancora inedita, come passaggio polemico centrale nel capitolo mediano e in parte nell'ultimo capitolo del suo saggio. Se del circolo di George Benjamin sapeva di essere l'ideale oppositore nel campo della critica letteraria e più in generale dello studio della letteratura, in filosofia non aveva né alleati né oppositori, non fosse che per l'assenza di lavori di rilevanza filosofica su Goethe, fatta eccezione per il Goethe di Simmel (Leipzig 1913), un libro al quale nel testo fa riferimento due volte, ma a tal punto fra le righe che è difficile desumerne quale fosse la sua posizione nei confronti del suddetto lavoro. Sostenendo che il suo saggio era una sorta di *lavoro preliminare a*

certe riflessioni puramente filosofiche, Benjamin si riferisce alle riflessioni della propria filosofia. E in effetti è difficile trovarne i concetti essenziali così compiutamente raccolti altrove. La maggior parte delle categorie benjaminiane sono sviluppate nella dialettica di coppie di opposti, come ad esempio *essenza-apparenza*, *evocazione-creazione* o *mito-verità*; più immediatamente collegate al romanzo di Goethe sono *passione-inclinazione*, *scelta-decisione*. Benjamin rifiuta decisamente il luogo comune secondo cui l'intreccio delle *Affinità elettive* sarebbe quello della tragedia. Tra i concetti espliciti e fondamentali tanto per i lavori precedenti come per quelli successivi si trovano, inoltre, quelli di carattere, di inespressivo e di commozione. All'*Ade crepuscolare* dell'azione romanzesca, alla luce scialba del mondo antecedente che secondo l'interpretazione di Benjamin la sovrasta, fa da contrappunto la novella degli *Strani figli di due vicini: ai motivi mitici del romanzo corrispondono quelli della novella come motivi di redenzione*; e la dialettica di mito e redenzione – stando a Scholem¹⁵, il termine che definisce il passaggio a quest'ultima è escatologia – è il centro della filosofia di Benjamin.

Poiché la rivista «Angelus Novus» non fu mai realizzata, anche la pubblicazione del saggio dovette attendere più a lungo. In un primo tempo, nel dicembre 1922, mostrò interesse per il lavoro l'editore Paul Cassirer, che pagò un compenso per assicurarsene la stampa senza poi realizzarla (cfr. GB II, 289 e 328). In seguito Benjamin propose il testo a Erich Rothacker per la «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» diretta da quest'ultimo e da Paul Kluckhohn, che lo trovò però «troppo lungo» e giudicò la polemica contro Gundolf «inaccettabile in questa forma troppo aspra» (cfr. GB II, 331 sg.). Alla fine fu l'amico Florens Christian Rang ad adoperarsi, trasmettendo il testo nell'ottobre del 1923 a Hugo von Hofmannstahl, che ne pubblicò i primi due capitoli nell'aprile del 1924 e il terzo nel gennaio del 1925 sulla sua «Neue Deutsche Beiträge», una delle riviste culturali di indirizzo conservatore più prestigiose di quegli anni. Con questo il saggio fu sottratto alla arbitraria casualità delle decisioni editoriali eteronome, e il suo autore fu sollevato dagli sforzi avvilenti di attirare benevolenza sulla sua produzione. Hofmannstahl e Rang ebbero il merito di permettere al lavoro di essere pubblicato senza ulteriori ostacoli. Nella lettera dello scrittore a Rang del 21 novembre 1923, che il destinatario comunicò anche a Benjamin, questi trovò quello che senza dubbio fino a quel momento era il primo riconoscimento tributato al suo lavoro che gli rendesse seriamente giustizia: «La prego di non aspettarsi ora che mi esprima più dettagliatamente a proposito del saggio, assolutamente unico, di Benjamin che ha avuto la bontà di affidarmi. Posso solo dire che ha fatto epoca nella mia vita interiore e che il mio pensiero ha faticato a staccarsi da esso se non per dedicare tutta l'attenzione al mio proprio lavoro. Considero stupefacente – per parlare di ciò che è apparentemente «esteriore» – la grande bellezza dell'esposizione che si accompagna a una così ineguagliabile penetrazione del mistero; questa bellezza scaturisce da un pensiero completamente sicuro e puro di cui conosco solo pochi esempi. Se quest'uomo dovesse essere un giovane, per dire, avere meno dei miei anni, sarei estremamente colpito da questa maturità» (GS I/3, 816 sg.).

Ancora nelle lettere di Benjamin della seconda metà degli anni Trenta si trovano accenni sparsi al ruolo che il saggio, con la sua tematica e composizione, svolse nei lavori successivi. Così alla fine di ottobre del 1935, nel secondo anno

¹⁵ Cfr. THOMAS MEYER, *Tatort Trauerspielbuch. Ein unbekannter Brief von Gershom Scholem*, in «Zeitschrift für Ideengeschichte», I (2007), n. 3, p. 107.

di emigrazione a Parigi, si parla di una lezione sulle *Affinità elettive* che non fu poi scritta e che Benjamin pensava di tenere presso l'Institut des Études Germaniques (GB V, 190; L, 316); e sempre da Parigi Benjamin scrive che, *elaborando lo schema per il Baudelaire*, intende crearli le basi di una costruzione del tutto trasparente: *Voglio che essa, quanto a rigore dialettico, non sia inferiore a quella del saggio sulle «Affinità elettive»* (GB VI, 62). Benjamin si riferisce alla scaletta che delinea nella maniera più chiara il rigore dialettico che presiede alla stesura del testo quando intitola il primo capitolo *Il mito come tesi*, il secondo *La redenzione come antitesi* e il terzo *La speranza come sintesi*. L'affinità tra il lavoro al Baudelaire e quello sulle *Affinità elettive* però non si limita per l'autore all'organizzazione del pensiero e del materiale, ma si estende anche alla intima formalizzazione dei nuclei tematici. Alla domanda sulla garanzia di riuscita del libro, dal quale ci si attende un modello molto preciso del libro sui «*Passages*», Benjamin risponde come segue: *La miglior garanzia che conosca è la cura, e per questo dedico alla composizione (che avrà in quella del lavoro sulle «Affinità elettive» il suo modello) una lunga catena di riflessioni* (GB VI, p. 131).

Appare quasi come un segno dell'abissale e continuo misconoscimento di Benjamin che l'autore, nella sua ultima esternazione conosciuta a proposito del testo, si trovi a constatare un fatto la cui impensabilità è accentuata proprio dalla laconicità dell'annotazione: *Qui vedo più pubblicazioni ortodosse che a Parigi* - Benjamin si trovava per la terza e ultima estate a Svendborg, da Brecht -, e *così l'altro giorno mi è capitato per le mani un numero di «Internationale Literatur»* - una rivista in lingua tedesca pubblicata a Mosca tra il 1930 e il 1945, sotto la direzione di Johannes R. Becher - *in cui, in riferimento a parte del mio lavoro sulle «Affinità elettive», io figuro come seguace di Heidegger. La miseria di queste pubblicazioni è grande* (GB VI, 138; L, 353 sg.).

Quanto alle *Appendici*, si tratta di una serie di annotazioni piuttosto brevi che rientrano nell'ambito tematico più stretto del lavoro o sono immediatamente attinenti allo stesso. Tutte senza eccezioni di grande importanza per i lavori preliminari e per il testo concluso, vengono riprodotte per esteso. A esse si aggiunge anche l'annotazione *Nota su Gundolf: «Goethe»*, un dattiloscritto incompiuto che ha carattere più di una chiosa che di una recensione vera e propria: si tratta di una sorta di cellula originaria della grande polemica contro Gundolf collocata nella parte centrale del saggio. L'annotazione è datata 1917; per questo nella presente edizione è riprodotta assieme ai lavori di quell'anno (cfr. pp. 324 sgg.). Per «*Le affinità elettive*». *Disposizione* è un foglio manoscritto, sul quale sono annotati in bell'ordine i titoli dei capitoli così come nel cosiddetto «manoscritto di Julia Cohn» li si trova (con le identiche diciture) in margine ai passaggi corrispondenti e così come si dovevano trovare anche nel dattiloscritto disperso che costituì la fonte del testo pubblicato sui «*Neue Deutsche Beiträge*». Benjamin infatti aveva avvertito Hofmannstahl che i titoli non erano da stampare; essi mancano invece nel dattiloscritto da Benjamin consegnato all'instaurata della dedica. La maggior parte delle restanti annotazioni - ossia *Categorie dell'estetica, Sull'apparenza, Dell'apparenza e del privo di espressione e Teoria della critica* - sono schizzi nati probabilmente nella fase preparatoria alla stesura definitiva del testo. *Anche il sacramentale si trasforma nel mitico* è un testo compiutamente formulato di cui non è possibile stabilire se si tratti di una variante o di un inserimento destinato a una delle ultime versioni del lavoro, poi tralasciato. Può essere datato difficilmente prima del 1921, più probabilmente al 1923 o dopo. L'*Accenno a François-Poncet* si trova su un foglio manoscritto databile 1925

o anche piú tardi, durante il lavoro all'edizione come libro in progetto e annunciata dall'editore Rowohlt, ma mai realizzata. Sul retro del foglio di *Accenno a François-Poncet* si trova infine il testo *Su Ottilia*, che potrebbe essere un passo da inserire nel testo oppure un semplice appunto.

Indice dei nomi

- Abeken, Bernhard Rudolph, 536, 539.
 Adorno, Gretel, 627, 634, 660, 661, 663.
 Adorno, Theodor Wiesengrund, ix, xi, xii n,
 607, 613, 616, 617, 627, 628 e n, 630,
 634, 635, 645, 647, 652, 653, 659-61,
 663, 667.
 Agamben, Giorgio, xi, xii.
 Agnon, Samuel Joseph, 664, 665.
 Anassagora, 151.
 Anders, Günther, *pseudonimo di Günther*
 Stern, xiii.
 Archimede, 426.
 Aristofane, 418, 632.
 Arminio, 155.
 Arnim, Ludwig Achim von, 570.
 Arnim Brentano, Bettina von, 540, 554,
 587.
 Avenarius, Richard, 182 e n.
 Bachofen, Johann Jakob, xxii, 581, 632,
 636 n.
 Bacone, Francesco (Francis Bacon), 387.
 Bale, Fritz, 108.
 Ball, Hugo, xx.
 Balzac, Honoré de, xviii, 313, 629, 640.
 Bang, Hermann, xvii.
 Barbizon-Gretor, Georg, xvii, 619-22.
 Hasedow, Johann Bernhard, 524.
 Baudelaire, Charles, xx-xxii, 244, 610,
 659, 660, 666, 669, 671.
 Baumgart, David, xxi.
 Baumgartner, Alexander, 554, 579, 669.
 Becher, Johannes R., 671.
 Beethoven, Ludwig van, 174, 589.
 Behrendt, Suse, xix.
 Behrens, Peter, 176.
 Beissner, Friedrich, 221 n.
 Bellini, Giovanni (*detto* il Giambellino),
 100.
 Belmore, *vedi* Blumenthal-Belmore, Her-
 bert.
 Benjamin, famiglia, xiv.
 Benjamin, Dora, xiii, xiv, 45, 46, 50, 52,
 120.
 Benjamin, Emil, xiii, xiv, 67.
 Benjamin, Georg, xiii, xiv, 41, 50, 52, 55.
 Benjamin, Stefan, xx, xxii, 659, 663.
 Benn, Gottfried, xvi.
 Bergson, Henri, xvii, xx.
 Bernfeld, Siegfried, 623.
 Bernoulli, Carl A. brecht, 581.
 Bettina, *vedi* Arnim Brentano, Bettina von.
 Bielschowsky, Albert, 530, 535, 576.
 Bismarck, Otto Eduard Leopold von Bi-
 smarck, conte di Bismarck-Schönhausen,
 duca di Lauenburg, principe di, xiii.
 Blass, Ernst, 652.
 Bloch, 85.
 Bloch, Ernst, xx-xxii, 512, 652, 661, 664.
 Blumenthal-Belmore, Herbert, xv, xvi, xx,
 35 e n, 45, 617, 620-22, 625, 626, 628-
 631, 634, 637, 649.
 Boccaccio, Giovanni, 415 e n, 560.
 Böcklin, Arnold, 174.
 Böhm, Wilhelm, 221 n.
 Boisserée, Sulpice, 587.
 Boll, Franz, 545.
 Bölsche, Wilhelm, 132.
 Borchardt, Rudolf, 510, 572.
 Börnstein, 84, 85.
 Botticelli, Sandro (Alessandro di Mariano
 di Vanni Filipepi, *detto*), 272.
 Braun, Lily, xvi, 77, 78, 617.
 Brecht, Bertolt (Eugen Friedrich Berthold,
detto), 655, 671.
 Breysig, Kurt, xvi, xix.
 Buber, Martin, xviii, xix, 636.
 Büchner, Georg, 73, 266.
 Burchardt, Elsa (Escha), 664.
 Burckhardt, Jakob, xv, xx, 41, 68.
 Busoni, Ferruccio Dante Michelangiolo
 Benvenuto, xx.
 Calderón de la Barca, Pedro, xx, 273 n, 415
 e n.
 Calé, Walter, 137 e n.
 Canova, Antonio, xvi, 94.
 Caro, Hüne, xxi.

- Caroline, *vedi* Schlegel, Caroline, Dorotea Albertine.
 Cartesio, *vedi* Descartes, René.
 Cases, Cesare, 273 n.
 Cassirer, Ernst, xvi, 650.
 Cassirer, Paul, 670.
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 415 n, 560.
 Chagall, Marc (Mark Zacharovič Šagalov, Moïshe Segal), 641.
 Chariz, signor, 33.
 Cicerone, Marco Tullio, 59, 152.
 Cocteau, Jean Maurice Eugène Clément, 632.
 Cohen, Hermann von, x, xx, 451, 458, 484 e n, 526, 530, 580, 647, 657 e n, 660.
 Cohn, Alfred, 626, 658.
 Cohn, Jonas, xvi, 650.
 Cohn, Julia, xix, xxii, 494-97, 643, 644, 658, 659, 668, 671.
 Colleoni, Bartolomeo, 110, 111, 118.
 Confucio, 158, 159.
 Crzellitzer, famiglia, 40, 41.
 Crzellitzer, Franz, 43.
 Crzellitzer, Fritz, 41.
 Crzellitzer, Martha (*nata* Schoenflies), 614.
 Cusano, Nicola (Nikolaus Krebs o Kryffs), 344.

 D'Annunzio, Gabriele, 96, 99.
 Dante Alighieri, 218 n, 415 e n, 588.
 Debussy, Achille-Claude, xx.
 Democrito, 151, 395.
 Derrida, Jacques, 658 n.
 Descartes, René, xix, 369.
 Deuber-Mankowsky, Astrid, 657 n.
 Diederichs, Eugen, 626.
 Dilthey, Wilhelm, xv, 450.
 Djerassi, Carl, x.
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič, xix, xx, 305-9, 460, 638, 639.
 Dürer, Albrecht, xvii.

 Eckel, famiglia, 42.
 Eckermann, Johann Peter, 60, 307.
 Ehrenberg, Hans, xxii.
 Ehrlich, Paul, 129.
 Einstein, Carl, xviii.
 Elkuss, Siegbert, 359 n, 360 n, 380 e n, 381 e n, 388 e n, 451.
 Empedocle, 151.
 Enders, Carl, 384, 406 e n, 410 e n, 417 e n, 427 n, 451.
 Eraclito di Efeso, 151, 231.
 Erdmann, Benno, xvi, 650.
 Eschilo, xv, 69, 151.
 Esiodo, 573.
 Eulenberg, Herbert, 58.
 Eulero, Leonardo (Leonhard Euler), 155.

 Falk, Johannes Daniel, 546.
 Fechner, Gustav Theodor, 502.
 Federico II di Hohenzollern, re di Prussia (1740-86), *detto* il Grande, 547.
 Fichte, Immanuel Heinrich von, 450.
 Fichte, Johann Gottlieb, xviii, 129, 158, 357, 359, 360-73 e n, 375, 376, 378 e n, 379, 389 e n, 396 e n, 408, 424 n, 450, 629, 630.
 Flaubert, Gustave, xx, 438.
 Foerster, Friedrich Wilhelm, 162 e n.
 France, Anatole (*pseudonimo* di François-Anatole Thibault), 484.
 François-Poncet, André, 567, 602, 603.
 Friedländer, Salomo (*detto* Mynona), xxi.
 Friedrich, Simon, 84-90, 93-96, 101-5, 107, 108, 110-17.

 Gandershelm, Hroswitha von, 346.
 Ganni, Enrico, xii.
 Gattamelata (Erasmus da Narni, *detto*) 117, 118.
 Garve, Christian, 331.
 Geheb, Paul, 613.
 Geibel, Emanuel, 193.
 Geiger, Moritz, xix, 650.
 Gentile da Fabriano (Gentile di Niccolò di Giovanni Massi *detto*), 100.
 George, Stefan, xvi, xviii, 260, 438, 506, 509, 519, 563, 589, 591, 627, 629, 630, 644, 669.
 Gervinus, Georg Gottfried, 546-48.
 Gide, André, 459-61, 654, 655.
 Giotto di Bondone, 117, 569.
 Gödde, Christoph, 607.
 Goethe, Johann Wolfgang von, xv, xx, xxii, 28, 29, 38, 69-71, 73, 84, 103, 126, 127, 146, 149, 161, 167 n, 174, 217, 275, 307, 324-26, 353, 396 n, 397, 411, 415 e n, 428 n, 431, 440-48, 451, 455, 499, 510, 523-29, 531, 532, 534-48, 550, 551 n, 553, 556-60, 561 n, 563, 565, 567-70, 572-75, 577-82, 585-88, 591, 594, 598, 603, 604, 610, 616, 644, 659, 665, 667-70.
 Goldberg, Oskar, xxi.
 Gor'kij, Maksim (*pseudonimo* di Aleksej Maksimovič Peškov), 639 e n.
 Görres, Joseph von, 570.
 Gottsched, Johann Christoph, 58, 390.
 Grabbe, Christian Dietrich, 73.
 Greve, Felix Paul, 654.
 Gries, John Diederich, 415 n.
 Grillparzer, Franz, xv, 69-71, 73, 616.
 Grimm, Jacob Ludwig Karl, 532.
 Groß, Otto, 314 e n.

- Gründer, Karlfried, 633 n.
 Grünewald, Mathias, xvi, xvii, 246, 268, 641.
 Guérin, Maurice de, xx, 642, 643.
 Guglielmo II, re di Prussia e imperatore di Germania (1888-1918), xiii, 664.
 Gundolf, Friedrich, xxii, 324-26, 534, 535, 551, 56, 559, 567, 587, 591, 644, 669-671.
 Günther, Johann Christian, 73.
 Günther, A. E., 193 e n.
 Gutkind, Erich, xxi.
 Guttmann, Simon, xvii, 657.

 Häberlin, Paul, xx, 650.
 Ialm, August, xiv, xviii, 610.
 Hamann, Johan Georg, 287, 290, 338.
 Harnack, Adolf von, xx.
 Harsdörffer, Georg Philipp, 609.
 Hauptmann, Gerhard, xvii, 132, 167, 169, 170, 621, 622.
 Haym, Rudolf, 361 n, 406 n, 409 n, 431 e n, 432 n, 451.
 Hebbel, Christian Friedrich, xv, 68, 275, 578, 579, 594, 649.
 Heckel, Erich, xviii.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, xi, xx, 37, 129, 364, 630.
 Heidegger, Martin, xxi, 671.
 Heilborn, Ernst, 450.
 Heine, Heinrich, xiii.
 Heinle, Christoph Friedrich, xvi-xix, xxi, xxn, 611, 613, 621, 622, 626, 627, 638, 663, 664.
 Heinle, Wolf, xix, xx, xxii, 664.
 Hellgrath, Norbert von, 451, 627, 643.
 Hengstenberg, Ernst Wilhelm, 538, 573.
 Hennings, Emmy, xx.
 Herbertz, Richard, xx, xxi, 498, 650, 651, 659.
 Herder, Johann Gottfried von, 407, 420, 524.
 Herzlieb, Minna, 540, 568.
 Herzmanovsky-Orlando, Fritz von, 665.
 Hess, Moses, xix.
 Heym, Georg, xvii, xviii, 612.
 Heymann, Alice, 628.
 Hiller, Kurt, xviii, xix, 486 n, 623, 629, 630.
 Hirschfeld, Gustav, xiii.
 Hoddis, Jacob Van, 626.
 Hofer, Karl, xviii.
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, xiv, 58, 610.
 Hoffmann, Karl, 626.
 Hoffmannstahl, Hugo von, 132, 309, 634, 653, 670, 671.
 Holbein, Hans (*detto il Vecchio*), xvii.

 Hölderlin, Friedrich, xx, 60, 68, 73, 174, 194, 207 n, 217 n, 219-25, 226 n, 227 n, 228, 229, 234, 237, 323, 367, 434, 435 e n, 436 n, 446 n, 451, 454, 506, 509, 511, 548, 558, 559, 572, 588, 598, 627, 628, 631, 642, 643.
 Horkheimer, Max, 645.
 Huch, Ricarda, 425 n, 451.
 Humboldt, Wilhelm von, 524, 539, 540.
 Hume, David, 128.
 Husserl, Edmund Gustav Albrecht, xx, 630.
 Hutten, Ulrich von, 519.

 Ibsen, Henrik, xv, 30, 68, 132, 133, 149, 610, 649.

 Jacobi, Friedrich Heinrich, 384, 538.
 Jammes, Francis, xx.
 Jaspers, Karl Theodor, xxii.
 Jauls, Hans Robert, ix.
 Jean Paul (*pseudonimo di Johann Paul Friedrich Richter*), xxi, 420, 542, 669.
 Jete, 43.
 Joel, 84, 85.
 Jonas, Ludwig, 450.

 Kandinskij, Vasilij Vasil'evič, xxi, 315, 641.
 Kant, Immanuel, x, xvii, xix, xx, 125, 158, 159, 161 n, 162, 329-39, 355, 361, 373 n, 384, 389, 390, 407, 428, 473, 524-27, 584, 645-47, 651, 653.
 Kassner, Rudolf, 630.
 Katz, Erich, 84, 85, 87, 90, 92, 101-3, 107-10, 113, 115-21, 129, 135.
 Kautle, Hellmut, 5-7.
 Keil, Ernst, 182 e n.
 Keller, Gottfried, xvii.
 Keller, Philipp, xvii, 622.
 Kierkegaard, Sören Aabye, xvii, 292.
 Kircher, Erwin, 382 e n, 438 e n, 451.
 Klages, Ludwig, xviii, xxii, 632.
 Klaj, Johann, 609.
 Klee, Paul, xxi, xxii, 641, 657, 663, 664, 666.
 Kleist, Heinrich von, xviii, 73, 148, 569, 646.
 Klingemann, August, xvii.
 Klopstock, Friedrich Gottlieb, 59, 60, 520, 523.
 Kluckhohn, Paul, 670.
 Kolmar, Gertrud (*pseudonimo di Gertrud Käthe Chodziesner*), xiii, xiv.
 Korach, 113.
 Kracauer, Siegfried, xi, 667.
 Kraft, Werner, 626 e n, 644, 647.
 Kraus, Karl, 666.

- Krauß, Erich, 193 e n.
 Kroner, Richard, xvi, 650.
 Kubin, Alfred Leopold Isidor, 113, 655.
 Kürschner, Joseph, 377 n, 411, 429 n, 438 n, 450.
 Lagerlöf, Selma Ottilia Lovisa, xv.
 Lange, Hilde, xiii.
 Lao-Tse, 199.
 Laqueur, Walter, xiii, 612 n, 614 n, 624.
 Laube, Heinrich, 557.
 Lederer, Emil, xxi, xxii, 657, 658.
 Lehmann, Siegfried, 664.
 Lehmann, Walter, xix, 636 n, 650.
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 387.
 Lenau, Nikolaus, 73, 174.
 Leonardo da Vinci, xvi, 100-2, 344.
 Lerch, Paul, 418 n, 451.
 Lessing, Gotthold Ephraim, 59, 390, 414, 429.
 Lewy, Ernst, xxii, 664.
 Leyer, Friedrich von der, xix.
 Lietz, Hermann, xiv, 67, 613.
 Lonitz, Henri, 607.
 Löwenthal, Leo, 639 e n.
 Lübke, Wilhelm, 109.
 Luini, Bernardino, 100.
 Lukács, György, xi, xxii, 639, 667.
 Luserke, Martin, 182 e n.
 Lutero, Martin (Martin Luther), 506, 509.
 Macke, August, 654.
 Maeterlinck, Maurice Polydore Marie Bernard, 610.
 Mallarmé, Stéphane, 507.
 Mann, Alfred, 623.
 Mann, Heinrich, xvii, xix.
 Mann, Thomas, 132, 632 e n.
 Manning, Otto Harald Alfred, 622, 623.
 Mantegna, Andrea, 100, 118.
 Manzoni, Alessandro, 98.
 Marées, Hans von, xviii.
 Margolin, Frieda, 429 n, 451.
 Marianne, *vedi* Willemer, Marianne von.
 Marx, Heinrich Karl, 480.
 Masaccio (Tommaso di ser Giovanni, *detto*), 569.
 Matteo, professor, 40.
 Maupassant, Guy de, xvii.
 Mauthner, Fritz, xv.
 Maync, Harry, 650.
 Meinecke, Friedrich, xvi.
 Meleagro di Gadara, 558.
 Mendelssohn, Moses, 331.
 Metternich-Winneburg, Klemens Wenzel Nepomuk Lothar, principe di, 374.
 Meyer, Hermann Julius, 86.
 Meyer, Richard Moritz, 533, 560.
 Meyer, Thomas, 670 n.
 Mézières, François, 540.
 Michelangelo Buonarroti, 344.
 Mila, Massimo, 526 n.
 Minor, Jacob, 375 n, 377 n, 393 n, 401 n, 411 n, 431 n, 436 n, 450 e n.
 Mittner, Ladislao, 278 n.
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin, *detto*), 346, 347, 457, 649.
 Monnier, Adrienne, 655.
 Mörike, Eduard, 594.
 Moritz, Karl Philipp, xv, 407.
 Mosè, 155.
 Mozart, Wolfgang Amadeus, xix, 526.
 Müller, Adam, xxii.
 Müller, Friedrich, 291, 293.
 Munch, Edward, xviii.
 Musil, Robert, 626.
 Napoleone I Bonaparte, imperatore dei Francesi (1804-14, 20 marzo - 22 giugno 1815), re d'Italia (1805-14) 150, 155, 167, 534.
 Natorp, Paul, 451.
 Newton, Isaac, 155.
 Nietzsche, Friedrich, xvii, xxii, 28, 133, 138, 151, 155, 257, 381, 453, 596, 602, 630.
 Noeggerath, Felix, xix, 650.
 Novalis (*pseudonimo di* Friedrich Leopold von Hardenberg), xx, 218, 306, 355 n, 357, 358, 359-361, 367, 375 e n, 377, 379, 380, 385-87, 389, 391-93, 394 n, 395-98, 401-4, 406 e n, 408-11, 414, 422, 425-28, 431-36, 438, 445, 447, 450 e n, 651.
 Omero, 146, 428 n.
 Opitz, Martin, 59.
 Orazio Flacco, Quinto, 59, 152.
 Ostwald, Wilhelm, 125 n.
 Palladio, Andrea (*pseudonimo di* Andrea di Pietro della Gondola), 106.
 Palma (*o* Negretti *o* Nigretti), Jacopo (*detto* il Vecchio), 114.
 Pannwitz, Rudolf, 81, 510.
 Pappmeyer, Christian, 623.
 Paquet, Alfons, 126 e n.
 Péguy, Charles, xxi.
 Pericle, 151.
 Pfempfert, Franz, xviii, 624.
 Picasso, Pablo, 641.
 Pindaro, 222, 266, 511, 524, 558, 627, 643.
 Pingoud, Charlotte, 355 n, 383 n, 384 n, 451.

- Pitati, Bonifacio de', 110.
 Platone, x, 151, 152, 257, 268, 329, 435, 583, 601, 624, 632, 645.
 Plauto, 346.
 Plessner, Hellmuth, 659.
 Podszus, Friedrich, xxii, 627, 634, 660, 663.
 Pollak, Dora Sophie, xviii-xxii, 632, 637, 645, 646, 652, 654, 657-59, 668.
 Pollak, Max, xviii, xix, 629.
 Popp, Walter, 623.
 Porena, Ida, 628.
 Pulver, Max, 373 n, 418 e n, 419 n, 451.

 Radt, Fritz, xix.
 Radt, Grete, xviii, xix.
 Radt-Cohn, Jula, *vedi* Cohn, Jula.
 Raffaello Sanzio, 320, 321, 641.
 Raich, Johann Michael, 433 n, 450.
 Rang, Florens Christian, xxii, 126 n, 633, 664-66, 670.
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 110, 174, 314.
 Rexroth, Tillman, xii, 606.
 Rickert, Heinrich, xv, xvi, xxii, 650.
 Riediger, Hellmut, xii.
 Riemer, Friedrich Wilhelm, 539.
 Rilke, Rainer Maria, xix, 126, 642, 643.
 Rimbaud, Jean Nicolas Arthur, xx, 642.
 Robert, 43.
 Rosenzweig, Franz, xxii.
 Rothacker, Erich, 670.
 Rotten, Elisabeth, 440 n, 451.
 Rousseau, Jean Jacques, 37.

 Sachs, Franz, xv, 84, 85, 120, 649.
 Saffo, 73, 198.
 Salomon, Friedric, 33 e n.
 Salomon-Delatour, Gottfried, 656.
 Santippe, 270.
 Scheidemann, Philipp, xx.
 Scheerbart, Paul, 462, 626, 654, 655.
 Schelling, Friedrich, xix, 361.
 Schiller, Friedrich von, xvii, 28, 29, 60, 69, 88, 123, 149, 154, 174, 236, 265, 428 n, 524, 545-47, 610.
 Schlegel, August Wilhelm, 356, 357, 385, 401, 406 e n, 407, 412, 415 n, 432, 435.
 Schlegel, Caroline Dorothea Albertine, 403 n, 407, 438, 451.
 Schlegel, Friedrich, xx, 271, 355 e n, 356-61, 363, 365, 367, 368, 370-93, 394 n, 400-14, 415 n, 416-20, 422-29, 431 e n, 432 e n, 434, 435, 436 e n, 438-41, 444 e n, 446, 449, 450, 506, 651.
 Schleiermacher, Friedrich Ernst Daniel, xx, 137, 276, 375, 385, 387, 403.

 Schmidt, Julian, 568, 569.
 Schmidt-Rottluff, Karl, xviii.
 Schnitzler, Arthur, 132.
 Schoen, Ernst, xix, xxi, xxii, 616, 617, 626-30, 635, 638, 640, 642, 643, 647, 654, 658, 668.
 Schoenflies, Arthur, xiii.
 Schoenflies, Georg, xiii.
 Schoenflies, Pauline, xiii, 67.
 Scholem, Gershom Gerhard, ix, x, xii n, xiii, xix-xxii, 125 n, 607, 611, 618, 624-629, 632-52, 654-70.
 Schopenhauer, Arthur, 650.
 Schuler, Alfred, 632.
 Schultz, Franz, xxii, 451.
 Schweppenhäuser, Hermann, xii e n, 607.
 Seebass, Friedrich, 451.
 Seewann, Gerhard, 182 n.
 Seligson, Rika, xviii.
 Semrau, Max, 109 e n, 110, 114.
 Shakespeare, William, xv, 28, 30, 68, 69, 273 n, 275, 309, 344, 345, 401, 411, 415 e n, 428 n, 429, 610, 649, 665.
 Shaw, George Bernard, 348, 349, 648, 649.
 Simmel, Georg, xv, xvi, 52, 560, 583, 650, 667, 669.
 Simon, Heinrich, 375 n, 451.
 Socrate, 268-70, 632.
 Sofocle, 151, 508, 511, 567.
 Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, 530, 536, 539, 542, 583.
 Solmi, Renato, ix.
 Soltau, Dietrich Wilhelm, 415 n.
 Sophie von Sachsen-Weimar, 451.
 Sorel, Georges, 480 e n, 481, 484, 657.
 Sparnaay, Hendrik, 652.
 Spinoza, Baruch, 126, 128, 165, 257, 468.
 Spitteler, Carl, xv, 30, 31, 33, 132 e n, 610, 621.
 Staël-Holstein, Anne-Louise-Germain Necker de, 537.
 Steinfeld, Alfred, xv, 32 e n, 33-35, 649.
 Steinmann, professor, 74.
 Stendhal (*pseudonimo di Marie-Henri Beyle*), xv, xxi, 52.
 Stern, William, 175, 623.
 Sterne, Lawrence, xvii, 345.
 Stifter, Adalbert, 342, 343, 575, 647, 648.
 Stocker, Adolf, xiii.
 Strauß, Ludwig, xvi, xvii, 611, 617, 619.
 Strich, Fritz, xix.
 Strindberg, Johan August, xv, xxi, 138, 320, 649.
 Swift, Jonathan, 345.

 Talere di Mileto, 151, 323.
 Tell, Guglielmo (Wilhelm), 42, 614.

- Teodora, imperatrice bizantina, 193.
 Terenzio Afro, Publio, 346.
 Thorwaldsen, Bertel, 95.
 Tieck, Ludwig, 360, 415 n, 418, 419 n, 420.
 Tiedemann, Rolf, xii e n, 125 n, 607, 661, 662.
 Tiedemann-Bartels, Hella, xii, 606.
 Tiepolo, Giambattista o Giovanni Battista, 115.
 Timpanaro Cardini, Maria, 569 n.
 Tintoretto (*pseudonimo di Jacopo Comin, detto anche Jacopo Robusti*), 110.
 Tiziano Vecellio, 109, 110, 113.
 Tolstoj, Lev Nikolaevič, xv, 41, 138.
 Tosulli, 40.
 Tuchler, Kurt, xvi.
 Tumarkin, Anna, xx, 650.
 Tuoselli, signora, 40.
- Unger, Erich, xxi, xxii, 477 n, 479 n, 657, 664-66.
 Unsel, Siegfried, ix.
- Van Geldern, famiglia, xiii.
 Van Gogh, Vincent, xviii.
 Van Hoddis, Jacob, xvii.
 Vivarini, Bartolomeo, 109.
 Vogelweide, Walther von der, 146.
 Voß, Johann Heinrich, 506, 509.
- Wagner, Richard, 182 n.
 Wahrig, Gerhard, 273 n.
 Waitz, Georg, 451.
- Walter, Julius, 573.
 Walzel, Oskar F., 450.
 Wassermann, Jakob, 135 e n.
 Weber, Marianne, xxii.
 Webern, Anton Friedrich Wilhelm von, 116.
 Wedekind, Franz, xv, 151.
 Weißbach, Richard, xxi, xxii, 639, 654, 660, 663, 665, 666.
 Werner, Zacharias, 538.
 Whitman, Walt, 126.
 Wieland, Christoph Martin, 537, 546.
 Wilde, Oscar Fingai O'Flaherty Wills, xv, 163.
 Willemer, Marianne von, 559.
 Winkelmann, Johann Joachim, 151, 390, 423, 536.
 Windelband, Wilhelm, 365 n, 373 n, 378 e n, 451.
 Windischmann, Carl Joseph Hieronymus, 382, 450.
 Witz, Konrad, xvii.
 Wolf, Hans, 624 n.
 Wölfflin, Heinrich, xv, xix, 650.
 Wolfradt, Willi, xv, 649.
 Wolfskehl, Karl, xix.
 Wyneken, Gustav, x, xiv-xix, 36 n, 58, 178, 179, 182, 610, 613, 619-23, 625.
- Zelter, Carl Friedrich, 534, 537, 541, 545-547, 572, 573, 585, 668.
 Zinov'ev, Grigorij Evseevič (*pseudonimo di Grigorij Evseevič Apfelbaum*), xxii.
 Zola, Emile, xix.