

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI
SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Raffaella Del Pezzo, Fernando Ferrara, Marino Freschi,
Maria Grimaldi, Ludovica Koch, Horst Künkler, Colomba La Ra-
gione, Gemma Manganella, Jan Hendrik Meter, Maria Rosaria
Saquella, Gerda van Woudenberg, Luciano Zagari.

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di otto fascicoli.

XVII, 1

1974

STUDI TEDESCHI

a cura di L. Zagari e M. Freschi

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Renato Saviane, *Faust tra Mefistofele e lo spirito della terra*. (Il problema dell'azione nell'«Urfaust di Goethe») pag. 7
- Ferruccio Masini, *Statuto ideologico della classicità in Friedrich Schiller* » 87
- Ida Porena, *Il tempo, la notte, lo scongiuro*. Per una lettura di Eichendorff » 103

DIBATTITI E DISCUSSIONI

- Marino Freschi, *La parola di Joseph Roth. In nota a Lontano da dove di Claudio Magris* » 121

RICERCHE ED ESPERIMENTI

- Giuseppe Dolei, *Trakl e Rimbaud* » 139



AION
SEZIONE GERMANICA
STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVII, 1

STUDI TEDESCHI

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 56985

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1974



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVII

STUDI TEDESCHI

IST. UNIV. ORIENTALE

In the
Department of
Languages and Literatures

April 1952

ARTICOLI E SAGGI

FAUST TRA MEFISTOFELE
E LO SPIRITO DELLA TERRA

(IL PROBLEMA DELL'AZIONE NELL'« URFAUST » DI GOETHE)

Non vi è forse interprete dell'*Urfaust* che non si sia posto la questione, pregiudiziale perché involve anche il protagonista, dei "nati" di Mefistofele; i risultati di tale lavoro critico sono, come si può facilmente intuire, disparati¹ ma, con una certa dose di semplificazione, possono essere catalogati in due sole rubriche, quella, forse più pingue, che, su suggerimento del Rickert², è stata chiamata *Erdgeisthypothese*, secondo la quale Mefistofele è un inviato dello Spirito della terra, e quella, legata alla tradizione che vuole lo spirito del male mandato da Lucifero, che, per analogia, può essere definita *Luziferhypothese*.

I sostenitori della *Erdgeisthypothese* si richiamano alle parole di Faust nella scena intitolata più tardi *Trüber Tag - Feld*:

Hund! Abscheuliches Untier! — Wandle ihn, du unendlicher Geist, wandle den Wurm wieder in die Hundsgestalt [...].

¹ Per un utile riassunto delle svariate teorie formulate sull'*Urfaust*, e non solo a proposito di Mefistofele, si rimanda a VALTERS NOLLENDORFS, *Der Streit um den Urfaust*, The Hague - Paris 1967. Cfr. qui soprattutto il capitolo *Die Einführung des Mephistopheles*, pp. 157-187.

² Cfr. HEINRICH RICKERT, *Der Erdgeist in Goethes Faust und die Erdgeisthypothese*, in « Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts », Frankfurt/M. 1930, pp. 91-130. Il Rickert ricorda molto opportunamente che la *Erdgeisthypothese* è di vecchia data, che per la prima volta è stata formulata da CH. H. WEIßE nel suo *Kritik und Erläuterung des Goethe'schen Faust*, Leipzig 1837.

Groser herrlicher Geist, der du mir zu erscheinen würdigtest,
der du mein Herz kennst und meine Seele, warum musstest
du mich an den Schandgesellen schmieden, der sich am Scha-
den weidet und am Verderben sich lezt!³

e, occasionalmente, ai seguenti versi detti da Faust nella
scena *Wald und Höhle*⁴:

Erhabener Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat

.
O daß dem Menschen nichts Vollkommnes wird,
Empfind'ich nun. Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah und näher bringt,
Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
Entbehren kann

(vv. 3217 segg.)

All'obiezione che Mefistofele è pur sempre un dia-
volo rispondono negando tale caratterizzazione⁵, oppure
affermando che lo Spirito della terra rappresenta indif-
ferentemente sia il bene che il male, la vita e la morte e
quindi anche l'aspetto mefistofelico della realtà⁶. Per al-

³ I passi dell'*Urfaust* e delle altre opere del giovane Goethe vengono citati dall'edizione *Der junge Goethe. Neue Ausgabe in sechs Bänden besorgt von MAX MORRIS*, Leipzig 1910-11. L'*Urfaust* è compreso nel V volume.

⁴ EUDO C. MASON, *The «Erdgeist» Controversy Reconsidered*, in «The Modern Language Review» 55/1960, pp. 66-78. La scena *Wald und Höhle* è stata scritta da Goethe almeno dieci anni dopo l'*Urfaust* e inclusa nel *Fragment* del 1790. Bisognerebbe quindi dimostrare che Goethe, dopo le esperienze di Weimar e del viaggio in Italia, non ha mutato la concezione del suo *Faust*.

⁵ Per KUNO FISCHER (*Goethes Faust*, 2. Band: *Entstehung, Idee und Composition des goetheschen Faust*, Heidelberg s.d., ma 1902, p. 199) Mefistofele è uno spirito elementare, manifestazione della *Urnatur* non della *Umnatur* dell'inferno. Cfr. anche ALFRED WALHEIM (*Studien zum Urfaust*, in «Chronik des Wiener Goethe-Vereins» 48-49-50/1946, pp. 3-46) che avvicina Mefistofele, quello delle scene iniziali e non il Mefisto della tragedia di Margherita, al Satiro della farsa goethiana (pp. 15-16).

⁶ Il Rickert (*op. cit.*, p. 119), pur sostenendo, unico tra gli interpreti, che Mefistofele è l'emissario del Macrocosmo, si serve

cuni critici, che si richiamano alla cosmologia goethiana nell'ottavo libro di *Dichtung und Wahrheit*, l'*Erdgeist* ha in qualche modo ereditato il carattere di Lucifero, quel Lucifero che non solo si è allontanato da dio, ma che ha pure creato la terra per trovare sfogo alla sua « unendliche Tätigkeit »⁷.

Pur potendo contare soltanto sulle parole di Mefistofele:

Hätt Luzifer so ein Duzzend Prinzen,
Die sollten ihm schon was vermünzen;
Am Ende kriegt' er eine Commission.

i sostenitori della cosiddetta ipotesi luciferica rifiutano l'*Erdgeisthypothese* soprattutto per ragioni di tradizione — « Ein Faust ohne den Bund mit dem Teufel ist ein Unding oder ein Unsinn », scriveva Jacob Minor già nel lontano 1901⁸ — ma anche per non cadere nell'errore di sottovalutare la natura demoniaca e perversa di Mefistofele. « Kann ein sittlich indifferenter Geist einen sittlich differenten Diener haben? » — si chiede Wolfgang Binder;

della stessa argomentazione: « Der Makrokosmos ist der [...] allumfassende Geist [...]. Besonders der Weltgeist [...] verträgt sich gut mit dem Gedanken, daß dieser Geist auch den Teufel zuläßt ».

⁷ Cfr. GUSTAV ROETHE (*Die Entstehung des «Urfaust»*, in G.R., *Goethe*, Berlin 1932, pp. 49-92; il saggio è però del 1920): « Die "unendliche Tätigkeit" schlägt die Brücke von diesem Luzifer (di *Dichtung und Wahrheit*) zum Erdgeist und das hilft auch verstehen, wie Mephisto der Sendling des Erdgeistes werden konnte; dieser erbte den Unterteufel von Luzifer, als er ihn verdrängte » (pp. 84-85). Questa tesi, enunciata per la prima volta da OTTO HARNACK (*Eine neue Faust-Erklärung*, in «Preussische Jahrbücher» 75/1894, pp. 87-96) che raccoglieva un'indicazione di Ch. H. Weiße, è stata ripresa dopo il Roethe, tra gli altri, da FERDINAND JOSEF SCHNEIDER (*Goethes Satyros und der Urfaust*, Halle-Saale 1949, p. 31), da HANS ALBERT MAIER (*Goethes Phantasiearbeit am Fauststoff im Jahre 1771*, in «PMLA» 67/1952, pp. 134-5) e, con nuove argomentazioni, da EUDO C. MASON nel suo volume *Goethe's Faust. Its Genesis and Purport*, Berkeley and Los Angeles 1967, pp. 174-6.

⁸ JACOB MINOR, *Goethes Faust. Entstehungsgeschichte und Erklärung*, 1. Band: *Der Urfaust und das Fragment*, Stuttgart 1901, p. 225.

è vero che lo Spirito della terra « zerstört mit der erhabenen Gleichgültigkeit der Natur. Aber Mephistos Zerstörungstrieb ist böse »⁹.

Il grosso problema cui si trovano di fronte tali interpreti è quello della giustificazione di Faust (si badi, di Faust simbolo e personificazione del carattere tedesco!) legato di fatto ad un compagno malvagio.

La spiegazione biografica della Fischer-Lamberg (come in generale tutte le spiegazioni biografiche) è assolutamente insoddisfacente: l'introduzione del diavolo nella tragedia di Margherita, considerata la parte più antica dell'*Urfaust*, risponderebbe alla necessità di Goethe di giustificare in qualche modo, di fronte a se stesso, il suo operato nei confronti di Friederike Brion, di trovare insomma un comodo "capro espiatorio"; le prime scene del dramma dovevano quindi contenere « den Moment der Entlastung, den Teufel [...], sie mußten die Möglichkeit bieten, Mephistopheles zum Hauptschuldigen zu erklären »¹⁰. È evidente che questa interpretazione spostata arbitrariamente i termini della questione perché fa di Faust quasi un irresponsabile senza con ciò chiarire i suoi rapporti col diavolo.

⁹ WOLFGANG BINDER, *Goethes Faust: Die Szene « und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist »*, Giessen 1944, p. 75. Per Lukács, che sfiora soltanto questo problema, la *Erdgeisthypothese* « verkehrt [...] die ganze Goethesche Naturauffassung ins Christlich-Mittelalterliche: denn in diesem Fall ist der Erdgeist kein Naturprinzip, sondern ein Prinzip des Teuflichen » (*Faust-Studien*, in G.L., *Goethe und seine Zeit*, Berlin 1953, p. 211).

¹⁰ HANNA FISCHER-LAMBERG, *Zur Datierung der ältesten Szenen des Urfaust*, in « Zeitschrift für deutsche Philologie » 76/1957, p. 387. Su questa fragilissima argomentazione la Fischer-Lamberg costruisce la datazione delle prime scene del dramma. La tradizione esegetica biografica ha ormai una storia piuttosto lunga; prende origine dall'*Urerlebnis* gundolfiano (nel *Goethe*, Berlin 1916) e passa, tra gli altri, per KONRAD BURDACH (*Das religiöse Problem in Goethes Faust*, in « Euphorion » 33/1932, *Goethe-Festheft I*, pp. 3-83) il quale afferma che nel Faust Goethe ha rappresentato se stesso e per questo non poteva condannarlo all'inferno, e per EBERHARD WE-

Ma altri sostenitori della *Luziferhypothese* si trovano costretti a forzare l'interpretazione per rendere ragione d'un Faust seduttore e malvagio, in sostanza d'un anti-Faust. Poiché sono convinti (forse un tantino più di altri critici) che i personaggi dello *Sturm und Drang* siano dei lottatori giganteschi, dei titani mitici e fantascientifici pronti a misurarsi con gli dei e i demoni, esaltano il Faust evocatore degli spiriti ma si sentono defraudati dall'incoerenza di Goethe che nella seconda parte del dramma ridurrebbe il protagonista nei panni d'un amante meschino, all'altezza sì e no d'un « Boulewardheld »¹¹.

Già Meyer-Benfey, strumentalizzando la deleteria *Fetzentheorie* di Gustav Roethe, decise che « die Gretchen-Tragödie hat mit der ersten Hälfte des *Urfaust* keinen Zusammenhang, weder im Thema noch im Charakter des Helden » e che quindi il Faust titano¹² ha con il Faust amante « nur den Namen gemein. Im übrigen hat er seine

BER (*Der Erlösungsgedanke im Goetheschen Urfaust*, Rostock 1933) che vede nell'*Urfaust* una specie di *Work in progress* ante litteram.

¹¹ G. C. L. SCHUCHARD, *Die ältesten Teile des Urfaust*, in « Zeitschrift für deutsche Philologie » 52/1927, p. 355.

¹² A nostro avviso il concetto di titanismo, riferito a Faust e ad altri personaggi del giovane Goethe, va notevolmente ridimensionato. Proprio il momento in cui Faust aspira ad oltrepassare i limiti impostigli dalla sua natura umana si trasforma in sconfitta: i suoi tentativi da superuomo vengono soffocati sul nascere. Quando invece Faust, come si dirà più avanti, vuole vivere da uomo sperimentando le gioie e i dolori della vita, allora palesa la ricchezza del suo animo che non ha più nulla di titanico. Goethe vuole mostrare che ciascun uomo, non appena sappia abbandonare i pregiudizi, le convenzioni e le leggi d'una società ormai irrigidita, può aspirare ad una vita libera, « faustiana » se si vuole, soggettivamente ricca, anche se poi in concreto tragica per le remore societarie. Neppure Götz von Berlichingen, per fare un altro esempio, può essere definito un titano; Georg e Laerte dimostrano a sufficienza come chi abbia animo fiero e incorrotto possa seguire il suo esempio, salvando la propria umanità anche nella sconfitta, anzi proprio nella sconfitta. Cfr. a questo proposito di CESARE CASES la introduzione al *Faust*, Torino 1965, p. XXXIV, e la EDITH BRAEMER (*Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang*, Berlin und Weimar 1968, p. 87) che sottolinea come il con-

Verwandten in Clavigo, Fernando u.s.w.»¹³. Partendo dalle stesse premesse anche Hermann Schneider giunge inevitabilmente agli stessi risultati, quando afferma che vi è una differenza sostanziale tra «Übermensch und gewöhnlichem Liebhaber», che «“Faust der Nichtfaustische” tritt nirgends so stark in Erscheinung wie in der ganzen Reihe der Liebesszenen» e che quindi la *Gretchen-tragödie* «hat dem Dichter auf lange Zeit hin, wenn nicht für immer, das Konzept verdorben»¹⁴.

Tali interpretazioni appaiono piuttosto innocue, mentre certamente più pericoloso, per il sottofondo filosofico e la pretesa di religiosa infallibilità, è quel filone iniziato nel 1933 da W. Böhm¹⁵, proseguito poi dal Beutler¹⁶, dal von Wiese e ripreso recentemente dal Grumach, secondo il quale la tragedia di Faust rappresenta una variazione moderna del *Mysterienspiel* medievale. Esclusa categori-

cetto di *Genie* fosse per gli *Stürmer* migliori «Ausdruck eines bürgerlichen Selbstbewußtseins» senza implicazioni superomistiche.

¹³ HEINRICH MEYER-BENFEY, *Die Entstehung des Urfaust*, in «Preussische Jahrbücher» 192/1923, p. 299. Cfr. anche BORIS HELMANN (*Die Erdgeistszene im Urfaust als Lyrisches Monodrama*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» 14/1926, pp. 110-126) il quale, convinto che la prima parte dell'*Urfaust* sia appunto un «lyrisches Monodrama» sull'esempio del *Pygmalion* di Rousseau, nega qualsiasi rapporto con la *Gretchen-tragödie*.

¹⁴ HERMANN SCHNEIDER, *Urfaust?*, Tübingen 1949, pp. 84-85. Cfr. anche ALFRED WALHEIM (*op. cit.*, in «Chronik des Wiener Goethe-Vereins» 51/1947, p. 37): «Es ist kein Zweifel: die Hauptschuld, daß der "Urfaust" nicht vollendet wurde, trägt das holde Gretchen». R. M. BROWNING (*On the Structure of the "Urfaust"*, in «PMLA» 68/1953, p. 474) mette giustamente in ridicolo questi interpreti che vogliono ad ogni costo saperne più dell'autore e che esclamano, là dove non riescono a rendersi ragione di certi passaggi: «Hier irrt Goethe!».

¹⁵ W. BÖHM, *Faust der Nichtfaustische*, Halle (Saale) 1933. In realtà la tesi del Böhm, certamente salutare nel momento storico in cui è stata formulata, ha un precedente in FRIEDRICH THEODOR VISCHER, *Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts*, Stuttgart 1875.

¹⁶ ERNST BEUTLER, *Der Frankfurter Faust*, in «Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts» 1936-1940, pp. 594-686.

camente l'idea dialettica della perfettibilità¹⁷, Faust, in quanto rappresentante dell'umanità, viene condannato ad essere sempre colpevole proprio per esaltare alla fine l'intervento provvidenziale di Dio.

Se è vero che l'affermazione del von Wiese: «Die Voraussetzung für das göttliche Mysterienspiel bleibt die menschliche Tragödie»¹⁸ si riferisce alla stesura definitiva del *Faust*, il Grumach è, da parte sua, convinto che già il primitivo piano dell'opera, che Goethe avrebbe concepito sin dal 1769¹⁹, fosse dominato dalla concezione d'una salvezza dovuta alla imperscrutabilità della grazia divina²⁰.

Tale idea si basa sulla convinzione pessimistico-luterana del male radicale, della realtà incontrovertibile del peccato originale per cui l'uomo, condannato comunque e sempre al male, può redimersi solo attraverso un processo di autonegazione. Ma è insostenibile attribuire a Goethe, al giovane Goethe in particolare, che si era allon-

¹⁷ «Fausts Weg ist nicht, wie dogmatisch geglaubt wird, als das Drama einer Entwicklung, einer inneren Wandlung, einer Erlösung angelegt, sondern die drei großen Teile (la tragedia di Margherita, quella di Elena e la «Herrschertragödie») zeigen Faust im Wechsel der Lage als denselben, in seiner Unverbesserlichkeit Einzigen» (W. BÖHM, *op. cit.*, p. 23).

¹⁸ BENNO VON WIESE, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, 1. Band, Hamburg 1948, p. 199.

¹⁹ ERNST GRUMACH, *Prolog und Epilog im Faustplan von 1797*, in «Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft» 14-15/1952-53. La datazione di un preciso piano del *Faust* nel 1769, certo facilitata da una, invero molto vaga, affermazione di Goethe: «Es ist keine Kleinigkeit, das, was man im zwanzigsten Jahre concipirt hat, im zweiundachtzigsten ausser sich darzustellen» (cfr. Gräf, Nr. 1910), appare semplicemente assurda. Anche se allora Goethe aveva letto le opere di Welling e di Belmont, non aveva ancora incontrato Herder, dal quale soltanto avrebbe ricevuto impulsi decisivi almeno per tutta la sua produzione poetica stürmeriana.

²⁰ Il concetto della *Gnade*, anche se trasposta in un contesto fiabesco, è ripreso da W. KLEINSCHMIT VON LENGEFELD, *Goethes Faust. Tragödie oder Fabeldichtung?*, in «Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts» 1970, pp. 98-126.

tanato dai circoli pietistici e si era scontrato con Lavater proprio per insanabili divergenze sull'interpretazione del peccato originale e al quale scriverà piuttosto brutalmente: « Ich bin kein Christ »²¹, « alle deine Ideale sollen mich nicht irre führen wahr zu seyn, und gut und böse wie die Natur »²², una simile concezione religiosa.

Il Goethe strasburghese si era allontanato dal cristianesimo e da qualsiasi religione positiva²³.

Quando il suo Faust invoca lo Spirito della terra non invoca altri che il nuovo dio, un dio non più trascendente

²¹ Lettera del novembre 1773. Cfr. *Der junge Goethe*, cit., 3. Band, p. 65.

²² Lettera del 22 febbraio 1776; *Hamburger Ausgabe, Goethes Briefe I*, p. 208. Di un Goethe cristiano si può parlare solo per il breve periodo che va dal ritorno a Francoforte da Lipsia sino alla partenza per Strasburgo, per il periodo cioè della malattia del poeta, della sua amicizia con la Klettenberg e dei suoi interessi mistico-alchimistici. Ma analizzando la lettera al Langer del 17 gennaio 1769, nella quale Goethe comunica all'amico la sua conversione, ROLF CHRISTIAN ZIMMERMANN (*Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, 1. Band *Elemente und Fundamente*, München 1969) giunge alla conclusione che « die "Bekehrung" des jungen Goethe stand auf keinen sehr sicheren Füßen » (p. 64), che essa era dovuta a motivi estrinseci, soprattutto agli interessi di Goethe per l'alchimia che aveva imparato a conoscere nella cerchia dei pietisti. Le argomentazioni formali e contenutistiche del Zimmermann scalgano convincentemente l'idea p.e. di un BRUNO WACHSMUTH che Goethe sia stato « Christ in der hohen, lebenverpflichtenden Bedeutung der Imitatio Christi » (*Goethe und die Magie*, in « Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft. Neue Folge des Jahrbuchs », 8/1943, p. 102).

²³ I pietisti condannavano la sua fede nell'integrità della natura come pelagianismo. Ma Goethe era andato, già nel suo scritto del 1771 *Zum Schäkespears Tag* ben più in là affermando che « das was wir böse nennen, ist nur die andre Seite vom Guten » e ripetendo nello spirito di Spinoza che « die prätendirte Freyheit unsres Wollens, mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstösst ». Cfr. MARTIN BOLLACHER (*Der junge Goethe und Spinoza. Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturms und Drangs*, Tübingen 1969) il quale dimostra quanto peso avesse la filosofia di Spinoza per Herder e il giovane Goethe.

ma presente nella natura, un dio che non conosce più una norma superiore e aprioristica di moralità, una discriminazione assoluta di bene e male²⁴, ma a cui interessa l'azione senza posa, il rinnovellarsi continuo e senza fine della natura. Il Korff ha visto giusto quando afferma che « mit der Erdgeistbeschwörung [...] hat der Gottsucher Faust an der Spitze einer neuen Menschheit das tausendjährige Reich des alten Glaubens verlassen »²⁵, ma bisogna aggiungere anzitutto che Faust non riesce, nel momento dell'apparizione, a sopportare la vista dello Spirito della terra e poi che la nuova divinità si dimostra insofferente di chi la sta cercando, la sta, passivamente, invocando. È questo un punto essenziale nello sviluppo del dramma e non ne deve essere sottovalutata l'importanza.

Il Faust « titano » è ancora tanto letterato da servirsi della magia non per godere la vita lontano dal suo « dumpfes Mauerloch », ma per ammirare da esteta i segni d'un libro che significano natura: sente piacere nel guardare il simbolo del macrocosmo perché è la sua fantasia che gli permette di vivificarlo tanto da vedere « die würckende Natur vor meiner Seele liegen ». Persino l'invocazione all'*Erdgeist* è fatta con lo spirito dell'intellettuale che osserva una forma (il Claudio Hofmannsthaliano che riesce solo « mein Leben zu erleben wie ein Buch » è l'erede legittimo di questo Faust). Senonché lo Spirito della terra, al contrario del macrocosmo²⁶, non è una

²⁴ Cfr. il seguente passo dall'*Ethica* di Spinoza: « Bonum, et malum quod attinet, nihil etiam positivum in rebus, in se scilicet consideratis, indicant, nec aliud sunt, proeter cogitandi modos, seu notiones [...]. Nam una, eademque res potest eodem tempore bona, et mala, et etiam indifferens esse » (*Opera - Werke*, lateinisch und deutsch, 2. Band hrsg. von KONRAD BLUMENSTOCK, Darmstadt 1967, p. 384).

²⁵ HERMANN AUGUST KORFF, *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, 1. Band, Leipzig 1923, p. 290.

²⁶ La letteratura sul macrocosmo e sullo Spirito della terra è, come si può ben immaginare, ricchissima. Io sono dell'avviso di

forma, ma, nel momento in cui si concretizza in apparizione, si manifesta come fiamma, movimento incessante,

respingere la tesi del Minor, ripresa poi da molti interpreti, che postula l'esistenza d'una divinità « die sich zum Wirken im Weltall und auf der Erde der persönlichen Geister, des Makrokosmos und des Erdgeistes, bedient » (*op. cit.*, p. 184), di respingere quindi tutte le tesi spiritiche compresa quella compromissoria di F. SARAN (*Goethes Mahomet und Prometheus*, Halle-Saale 1914) il quale vede uno sviluppo tra le prime scene e la cosiddetta *Katechisationsszene*, nel senso che nelle prime Goethe sarebbe ancora legato a credenze spiritiche mentre nella seconda esprimerebbe un panteismo corrispondente a quello del *Mahomet* in prosa. Penso che macrocosmo e *Erdgeist* si possano comprendere più che con le categorie hegeliane di « Geist des Wissens und Genießens » (*Phänomenologie des Geistes*, nach dem Texte der Originalausgabe hrsg. von J. HOFFMEISTER, Hamburg 1952, p. 262), con quelle nietzscheane di apollineo e dionisiaco, l'una rappresentante la vita formalizzata, racchiusa in forme contemplabili, l'altra metafora dell'ebbrezza del superamento dell'io e del ricongiungimento dell'uomo con l'uomo e dell'uomo con la natura. (Non è un caso che Nietzsche definisca il suo Dioniso con le parole del *Faust*: « Ein ewiges Meer, ein wechselnd Weben, ein glühend Leben » — cfr. *Die Geburt der Tragödie*, in F. N., *Werke in drei Bänden*, hrsg. von KARL SCHLECHTA, 1. Band, p. 54. Nietzsche sembra addirittura dare una definizione di macrocosmo e *Erdgeist* là dove parla di « Bilderwelt des Traumes » e di « rauschvolle Wirklichkeit, die [...] des einzelnen nicht achtet » — *Ivi*, p. 25).

Macrocosmo e Spirito della terra sono due aspetti della stessa realtà, vista ora staticamente come forma, ora dinamicamente come vita. Sta all'uomo mettersi sotto l'uno o l'altro segno. Il Faust delle prime scene, che è insoddisfatto delle forme, non riesce d'altra parte a cogliere la vita e per questo ne è respinto. Sarà bene andare dunque molto cauti con le elucubrazioni metafisiche: gli spiriti non sono realtà assolute esistenti, come il dio cristiano, prima e al di là dell'uomo; essi si realizzano nel comportamento dell'uomo.

Anche EUDO C. MASON (*Goethe's Faust. Its Genesis and Purport*, cit.) vede nel macrocosmo e nello Spirito della terra due simboli, rispettivamente della *vita contemplativa* e della *vita activa*, di una natura spiritualizzata e di una assolutamente concreta. « The kind of devotion to nature that had become current from the early years of the eighteenth century onward had been decidedly contemplative, high-minded and fastidious, tending to avoid any open breach with christian theism or with traditional philosophical

inafferrabile e inconoscibile, come « wiederlich »²⁷ e « schrecklich ».

Che il panteismo faustiano sia di evidente origine spinoziana, filtrato attraverso la mediazione di Herder, è stato riconosciuto con chiarezza già dal Danzel e dimostrato con ottime argomentazioni sin dal 1930 da Carl Roos²⁸, solo che tale realtà è stata troppo spesso sotto-ciuta, travisata o combattuta dagli interpreti del *Faust* che hanno preferito porre l'accento sulla magia alchimistica del protagonista e sulla sua capacità di evocare degli spiriti alla stregua di un *medium*.

and religious ethics [...]. It was not with such a etherealized and bowdlerized nature as this that Goethe wanted his Faust to enter into communion, but with nature as she really is, in all her ruthlessness and all her disconcerting aspects » (p. 156). Non possiamo però condividere le argomentazioni del critico là dove, paragonando lo Spirito della terra al biblico « dio di questo mondo », avvicina l'*Erdgeist* a Satana e soprattutto là dove, introducendo un elemento moralistico, mette in discussione la scelta faustiana della *vita activa*: « Faust is certainly right in thinking that the amoral Erdgeist more truly represents the character of nature as it actually is than the Sign of the Makrokosmos does; but whether he is right in therefore dedicating himself to that Spirit and so taking it upon himself also to live beyond good and evil is another question » (p. 161). Seguendo il ragionamento del Mason si arriva alla conclusione che, se l'*Erdgeist* ha tratti luciferici, anzi satanici, Mefistofele è malvagio non tanto perché spirito della seduzione e del caos, ma perché spirito dell'azione!

²⁷ Come spiega il dizionario di JOHANN CHRISTOPH ADELUNG, « wiederlich » oltre che « Widerwillen, Ekel erweckend » significa anche « Widerwillen verrathend, mürrisch, verdrießlich » e in tale accezione è da intendere nel caso dell'*Erdgeist* che si palesa a Faust non per propria volontà, anzi con la precisa intenzione di umiliare il professore che ha osato invocarlo (*Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, revidiert und berichtigt von F. X. Schönberger, Wien 1808, I ed. 1774/86). Cfr. nella *Hamburger Ausgabe* il commento di ERICH TRUNZ al *Faust*, pp. 641-2.

²⁸ Nel suo fondamentale saggio *Zur « Quellen »-frage der Erdgeistszene und zur Spinoza-Frage* (in « Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft » 16/1930, pp. 183-208) il Roos dimostra come, per tramite di Herder, Goethe conoscesse il poemetto didascalico di Pierre de Bernis *La religion vengée*, nel cui quinto canto, intitolato *Le*

Il problema della magia, degli spiriti, della cosmologia ad essi sottesa non può però essere semplicemente eluso; per la sua vastità abbisognerebbe d'una approfondita trattazione. Qui si cercherà — aprendo una lunga parentesi ma necessaria per capire la prima parte dell'*Urfaust* ed inquadrare nei giusti termini la tragedia di Margherita — di chiarire la controversa questione partendo anzitutto dalle considerazioni di tre interpreti (molto noti nel vasto panorama della critica faustiana e recepiti nelle postille di tanti commentatori) scelti per la tipicità del loro indirizzo esegetico. Si tratta di Max Morris col suo saggio *Swedenborg im Faust*²⁹, di Agnes Bartscherer autrice del volume *Paracelsus, Paracelsisten und Goethes Faust*³⁰ e infine di Ernst Grumach col già citato *Prolog und Epilog im Faustplan von 1797*³¹.

Il Morris punta tutto sulle fonti cosmologiche e spiritiche swedenborghiane ed è convinto che, malgrado le notevoli differenze intercorrenti tra gli spiriti del visionario nordico e quelli goethiani, « Swedenborg [...] die Anfänge der Faustdichtung geradezu beherrscht »³². Tale convinzione non è troppo suffragata da prove convincenti e le argomentazioni del critico si avvalgono sostanzialmente del deleterio sistema delle *Parallelstellen* inau-

Spinisime (tradotto in tedesco da N. D. Giseke nel 1767 e recensito l'anno seguente da Herder nell'« Allgemeine Deutsche Bibliothek ») il panteismo spinoziano viene personificato in una grandiosa apparizione che ha molti e certamente non casuali tratti in comune con l'*Erdgeist* goethiano. Sul problema dello spinozismo in Goethe cfr. THEODOR WILHELM DANZEL, *Über Goethes Spinozismus*, in T. W. D., *Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit. Gesammelte Aufsätze zur Literaturwissenschaft* (1843), neu hrsg. von HANS MAYER, Stuttgart 1962, pp. 24-126; EDITH BRAEMER, *op. cit.*, pp. 147-153 e 206-228; MARTIN BOLLACHER, *op. cit.*

²⁹ In MAX MORRIS, *Goestudien*, Berlin 1902², pp. 13-41.

³⁰ Dortmund 1911.

³¹ Il titolo non tragga in inganno; il saggio verte soprattutto sulla concezione primitiva dell'*Urfaust* che, come detto, il Grumach fa risalire al 1769.

³² *Op. cit.*, p. 33.

gurato dallo Scherer in sede di riscontri cronologici: trovata cioè un'espressione che all'incirca si avvicini a quella che si sta studiando nel testo, si afferma che essa è stata senza dubbio la fonte unica e vera del poeta. Per esempio, se Faust esclama:

Der du die weite Welt umschweifst,
Geschäftger Geist

il Morris trova negli *Arcana Coelestia* (si badi, otto ponderosissimi volumi)³³ al paragrafo 6926 la giusta corrispondenza: « quod spiritus illi vagentur per universum »; e per le parole dell'*Erdgeist*:

Du hast mich mächtig angezogen,
An meiner Sphäre lang gesogen

ha subito pronta la fonte del paragrafo 5180: « Sunt genii et spiritus, qui capiti inducunt speciem suctionis seu attractionis [...] ». È vero che qui sono gli spiriti e non gli uomini che esercitano l'« attractio seu suctio », ma in compenso il 5180 è anche l'unico paragrafo che parla di tale sistema, per cui al Morris non resta che affermare categoricamente: « Goethe hat dann also diesen § 5180 genau gekannt »³⁴.

Ma a parte i dettagli, la tesi del saggio del Morris è la « Swedenborgisierung des Fauststoffes » da parte di Goethe: il diavolo non sarebbe il diavolo medievale della tradizione cristiana, ma uno spirito « huius terrae », sottomesso allo Spirito della terra, al « Gesamtgeist unseres

³³ Non può non far sorridere questa nota del Morris nel VI vol. della sua ed. *Der junge Goethe* (si tenga presente che il libro di Nostradamus viene identificato con gli *Arcana Coelestia*): « Natürlich haben wir uns nicht ernstlich vorzustellen, daß Faust, mit diesen acht Quartbänden beladen, in's weite Land ziehen will [...] » (p. 534).

³⁴ *Op. cit.*, p. 16.

Erdplaneten »³⁵. Quindi il patto di Faust con Mefistofele non dovrebbe significare altro che « die Verbindung eines Menschen mit der Geisterwelt »³⁶.

Ora non si capisce, né il critico si preoccupa di spiegarlo, perché il primo approccio di Faust con il mondo degli spiriti risulti tanto problematico da trasformarsi in una sconfitta e sfociare in un patto con uno spirito che, se non demoniaco, è senza dubbio malvagio, mentre Swedenborg aveva non solo mostrato a dovizia come gli spiriti ambiscano d'entrare in comunicazione con gli uomini, ma anche che tale commercio non è affatto riprovevole o peccaminoso ma presenta semmai una speranza per gli uomini³⁷.

Il libro di Agnes Bartscherer ha il merito d'averlo, tra i primi³⁸, richiamato l'attenzione sulla tradizione ermetica e neoplatonica, in particolare del '500 tedesco, epoca a Goethe familiare per gli studi preparatori della *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen* e dello stesso

³⁵ Cfr. *Der junge Goethe*, cit., 6. Band, p. 535.

³⁶ *Op. cit.*, p. 22.

³⁷ È strano che il Morris non abbia messo in rilievo certi notevoli punti di coincidenza tra la carriera di Swedenborg e quella di Faust: come Faust infatti Swedenborg si dedicò dapprima a studi seri e severi; le scienze studiate da Faust: filosofia, medicina, giurisprudenza e teologia furono studiate anche da Swedenborg che lasciò opere di un certo valore ripudiate nel 1743 quando, a Londra, entrò in contatto con gli spiriti ed ebbe le prime visioni. Da quel momento sostenne che la conoscenza vera avviene non per via scientifica ma per via magica. Anche Faust segue questa strada, ma il suo desiderio di attingere alla conoscenza assoluta resta una speranza, non diventa certezza come per Swedenborg; speranza delusa anzi, ed è qui che il parallelismo tra i due viene meno. Ciò vuol dire che, pur ammesso che Goethe abbia avuto presente il visionario nordico e i suoi scritti, non ne ebbe certo una immagine ingenua, quale è postulata dal Morris, ma una immagine critica, di tipo kantiano forse, del Kant per intenderci dei *Träume eines Geistersehers* (pubblicati nel 1766).

³⁸ JULIUS GOEBEL (*Goethes Quelle für die Erdgeistszene*, in « JEGP » 8/1909, pp. 1-17) precede la Bartscherer ma vedendo come fonte una strana e poco attendibile opera neoplatonica *De mysteriis Aegyptorum*.

Faust. Nell'interpretazione della Bartscherer il Faust negromante si trasforma nella controfigura del grande scienziato rinascimentale Paracelso che abbandona lo studio sterile e accademico per conoscere, a contatto diretto con la natura, le forze che la compongono; che si dedica sì alla magia, ma a quella *magia naturalis* che nel cinquecento indicava gli studi scientifici e che gli avrebbe permesso di diventare un « gewaltige Meyster deß irrdischen liechts ».

Paracelso non ha seguito — dice la Bartscherer — solo la magia naturale, ma anche quella divina, quella magia che, con l'aiuto di dio e dei suoi angeli, si proponeva di compiere dei miracoli e ottenere una conoscenza più che umana. Modificando quindi parzialmente le prime asserzioni d'un Faust studioso della natura, essa giunge alla conclusione che, come Paracelso, Faust è diventato un seguace della magia divina. Malgrado la non precisa sistemazione dei due tipi di magia (Paracelso fu in realtà più scienziato che teosofo³⁹, e allora Faust capovolgerebbe le propensioni del suo modello) la decisione della Bartscherer di lasciar cadere la negromanzia riscoprendo le fonti d'una magia non necessariamente diabolica ci sembra giusta — la critica si è lasciata influenzare troppo spesso dalla, certamente più palese e facile, tradizione inaugurata dal *Faustbuch* del 1587. Solo che la nostra autrice, sedotta dalla sua immagine d'un Faust non più dedito a pratiche illecite, non riesce a trovare una via per spiegare il passaggio dal Faust teosofo al Faust che compie delle azioni riprovevoli, dal Faust cioè della stanza gotica a quello della *Gretchenragödie*. Anche se, coerentemente, vede in Mefistofele non un inviato di Satana

³⁹ Cfr. i fondamentali volumi di WILL-ERICH PEUCKERT, *Pansophie. Ein Versuch zur Geschichte der weißen und schwarzen Magie*, Berlin 1956; *Pansophie, 2. Teil. Gabalia. Ein Versuch zur Geschichte der magia naturalis im 16. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1967. Cfr. anche KARL SUDHOFF, *Paracelsus und Goethe*, in *Die medizinische Welt* 6/1932.

ma uno spirito elementare⁴⁰, essa delinea lo sviluppo del protagonista in questi termini sbrigativi, che cioè Goethe « in seinem Helden zunächst den Theosophen sah, der stufenweise, indem ihm die Dämonen ein Bein nach dem anderen stellten, zu dem herabsinken sollte, was der alte Nekromant von vornherein bei dem Teufelsbündnis war »⁴¹, e con ciò ritorna suo malgrado alla interpretazione tradizionale dalla quale aveva voluto programmaticamente affrancarsi.

Il Grumach, che cerca di ridimensionare il ruolo, invero un po' frivolo e troppo esoterico per la fine del '700, assegnato agli spiriti, per fare del *Faust* un *Mysterienspiel*, una specie di epopea alla Milton o alla Klopstock che si innalza al cielo e si tuffa nelle profondità dell'inferno per decidere il destino dell'Uomo, non può evitare di porre alla base della sua interpretazione pur sempre uno spirito, l'*Erdgeist*, anche se collocato in un contesto diverso. Per il critico esso ricalca uno degli spiriti più terrestri e mi-

⁴⁰ La giustificazione è assai curiosa; poiché trova che in Paracelso « der Teuffel ist die ärmest Creatur [...] kein Geld, auch weder Silber noch Gold hat er [...]. Es sind aber andere, die solches begeren, daß seind die Sylphes und Pygmaei », conclude che Mefistofele, il quale dimostra più volte di essere a conoscenza della ubicazione di tesori nascosti e di sapersi servire dell'oro e del denaro, non può essere il diavolo!

⁴¹ *Op. cit.*, p. 52. Come e perché ciò avvenga non viene spiegato ed è tanto più grave se si pensa che poco prima la Bartscherer aveva visto la differenza tra il mago e lo stregone luteranamente in una disposizione d'animo (*Gesinnung*). Ora non si capisce perché Faust (che dovrebbe rappresentare Paracelso ed avere quindi la sua *Gesinnung* magico-positiva) ceda improvvisamente alla seduzione demoniaca e muti la sua radicata *Gesinnung*. Questa spiegazione sarebbe stata tanto più necessaria in quanto la credenza negli spiriti non è, secondo la Bartscherer, vista da Goethe come un dato oggettivo, un elemento da sfruttare per il suo dramma, ma la setta dei rosacroci, gli ermetici e Swedenborg « ließen dem jungen Goethe den Glauben an die Geister der Natur noch als einen zeitgenössischen erscheinen und brachten ihn dazu, sich selbst mit Ernst zu ihm zu bekennen » (p. 80).

norì del cosmo wellingiano⁴² ed è stato introdotto da Goethe con lo scopo di dare un parametro con cui misurare l'uomo: se cioè Faust non riesce ad avvicinarsi e sente che viene distrutta la sua *Ebenbildlichkeit* con tale spirito sublunare, a tanto maggior ragione deve sentire la sua nullità e percepire il baratro che si apre tra lui e dio, di cui pure credeva di essere immagine. L'argomentazione non convince: se Goethe voleva mostrare la di-

⁴² Le argomentazioni del Grumach per dimostrare che l'*Erdgeist* è tratto dall'*Opus mago-cabbalisticum* del Welling sono del tutto insufficienti. L'*Erdgeist* sarebbe il *Luftgeist* descritto nell'*Opus* perché nell'*Urfaust* compare l'espressione « erathmen »; per il Welling tutte le azioni umane si imprimono nell'aria e perciò l'uomo può (così argomenta il critico) « "durch das stete Athemholen" die Summe dieser Taten, "alle solche Formen und Ideen nach Zeit und Ort, durch die Sinnen zu der Phantasie" bringen, und genau das ist es, was Faust durch "Erathmen" zu erreichen versucht » (p. 98). Il che è assolutamente inesatto perché Faust non vuole affatto conoscere vicende umane che si sono impresse nell'aria, ma ottenere una conoscenza assoluta.

Il Grumach trova poi la corrispondenza dell'espressione « Geburt und Grab » nel seguente passo del Welling: « Die Luft ist das große Buch des Gewissens [...] auch das geringste Wort wird allhier nicht unvergessen seyn, denn der Thon oder Schall ist eine wesentliche *Geburth der Seelen* », e ancora « Liebe und Haß, ja alle andere Bewegungen der Seele, werden in uns also gebohren, und was noch mehr ist, so ist keine Zeugung der vernünftigen oder unvernünftigen, vegetabilischen, thierischen oder mineralischen Geschöpfen, so nicht in diesem großen *Welt-Geiste, der Luft*, auch geistlicher Weise, wesentlich gezeuget wären » (p. 98). Anzitutto qui si parla solo di *Geburt* e mai di *Grab*, il che esclude un preciso riscontro con l'*Erdgeist* faustiano; ma il significato del passo è che si trova nell'aria una corrispondenza (*geistlich!*) con quanto avviene sulla terra, mentre l'azione dell'*Erdgeist* avviene sulla terra e non è affatto *geistlich*, ma anzi ben concreta e tangibile.

Se il Grumach non si fosse fermato al Welling, ma avesse preso in mano, ad esempio, l'*Aurea Catena Homeri (Annulus Platonis oder physikalisch-chymische Erklärung der Natur nach ihrer Entstehung, Erhaltung und Zerstörung von einer Gesellschaft ächter Naturforscher aufs neue verbessert und mit vielen wichtigen Anmerkungen herausgegeben, Berlin und Leipzig 1781, I ed. 1723)* di cui Goethe oltretutto parla in *Dichtung und Wahrheit* con molta

stanza che separa dio dall'uomo perché mai avrebbe dovuto inserire uno strano spirito che oltretutto non si concilia con la dottrina cristiana?

Contaminando la cosmologia del Welling con quella goethiana dell'ottavo libro di *Dichtung und Wahrheit*⁴³, il Grumach giunge alla conclusione che il dramma di Faust è il dramma « von der neuen Versuchung Adams, von dem letzten vernichtenden Anschlag Luzifers gegen den Menschen, der durch Christus gerettet wird »⁴⁴. Faust rappresenterebbe l'eterno Adamo caduto e privato dell'*Ebenbildlichkeit*, l'Adamo che ha continuamente bisogno dell'intervento del Cristo; opinione che si concilia molto bene

maggior benevolenza che di altre opere ermetiche (cfr. Band IX della *Hamburger Ausgabe*, p. 342), avrebbe potuto notare una notevole affinità tra il *Geist* di cui tratta la *Catena* e l'*Erdgeist*. Tale spirito, presente sin dall'inizio nella materia prima che è l'acqua, rappresenta il principio attivo (*agens*) nell'elemento acqueo passivo; non riposa mai ed è la causa di ogni trasformazione che può avvenire, si badi, solo attraverso un continuo alterarsi di « Geburt und Grab ». È esso infatti che « verursacht die Fäulung, und macht aus dem Flüchtigen ein Fixes, und hinwiederum aus dem Fixen ein Flüchtiges, und dieser Arbeit Abwechslung setzt er ohne einiges Aufhören fort, er zerbricht die Steine, die er selbst coaguliret hat, und macht sie zu Sand und Staub, er zermodert die Bäume, und zerfaulet die Geschöpfe des Thierreiches und macht wiederum aus dem zu Staub gemachten Stein ein Baum, aus dem zermoderten Baum ein Thier, aus dem zerfaulenden Thier ein Baum, und aus dem zermoderten Baum einen Stein oder Mineral, und dieses ohne Unterlas » (p. 107). Non è escluso che questo suggestivo passo e molti altri simili ricorrenti nel libro abbiano, filtrati poi attraverso la visione panteistica spinoziana, stimolato Goethe a quella concezione della natura, che si rinnova eternamente ma proprio per mezzo della distruzione e della morte, espressa nei termini più belli, oltre che nelle parole dell'*Erdgeist*, nella recensione al volume *Die schönen Künste* del Sulzer (cfr. *Der junge Goethe*, cit., vol. VI, p. 223).

⁴³ Che non sono poi tanto simili da poter essere senz'altro messe sullo stesso piano se non altro perché Goethe postula un pulsare divenuto legge universale e necessaria che supera il concetto di caduta proprio della Bibbia e delle cosmologie neoplatoniche ed ermetiche.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 107.

con la filosofia dell'esistenzialismo religioso ma che è ben lontana dal dare ragione della vicenda faustiana. Il problema dell'*Ebenbildlichkeit* è molto complesso e su di esso si dovrà ritornare più avanti, ma non è possibile risolverlo come fa il Grumach accantonando la dottrina cristiana ortodossa, rappresentata, per rimanere nell'ambito poetico, non molti anni prima del *Faust* nel *Messias* di Klopstock, secondo la quale il sacrificio di Cristo ha redento, una volta per sempre, l'uomo sanando la frattura originata dal primo peccato⁴⁵.

Caratteristica comune ai critici trattati è la scelta di un'unica fonte: Swedenborg, Paracelso, Welling⁴⁶, con la quale hanno dato un'interpretazione della prima parte dell'*Urfaust* fallendo sia però di fronte alla giustificazione del gran rifiuto dell'*Erdgeist*⁴⁷, che all'episodio non certo marginale della *Gretchentragödie*, addirittura tacitamente espunta dal contesto del dramma faustiano.

⁴⁵ Ugualmente inaccettabile è la supposizione del Grumach che « dem Faustmonolog und der Erdgeistszene nach der Urkonzeption eine Luciferszene folgte oder folgen sollte, in der Lucifer Faust die von ihm vergeblich gesuchte Erkenntnis schenkt » (pp. 103-4), « schenkt ihm das Wissen, das er einst von Gott empfangen, schenkt ihm "die Wonne, die den Göttern nah und näher bringt" » (p. 106). Se Lucifero è in possesso di tale conoscenza non si vede perché Faust dovrebbe rifiutarla; ma sappiamo dalla Genesi che la promessa del serpente di concedere una conoscenza divina è puramente illusoria. Quindi o Faust ottiene la conoscenza esaltante che cercava, risolvendo la sua crisi, e non si potrebbe parlare di caduta, oppure non l'ottiene, e allora avrebbe ceduto ad una seduzione diabolica; in tal caso bisognerebbe spiegare l'abbaglio di Faust e chiarire il suo comportamento nell'episodio di Margherita.

⁴⁶ Oltre a questi nomi se ne possono citare parecchi altri; cfr. JULIUS RICHTER, *Jakob Böhme und Goethe*, in « Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts » 1934/35, pp. 3-55; KARL BAPP, *Goethe und Heraklit*, in *Aus Goethes griechischer Geisteswelt*, Leipzig 1921, pp. 1-60; FRANZ KOCH, *Goethe und Plotin*, Leipzig 1925; WERNER SAENGER, *Goethe und Giordano Bruno*, Berlin 1930; ANTON REICHEL, *Goethes Faust und Agrippa von Nettesheim*, in « Euphorion » 4/1897, pp. 287-301.

⁴⁷ Tranne ovviamente il Grumach con la sua interpretazione metafisico-esistenzialistica.

Difetto sostanziale è, a nostro vedere, il voler considerare l'esperienza magica di Goethe (rispettivamente di Faust) come un valore non suscettibile di critica, un'esperienza esaltante, quasi l'acme dello *Sturm und Drang*.

Tale difetto è comune anche al recente e certo utilissimo volume di Rolf Christian Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe*⁴⁸, che raccoglie materiale importante all'approfondimento delle correnti ermetiche del settecento tedesco delle quali il giovane Goethe si occupò intensamente almeno nel periodo della sua malattia a Francoforte. Lo scopo principale che lo Zimmermann si prefigge è quello di dimostrare, ed è convincente, che il mito di Lucifero descritto in *Dichtung und Wahrheit* non è dovuto ad un impasto delle convinzioni del giovane e del vecchio Goethe⁴⁹, ma che rispecchia pressoché fedelmente la filosofia del poeta ventenne; che esso è quindi uno dei documenti più importanti per ricostruire quella *Weltanschauung* prestrasburghese che Goethe andò formando, con parziali rielaborazioni, sotto l'influsso dei teosofi settecenteschi (Welling, Dippel, Oetinger ecc.), i quali a loro volta si inserivano, continuandola, nella lunga tradizione ermetica tedesca.

Quello che ci preme mettere in rilievo, nell'ambito del nostro interesse per il *Faust*, è che il fine primo e ultimo degli sforzi ermetici è un fine gnoseologico, il raggiungimento di una conoscenza assoluta e incontrovertibile. Nell'età moderna tale volontà conoscitiva si risveglia con l'umanesimo in Italia, là dove era cominciata a venir meno la fede dogmatica di tipo medievale e la teologia si era dimostrata incapace di risolvere tutti i problemi dell'uomo. Da un lato si emancipano la filosofia e la scienza che ricercano dio non più nei testi sacri ma liberamente con la speculazione individuale e attraverso lo studio della natura; dall'altro riprende vigore la mistica antiteologica.

⁴⁸ *Op. cit.*

⁴⁹ Cfr. ad esempio BRUNO WACHSMUTH, *Goethe und die Magie*, in «Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft. Neue Folge des Jahrbuchs» 8/1943, pp. 98-115 e 215-231.

Il punto più notevole da enucleare nel nostro contesto è che sia la scienza che la mistica sono in questo momento profondamente influenzate dal neoplatonismo, dal sistema emanativo di Plotino che rappresenta in certo senso la struttura che garantisce la possibilità di riallacciarsi — scalando a ritroso con gli strumenti scientifici o quelli mistici le varie fasi dell'emanazione divina — alla verità. Non è un caso quindi che una delle opere principali di Pico della Mirandola sia un'esegesi dei primi capitoli biblici, di quella Genesi attorno alla quale si era affaticata la scuola neoplatonica e la cabala rabbinica, e non è ancora un caso che Marsilio Ficino e lo stesso Pico, grandi eruditi umanisti, recuperino il concetto neoplatonico di magia collegandolo con i nuovi metodi scientifici, con i metodi di una scienza che non vuole ancora essere descrittiva, come sarà la scienza moderna a partire da Galilei e da Newton, ma ricercare l'essenza delle cose, mettere in luce le forze nascoste (di origine divina) che le animano, scoprire le intenzioni di dio e la finalità che regge il mondo⁵⁰.

Tali concezioni passano in Germania, in cui vengono fatte proprie, tra gli altri, da Paracelso. Se Marsilio Ficino aveva parlato di due ali proprie all'anima, Paracelso parla preferibilmente di due *liechte* oppure *weisheit*: «Aber es sind: zwo weisheit in dieser welt, ein ewige und eine tödtliche. die ewig entspringt one mittel aus dem liecht des heiligen geists, die ander one mittel aus dem liecht

⁵⁰ Oltre ai fondamentali e già citati volumi del Peuckert e dello Zimmermann, si vedano, per i problemi concernenti la tradizione neoplatonica-alchimistica-ermetica: RONALD D. GRAY, *Goethe the Alchemist*, Cambridge 1952; BRUNO WACHSMUTH, *Goethe und die Magie*, cit.; H. M. ROTERMUND, *Zur Kosmogonie des jungen Goethe*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift» 28/1954, pp. 472-486; E. VON LIPP MANN, *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*, 2 voll., Berlin 1919-31; le note di ERICH TRUNZ al vol. IX, *Dichtung und Wahrheit*, della *Hamburger Ausgabe*, soprattutto pp. 716-729 e infine l'utile manuale di WILHELM WINDEL BAND, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, Tübingen 1912.

der natur»⁵¹. Esclusa anche qui la teologia, vengono indicate due vie per raggiungere la conoscenza, la via scientifica e quella mistica. L'uomo religioso che è in Paracelso propende per la soluzione mistica; l'uomo rinascimentale, con l'istinto del medico che si fa prepotentemente sentire, lo porta a seguire con maggior decisione la via dello studio dei fenomeni naturali, e a questo studio egli dà il nome di magia naturale. Non si deve comunque intendere che magia e scienza siano equivalenti, come sembra fare la Bartscherer, e che quindi magia significhi pura applicazione di metodi scientifici oggettivi. Un mago è per Paracelso colui che comprende le forze della natura, se ne appropria e agisce strumentalizzandole; ma tali forze non sono soltanto meccaniche ma anzi soprattutto forze viventi, veri e propri spiriti⁵² che lo scienziato, in particolare il medico, deve conoscere per preparare medicine efficaci e guarire le malattie dovute essenzialmente ad una perturbazione dell'armonia esistente tra microcosmo e macrocosmo, tra l'uomo e le forze della natura alle quali è sottoposto.

Tra Paracelso da un lato e Weigel, Dorn, Böhme dall'altro si apre la cesura della Riforma, sono da mettere in conto il terrore di Lutero per gli spiriti del male e i sospetti del protestantesimo nei confronti della volontà umana di sapere. Gli spiriti elementari di Paracelso vengono trasformati in demoni, Paracelso stesso viene volentieri identificato con Faust e sembra che non pochi tratti — quelli titanici — della sua personalità siano passati a costituire la figura del negromante assetato di sapere che « nahme an sich Adlers Flügel, wollte alle Gründ am Himmel und Erden erforschen »⁵³. La pansofia, la via che

⁵¹ Citato da WILL-ERICH PEUCKERT, *Pansophie*, cit., p. 244.

⁵² « Ir wohnung sind vielerlei, das ist, nach den vier Elementen, eine im wasser, ein im luft, ein in der erden, ein im feur. die im wasser sind nynphen, die im luft sind sylphen, die in der Erden sind pygmaei, die im feur salamandrae », citato dal PEUCKERT, *Pansophie* II Teil, p. 166.

⁵³ *Historia von Doktor Johann Fausten*, in *Deutsche Volksbücher*, 3. Band, Berlin und Weimar 1968, p. 17.

attraverso lo studio della natura vuol portare a dio — dalla circonferenza al centro — viene messa in ombra dalla teosofia che rappresenta lo sforzo di identificazione, senza intermediari, col centro divino, anche se talvolta, soprattutto con Dorn, il salto mistico non significa annullamento dell'uomo nel tutto, ma il tentativo di ottenere, in una visione folgorante, la conoscenza del tutto; l'*unio mystica* in tal caso non è il fine, ma il mezzo per ottenere un fine diverso, utilitaristico.

La tradizione pansofica e teosofica, che durante il '600 è costretta ai margini e viene coltivata da oscuri alchimisti e da isolati mistici, si risveglia verso la fine del secolo in coincidenza con la nascita del pietismo e l'affermarsi dell'illuminismo. All'inizio del secolo successivo vengono pubblicate, tra l'altro, opere quali la *Theo-Philosophia theoretico-practica* di Sincerus Renatus (1711), l'*Aurea Catena Homeri* (1723) e l'*Opus mago-cabbalisticum* del Welling (1735)⁵⁴, che non solo indicano la portata dell'acuito interesse per gli arcana, ma che — seppur emarginate per alcuni decenni dalla filosofia wolffiana — ripetutamente ristampate raggiungono la massima diffusione nel decennio tra il 1760 e il 1770 quando l'ermetismo, invece che venir boicottato dalla chiesa, come era avvenuto nei secoli precedenti, è accettato quale alleato nella comune e decisiva lotta contro il materialismo illuministico proveniente dalla Francia⁵⁵.

Questo breve *excursus* era necessario, prima di arrivare a Goethe, per mostrare come certe convinzioni di secoli lontani fossero ancora attuali negli anni dello *Sturm und Drang* e quindi capaci di toccare l'orizzonte del nostro poeta e di interessarlo al punto d'indurlo ad utilizzarle nelle proprie opere poetiche. Gli elementi prin-

⁵⁴ Il libro di Sincerus Renatus viene analizzato dallo Zimmermann soprattutto nel capitolo *Die Hermetik des Sincerus Renatus*, pp. 105-128 del suo *Das Weltbild des jungen Goethe*, cit.; per l'*Aurea Catena Homeri* si cfr. il GRAY, *op. cit.*; l'*Opus* del Welling viene analizzato dal PEUCKERT in *Pansophie* II Teil, cit.

⁵⁵ Cfr. R. CH. ZIMMERMANN, *op. cit.*, p. 133.

cipali sono in breve: la credenza negli spiriti che dal Welling viene ribadita in modo inequivocabile⁵⁶; il mito di Lucifero, della caduta dell'angelo della luce, in seguito alla quale dovevano nascere, per successivo intervento divino, la terra e l'uomo. Tale mito, adombrato già in Böhme, viene sviluppato ampiamente da Dippel⁵⁷, da Sincerus Renatus e dal Welling⁵⁸, e sostanzialmente ripreso da Goethe nella sua religione privata del 1769/70. Ma il punto principale, anche per certi riferimenti al *Faust* che si dovranno più avanti stabilire, è la continuazione o la ripresa dell'idea delle due possibili conoscenze concesse all'uomo, quella mistica e quella scientifica. Friedrich Christoph Oetinger, pietista e alchimista, teosofo e filosofo, nome importante nel nostro contesto perché amico del padre del dott. Metz (il medico del giovane Goethe) e benefattore dello stesso medico, autore di opere lette e amate in casa Klettenberg⁵⁹, postula le due conoscenze

⁵⁶ Gli spiriti rappresentano per il Welling « die Quinta Essentia, der allerreinste und geistlichste Theil eines jeden Elements », sono in fondo degli spiriti elementari e non necessariamente maligni; si possono distinguere secondo una gerarchia verticale: « Die Creaturen nun, die da der Ober-Fläche am nächsten, [...] sind noch gut und rein; die im Mittel der Erden, von gut oder böser Zuneigung, diejenigen aber, die der unterirdischen Region, und also dem grossen Feuerwirbel am nächsten, sind die allerschlimmsten, und gar öfter der Teuffeln Post-Bothen » (p. 115). Nel commercio con gli spiriti bisogna essere molto cauti, ma è necessario mettersi in contatto con essi « denn eben deroselben rechte und wahre Erkänntniß und Gebrauch hauptsächlich zu der wahren Magie gehöret, auch ohne dieselbe in allwege nichts gewürckt werden mag, welches dem Theophrasto und andern wohl bekannt gewest » (p. 464). (Cit. da GEORG VON WELLING, *Opus mago-cabbalisticum et theosophicum. Darinnen der Ursprung / Natur / Eigenschafften und Gebrauch des Saltzes, Schwefels und Mercurii in drei Theilen beschrieben*, Homburg von der Höhe 1735).

⁵⁷ Cfr. BRUNO WACHSMUTH, *op. cit.*, pp. 110-115.

⁵⁸ Cfr. i capitoli IV (*Von der Uranfänglichen Welt*) e V (*Von dem Falle des Lucifers, und der darauff entstandenen Scheidung / oder Schöpfung dieser gantzen Welt*) della I parte dell'*Opus*.

⁵⁹ Ben sei delle sue opere si trovavano nella biblioteca di Susanne von Klettenberg. Cfr. R. CH. ZIMMERMANN, *op. cit.*, p. 180.

chiamando l'una « Geist der Weisheit » oppure « Zentral-erkenntnis », l'altra « Geist der Erkenntnis » ovvero « Experimental-Erkenntnis »⁶⁰ con la quale ultima si deve intendere l'alchimia e non la scienza sperimentale moderna. Dato ancora più significativo: nello schema per l'ottavo libro di *Dichtung und Wahrheit* Goethe annota: « Mystik - Chymie ». Come giustamente osserva lo Zimmermann « hier sind die beiden Bereiche ausdrücklich festgehalten, in welchen die Frankfurter Frommen ihren Glauben als eine handgreiflich erweisbare Wahrheit demonstriert sahen »⁶¹, ciò mentre per esempio la Klettenberg era convinta d'aver raggiunto la verità nella visione mistica di Cristo ma senza per questo respingere la controprova alchimistica⁶², il dottor Metz si sforzava di raggiungerla per via alchimistica (ma basandosi sul sistema emanativo e quindi conciliando il sistema scientifico induttivo con quello deduttivo religioso)⁶³ e credeva anzi di avere la prova palmare della

⁶⁰ *Ivi*, p. 149.

⁶¹ *Ivi*, p. 61.

⁶² Per esemplificare la sua esperienza mistica la Klettenberg si serve volentieri di espressioni alchimistiche; in una lettera del 12 settembre 1774 scrive, ad esempio: « Ich habe ein *aurum portabile* empfangen, einen unverwesslichen Tropfen genossen, der bildet alles um [...] ». (Cfr. H. FUNCK, *Die schöne Seele. Bekenntnisse, Schriften und Briefe der Susanna Katharina von Klettenberg*, Leipzig 1911, p. 282). *Aurum portabile*, espressione usata tra gli altri anche da Paracelso, è sinonimo di pietra filosofale; la conquista di tale pietra significava il raggiungimento della piena conoscenza di dio (Cfr. RONALD D. GRAY, *Goethe the Alchemist*, cit., p. 21).

⁶³ Sebbene in modo più sfumato, come conciliazione di fede e scienza, tale motivo è presente anche nell'illuminismo tedesco, soprattutto nella corrente ufficiale del wolfismo. L'esigenza conciliativa con la religione era stata sentita sin dalla nascita della scienza moderna e nel '600 era stata espressa con particolare vigore dalle confraternite dei *Rosenkreuzer*, i quali persino nel nome volevano simboleggiare l'unione delle due istanze conoscitive: « die Rose: die Natur —, das Kreuz: Gott » (Cfr. WILL-ERICH PEUCKERT, *Die Rosenkreuzer. Zur Geschichte einer Reformation*, Jena 1928, p. 164). Il movimento rosacrociano acquistò una qualche notorietà anche nel '700 e proprio un rosacrociano (probabilmente un certo Anton Joseph Kirchweger) fu l'autore dell'*Aurea Catena Homeri*.

sua presenza nella panacea, il sale universale col quale aveva guarito Goethe dalla malattia.

Nel pietismo dunque, almeno in quello francofortese, erano attuali le due *liechte* di Paracelso, la teodicea basata sul mito di Lucifero, la credenza nelle forze che animano la natura; era attuale insomma tutta una tradizione magico-ermetica che può spiegare egregiamente l'interesse di Goethe per gli arcana, che altrimenti non si giustifica postulando in astratto un influsso di Paracelso o di Böhme o di Swedenborg e Welling nella sua opera.

Non vi è dubbio che il problema che assilla Faust nel primo monologo (ma che è sotteso anche a tutto l'*Urfaust*) sia di natura gnoseologica. Dopo aver tanto studiato ed sperimentato deve ammettere amaramente:

Da steh ich nun ich armer Tohr
Und bin so klug als wie zuvor

e la decisione di dedicarsi a pratiche magiche — che non hanno evidentemente nulla a che fare con la *magia naturalis* — è giustificata dalla volontà

Dass ich erkenne was die Welt
Im innersten zusammenhält.

Nelle due vie gnoseologiche scelte da Faust non è difficile scorgere un riflesso delle due *liechte* paracelsiane, il tentativo da un lato di raggiungere l'assoluto con lo studio — anche alchimistico⁶⁴ — della natura, e dall'altro con un salto mistico — certo di tipo utilitaristico — propiziato dall'aiuto degli spiriti. La novità sta nella net-

⁶⁴ Si pensi alla stanza di Faust « mit Gläsern, Büchsen rings bestellt, / Mit Instrumenten vollgepropft ». Il protagonista dell'*Urfaust* è evidentemente, come lo sarà poi quello del *Faust*, un medico che, al pari del dottor Metz, ama compiere esperimenti alchimistici. Se finora si è visto nel monologo di Faust una condanna delle scienze del '700, vi si può ora aggiungere quella di un'alchimia induttiva a cui Goethe s'era dedicato non solo a Francoforte ma anche durante i primi mesi del suo soggiorno a Strasburgo.

ta cesura stabilita tra le due *weisheit*, per cui Faust, abbracciando la seconda, esclude totalmente la prima, mentre gli alchimisti, dalla fede più sicura, potevano servirsi contemporaneamente dei due sistemi.

La fede di Faust è venuta meno:

Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel
Fürcht mich weder vor Höll noch Teufel

il che però non vuol dire che abbia rinunciato alla visione emanatistica della realtà. Essa è anzi sottintesa a tutte le scene iniziali e senza di essa non si possono comprendere le azioni « magiche » di Faust: se invoca gli spiriti è perché convinto che essi siano in rapporto, più intimo dell'uomo, in quanto più vicini alla fonte del tutto, con la divinità; mentre osserva il segno del macrocosmo la sua fantasia gli dipinge un'immagine delle forze divine che dall'uno si comunicano, attraverso innumerevoli passaggi, all'immenso ventaglio delle cose del mondo; infine Faust crede fermamente d'essere « Ebenbild der Gottheit », d'essere cioè un microcosmo monadico che rispecchia, almeno inconsciamente, l'uno-tutto.

Solo sulla base della concezione emanatistica sono comprensibili le due vie gnoseologiche faustiane, come d'altronde le due *liechte* di Paracelso e di tutta la tradizione ermetica. La volontà di conoscenza non parte dunque dal dubbio assoluto cartesiano fatto proprio dalla scienza moderna, ma da un preciso schema cosmologico a priori di cui si cerca la conferma del *quod erat demonstrandum*. Tale conferma era sempre stata raggiunta nelle cerchie alchimistico-mistiche; basta prendere in mano i libri del Welling o dell'Oetinger per rendersi conto della soddisfazione, che spira ad ogni pagina, per l'essere in possesso della verità, d'una verità eterna ed immutabile che affonda le sue radici nella Genesi e quindi nel logos divino.

In questo contesto l'esperienza di Faust significa il crollo d'una certezza, è la cronaca d'una sconfitta che spazza via una tradizione secolare: perché l'*Erdgeist*, lo spirito che il mago riesce ad evocare, ha tutt'altra tempra

che gli spiriti paracelsiani, swedenborghiani e wellinghiani; invece di aiutare l'uomo e di palesargli — quello che l'uomo in fondo già sapeva, lo respinge con una violenza eccezionale,

Nicht mir!

— gli grida — paragonabile (anche la collocazione nella strofa è la stessa) alla frustata (Mittner) del « Wie ich! » nell'inno *Prometheus*, con cui il protagonista rifiuta d'accettare la sovranità di Zeus. Se qui Prometeo si allontana per sempre dal dio della tradizione, nell'*Urfaust* è un dio che respinge l'uomo legato ad una concezione tradizionale e passiva dell'*Ebenbildlichkeit*⁶⁵, rifiutando di riconoscersi in lui. *Prometheus* e *Urfaust* rappresentano due aspetti dello stesso problema visto da osservatori diversi, il problema illuministico dell'uomo che si libera, e deve liberarsi, da qualsiasi tutela.

I critici che hanno insistito sulla prima parte dell'*Urfaust* ricordandone le fonti ermetiche, hanno compiuto molto spesso un'operazione di assolutizzazione — ecco il Faust titano che evoca gli spiriti! — con conseguente derubricazione del gran rifiuto dell'*Erdgeist*; io vorrei, al contrario, relativizzare l'esperienza « magica » faustiana proprio alla luce del suo fallimento, cercando di inserirla strettamente nel contesto di tutto l'*Urfaust*, di cui non si vede affatto la necessità di ridurlo a brandelli e di negarne l'unità.

È molto strano che, accanto ai nomi di Paracelso, Böhme, Welling, Swedenborg ecc., nessuno abbia citato Herder. Eppure anche Herder rientra nella schiera di coloro che hanno dato una interpretazione della Genesi

⁶⁵ Assieme all'*Urfaust* il *Prometheus* rappresenta la fine dell'*Ebenbildlichkeit*: Prometeo è orgoglioso di aver dato vita a uomini diversi: « Hier sitz' ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde », li forma secondo un'immagine umana, crea un'umanità che non rispecchia più il dio assoluto e trascendente che detta leggi dal cielo, ma che si è definitivamente emancipata.

biblica⁶⁶: nel 1774 è stata pubblicata la *Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts*, ma addirittura al 1769 risalgono i lavori preparatori, i *Fragmente zu einer « Archäologie des Morgenlandes »*⁶⁷ che Goethe — è ragionevole supporre — deve aver letto a Strasburgo, o di cui ha sentito almeno parlare dall'amico.

Che le opere di esegesi biblica di Herder non siano mai state prese in considerazione con riferimento al *Faust* è dovuto evidentemente al fatto che in esse mancano del tutto le elucubrazioni neoplatoniche e non trovano posto quegli spiriti che popolano numerosissimi il cosmo dell'*Opus mago-cabbalisticum* o degli *Arcana coelestia*. Herder attacca anzi ad ogni piè sospinto, e con ben maggior foga di un Reimarus, pansofi, teosofi, pietisti e sognatori, tutti coloro che, richiamandosi alla tradizione esegetica neoplatonico-rabbinica, hanno continuato a « consumare » il testo biblico piegandolo alle proprie meschine esigenze:

Welche Spekulation hat den Menschlichen Geist mehr verwüstet als diese? was erdachte sich die Morgenländische Einbildung, die nirgends so gern, als im Unbegreiflichen umherirret, für Schöpfungen im Ungeschaffenen, und für Ungeschaffenes vor der Schöpfung? Was hat sie in diesem Abgrunde der Zeiten und Welt Dinge nicht für Elohim, und Weltregierer, und Satane, und Kriege Gottes, der Elohim und der Satane erträumt? Und wie weit haben sich diese sublimen Erdenkungen und Märchen ausgebreitet? Wie viel Religionen erfüllt! [...] Wie viel Menschliche Seelen mit Irrthümern, abscheulichen

⁶⁶ Per un panorama della critica biblica settecentesca cfr. VALERIO VERRA, *Mito, rivelazione e filosofia in J. G. Herder e nel suo tempo*, Milano 1966; molto utile per fare il punto sulle discussioni teologiche del '700 è il volume di KARL ANER, *Die Theologie der Lessingzeit*, Reprographischer Nachdruck (Hildesheim 1964) der Ausgabe Halle 1929.

⁶⁷ Alcuni appunti, pubblicati col titolo *Das Lied von der Schöpfung der Dinge* nel vol. XXXII della *Suphan-Ausgabe*, vengono datati dal Suphan al 1768. Il giovane Herder era fortemente attratto dal problema delle origini; oltre ai lavori citati ne fanno fede altri frammentari, contenuti sempre nel vol. XXXII della *Suphan-Ausgabe*, quali *Von den ältesten Nationalgesängen* e *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst*.

chem Aberglauben, Schrecken und Schauder entnervt, und gebrandmalt! Wie sehr die ganze Schöpfung Gottes in Ansicht und Betrachtung insonderheit der Menschlichen Natur und ihres Adels verwüestet!⁶⁸

Bisogna figurarsi Goethe a Strasburgo mentre legge, o meglio ancora ascolta, quegli che considerava il suo maestro⁶⁹ lanciare tali accuse contro delle teorie dalle quali non s'era ancora del tutto liberato; è evidente che

⁶⁸ *Fragmente zu einer "Archäologie des Morgenlandes"*, vol. VI della *Suphan-Ausgabe*, pp. 49-50. Nel 1774 Goethe scrive a Schönborn d'aver letto la *Aelteste Urkunde*; è estremamente interessante notare che il punto messo maggiormente in rilievo è che Herder «die Lasterbrut der neuern Geister, De- und Atheisten, Philologen, Textverbesserer, Orientalisten mit Feuer und Schwefel und Fluthsturm ausgetilget» (*Der junge Goethe*, cit., 4. Band, p. 27).

⁶⁹ L'entusiasmo di Goethe per Herder è testimoniato da alcune lettere nelle quali il poeta mostra di sentirsi inferiore all'amico; si cfr. p.e. la lettera del 1771: «Binn ich bestimmt Jhr Planet zu seyn so will ich's seyn, es gern, es treu seyn Ein freundlicher Mond der Erde» (*Der junge Goethe*, cit., 2. Band, p. 117). Anche in *Dichtung und Wahrheit* Goethe riconosce apertamente il suo debito di riconoscenza: «Da seine Gespräche jederzeit bedeutend waren [...] so mußte er mich zu neuen Ansichten täglich, ja stündlich befördern» (Vol. IX della *Hamburger Ausgabe*, p. 405). Ciò non vuol dire comunque che si possa arrivare senz'altro a sostenere (cfr. GÜNTHER JACOBY, *Herder als Faust*, Leipzig 1911) che Faust è controfigura di Herder (anche se con la limitazione, per il noto ragionamento sul «Boulewardheld», che «Auerbachs Keller, Hexenküche und das Trauerspiel Gretchens haben im einzelnen mit Herder nichts zu tun», p. 349). Con estrema acribia Jacoby ricerca nelle opere di Herder espressioni che si avvicinino a certi versi del *Faust* e spesse volte ha successo trovando la fonte di «Braut ein Ragout von andrer Schmaus», «ein Buch mit sieben Siegeln» oppure di «Ein Kehrtrichtfass und eine Rumpelkammer»; talora però le sue deduzioni sono tirate per i capelli come p.e. il paragone tra le parole dell'*Erdgeist* (In *Lebensfluthen* ecc.) e l'esperienza herderiana del viaggio per mare (pp. 158-163). Un grave errore di metodo compie Jacoby riferendosi al *Faust* del 1808 anche quando tratta di passi dell'*Urfaust*; avviene allora che attribuisca ad uno stimolo di Herder dei versi scritti da Goethe prima che tale stimolo fosse possibile. L'errore è macroscopico soprattutto là dove si suppone l'influsso herderiano sull'*Erdgeist* portando in campo la seguente

si guardasse bene dal farne parola a Herder!⁷⁰, il quale, d'altronde, nella stessa *Archäologie* aveva toccato il punto chiave, il problema della conoscenza, (ma dandone una soluzione diversa, anzi diametralmente opposta) attorno al quale stava affaticandosi il giovane poeta:

Du willst den Gedanken Gottes verstehen? aus seinem Verstande Plan und Ordnung der Welt erwarten, wie Gott sie denket? Zittre, Unsinniger! über deine kühne Gottversuchung!⁷¹

— non sembra venga qui smascherato e respinto il tentativo del Faust della stanza gotica di penetrare i piani provvidenziali di dio e di far valere sino in fondo la propria *Ebenbildlichkeit*? — Herder continuava:

Wenn Gott dem Menschlichen Geschlechte den Adel gab, in die Natur der Dinge, in den Plan der Schöpfung einzusehen, so war das nie der Zweck einer Offenbarung; es war sein Geschenk in den Kräften, die er dem Menschlichen Geist gab!⁷²

e ancora:

Metaphysik und Physik von Gott eingegossen — was ist sie? [...] Ein Auswuchs und eine Last der Menschheit! eine Glorie in den Wolken, die mich in Sümpfe führt, und, verblendend meine Augen, mich in den Abgrund fallen läßt⁷³.

citazione: «Großer, legendiger Geist der Erde, der du alle Gebilde durchhauchst und dich in ihnen allen freuest und fühltest; du führest auf und zerstörest [...]» (p. 78). La somiglianza sarebbe sbalorditiva e si sarebbe trovata la fonte dell'*Erdgeist* goethiano. Senonché Herder ha scritto tali righe dopo l'*Urfaust* (si tratta di un abbozzo per le *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* del 1874/91) e quindi in questo caso è Herder che parafrasa Goethe e non viceversa!

⁷⁰ Cfr. *Dichtung und Wahrheit*, cit., p. 414: «Am meisten aber verbarg ich vor Herdern meine mystisch-kabbalistische Chemie und was sich darauf bezog, ob ich mich gleich noch sehr gern heimlich beschäftigte, sie konsequenter auszubilden, als man sie mir überliefert hatte».

⁷¹ *Op. cit.*, p. 87.

⁷² *Ivi*, p. 88.

⁷³ *Ivi*, p. 89.

Dio è allora, in certo senso, posto fuori causa, l'uomo viene riconsegnato a se stesso; chi persiste negli slanci mistici, a voler squarciare, come diceva Kant nei *Träume eines Geistersehers*, le nubi che ci velano i segreti dell'altro mondo⁷⁴, corre il pericolo di perdersi, di cadere — perché no? — al livello mefistofelico.

Che cos'è allora la Bibbia, in particolare la Genesi, liberata dai fantasmi di tanti sognatori per Herder? Non è altro che poesia, un bellissimo canto orientale; la narrazione della creazione è un prodotto spontaneo di popoli primitivi ed ha una sua precisa struttura poetica, verificabile con gli strumenti della critica non con quelli della mistica, che è la struttura dell'arte e non di un dio creatore⁷⁵. Quella che viene dipinta come l'attività di un dio null'altro è che una metafora del lavoro umano. La realtà non trascende l'orizzonte terreno; il poeta e l'uomo ingenuo hanno la capacità di mitizzarla ed esemplificarla in un dio, assolutizzarla in uno spirito che rappresenta l'archetipo o il potenziamento assoluto di qualità naturali⁷⁶. Herder prelude qui chiaramente al capovolgimento che verrà operato da Feuerbach, per il quale sarà dio la proiezione dell'uomo e non l'uomo di dio. Ma Herder non è materialista; come Goethe respinge l'idea d'una natura-macchina; se il dio biblico viene riconosciuto per un mito poetico, la natura viene d'altra parte divinizzata, tutta la natura, compreso ovviamente anche l'uomo con i suoi istinti. Chi vuole allora sentire dio non deve rin-

⁷⁴ IMMANUEL KANT, *Träume eines Geistersehers erläutert durch Träume der Metaphysik* (1766), in I. K., *Sämmtliche Werke*, hrsg. von G. HARTENSTEIN, 2. Band, Leipzig 1867, p. 381.

⁷⁵ Cfr. a questo proposito le precisazioni di Herder contro l'opinione dell'origine divina della poesia in *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst*, cit., soprattutto pp. 94-101.

⁷⁶ Si veda nello stesso *Versuch* il seguente passo: « Allein nun setze man die ungeistige und unmoralische Religion der Heiden! — Sie sieht Gott von innen in Leidenschaft, von außen in Handlung: und also ganz menschlich » (p. 121).

chiudersi a meditare sui simboli biblici, ma immergersi nella natura:

Komm' hinaus, Jüngling, aufs freie Feld und merke. Die urälteste herrlichste Offenbarung Gottes erscheint dir jeden Morgen als Thatsache, großes Werk Gottes in der Natur⁷⁷.

Come scrive il Mittner, Herder non ammira tanto la creazione divina, quanto piuttosto il perpetuo rinnovarsi della natura, quel miracolo « che si rinnova giornalmente all'alba, quando le tenebre e la luce si dividono, riemergono i profili dell'orizzonte coi monti ed i mari, finché si vedono sempre più distintamente i boschi e le piante, indi gli animali ed infine gli uomini »⁷⁸. La natura vive nella luce e opera vivificata da forze divine. Nessuno lo sente più profondamente del primitivo per il quale la notte e il sonno equivalgono alla morte. Il risveglio e l'alba significano rinascita, rinnovarsi della volontà di vivere; il primitivo lo percepisce con assoluta immediatezza e si comporta di conseguenza, agisce e vive con rinnovato vigore.

L'uomo moderno si è allontanato dalla natura, ha sviluppato le scienze, un sistema di segni astratti e convenzionali privi di realtà, ha inventato un pensiero metafisico, un dio puro spirito e vive quindi « mit hunderttausend Schlüssen umringt, fühllos, ohne Anschauen, ohne Gott in der Welt »⁷⁹. Herder non si stanca di rivolgersi

⁷⁷ *Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts*, Erster Band, vol. VI della *Suphan-Ausgabe*, p. 258.

⁷⁸ LADISLAV MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Torino 1964, p. 320. Il Verra mette in rilievo che Herder si guarda bene dal servirsi degli strumenti dei fisicoteologici. Per essi il mondo è una forma completa in tutte le sue parti, un ordine perfetto e armonioso, una miracolosa organizzazione che « rispecchia » il suo artefice; Herder insiste invece sul « senso vivo, vitale, immediato della natura: una natura non da microscopio o da laboratorio, ma da cogliere nell'aria fresca e tonificante dell'alba » (*op. cit.*, p. 123).

⁷⁹ *Aelteste Urkunde*, cit., p. 274.

ai giovani non ancora corrotti dalla civiltà: «Edler, unverdorbnener Jüngling! [...] verlaß und verbrenn alle diese Metaphysiken und Kosmopöien»⁸⁰; chi non riesce a vivere dio nella natura, a sentire dio nella propria natura, ma ne parla solo dogmaticamente, è morto, chiuso in un mondo artificiale ed artificioso di concetti e parole, incapace di agire, condannato a consumare le proprie energie vitali nell'inseguimento di vacui fantasmi⁸¹.

⁸⁰ *Ivi*, p. 276.

⁸¹ VALERIO VERRA (*op. cit.*, p. 73) si pone in posizione critica nei confronti dell'ermeneutica biblica herderiana: «A Herder si può domandare se sia veramente possibile rimettersi *direttamente* nella prospettiva infantile e fantastica da cui, secondo lui, è nato il mito [...]. Volendo usare termini che hanno avuto poi larga fortuna nell'età romantica, si può, cioè, domandare se [...] sia ancora possibile un atteggiamento "ingenuo" rispetto al mito originario, o soltanto un atteggiamento "sentimentale"».

A Herder non interessa tanto la spiegazione del mito (che può effettivamente avvenire solo se si riesce a rivivere la semplicità dei tempi mitici spogliandosi delle filosofie posteriori e del pensiero astratto), quanto mostrare con un esempio plastico la possibilità di cogliere il reale. La Genesi è poesia, è mito, non è quindi né scientificamente esatta né simbolo oscuro di verità trascendentali. Assurdo è il tentativo di derivare la scienza dalla Bibbia, ma assurdo è pure l'abuso metafisico fatto da religioni e sette, perché all'uomo non è dato di penetrare nei misteri ultraterreni. La Bibbia non deve essere trasformata in dogma perché le spiegazioni da essa date sono relative, valide solo per gli uomini di allora, per il loro paese, per la loro mentalità. L'attacco di Herder contro le pratiche devote derivate dalla Bibbia è frontale e ricorda da vicino le celebri invettive marxiane: «Ein Opium der Seele ist sie, diese feierliche Andacht [...]. Man träumt, und entnervt sich auf immerschädliches, tödliches Opium der Seele!» (*Suphan-Ausgabe*, VI, pp. 98-99). Meglio allora seguire i moderni sistemi scientifici di Galilei e di Newton, perché essi danno la spiegazione attuale del mondo, valida per l'uomo moderno.

Ma anche la scienza, come la Bibbia, non può elevare la pretesa di aver raggiunto la verità. La verità è inconoscibile e tutti i sistemi umani sono soltanto delle ipotesi, dei segni che servono all'uomo per vivere e conquistare spazio e potenza sulla terra (p. 89).

Qual è allora il criterio per accettare o respingere tali sistemi umani? È un criterio di utilità e Herder non nasconde le sue pro-

Ora il Faust che Goethe descrive all'inizio del dramma, ben lungi dall'essere un Faust titanico, ribelle e dissacratore, si trova prigioniero di quelle convinzioni e superstizioni che Herder condanna con tanta foga, e non è che Goethe non se ne renda conto: ne è a tal punto cosciente da condurre il suo personaggio di sconfitta in sconfitta,

pensioni per il mito perché esso è stato all'uomo più "utile" della scienza moderna, la quale, anzi che unire, divide e allontana sempre più dal sensibile. La funzione del canto della Genesi: «Es flöbte ihnen bei ihrem Hirten- und Landleben die volle Neigung ein, Gott in der Natur zu suchen: und das glückliche Loos ihrer Menschlichen Bestimmung zu fühlen, daß sie als gesegnete Untergötter da wären, zu wirken und zu genießen» (p. 64). Il canto della creazione è quindi il mito del lavoro umano, dell'impegno dell'uomo contro il nulla, contro il vuoto del totale abbandonarsi ad un ozio pessimistico. L'uomo è evidentemente il creatore del mito (questa posizione è diametralmente opposta a quella di un Hamann), ma il mito ha la capacità di rendersi autonomo, d'acquistare il valore di modello impegnativo per tutti. Gli orientali che lavoravano e si impegnavano nella vita, si sentivano in consonanza col loro mito ed esperimentavano a loro modo il divino, coglievano dio che diveniva con la natura, col lavoro umano, e che per essi in tali istanze si manifestava.

Non si tratta di una esegesi «ingenua» o «sentimentale» (né, per questo momento almeno dell'opera herderiana, ci pare si possa concepire la rivelazione, come fa il Verra — il quale contamina l'*Archäologie* e la prima parte della *Aelteste Urkunde* con la seconda o con opere ancora successive — «come un fatto fondamentale dell'esperienza umana [...] al quale è sempre non solo possibile, ma anche necessario tornare per comprendere la genesi e lo sviluppo dell'umanità, il suo destino nel mondo» *op. cit.*, p. 133); Herder voleva mostrare il valore del mito per la vita e l'azione dell'uomo, aiutare, attraverso uno studio non antiquario, a comprendere perché certi popoli primitivi hanno avuto una vita più intensa e valida dei popoli civili, e contribuire infine ad una eventuale rinascita del mito. *Mutatis mutandis* lo stesso ragionamento Herder fa valere nel campo estetico. Il filo rosso dei *Fragmente* è dato dalla volontà di chiarire la struttura e l'essenza della grande poesia primitiva, poesia appunto mitica e religiosa, non certo perché venga imitata (false sono le imitazioni moderne di un Gessner e persino di un Klopstock), ma perché si abbia la forza di riplasmarla. Desidero ringraziare Carlo Benedikter (che sta preparando una monografia su Herder) per i numerosi scambi di opinione con lui avuti su questo tema.

sino al livello di Mefistofele⁸². Faust piuttosto intuisce solo

⁸² Col quale imboccherà la strada, indicata dal seduttore al matricolino, della dispersione, del piacere sessuale elevato ad unico scopo di vita.

Mefistofele propone però al matricolino anche l'alternativa — ecco il simbolo dell'albero biblico — gnoseologica; gli propone la via della conoscenza, non evidentemente di tipo scolastico e nominalistico, ma delle essenze, proprio quella — si badi — più pericolosa e impegnativa che aveva abbracciato Faust.

Non mi pare si possa condividere l'opinione di HEINZ POLITZER (*Vom Baum der Erkenntnis und der Sünde der Wissenschaft. Über Goethes "Faust"*, in H. P., *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*, Stuttgart 1968, p. 269) per il quale la conoscenza « wie sie Mephistopheles gemäß dem ersten Buch Mosis versteht, gleichbedeutend mit der geschlechtlichen Vereinigung von Weib und Mann (ist) » e « die Schlange, die auch hier ihr Haupt erhebt, huldigt gewiß nicht der Sünde der Wissenschaft. Mephistopheles meint das Geschlechtsleben, das in der Theorie grau bleibt, aber in den Farben der Hoffnung und Erfüllung, grün und gold, spielt, wenn es praktiziert wird ».

Credo piuttosto che le ultime battute della scena tra Mefistofele e il matricolino vogliano indicare i pericoli a cui va incontro una natura « faustiana »; quando Mefistofele scrive: « Eritis sicut deus » ricorda l'origine luciferica della sovrumana sete di sapere, e quando osserva subito dopo: « Dir wird gewiss einmal bey deiner Gottähnlichkeit bange », prefigura allo studente la stessa carriera di Faust, simili esaltazioni e disperazioni e — questa almeno è la speranza del seduttore — la stessa tragica sconfitta finale.

La scena col matricolino e quella precedente con Wagner hanno una loro precisa funzione. Nell'*Urfaust* non si sente la necessità del patto o della scommessa. Non è neppure necessario sapere come Mefistofele entri in scena, dal momento che è stato Faust stesso a porsi al suo livello. I fili che corrono numerosi nelle prime scene, i riscontri, i riferimenti continui sono sufficienti a chiarire i rapporti tra i personaggi. Se Wagner è un Faust più giovane, non ancora angosciato dalla crisi della conoscenza, lo studente è un Faust giovanissimo ancora aperto a tutte le esperienze. Nelle prime tre scene vengono quindi mostrate le fasi attraverso le quali è passato Faust, dal caldo entusiasmo giovanile attraverso la fredda *Schwärmerei* del ricercatore sino alla delusione della scienza, la cui strade metodiche sono lunghe e poco proficue. Il nucleo iniziale del dramma non appare affatto composito ma con la precisa funzione di mostrare le ragioni del primo monologo faustiano e darne la giustificazione; il dramma inizia cioè in *medias res* per fornire poi passo passo i motivi psicologici ed oggettivi della crisi.

oscuramente il suo dramma. È vero che, abbandonata la scienza, esprime per ben tre volte la volontà di ritornare alla natura:

Ach könnt ich doch

 In deinem Thau gesund mich baden.
 Flieh! Auf hinaus in's weite Land!
 Auf! bade, Schüler, unverdrossen
 Die irrsche Brust im Morgenroth.

e due volte, soprattutto nell'ultimo caso, che ricorda troppo da vicino Herder per essere una somiglianza solo casuale, è parola della luce rigeneratrice⁸³. Ma Faust è in realtà molto più legato di quanto pensi al suo mondo erudito; gli inviti a se stesso non sono seguiti dall'esecuzione, rimangono allo stato di desiderio irrealizzato. Non solo; il suo errore più grave è quello di credere, alla maniera dei pansofisti, di cogliere la natura per via magica, di confondere cioè la natura reale con la natura convenzionale e stereotipata quale è stata essenzializzata nei segni dei cabbalisti, segni che possono — come quello del macrocosmo — venire vivificati dalla fantasia, ma che, privi di forza vitale, non nascondono infine di essere un puro spettacolo, delle forme vuote. Faust continua ad ingannarsi, poiché, dopo aver esclamato:

Wo fass ich dich unendliche Natur!
 Euch Brüste wo! Ihr Quellen alles Lebens

non trova di meglio che riprendere in mano il libro di Nostradamus per evocare un altro spirito, non vuole am-

Il matricolino che cede alle arti di Mefistofele, al richiamo del sesso, rappresenta non solo il Faust giovane ma anche il Faust professore che, in seguito alla sua crisi, si rende nuovamente disponibile a tutte le avventure (cfr. anche LADISLAV MITTNER, *op. cit.*, pp. 390-91).

⁸³ La luce non è assente, a ben guardare, neppure nella seconda citazione; un paio di versi più avanti si legge infatti: « Erkennest dann der Sterne Lauf... ».

mettere che fisica e metafisica di dio non possono cogliere le forze reali e crede ancora di raggiungere dio in virtù della teoria dell'*Ebenbildlichkeit*.

Tale teoria, non estranea all'ortodossia cristiana, è stata fatta propria soprattutto dalla tradizione mistica neo-platonica, la quale proprio su di essa, sul rispecchiamento, sulla corrispondenza precisa di microcosmo e macrocosmo, basava la certezza della conoscenza di dio da parte dell'uomo. Nel pietismo tale concezione celebra i suoi trionfi con Lavater, per il quale chi avesse visto Cristo sarebbe automaticamente diventato uno specchio di Cristo sulla terra, una forma immutabile. Il concetto lavateriano: « Wie der Mensch, so sein Gott », « Wie jeder sich ansieht, sieht er das ganze Universum an »⁸⁴ può trasformarsi in una concezione statica e quietistica di dio e della realtà e risolvere in modo semplicistico il problema della conoscenza. Già per lo Herder dell'*Archäologie* dio è invece inconoscibile. Non solo ha perduto qualsiasi specificazione e connotato personale nonché i corollari provvidenziali e finalistici, ma si è risolto completamente nella natura, rendendosi inafferrabile agli strumenti della scienza e della mistica. Herder non è certo il primo ad affermare l'inconoscibilità del *noumeno*: già l'illuminismo francese l'aveva fatto e il Kant precritico aveva chiuso il cielo alle speculazioni fantastiche concludendo i *Träume eines Geistersehers* con l'invito voltairriano all'uomo a lavorare il proprio giardino invece che lanciare sguardi nostalgici verso l'alto. È il tono del discorso che differenzia Herder, il suo stile affascinante e travolgente, le sue immagini che spesso toccano la soglia della vera poesia. È attraverso Herder, non tanto attraverso la filosofia europea, che Goethe è giunto alle proprie idee, forse persino alla concezione di quell'*Erdgeist*, il quale, anzi che concedere a Faust la conoscenza sperata, significa la di-

⁸⁴ Cfr. CHRISTIAN JANENTZKY, *J. C. Lavaters Sturm und Drang im Zusammenhang seines religiösen Bewußtseins*, Halle a.S. 1916, pp. 246-248.

struzione dell'*Ebenbildlichkeit*, il ripudio di chi per questa via cerca di accostarsi alla verità^{84 bis}.

Concepire l'*Erdgeist* come l'*archeus terrae* di Paracelso (Bartscherer), l'*anima terrae* di Giordano Bruno (Saenger), il *Luft-Geist* di Welling (Grumach), l'*Erdgeist* di Dippel (Wachsmuth) significa, a nostro giudizio, travisare la concezione di Goethe, misconoscere la sua critica a Faust e non poter spiegare il gran rifiuto dello stesso Spirito della terra. Se è vero che gli spiriti citati sono in certa misura immanenti, è necessario purtuttavia rendersi conto che il simulacro di panteismo presente nelle fonti ermetiche è ben diverso e di gran lunga meno radicale del panteismo spinoziano accolto da Herder e da Goethe⁸⁵. Il panteismo goethiano è di antica data, precede addirittura l'incontro del poeta con Herder; nel febbraio del 1770 egli scrive infatti nel diario: « Separatim de Deo, et natura rerum disserere difficile et periculosum est, eodem modo quam si de corpore et anima se junctim co-

^{84 bis} Colui che si sofferma « mit Ohr und Auge an den grossen Röhren der Metaphysik, der Ewigkeit des Undings, dem grossen Zwecke der besten Welt im Auge des höchsten Gottes unter allen möglichen Welten » (*op. cit.*, VI, p. 211) ha per Herder trascurato l'ambito che gli compete, la sua cerchia d'azione e d'influenza, è venuto meno ai suoi compiti d'uomo. Quindi, « in Träumen über die Zukunft, in Spekulationen des Müßigganges, bist du nicht ein Bild der Gottheit — è ancora Herder che parla con una delle frasi più significative dell'*Archäologie* — sondern in Würde der Menschheit — in Wirksamkeit deiner Tage — in Erfüllung deiner Bestimmung » (VI, p. 65). Da questa idea — si badi, non da questa *Parallelstelle!* — potrebbe essere partito Goethe per la concezione del suo Faust, perché essa fa da fulcro dell'*Urfaust*, può spiegare l'abbandono delle teorie ermetiche e indicare quella che sarà la via seguita dal protagonista nell'episodio di Gretchen, la via dell'impegno in vicende umane.

⁸⁵ La differenza sostanziale tra panteismo ed emanatismo è data dal fatto che, mentre quest'ultimo, se postula la presenza di dio nel mondo, non esclude mai il dio trascendente, personale e provvidenziale, nel panteismo viene a mancare quello che lo Zimmermann chiama il *Gegenüber* (*op. cit.*, p. 211), si interrompe cioè l'emanazione, quella scala che dall'alto conduce al basso e viceversa.

gitamus »⁸⁶; ma qui il panteismo è visto come un portato della tradizione ermetica: « Testimonio enim mihi est virorum tantorum sententia, rectae rationi quam convenientissimum fuisse systema emanativum », e, cosa forse ancor più indicativa, è sentito diverso dallo spinozismo: « valdeque doleam Spinozismus, teterrimis erroribus ex eodem fonte manantibus, doctrinae huic purissimae, iniquissimum fratrem natum esse »⁸⁷. Ora è proprio il sistema emanativo, legato sostanzialmente alla religione cristiana⁸⁸ (scrive infatti Goethe nello stesso passaggio delle *Ephemerides*: « Nec Sacer Codex [cioè la Bibbia] nostrae sententiae

⁸⁶ Cfr. *Ephemerides*, in *Der junge Goethe*, cit., 2. Band, p. 33.

⁸⁷ Già il Dippel, come comunica il Wachsmuth (p. 215), aveva respinto violentemente la dottrina spinoziana e soprattutto quell'idea che dio non agisce liberamente ma secondo immutabili leggi di natura. Chi era ancora legato alla magia alchimistica, non poteva evidentemente accettare un panteismo radicale perché « wo das Naturgesetz gilt, hört die Magie auf », quella magia che si serve anche degli spiriti proprio per vincere le leggi di natura, per accattivarsi dio stesso e influenzarne magari le decisioni.

⁸⁸ È convinzione del Wachsmuth, che si può in gran parte condividere, che il periodo alchimistico di Goethe coincida col suo ritorno al cristianesimo pietistico: « Er wurde Schüler in der Nachfolge Christi und Lehrling in der Magie. Beides gehörte als Erlebnis ganzes zusammen wie Vorder- und Rückseite einer geprägten Münze » (*op. cit.*, p. 103). Tutti gli alchimisti più celebri, a cominciare da Paracelso fino a Welling e Dippel erano convinti di servire la fede e di conciliare la loro credenza negli spiriti con la dottrina cristiana; per il Welling « der Grund der wahren Magie » non è altro che « ein heiliges Göttliches Geheimnis, ja der wahre Glaube an Gott und Christum » (*op. cit.*, p. 461) e per l'Oetinger la magia è « eine Wissenschaft der Freude Gottes » e l'alchimia è una scienza fondamentale perché attraverso di essa « kommt man auf die Idee heiliger Schrift » (cfr. WACHSMUTH, cit., pp. 218/9). Con il Wachsmuth concordiamo pienamente là dove afferma essere stato Herder ad alienare Goethe dalla magia e, di conseguenza, dalla religiosità pietistica, e a portarlo ad una nuova concezione della natura: « Statt des chemischen Erforschens der Natur der witternde Griff in ihr Inneres mit dem Allvergnügen selbtherrlichen Fühlens; statt einer Natur, die bloß Kommentar zur Bibel ist, ihre Inthronisierung als Mutter aller Geschöpfe und einzige Quelle der Wahrheit » (p. 225).

refragatur ») che viene superato nell'*Urfaust*⁸⁹ con una concezione per così dire più ortodossa del panteismo, cioè con l'accettazione completa e addirittura potenziata, come dice il Bollacher, del panteismo spinoziano. Insistiamo ancora sulla differenza che intercorre tra lo spirito che Faust vuole evocare e lo spirito che effettivamente gli appare; egli vuole evocare una specie di *archeus terrae*, ma gli appare — questo è il punto — il nuovo dio goethiano, la concretizzazione del divino sulla terra.

Ma ancora una volta Faust non comprende la lezione datagli. La scena che segue immediatamente l'apparizione dell'*Erdgeist*, mostra Faust contrapposto a Wagner; si è abituati a ridicolizzare il pedante *Schwärmer*⁹⁰ e ad esaltare lo spirito geniale dell'antagonista, dimenticando di

⁸⁹ Si può considerare l'*Urfaust* il documento poetico del travaglio di Goethe che abbandona il cristianesimo e le suggestioni magiche per abbracciare una fede nuova. L'abbandono dell'alchimia è dovuto anche alla coscienza dell'inutilità di tanti sforzi (cfr. *Dichtung und Wahrheit*, cit., soprattutto pp. 343/4 dove viene descritto il fallimento di alcuni esperimenti). Al contrario p.e. di un Sincerus Renuus il quale afferma di essere stato testimone, durante il processo di preparazione della pietra filosofale, del divenire di tutta la dottrina cristiana: « Ich habe darinnen gesehen, als in einem Spiegel, die Schöpfung, die Verthreibung des Chaos, den Liebe-Saamen [...] wie das ewige Wort Fleisch geworden [...] » (cfr. ZIMMERMANN, cit., p. 121), Goethe non riesce a raggiungere la conoscenza di alcun mistero, certo anche perché la sua fede poggiava su basi troppo fragili. Egli s'era proposto, come scrive in *Dichtung und Wahrheit*, nientemeno che di ottenere che « die jungfräuliche Erde » ritornasse « in den Mutterstand ». Per capire il significato di tale espressione basta citare Paracelso: « Welcher in das Reich Gottes eingehen will, der muss zuvor mit dem leib in seine mutter eingehen, und darinnen ersterben [...] die seel muss [...] wieder in ihre mutter eingehen ». « Also muss durch die gantze machina mundi [...] wiederum in ihre mutter [...] in ihre primam materiam, massam confusam, und abyssum, terram, wiederum reducirt, und dadurch wiederumb regeneriret, und ewig gemachet werden » (cit. da RONALD D. GRAY, *op. cit.*, p. 31). Goethe s'era quindi proposto di sperimentare la morte e la rinascita, quel mistero religioso che non può essere vissuto senza la fede.

⁹⁰ Cfr. le osservazioni di BENEDETTO CROCE in *Il pedante Wagner*, in B. C., *Goethe I*, Bari 1946, pp. 24-32.

notare la crisi di Faust che esce dalla sua più pesante sconfitta. È vero che Wagner è l'ottimista ad oltranza che crede ingenuamente nella conoscenza scientifica e nel progresso illimitato dell'umanità, ma Faust è d'altra parte il pessimista ad oltranza, rinchiuso in se stesso a coltivare una concezione del cuore e del sentimento che non è affatto quella dell'episodio di Margherita. Wagner e Faust si contrappongono in certo senso come le categorie *Erkennen* und *Empfinden* nel saggio herderiano⁹¹, che separate si degradano a vuota e meccanica speculazione e a sentimento soggettivo senza riferimento alcuno alla realtà oggettiva. Se dunque Wagner sogna « sich in den Geist der Zeiten zu versezzen », Faust si fida solo di ciò che « aus eigener Seele quillt ». Crede cioè ancora che la conoscenza sia possibile soltanto partendo dalla monade — applicando lo schema del *Luzifermythos* — attraverso il *verselbsten*, una concentrazione nella propria ipseità⁹², nell'uno-tutto del proprio cuore⁹³, mentre lo Spirito della terra, quando ha voluto ridicolizzare l'*Übermensch* Faust, ha posto in cruda evidenza l'insufficienza di tale atteggiamento:

..... Wo ist der Seele Ruf?
Wo ist die Brust die eine Welt in sich erschuf,
Und trug, und heegte

⁹¹ *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*, in *Suphan-Ausgabe*, VIII vol., pp. 165-235.

⁹² È un riflesso della concezione mistico-alchimistica che la verità si trova nel centro e tale centro si trova anche nell'uomo. Di qui il conosci te stesso e l'equazione di microcosmo e macrocosmo. Ciò che è al di fuori del centro è — come dicono l'*Aurea Catena* e il Welling — « in steter Unruhe ».

⁹³ È bene quindi guardarsi dal sopravvalutare il significato della scoperta del cuore da parte di Goethe. Quando p.e. lo Zimmermann afferma: « Die religiöse, eine Wahrheit erhoffte er sich nur noch vom Zeugnis seines Herzens » (*op. cit.*, p. 206) vede solo un aspetto e lo assolutizza. Proprio il *Luzifermythos* studiato dallo Zimmermann chiarisce che il *verselbsten* è un momento necessario sì ma negativo, è in fondo egoismo luciferico, è tenebra e male; acquista valore solo nella dialettica con l'*entselbstigen* che rimette in moto il « Puls des Lebens ».

L'ironia che pervade tutta la prima scena del dramma nasce essenzialmente dal contrasto tra il desiderio di Faust di evadere dall'arido mondo libresco e l'incapacità di uscirne con le proprie forze, dalla fortissima antitesi del professore che si culla nell'immaginazione e dello Spirito della terra che gli palesa la propria azione universale; e quando Faust esclama:

Der du die weise Welt umschweifst,
Geschäftiger Geist, wie nah fühl ich mich dir

non può non far sorridere la presunzione dell'intellettuale che scambia le sue fantasticherie con il vitalismo di un dio⁹⁴. Si è troppo insistito sulle invettive di Faust contro la scienza; non si è posto l'accento sull'aporia fondamentale in Faust tra potenzialità generale, la sua ardente aspirazione alla conoscenza e all'azione da un lato e possibilità e volontà di esplicitare le proprie forze dall'altro, che è poi l'aporia caratteristica di tutta la generazione dello *Sturm und Drang* a cominciare addirittura da Herder⁹⁵,

⁹⁴ Cfr. HEINRICH RICKERT: « Faust wäre jeder Erkenntnis gewachsen [...] vor dem unmittelbaren Leben schreckt der Gelehrte zurück. Dementsprechend hat der Geist für Faust nur Worte des Hohns » (*op. cit.*, p. 103). Il Rickert difende però il Faust intellettuale mettendolo sotto il segno del macrocosmo; nel momento in cui Faust mostra di staccarsi da Mefistofele, in particolare nella scena *Wald und Höhle*, egli vede la rivincita dell'intelletto sulla vita: « Der Denker Faust ist ihm (Mefistofele) stets fatal » (*ivi*, p. 110).

⁹⁵ « O, daß eine Eumenide mir in meinen Wäldern erschiene, mich zu erschrecken, mich aus denselben auf ewig zu jagen, und mich in die große nutzbare Welt zu bannen! », scrive Herder nel *Journal meiner Reise* (*Suphan-Ausgabe*, IV, p. 363), con un sospiro faustiano *ante litteram*, nell'esprimere il desiderio di liberarsi dall'erudizione. Pur non condividendo il giudizio di Ladislao Mittner che Herder « non riesce a spogliarsi del suo talare di professore », « resta tarma da biblioteca e predicatore, resta soprattutto coscienzioso e pedante educatore » (*op. cit.*, p. 313), si deve riconoscere che spesso le sue altissime aspirazioni all'azione si esauriscono in vasti progetti enciclopedici, in un lavoro di erudizione, certamente non inutile alla vita, ma che dalla vita esclude il suo ideatore. In un passo

attraverso un Lenz e un Klinger, per finire, magari, con i fratelli Stolberg⁹⁶.

La dicotomia che Herder avvertiva in sé e che lo faceva soffrire, è certo più acuta negli *Stürmer* minori con l'aggravante che essi troppo spesso non ne sentono la presenza esasperando così il loro velleitarismo azionistico. Malgrado l'appassionata difesa che Lenz fa del carattere originale nelle sue *Anmerkungen übers Theater* (1771/2), non sente la forza di realizzarlo⁹⁷; le sue commedie, che

dei *Fragmente* (*Suphan-Ausgabe*, I, p. 255) Herder scrive: « Allein zur Erweckung des Genies trägt dies Zergliedern nichts bei: bei aller Mühe bleibt die *vivida vis animi* so unangetastet, als der *rector Archeus* bei den Scheidekünstlern: Erde und Wasser bleibt ihnen; die Flamme verflog, und der Geist bleibt unsichtbar; allen ihren chymischen Zusammensetzungen können sie [...] zwar Farbe, Geruch und Geschmack, nie aber die Kraft der Natur geben ». Tale passo è utile anche per capire Faust, il quale, come i chimici di Herder, cerca per via alchimistica o magica di fermare lo Spirito della terra. Se ai chimici rimane solo « Erde und Wasser », mentre « die Flamme verflog », a Faust rimane solo Mefistofele, la parte più vile, mentre l'*Erdgeist* scompare, perché esso non può essere soltanto chiamato, ma deve essere anzitutto vissuto.

⁹⁶ È noto che essi proclamavano di voler versare « Tyrannenblut » mentre si accontentavano in realtà di mescolare nei loro bicchieri dell'innocuo vino rosso.

Dopo aver composto il famoso *Freiheitsgesang*, dove scorrono fiumi di sangue tirannico, Fr. L. Stolberg avverte in una lettera del dicembre 1775 a Henriette Bernstorff: « Ich rede von Tyrannen, die im zwanzigsten Jahrhundert leben, sie sind Kinder meiner Phantasie und die jetzt lebenden Fürsten haben nicht nötig, sich getroffen zu finden » (cfr. FRIEDRICH LEOPOLD GRAF ZU STOLBERG, *Briefe*, hrsg. von JÜRGEN BEHRENS, Neumünster 1966, p. 53). In una altra lettera a J. M. Miller (marzo 1774) scrive: « Handeln das ist ein göttliches Ding um das Handeln! aber wie schwer in einem cultivierten Staate! » (*ivi*, p. 32).

⁹⁷ Nelle *Anmerkungen* il Lenz oppone la « Handlung » al « Charakter »; se Aristotele, per la concezione greca del destino, aveva imposto l'azione tragica di contro alla rappresentazione oggettiva e realistica dei personaggi, i moderni francesi, imitatori delle forme greche, evitano senza motivo ogni originalità e il caratteristico. Poiché la mancanza di realismo nella creazione dei personaggi teatrali sarebbe la causa dell'astrattezza uniforme dei drammi francesi, per Lenz si impone un rovesciamento della concezione

vorrebbero essere « Gemälde der menschlichen Gesellschaft »⁹⁸, sono sempre costruite, come dice giustamente il Lucáks, « su qualche bislacco paradossoso filisteo » e i suoi personaggi, un Läufer o una Mariane ad esempio, anziché apparire condizionati dalla società che li circonda, sembrano piuttosto sviati dalla debolezza e meschinità del loro carattere.

La fondamentale astrazione del ribellismo sturmunddranghiano giunge in Maler Müller all'esasperazione senza più alcun limite imposto da una verifica nella prassi. Il suo Faust⁹⁹ è un incorreggibile parolaio che tanto più si esalta quanto minori sono le sue capacità di tradurre in pratica il titanismo che sente ribollire in sé e che — come molti eroi di Klinger¹⁰⁰ — in virtù di tale esaltazione interiore, diventa disponibile a qualsiasi compromesso¹⁰¹.

drammatica; egli insiste soprattutto sulla indipendenza dei personaggi da fattori esterni: è l'uomo che si crea il proprio destino e quest'uomo dev'essere un carattere forte, un *Selbsthelfer*, un *Genie* originale ed inimitabile. Ora avviene che, dopo aver sostenuto questo postulato, Lenz ci fa sapere, verso la conclusione del trattato, che tutte le sue osservazioni valgono *solo* per la tragedia; con ciò esclude se stesso, autore di commedie o tragicommedie, dall'obbligo di seguire le nuove regole necessarie ad un nuovo teatro.

⁹⁸ Cfr. *Rezension des Neuen Menoza, von dem Verfasser selbst aufgesetzt*, in J. M. R. LENZ, *Werke und Schriften*, hrsg. von B. TITEL und H. HAUG, 1. Band, Stuttgart 1966, p. 419.

⁹⁹ Cfr. *Fausts Leben dramatisiert*, in *Sturm und Drang. Dramatische Schriften*, 2. Band, Heidelberg s.d.

¹⁰⁰ Cfr. RENATO SAVIANE, « Kraftkerl » e « Tugendheld ». F. M. Klinger dai drammi dello « Sturm und Drang » ai romanzi della maturità, in « Studi Germanici » 2-3/1969, soprattutto pp. 188-190.

¹⁰¹ È certamente molto indicativo il fatto che, nelle ultime scene del dramma, non sia più il *Kraftkerl* Faust che si serve di Mefistofele per eseguire i suoi disegni da superuomo, ma che sia, al contrario, lo spirito del male a servirsi di Faust per uscire, almeno momentaneamente, dalle tenebre infernali, che sia cioè il diavolo, che ha bisogno di un'ora d'amore e d'abbandono, a prendere in mano le fila dell'azione, di un'azione, si badi, per nulla titanica e sconvolgente, ma molto vicina al debole sentimentalismo pietistico.

Goethe ha visto con chiarezza e denunciato il problema che tormentava la propria generazione. Non credo che nell'*Urfaust* lo abbia affascinato « der tragische Gegensatz von titanischem Wissensdrang und Unmöglichkeit der Befriedigung »¹⁰²; più che l'impossibilità di raggiungere certi obiettivi, è l'incapacità di liberarsi della zavorra dell'erudizione, del peso dei pregiudizi, d'una concezione ancora feudale della vita che Goethe voleva descrivere con la sconfitta di Faust di fronte allo Spirito della terra e con la conseguente unione con lo spirito infernale.

Giuliano Baioni scorge al fondo della crisi dello *Sturm und Drang* la nascita d'una problematica nuova, la contrapposizione di *homo aestheticus* all'*homo oeconomicus*¹⁰³; nello *Sturm und Drang* propriamente detto tale opposizione non esiste ancora, ma sembra tirannicamente presente la frattura di intellettuale¹⁰⁴ e d'uomo

¹⁰² HANS M. WOLFF, *Goethes Weg zur Humanität*, Bern 1951, p. 154. Il Wolff, che ha sposato la tesi del superuomo, scrive ancora: «Jeden tief empfindenden, d.h. genialen Menschen drängen die Grenzen der Menschheit, doch gibt es keinen anderen Ausweg, als sich geduldig zu bescheiden. Daß weder der Prometheus aus Akt I noch der Faust der einleitenden Szenen dazu fähig sind, besiegelt ihren Untergang» (ivi, p. 153). La contrapposizione al superomismo è data, per Goethe giovane, non dall'inazione ma dall'azione.

¹⁰³ GIULIANO BAIONI, *Classicismo e Rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione Francese*, Napoli 1969, pp. 79-95.

¹⁰⁴ La problematica dello studioso inaridito dalla teoria ed estraneo alla vita non è di origine goethiana o genericamente stürmeriana. È già chiaramente presente nel *Der junge Gelehrte* (1747) di Lessing. Certo Damis, il giovane ed ottuso erudito, non è paragonabile a Faust, nemmeno forse al Faust precedente la crisi descritta nel primo monologo; può essere avvicinato piuttosto a Wagner, per il quale esiste solo il mondo dello studio, dei libri e delle ricerche accademiche. Ma il problema che interessa Lessing è lo stesso di Goethe, è il problema della prassi, della vita che si svolge al di fuori o al di là dell'erudizione. Il giovane pedante di Lessing viene messo alla berlina dai rappresentanti della vita, dai servitori Antonio e Lisetta e dal mercante Valerio il quale constata: «Wann das nicht wenigstens Fausts Höllenzwang ist — Ach, man weiß es ja wohl, wie's den Leuten geht, die alles lernen wollen. Endlich verführt sie der böse Geist, daß sie auch hexen lernen» (I atto, I scena). È questa una frase interessantissima anzitutto

d'azione. In Goethe essa appare, oltre che nell'*Urfaust*, anche nel *Götz* e nel *Clavigo*, ma non è assente in altre opere quali il *Werther* o il *Satyros* e *Stella*.

Weislingen e Clavigo sono due spiriti contraddittori posti tra un modello irraggiungibile per coerenza ed attivismo — Götz e Beaumarchais — e compagni almeno tendenzialmente maligni, ma pure essi attivi anche se solo alla ricerca del proprio tornaconto senza preoccupazioni d'ordine morale (Adelheid e Carlos). Adelheid rimprovera a Weislingen: «Du bist von iher der Elenden einer gewesen, die weder zum Bösen noch zum Guten einige Krafft haben»¹⁰⁵ e Carlos rinfaccia a Clavigo la sua ignavia nel mentre lo spinge invano a fare una scelta precisa e univoca: «Entweder du heurathest Marien, und findest dein Glück in einem stillen bürgerlichen Leben [...] oder du führst auf der ehrenvollen Bahn deinen Lauf weiter nach dem nahen Ziele [...]. Es ist nichts erbärmlicher in

perché aiuta a spiegare l'idea base del *Faust* lessingiano, nel cui *Vorspiel* si legge: «Zu viel Wißbegierde ist ein Fehler; und aus einem Fehler können alle Laster entspringen, wenn man ihm zu sehr nachhänget»; su questa debolezza fanno appunto leva i demoni per conquistare l'anima di Faust. Lessing si era proposto di salvare Faust, ma ricorrendo alla forzatura dello sdoppiamento di persona. Nelle mani dei demoni rimane solo un *Phantom* — possiamo immaginare un vacuo pedante tipo «der junge Gelehrte» che avrebbe personificato la parte peggiore dell'uomo di studio, solo uomo di studio, per il quale «die Zeiten ändern sich nicht» in quanto solo oggetto di ricerca e non produttori di vita, fonte di conoscenza dogmatica e statica che non si traduce in azione (cfr. a questo proposito HANS MAYER, *Faust, Aufklärung, Sturm und Drang*, in H. M., *Zur deutschen Klassik und Romantik*, Pfullingen 1963, pp. 7-29).

«Endlich verführt sie der böse Geist, daß sie auch hexen lernen»: l'ipotesi di Antonio nella commedia di Lessing si realizza nella prima parte dell'*Urfaust* di Goethe; l'erudito si trasforma in mago proprio come nella tradizione popolare. Il desiderio di sapere si esaspera sino a tradursi in credenza irrazionale, nella speranza di conoscere senza sforzo i misteri del mondo; è appunto ciò che Lessing critica con la famosa e citatissima frase di *Eine Duplik* e che Goethe respinge in tutte le opere giovanili.

¹⁰⁵ *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert*, in *Der junge Goethe*, cit., 2. Band, p. 251.

der Welt, als ein unentschlossener Mensch [...] »¹⁰⁶. Tale indecisione è dovuta essenzialmente all'erudizione e all'estraneità dalla vita¹⁰⁷. Elisabeth e Götz vedono nel loro figlio Carlo un Weislingen *in nuce* perché il ragazzo, invece che dallo spirito d'avventura è stimolato dalle raffinatezze dell'intelligenza e del gusto; « Hanns Küchenmeister » lo chiama Götz, definizione non lontana forse dall'« Hans Lüderlich » data da Mefistofele a Faust nel momento in cui decide di impegnarsi nei piaceri della seduzione. Ancora più esplicito è Carlos nei confronti di Clavigo: « Man spührt dir doch immer an, daß du ein Gelehrter bist »¹⁰⁸, con cui mette a nudo la debolezza comune a una generazione di giovani entusiasti e dal cuore ricco di fermenti ma che non trovano modo di esplicitarsi, assetati d'amore ma ammalati di svenevole sentimentalismo, forti nei soliloqui, non nel duro contatto con la realtà, desiderosi di agire, ma tormentati da mille scrupoli morali prima ancora d'essere soffocati dalle gravi strutture della società.

* * *

Armseelger Faust, ich kenne dich nicht mehr.

Mich drang's so grade zu geniessen,
Und fühle mich in Liebesträum zerfliessen!

esclama Faust nella stanza di Margherita. È questo un momento di resipiscenza, una svolta nel dramma. « Hans Lüderlich », il Faust che, per abbandonare la stanza go-

¹⁰⁶ Clavigo, in *Der junge Goethe*, cit., 4. Band, p. 204.

¹⁰⁷Cfr. a questo proposito il saggio di THEODOR WILHELM DANZEL, *Über Goethes Clavigo*, in *op. cit.*, soprattutto p. 155. Nel Clavigo si riscontrano parecchi punti di contatto con l'*Urfaust*; si pensi all'esclamazione iniziale del protagonista: « Ich wäre nichts, wenn ich bliebe was ich bin! Hinauf! hinauf! » (p. 170), o al cinismo mefistofelico di Carlos che vuole tranquillizzare l'amico che si tormenta per Maria: « Sey du ruhig, sie ist nicht das erste verlaßne Mädchen [...] » (p. 171), o ancora al desiderio che assale improvvisamente Clavigo di uccidere il fratello di Maria (pp. 184/5).

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 190.

tica si era unito a Mefistofele accogliendone i principi esposti nella scena del matricolino, diventa improvvisamente cosciente d'aver imboccato una strada sbagliata.

La maggior parte degli interpreti si è preoccupata di riempire la cosiddetta « große Lücke »¹⁰⁹, quel vuoto dovuto alla mancanza nell'*Urfaust* del patto (o della scommessa) col diavolo. Come accennato più sopra, il problema è stato, a mio avviso, impostato male perché visto dalla prospettiva del *Faust* del 1808. Non è tanto questa *Lücke* che interessa, quanto quella che si apre tra le scene nell'università e la cosiddetta tragedia di Margherita, cioè tra il Faust erudito e mago e il Faust amante passionale; ma non è una lacuna che, come quella del patto, possa favorire interpretazioni campate in aria in quanto astratte da qualsiasi pur piccolo dato oggettivo¹¹⁰: qui ci sono degli elementi precisi quali la scena nella cantina di Auerbach¹¹¹, quella intitolata *Land Strase* e i versi del primo incontro di Faust con Margherita. Nell'*Auerbachs Keller* Faust regredisce ad esperienze goliardiche, ma non

¹⁰⁹ Cfr. VALTERS NOLLENDORFS, *Der Streit um den Urfaust*, cit., soprattutto il capitolo *Die Einführung des Mephistopheles*, pp. 157-187.

¹¹⁰ WILHELM SCHERER (*Aus Goethes Frühzeit*, Straßburg 1879, pp. 82-85), seguito poi da CONSTANTIN RÖSSLER (*Die Entstehung des Faust*, in « Zeitschrift für deutsches Altertum » 57/1920) — è dell'avviso che Goethe abbia progettato un secondo incontro Faust-Erdgeist; il Grumach (*op. cit.*, p. 103) è invece convinto che Faust, respinto dallo Spirito della terra, si rivolga a Lucifero in persona; JOHANNES NIEJAHR, dal canto suo, afferma che una « Vertragsszene » doveva esserci già nell'*Urfaust*, ma « es gab in ihr keinen Fluch [...], keine Wette und keinen eigentlichen Pakt. Mephisto bietet sich als Diener an, Faust geht ihm gegenüber keine Verpflichtungen ein » (*Die Osterszenen und die Vertragsszene in Goethes Faust*, in « Goethe-Jahrbuch » 20/1899, p. 192).

¹¹¹ Molti si sono chiesti se questa scena, in cui Faust appare come « Possenreißer im Stile der Überlieferung », « in der Tat schon von vornherein zum « Urfaust » gehört hat ». Cfr. ERICH WENNIG, *Einige Bemerkungen zur Szene "Auerbachs Keller" in Goethes "Urfaust"*, in « Germanisch Romanische Monatsschrift » 12/1924, p. 196. Tutti coloro che nel Faust vedono un « titano », vogliono retrodatare, per ovvi motivi, tale scena al periodo lipsiense.

come attore bensì come spettatore; mago e illusionista qual è, si fa beffe di chi è immerso nell'animalità senza cadervi, conducendo un gioco meschino come il suo collega del *Faustbuch*. Alla crisi dell'azione manifestatasi nello scontro con lo Spirito della terra, Faust non ha risposto, come Werther, con il suicidio, ma con il compromesso. Ha cioè abbandonato l'università non per entrare nella vita, ma per prendersi gioco di essa, per estrarne il succo d'uno stanco divertimento. Si possono riferire al trapasso nell'*Urfaust* dalla stanza gotica alla *Gretchen-tragödie* i versi di Mefistofele nel *Faust I*:

Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit

(vv. 1860-61)

versi che hanno tormentato i commentatori — Mefistofele infatti, secondo i termini della scommessa, dovrebbe cercare per Faust non « flache Unbedeutenheit », ma esperienze tali da fargli esclamare « verweile doch... » — ma che, senza pretendere di voler dimostrare che appartengono ad un fantomatico *Urplan*, si adattano bene alla situazione della nostra *Lücke*.

Mentre il Prometeo goethiano traccia sin dall'inizio una netta linea divisoria tra il suo mondo e il palazzo-tempio di Giove, rifiutandosi anzitutto di prestare ascolto ai vassalli, Faust non solo si accompagna ad uno di tali vassalli, ma diviene anche un rappresentante del palazzo e, in quanto tale, antagonista della capanna. Uscito dalla sfera astratta dell'erudizione, della fisica e metafisica di dio, Faust è entrato, invece che nella vita, in una sfera altrettanto avulsa dalla vita e slegata da qualsiasi impegno, quella parassitaria dell'aristocrazia; non è un caso che Brander, uno dei goliardi nella cantina di Auerbach, veda in Faust « was vornehmes inkognito » e che nella brevissima scena *Land Strase*, anzi nella precisa ed importantissima didascalia che la precede¹¹², compaiano tutti gli ele-

¹¹² La didascalia, la più precisa e suggestiva di tutto l'*Urfaust*, ha giustamente attirato l'attenzione dei commentatori; alcuni vi

menti del dramma di Faust nel momento di trapasso tra

hanno visto, come noi, una indicazione del viaggio che Faust sta compiendo con Mefistofele (cfr. p. e. ERICH SCHMIDT, *Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt*, Weimar 1905, p. XLVII, ERNST TRAUMANN, *Goethes Faust*, 1. Band, München 1924, p. 76); altri, lasciando libero corso alla loro fantasia, hanno ipotizzato scene sempre più indimostrabili. JACOB MINOR si mantiene nei limiti del lecito quando immagina una prefigurazione dell'episodio di Filemone e Bauci (*op. cit.*, p. 130), il KUNO FISCHER un po' meno là dove suppone che Goethe volesse situare l'azione di Gretchen nella capanna e nel castello collocare un corpo di lanzichenecchi, i commilitoni di Valentin (*Goethes Faust*, 3. Band, p. 173); ma il più fantasioso di tutti è senza dubbio ALFRED WALHEIM, per il quale, sulla scorta dello schema del *Faust* che Goethe scrisse nel 1816 (cfr. OTTO PNIOWER, *Goethes Faust. Zeugnisse und Exkurse zu seiner Entstehungsgeschichte*, Berlin 1899, pp. 115-118), il castello non sarebbe altro che il luogo d'incontro di Faust ed Elena, non solo, la sua fantasia gli suggerisce che « vielleicht lief das Wasser auch ringsum wie in dem Frankfurter « Knabenmärchen ». Später überschreitet Fausts Sohn die Linie, weil er von drüben Musik hört und die Landleute und Soldaten tanzen sieht. Ob nicht das « Bauernhüttgen in der Ferne » jenseits der Zaubergrenze gedacht war? » (*Studien zum Urfaust. Das "alte Schloß" im Urfaust. Ein Beitrag zur Erforschung Goethescher Urmotive*, in « Chronik des Wiener Goethe-Vereins » 45/1940, pp. 6-7).

Il continuo richiamo di molti interpreti alla figura di Elena, che Goethe avrebbe concepito prima di Margherita, è per noi assolutamente sterile. Può essere senz'altro vero che « das holde Gretchen » ha sostituito l'Elena della primitiva concezione del *Faust* (in una lettera a Sulpiz Boisserée del 22 ottobre 1826 Goethe stesso afferma che « die "Helena" ist eine meiner ältesten Konzeptionen, gleichzeitig mit dem "Faust" » ma il fatto non è molto importante e per nulla determinante ai fini del prodotto poetico. Se Goethe ha sentito il bisogno di sostituire un personaggio mitico e astratto con uno reale, vitale e contemporaneo, doveva avere le sue buone ragioni. Non ha senso quindi tentare, come fa il Walheim, una ricostruzione dell'*Urfaust* senza Gretchen (*Studien zum Urfaust. Faust ohne Gretchen*, in « Chronik des Wiener Goethe-Vereins » 47/1942, pp. 18-35), tanto più che non si possiede alcun frammento di tale vicenda, tranne un paio di paralipomeni oscuri e di incertissima collocazione e datazione. Si può ragionevolmente supporre che Goethe avesse in mente in un primo momento un *Faust* mitico, non lontano dal *Prometheus* e dal *Satyros* (per questo dice una volta che il dramma è stato concepito contemporaneamente al *Prometheus*) e che in un secondo momento abbia sostituito alcuni

l'abbandono dell'università e l'incontro con Margherita: il palazzo, la capanna e la croce. Faust entra in scena come un giovin signore ricco e sfrontato, in compagnia di Mefistofele che, pur abbassando gli occhi davanti alla croce, di essa forma un complemento necessario e ne rappresenta inoltre, come mostra *Der ewige Jude*, il pervertimento nella società e nella storia.

Gustav Roethe, uno degli interpreti più autorevoli dell'*Urfaust* e capostipite di una lunga generazione di critici, è convinto che la *Gretchentragödie* sia stata scritta, almeno nelle sue linee fondamentali, verso la fine del 1771 e quindi prima delle scene iniziali, le cosiddette scene titaniche; che ricalchi un *Erlebnis* di Goethe, la storia della seduzione e dell'abbandono di Friederike Brion; e che infine il Faust titano non vi faccia una figura particolarmente brillante: « vom Faustischen keine Spur »¹¹³, scrive testualmente il Roethe. Nelle pagine che seguiranno si sorvolerà sulla controversia della cronologia, rifiutando però la *Fetzentheorie* almeno nei suoi intendimenti di negare un'unità all'*Urfaust*¹¹⁴, si lascerà in disparte il

personaggi mitici, soprattutto Elena, con dei personaggi reali traspone l'azione da un passato non impegnativo al presente scottante (per questo in altra occasione Goethe afferma di aver concepito il *Faust* al tempo del *Werther*). Se questo è vero, è da escludere la tesi di HAROLD JANTZ (*Goethe's Faust as a Renaissance Man. Parallels and Prototypes*, Princeton 1951, p. 124) che « the drama is not subjective and not of the eighteenth century with some decorative Renaissance coloring; it is largely objective, of the Renaissance with some intentional anachronisms ».

¹¹³ *Op. cit.*, p. 70.

¹¹⁴ Il Roethe accetta senza obiezioni l'aneddoto che A. W. Schlegel avrebbe sentito da Zimmermann: « Goethe apporta un sac, rempli de petits chiffons de papier. Il le vida sur la table et dit: Voilà mon Faust » (cfr. OTTO PNIOWER, *op. cit.*, p. 15) e non dubita affatto che l'*Urfaust* « erst nachträglich [...] zu ein paar Gruppen notdürftig zusammenhängender Szenen geordnet worden ist » (*op. cit.*, p. 64). MEYER-BENFEY ripete il Roethe quando afferma che « der Urfaust ist keine einheitliche Dichtung, sondern eine redaktionelle Zusammenstellung von verschiedenen Fragmenten » (*op. cit.*, p. 310) (è in fondo la tesi del capolavoro sbagliato del nostro Im-

problema dell'*Erlebnis* goethiano, un problema biografico che serve solo a spostare ma non a risolvere i termini della questione, e si capovolgerà l'impostazione del « vom

briani). Di qui discende la volontà di datare con precisione i singoli frammenti rinverendo la tradizione filologica dello Scherer e il suo penoso metodo di ricercare ovunque *Parallelstellen*, metodo che neppure l'autorità di Erich Schmidt, lo scopritore dell'*Urfaust*, riuscì a contenere (cfr. infatti il recente volume di HILDEGARD REICH, *Die Entstehung der ersten fünf Szenen des Goetheschen "Urfaust"*, München 1968). Discende anche l'uzzolo di separare come più antiche tutte le parti in cui prevale il tono leggero e farsesco, e retrodattarle al frivolo rococò del periodo lipsiense, poiché come potrebbero appartenere al periodo « titanico » in cui nasce il vero *Faust*, il sacro poema tedesco? E l'episodio di Margherita? Un errore perché « ein derartiges Überwuchern der Haupthandlung durch die Episode kann nie im Plane eines Dichters — im Plane des deutschen Dichtersfürsten — gelegen haben » (G. C. L. SCHUCHARDT, *op. cit.*, p. 351). Discende infine il desiderio di ricostruire il piano di un *Ururfaust* (qui si sono distinti particolarmente HERMANN SCHNEIDER e ALFRED WALHEIM, ma anche ERNST BEUTLER nel suo saggio *Der Frankfurter Faust*, cit.) in cui il critico, libero dai ceppi di una qualsiasi *Vorlage*, può spaziare nel mondo della fantasia.

Sarà bene tornare all'equilibrio di ERICH SCHMIDT, il quale non nega che nell'*Urfaust*, come ad esempio nel *Don Carlos* di Schiller, si notino le tracce di diversi periodi compositivi, reputando però assurdo ritenere che il poeta abbia composto la sua opera attraverso centinaia di tentativi e di prove diverse; contro chi vuole capovolgere l'ordine delle scene, scrive: « Der junge Goethe hat nie gearbeitet wie der große Rechenmeister der Emilia Galotti [...] », ma neppure « das Pferd [...] vom Schwanz geizäunt » (*op. cit.*, p. XXII); e contro coloro che fanno pesantemente valere criteri stilistici appuntandosi magari sulle forti oscillazioni tra farsa e tragedia, si chiede: « Wer vermöchte gar die Jahre 1773-74-75, über die ich wenigstens nicht zurückgehe, durch stilistische Schlagbäume streng abzuteilen? » (*ivi*, p. XXX).

La via indicata dallo Schmidt è stata seguita soprattutto da CHR. SARAUW (*Zur Faustchronologie*, København 1925), da BARKER FARLEY (*A study of Goethe*, Oxford 1947) e da WERNER RICHTER (*Urfaust oder Ururfaust?*, in « Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur » 41/1949, pp. 329-349). Giudizi molto equilibrati sulla cronologia dell'*Urfaust* ha espresso anche VITTORIO SANTOLI (*Prospettive sul Faust*, in V. S., *Fra Italia e Germania. Scritti di storia letteraria*, Firenze 1962, pp. 45-47).

Faustischen keine Spur » cercando di dimostrare che il Faust « faustiano »¹¹⁵ non si trova nelle prime scene « magiche » dell'evocazione degli spiriti, per non parlare della scelta del compagno demoniaco e del viaggio intrapreso in sua compagnia, ma semmai proprio nell'episodio di Margherita, dal momento in cui rifiuta il « so grade zu geniessen » e la possibilità di possedere la fanciulla esclusivamente per via magica restando ancora una volta al di fuori di ogni impegno umano. Entrato nel mondo di Gretchen — ed è la prima volta che viene a contatto con la vita di un essere né sofisticato né degenerato — è Faust stesso che viene preso da uno « Zauber »¹¹⁶, che null'altro è se non l'ebbrezza dell'amore, di un rapporto immediato ed esaltante con un altro essere umano. In Gretchen egli trova finalmente, come scrive il Browning, « the embodiment of the "breasts of Natur" »¹¹⁷ che nella stanza gotica gli era apparso come lontano ed irraggiungibile miraggio. Qui le strade di Mefistofele e di Faust cominciano a divergere: Faust si è servito del suo diabolico compagno non per conoscere « was die Welt / Im innersten zusammenhält » — il Faust goethiano non pone al diavolo, al contrario del protagonista del *Volksbuch*, alcuna domanda metafisica — ma per ottenere quei piaceri ai quali aveva rinunciato dedicandosi alla scienza. Ora, finché Faust ricerca il piacere puro e semplice, vuole gustare i frutti dell'albero della vita, secondo l'indicazione di Mefistofele al matricolino, Mefistofele lo asseconda. Lo scontro tra i due avviene quando il piacere si trasforma per Faust in passione, quando cioè Faust abbandona la

¹¹⁵ Per la storia di questo aggettivo cfr. l'utilissimo libro di HANS SCHWERTE, *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Stuttgart 1962.

¹¹⁶ « Umgiebt mich hier ein Zauberduft? ».

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 483. Cfr. anche LADISLAV MITTNER, *op. cit.*, p. 388. Il Browning osserva inoltre molto giustamente che la fondamentale metafora del « dryness », presente in tutta la prima parte della tragedia, è assente nella seconda parte, « proof enough in itself that the bafflement felt by Faust the magus [...] is not felt by Faust the lover » (p. 486).

parte, in cui si era inizialmente compiaciuto, del nobile corrotto e seduttore per capriccio o per noia. In questo momento egli si pone sotto il segno dello Spirito della Terra, di quello spirito che aveva respinto lo scienziato e il titano velleitario¹¹⁸. Ciò vuol dire che l'*Erdgeist* e Mefistofele, anzi che appartenere alla stessa sfera d'azione, rappresentano i due poli opposti, e vicendevolmente escludentisi, ai quali si riferisce la vita di Faust¹¹⁹.

¹¹⁸ FRITZ STRICH (*Goethes Faust*, Bern und München 1962) è dell'avviso che in tutto il *Faust I* « Faust gleicht diesem Geiste nicht, noch nicht, begreift ihn nicht, weil er selbst nicht ein Tatengenius ist » (p. 87), nel *Faust II* invece il protagonista diventerebbe « dem Erdgeist gleich, ein Tatengenius » (p. 88).

¹¹⁹ Si riprende qui una vecchia ipotesi formulata, anche se piuttosto incidentalmente, da P. GRAFFUNDER nel lontano 1891 (*Der Erdgeist und Mephistopheles in Goethes Faust*, in « Preußische Jahrbücher » 68/1891, pp. 700-725). Per il critico « führt der Erdgeist durch seine Gaben Faust gerade vom Wege des gemeinen Genießens hinweg und arbeitet dem Mephisto entgegen » (p. 713). Anche il Lukács mette in chiaro che « in der Frage, was Lebensgenuss bedeutet, haben Faust und Mephistopheles stets aneinander vorbeigesprochen » (*op. cit.*, p. 215).

Un ostacolo a questa tesi parrebbe opporre l'invocazione di Faust: « Groser herrlicher Geist [...] warum musstest du mich an den Schandgesellen schmieden [...] ». Ma non è che l'*Erdgeist* abbia effettivamente mandato a Faust un compagno infernale (gli ha semmai indicato con « Du gleichst dem Geist den du begreifst » il livello al quale egli allora si trovava), è piuttosto il Faust panteista che pensa che tutto quanto accade, anche le prove che l'uomo deve sopportare, siano in qualche modo volute dal suo dio (cfr. JACOB MINOR, *op. cit.*, pp. 221-22).

L'interpretazione che vede Mefistofele inviato dallo Spirito della terra è stata, a nostro avviso, suggerita dal *Faust I*, si è cioè proiettata nel Mefisto dell'*Urfaust* la funzione, che egli assumerà nella redazione definitiva, di spirito negatore che dialetticamente pungola Faust non permettendogli di abbandonare il suo *Streben*. Cfr. per tutti EBERHARD WEBER (*op. cit.*, p. 78) là dove scrive che « Mephistopheles nichts anderes darstellt als jene zerstörende und doch schaffende Seite des Erdgeistes, die Faust [...] in sich trägt ». La tesi che decisamente si deve respingere è quella formulata da ADOLF METZ (*War schon im Ur-Faust die "Rettung" des Helden vom Dichter beabsichtigt?*, in « Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft » 7/1920, pp. 45-95): « Wenn nun der Erdgeist ihm (Faust) den Mephistopheles

Se Mefistofele, come si è detto, compare nel momento in cui Faust fallisce nel tentativo d'avvicinarsi a dio, ora che Faust comincia a vivere e a rendersi conto che l'*Erdgeist* si può afferrare nell'azione e non nella sterile invocazione o nella dispersione demoniaca, la funzione di Mefistofele viene sempre più ridimensionata.

In una lettera del 1775¹²⁰ Goethe parla dell'« herrlich unendlich heiligen Ozean unsers Vaters des unergreiflichen aber des berührlichen! ». Come Herder cioè anche Goethe è convinto che dio non si possa abbracciare misticamente, né comprendere intellettualmente, ma che lo si possa in qualche modo toccare e raggiungere. Si veda quella bellissima frase dell'*Aelteste Urkunde*:

Städtische, zum Staube gebückte Menschen, denen das Bild Gottes freilich oft nichts ist, als Katechismusfrage, Abstraktion des Systems, oder eine Einzige, oft wie übertriebene unnütze und unwürdige Falte und Bückung der Seele — der Morgenländer, wie weit mehr im anschaulichen Bilde und Gefühl! Seine Verehrung der Gottheit in Allem, was groß, schön, mächtig, liebevoll, wunderbar ist: sein natürlicher Hang, edles Ansehen des Körpers, verborgnen Rathschlag und Thätigkeit der Seele, Uebermacht, Menschenliebe und Geschlechtssegens, als Gottheit zu erkennen, in sich wirkend zu fühlen...¹²¹.

Non si è evidentemente lontani dalle parole del Faust della *Katechisationsszene*:

Wölbt sich der Himmel nicht dadoben?
Liegt die Erde nicht hierunten fest?

schickt, der ihm bei jedem Schritt seine irdische Begrenztheit höhrend vor Augen rückt, so bedeutet das den Versuch, ihm den Weg zu begrenzter und darum erfolgreicher Tat zu eröffnen und ihn sich zu einem brauchbaren Werkzeug heranzubilden » (p. 79). Se vi è qualcosa che gli eroi del giovane Goethe — Werther, Prometeo, Götz oltre a Faust — rifiutano con assoluta convinzione, è proprio l'essere *brauchbar*.

¹²⁰ Lettera a Friedrich Leopold Graf zu Stolberg; cfr. *Der junge Goethe*, cit., 5. Band, p. 309.

¹²¹ *Op. cit.*, p. 251.

Und steigen hüben und drüben
Ewige Sterne nicht herauf!

.....
Nenn das dann wie du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!

dal Faust che riconosce dio in tutto ciò che lo circonda, che lo sente in se stesso, nel proprio cuore, nei propri istinti vitali che si sono risvegliati a contatto con un altro essere umano.

..... Gefühl ist alles

esclama Faust nel momento culminante della sua professione di fede. La traduzione corrente: « sentimento è tutto »¹²² è troppo debole perché la parola italiana « sentimento » non aiuta a capire quanto Faust vuole esprimere, non aiuta soprattutto ad intendere la sua nuova concezione della vita e della divinità. Il Faust del colloquio con Wagner avrebbe sottoscritto l'interpretazione soggettiva, monadica, di un *Gefühl* che sgorga dalle profondità del singolo che accetta e conosce solo se stesso e teme addirittura di manifestarsi agli altri, ma il nuovo Faust è andato a scuola di Herder che ancora una volta è necessario citare abbondantemente. La tesi del saggio *Vom Erkennen und Empfinden* è che l'uomo non è solo, non è una monade senza porte e finestre, non possiede leibnizianamente¹²³ tutte le conoscenze a priori; perciò, invece che rinchiudersi in se stesso, deve aprirsi a tutte le sollecitazioni, gli impulsi, le esperienze, deve entrare

¹²² Cfr., ad esempio, Guido Manacorda, Firenze 1949, Barbara Allason, Torino 1965. Franco Fortini (Verona 1970) traduce: « Sentire è tutto » e in nota (p. 1075) scrive: « Si noti che una medesima parola (*Gefühl*) è usata da Faust per indicare la credenza, il "sentire" religioso (v. 3420) e il "sentimento" che è "tutto" (v. 3455). La volontà di confusione non potrebbe essere maggiore ».

¹²³ La tesi dell'influsso di Leibniz su Herder e Goethe è prospettata da ERNST CASSIRER in *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Darmstadt 1961.

in contatto con il mondo ed i suoi simili: « Aus dem allen — scrive Herder con una frase che non può non ricordare i versi dell'*Erdgeist* — webt und würkt nun die Seele sich ihr Kleid, ihr sinnliches Universum »¹²⁴. Astratta speculazione e sentimento soggettivo non sono utili alla conoscenza¹²⁵, « das wahre Erkennen ist lieben, ist menschlich fühlen »¹²⁶. Ma che cosa significa *fühlen* per Herder? La risposta più chiara la si trova in un altro suo saggio, *Plastik*, in cui il *Gefühl* = tatto viene opposto al *Gesicht* = vista ed è considerato il senso di gran lunga più importante per l'uomo; in un passo si legge addirittura: « Im Gesicht ist Traum, im Gefühl Wahrheit »¹²⁷. Con la vista, organo « apollineo », si colgono apparenze, colori, linee, superfici; col tatto, organo « dionisiaco », si percepiscono le cose nella loro sostanza. La conoscenza avviene quindi non tanto guardando, ma toccando e sperimentando concretamente.

Per tornare ora a Faust, non si può non notare un'analogia con le tesi herderiane. Faust rimane lontano dalla verità, non può trattenere l'*Erdgeist*, finché si accontenta di guardare (« Schau alle Würckungskrafft und Saamen », « Ich schau in diesen reinen Zügen... ») o si chiude nei propri sublimi sentimenti. Almeno per un attimo egli sente la necessità di mettere in azione il suo senso più concreto:

Wo fass ich dich unendlich Natur!

ma non riesce a concretizzare la sua aspirazione. L'esperienza d'amore con Gretchen è in questo senso assolutamente nuova perché concreta e vitale, perché è un *Erlebnis* dinamico ottenuto aprendo la propria monade al mondo esterno: l'esigenza primaria non è ora più quella

¹²⁴ *Suphan-Ausgabe* VIII, p. 189.

¹²⁵ *Ivi*, p. 214.

¹²⁶ *Ivi*, p. 200.

¹²⁷ *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, *Suphan-Ausgabe*, vol. VIII, p. 9. Quest'operetta, pubblicata nel 1778, è stata scritta negli anni 1768-70.

di concentrarsi sul proprio sé, ma « sich hinzugeben ganz ». La conoscenza, anche quella di dio che è presente nel tutto, non avviene per immagini o con l'ausilio della parola. È una conoscenza immediata e quindi ineffabile (« Nahme Schall und Rauch »); non è un *Gefühl* nel senso di sentimento o, peggio, di sentimentalismo, non è mistico né intellettuale, è esperienza fisica, vissuta senza diaframmi con una spontaneità assoluta; è esperienza per così dire tattile, che avviene attraverso i sensi, i nervi, i muscoli:

Lass diesen Händedruck dir sagen
Was unausprechlich ist!

Mein Schoos! Gott! drängt
Sich nach ihm hin.
Ach dürft ich fassen
und halten ihn ...

Ach kann ich nie
Ein Stündgen ruhig dir am Busen hängen
Und Brust an Brust und Seel an Seele drängen?

Il *Gefühl* significa quindi partecipazione alla vita, alla pienezza dell'esistenza, e, in questo senso, è l'unica possibile e vera conoscenza di dio, dell'*Erdgeist*, « des unergreiflichen aber des berührlichen »¹²⁸.

¹²⁸ A sostegno della nostra tesi si cfr. la lettera di Goethe a Herder del luglio 1772 (*Der junge Goethe*, cit., 2. Band, p. 294): « Wenn ich nun aber überall herumspaziert binn, überall nur drein geguckt habe. Nirgends zugegriffen. Dreingreifen, packen ist das Wesen ieder meisterschaft. Ihr habt das der Bildhauerey vindiziert, und ich finde dass ieder Künstler so lang seine Hände nicht plastisch arbeiten nichts ist. Es ist alles so Blick bey euch, sagtet ihr mir oft. Jetzt versteh ich's tue die Augen zu und tappe ».

Anche in questo caso non è fuori posto un richiamo a Nietzsche, per il quale non solo la vita è afferrabile nell'azione e non nell'obbedienza a leggi eterne ed immutabili, ma anche la conoscenza del fatto artistico è essenzialmente dinamica. Se Goethe scrive (*Der junge Goethe*, II, 7): « Wenn ich Ihnen rathen darf, so werden Sie mehr Vortheil finden, zu suchen wo Schönheit seyn möchte als ängstlich zu fragen was sie ist. Einmal für allemal bleibt sie unerklärlich », Nietzsche sembra continuare il filo di questo discorso

Mefistofele rappresenta il corrotto rococò e si inserisce nella lunga serie dei seduttori rappresentati in innumerevoli romanzi del settecento. Faust, da parte sua, nel momento in cui si allontana dall'ambito mefistofelico, non si pone — come accade invariabilmente ai protagonisti delle opere settecentesche — sotto il segno della virtù, ma sotto quello dello Spirito della terra: è questa forse la maggior novità che contraddistingue l'*Urfaust* e che lo pone su di un piano diverso non solo dalla produzione dell'illuminismo mediano¹²⁹, ma anche di un Lessing, per non parlare degli *Stürmer* minori, con l'eccezione forse del Klinger.

La fede illuministica nella virtù, nella *Tugend*, significa fede in una forma immutabile voluta da un dio ugualmente immutabile, che, quale forma suprema e perfetta, sta all'origine di tutte le forme a cui debbono piegarsi gli uomini. Anche la nuova sensibilità, la nuova vita del cuore che si sviluppano nella borghesia tedesca almeno in parte per influsso del pietismo¹³⁰, vengono contenute in tali forme¹³¹. Si vedano quei romanzi così tipici, direi programmatici dell'illuminismo tedesco: *Das Leben der Schwedischen Gräfin von G...* di Gellert e la *Geschichte*

là dove afferma che « nur soweit der Genius im Aktus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt, weiß er etwas über das ewige Wesen der Kunst » (*op. cit.*, I, 40).

¹²⁹ Sul problema della periodizzazione dell'*Aufklärung* cfr. GIUSEPPE BEVILACQUA, *Johann Christian Günther e il primo illuminismo tedesco*, in G. B., *Studi di letteratura tedesca*, Padova 1965, pp. 9-57.

¹³⁰ Cfr. i paragrafi dedicati a questo problema da LADISLAV MITTNER nella citata *Storia della letteratura tedesca* e le precisazioni di GIULIANO BAIONI in *Classicismo e Rivoluzione*, cit., pp. 32-36.

¹³¹ Vi è un parallelismo preciso con le tesi neoclassiche di Klopstock; esiste cioè un parallelismo tra le forme dell'arte che devono contenere la nuova sensibilità e le forme della virtù che debbono contenere la vita. Herder è il primo a mettere in discussione le forme artistiche universali, Goethe il primo a rifiutare le norme del comportamento virtuoso anzitutto perché non crede più nel dio delle forme ma in un dio vitalistico. L'uomo che voglia servire questa nuova divinità deve adeguarsi ad una vita naturale, fluida e spontanea, l'opposto di qualsiasi forma.

des Fräuleins von Sternheim di Sophie von la Roche; in essi dio è sempre presente come dio buono e benefico (« wohltätig »)¹³², anche la natura, creazione di dio, è buona e benefica e l'uomo che voglia far onore alla sua qualità di immagine di dio sulla terra deve evidentemente adeguarsi a tali principi; sovrana regna la legge dell'altruismo e al suo servizio devono essere posti tutti i migliori sentimenti che affiorano nell'animo umano. Persino l'amore ha anzitutto la funzione di fare la felicità degli altri e non la propria e può svilupparsi solo nell'ambito ben delimitato dalle leggi del matrimonio voluto e organizzato dalle famiglie¹³³. « Sie ist sehr zärtlich, aber sie

¹³² Come in Wolff, per il quale già FRITZ BRÜGGEMANN riconosceva che « die Metaphysik (ist) nicht die Wissenschaft von den letzten Dingen, nicht das Ziel, sondern der Anfang aller Philosophie, die Grundlage aller übrigen Weltbetrachtungen » (introduzione a *Das Weltbild der deutschen Aufklärung* nella collana *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*, Leipzig 1930, p. 13) anche per questi romanzi dio è la premessa di tutto, soprattutto il garante dell'armonia universale. Nell'armonia del migliore dei mondi possibili viene giustificato anche il male; dio, infatti, per Wolff « brauchet es als ein Mittel zum Guten und machet, daß dadurch in der Welt alles besser mit einander zusammenstimmet, folgens größere Vollkommenheit in die Welt kommet als sonst darinnen sein würde » (*ivi*, p. 132). Concetto che non è, evidentemente, lontano dal perfettibilismo del primo e secondo *Faust*, ma che il giovane Goethe respinge decisamente con la sua visione amoralistica e panteistica.

¹³³ Il vero amore, se non esclude il sentimento, che al Wolff appariva almeno leggermente sospetto (*op. cit.*, p. 136), rifiuta categoricamente la passione, e le riviste dell'illuminismo si sforzano di chiarire che esso è una « Neigung, wobey man auf seine Umstände, auf seine Pflichten, auf die Gesetze der Religion und der Tugend sieht [...]. Bey einer solchen Liebe werden alle die Unordnungen wegfallen, die man sonst dieser Gemüthsbeschaffenheit zueignet » (da *Der Freymäurer*, cit. in WOLFGANG MARTENS, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart 1968, pp. 244-45).

Cfr. a questo proposito LADISLAV MITTNER (*Freundschaft und Liebe in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, in *Stoffe — Formen — Strukturen. Studien zur deutschen Literatur* hrsg. von ALBERT FUCHS und HELMUT MOTEKAT, München 1962). La tesi di questo saggio è che « die deutsche Dichtung des 18. Jahrhunderts

wird niemand als einen Gemahl lieben»¹³⁴, viene detto della Sternheim, il che significa che se anche la sua anima è ricca di sentimenti (forse troppo ricca per essere felice) e bisognosa di esternarli, non potrà che indirizzarli verso chi le sarà legato attraverso certe rigide ma razionali convenzioni, accettate senza contrasti con spirito *gelassen* e con indistruttibile ottimismo, che appaiono necessarie a quel «*geselliges Leben*», l'aspirazione più alta del settecento¹³⁵.

Il dovere è una legge oggettiva, divina, ma non uguale per tutti; vi sono infatti per la coscienza settecentesca doveri diversi per le diverse classi sociali¹³⁶, in quanto dio stesso ha voluto che gli uomini non fossero tutti uguali, ma diversi proprio secondo la capacità di eseguire dei compiti più o meno gravosi; i nobili sono tali perché gli antenati si sono distinti tra gli altri e i loro doveri sono maggiori di quelli dei semplici popolani o dei borghesi¹³⁷. Certo che il nobile, o addirittura il principe, dimentico dei propri doveri nei confronti dei sudditi si colloca automaticamente al di fuori dell'armonia voluta da dio; il principe che si lascia trascinare dalla passione per la contessa

empfand die Freundschaft viel stärker als die Liebe» (p. 97) e che nel sentimento della *Gelassenheit* potevano conciliarsi gli ideali religiosi dei pietisti e quelli etici degli illuministi.

¹³⁴ SOPHIE VON LA ROCHE, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, nella collana *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*, hrsg. von FRITZ BRÜGGEMANN, Leipzig 1938, p. 159.

¹³⁵ Si veda la rivista *Der Gesellige*. Cfr. in WOLFGANG MARTENS il capitolo *Die Pflicht zum gesellschaftlichen Leben*, *op. cit.*, pp. 288-301.

¹³⁶ Il Brüggemann vede nell'«attivismo» della Sternheim il superamento della *Empfindsamkeit* (introduzione alla *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, cit., p. 15); in realtà il suo attivismo si limita ad un pedagogismo ancora wolffiano, ad educare delle fanciulle e a parlar loro «*von den Pflichten des Standes, in welchen Gott sie, und von denen, in welchen er mich gesetzt habe, und brachte es so weit, daß sie sich viel glücklicher achteten, Kammerjungfern als Damen zu sein*» (*op. cit.*, p. 176).

¹³⁷ Cfr. WOLFGANG MARTENS, il cap. *Das Verhältnis zum Adel*, in *op. cit.*, pp. 370-382.

di G... o per la Sternheim trascura il dovere dell'altruismo per un moto egoistico del cuore. La passione è sempre egoismo¹³⁸ e per questo pernicioso per la società, ma persino il tenue sentimento borghese, qualora tenda a trasformarsi in *Eigenliebe*¹³⁹, si macchia d'un soggettivismo dannoso e pericoloso perché minaccia di far crollare una costruzione perfetta nella sua razionalità.

Con Rousseau le leggi oggettive non vengono più considerate ovvie e naturali, e la necessità di seguirle appare altamente problematica e talvolta tragica. La passione non è ora più caratteristica del malvagio, del principe o dell'aristocratico fellone, ma anzi una manifestazione dell'animo e del cuore nobili desiderosi di travolgere tutte le forme, tra cui quella della *Mode*, di una innaturale divisione in classi non più giustificata da un dio orologiaio. Giulia d'Étanges è l'esempio più puro di cuore nobile e appassionato, legato però ancora ad un concetto tirannico di virtù. Sembra quasi che Giulia confermi con largo anticipo la convinzione di Freud che la civiltà è potuta nascere solo attraverso la repressione e la sublimazione degli istinti. Nel reprimere i propri istinti, e quindi la voce del cuore, essa non solo fa trionfare la virtù anche a costo d'un lento martirio, ma fonda la sua famiglia felice, quel-

¹³⁸ Non si dimentichi che passionali sono quasi esclusivamente i nobili e questo già nei romanzi inglesi che stanno a modello di quelli tedeschi: Pamela e Clarissa vengono insidiate, come la Sternheim, da conti, marchesi e principi. La borghesia tedesca che si è creata, come scrive Giuliano Baioni, un «privato spazio borghese fondamentalmente diverso e nettamente distinto da quello "pubblico" o "politico" dell'aristocrazia» (*op. cit.*, p. 34) bada a conservare le proprie virtù apolitiche e a mantenere integra la propria onestà. Le sue accuse all'aristocrazia non sono mai eversive in quanto accuse moralistiche che presuppongono e accettano l'assetto sociale esistente, tutt'al più con l'augurio, che sarà poi fatto proprio dal Goethe maturo, che la classe al potere prenda come modello l'*habitus* morale borghese.

¹³⁹ Cfr. ancora la *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, cit., p. 176. Si veda a questo proposito di CLAUDE DAVID, *Einige Stufen in der Geschichte des Gefühls*, in *Miscellanea di studi in onore di Bonaventura Tecchi*, vol. I, Roma 1969, pp. 163-181.

la comunità di anime belle (che hanno tutte rinunciato, pur avendola conosciuta, alla passione), prefigurazione d'una società perfetta¹⁴⁰.

A Rousseau, che pure ha scritto le pagine più belle sull'uomo allo stato di natura, interessano principalmente la società e le regole che la devono governare. Se è vero che l'uomo primitivo è « sujet à peu de passions »¹⁴¹ e che i suoi istinti, persino l'istinto sessuale, si lasciano facilmente soddisfare, è vero d'altra parte che, con lo sviluppo della società civile, si sviluppano delle passioni, disintegratrici di qualsiasi ordine, che solo leggi severe possono contenere¹⁴². « Il faut bien distinguer la liberté naturelle, qui n'a pour bornes que les forces de l'individu, de la liberté civile, qui est limitée par la volonté général » è detto nel *Du contrat social*¹⁴³; dal momento che l'uomo civile non può più ritornare allo stato di natura, deve obbedire, per il bene generale, a delle leggi, deve sottoporre i propri istinti anarchici a delle forme rigide.

Il giovane Goethe accetta di Rousseau solo l'analisi dello stato di natura, di quella libertà naturale « qui n'a pour bornes que les forces de l'individu »; Prometeo risponde infatti alla domanda del fratello, integrato in un ordine che ritiene indiscutibile:

Wie vieles ist denn dein?

¹⁴⁰ Dopo aver vinto « l'aveugle amour » ed aver sposato l'uomo scelto dal padre, Giulia riconosce nell'importantissima lettera XX della terza parte del romanzo: « L'ordre qu'il (il marito) a mis dans sa maison est l'image de celui qui règne au fond de son âme, et semble imiter dans un petit ménage l'ordre établi dans le gouvernement du monde » e, più avanti, « On ne s'épouse point pour penser uniquement l'un à l'autre, mais pour remplir conjointement les devoirs de la vie civile [...] ». J. J. ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Classiques Garnier, Paris 1960, pp. 350-51.

¹⁴¹ J. J. ROUSSEAU, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, in J. J. R., *Du contrat social*, Classiques Garnier, Paris 1962, p. 63.

¹⁴² « Il faut convenir que plus les passions sont violentes, plus les lois sont nécessaires pour les contenir », *ivi*, p. 61.

¹⁴³ *Ivi*, p. 247.

¹⁴⁴ GIULIANO BAIONI, *op. cit.*, p. 54.

con « la metafora più felice del nuovo individualismo liberale »¹⁴⁴:

Der Kreis den meine Würcksamkeit erfüllt

egli conosce cioè solo le proprie forze e i propri istinti e rifiuta le forme e le leggi morali della tradizione cristiana, rifiuta ogni piano provvidenziale imposto dal dio che sta al di là delle nubi; la nuova umanità da lui creata sono i selvaggi di Rousseau che non conoscono il male perché sottomessi ancora all'anarchia degli istinti. Le passioni non solo non sono nate per Goethe con la società, ma rappresentano anzi la manifestazione più immediata della natura e la loro funzione è quella di distruggere le convenzioni, proprio quelle forme che per Rousseau devono contenere il potere esplosivo dell'istinto. Se il simbolo del Faust passionale è quello tragico del torrente che tutto travolge¹⁴⁵, simbolo molto più radicale di quello illuministico del grande fiume che scorre maestosamente fecondando le terre che attraversa¹⁴⁶, il simbolo caro a Rousseau è quello del boschetto all'inglese, ideato da Giulia e piantato « par les mains de la vertu »¹⁴⁷, in cui la natura viene contenuta e guidata sapientemente (non artificiosamente come nel giardino francese), affinché non debordi.

Hans M. Wolff critica gli eroi amorali del giovane Goethe perché in essi la passione diventa « Selbstzweck »

¹⁴⁵ Si vedano quei versi terribili:

Ha! bin ich nicht der Flüchtling, Unbehauste,
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh,
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,
Begierig wüthend nach dem Abgrund zu?

qui Faust, pur rendendosi conto della dialettica della passione, sa anche di essere tornato alla natura, di essere diventato una forza della natura sotto il segno dell'*Erdgeist* e che ciò può essere, come dice Herder, « nichts weniger als moralisch, sondern bloß sinnlich » (*Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst*, cit., p. 118).

¹⁴⁶ Cfr. EDITH BRAEMER, *op. cit.*, pp. 240-242.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 468.

e impedisce qualsiasi azione positiva¹⁴⁸; la libertà a cui

¹⁴⁸ Il Wolff tende però a salvare, almeno in parte, Prometeo in virtù della sua «azione positiva» nei confronti dell'umanità. Si è spesso messo l'accento sul fatto che Prometeo, sebbene ribelle a Giove, è pur sempre un costruttore, mentre Faust, come il Satiro o magari Werther, sono dei distruttori rispettivamente della «capanna» di Margherita, dell'eremita e di Psyche, e di Charlotte. Prometeo, positivo, sarebbe il rappresentante dello spirito borghese-liberale volto ad affrancarsi dagli impacci d'un mondo feudale, da una organizzazione piramidale della società fondata sulla proprietà parassitaria dell'aristocrazia, per affermare l'etica del lavoro, della produzione, del possesso di quanto si è costruito con le proprie mani. Faust invece (il Faust della *Gretchenragödie*), eroe negativo e programmaticamente «unbehaust», non avrebbe — al pari del Satiro — il senso della produzione e della proprietà: disprezza il denaro che Mefistofele gli procura e concepisce persino l'amore per Gretchen in modo per così dire consumistico. Faust sarebbe quindi l'antiprometeo per eccellenza. Si dimentica però, a nostro avviso, un dato fondamentale, che cioè Prometeo si trova in un contesto mitico in cui può effettivamente costruire la «capanna» dell'uomo nuovo a cui egli stesso ha dato vita, mentre il Faust della *Gretchenragödie* opera in un ambiente reale e soffocante. Giustamente CESARE CASES (*op. cit.*, pp. XL-XLI) rifiuta «l'idillio tedesco precapitalistico, tra tetti aguzzi, archi a sesto acuto, bionde, ingenue fanciulle con le trecce» e insiste sul fatto che «il "piccolo mondo" di Margherita, nei suoi limiti tracciati dalle mura della città, è pieno di contraddizioni».

Non è accettabile la tesi del Korff che Faust abbia l'«Ausnahme-recht» di distruggere «die durch ihre Begrenzung glückliche Welt des Friedens, die sich in Gretchen und ihrem idyllischen Kreise verführerisch verkörpert» (*op. cit.*, p. 268; cfr. anche EMIL STAIGER, *Goethe*, 1. Band, Zürich und Freiburg 1957, p. 238: «Haus und Kirche sind gegenwärtig als Stätten der Ordnung und der Weihe»). Faust distrugge non dei valori ma delle leggi convenzionali che per il loro aspetto idillico lo possono talora sedurre, ma che, nella vicenda di Margherita, mostrano tutta la loro barbarie. Faust e Prometeo non si contrappongono quindi in modo rigido, ma si integrano come due componenti d'uno stesso processo: superamento del mondo feudale e costruzione del nuovo mondo borghese. Vedere nella coppia Faust-Mefistofele il prolungamento della coppia Principe di Guastalla-Marinelli — anche se questa tesi può avvalersi di qualche dato inconfutabile soprattutto per quanto riguarda Marinelli — significa confondere uno stanco rappresentante del libertinismo aristocratico qual è il principe lessinghiano con un uomo che riscatta la seduzione con una passione intesa come slancio vitale

inneggia Götz sarebbe, ad esempio, solo la libertà anarchica del superuomo che «allein seiner subjektiven Empfindung folgt und die Unterwerfung unter die objektiven Normen der Sittlichkeit verweigert»¹⁴⁹. Ora non si può parlare di superuomini al di là del bene e del male¹⁵⁰ o di «ungebändigte Titanenkraft»¹⁵¹ senza aver presente il contesto storico-sociale in cui tali forze «distruttive» si scatenano. Il giovane Goethe, come del resto anche il giovane Herder, sembrano convinti che un nuovo ordine sociale, una nuova umanità possano sorgere non pacificamente attraverso un «contratto» ma in seguito ad una tempesta chiarificatrice, dopo lo scoppio rivoluzionario delle migliori ma anche delle peggiori forze dell'uomo. Il vitalismo panico, pur distruttore, e per questo tragico, era inteso soprattutto nelle sue possibilità rigeneratrici e Goethe avvertiva che solo lo scontro frontale di forze vitali con le strutture sclerotizzate d'una società morente¹⁵² avrebbe potuto apportare quel muta-

e divino. Se è vero che quando Faust parla a Gretchen del suo dio sposta subito il discorso sul piano personale: «Schau ich nicht Aug in Auge dir!» ecc., sul piano dei rapporti tra amanti, questo non vuol dire che egli voglia servirsi di argomentazioni religiose per sedurre più facilmente, ma che, seppure confusamente, egli sente che solo nella passione istintiva e assoluta, nel sentimento che unisce gli amanti, si realizza dio.

¹⁴⁹ *Op. cit.*, p. 118.

¹⁵⁰ *Ivi*,

¹⁵¹ GUSTAV ROETHE, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵² La società feudale che opprimeva la Germania. Non è un caso che Goethe rappresenti per due volte (l'ambiente universitario e quello di Margherita) un mondo gotico che ovviamente non è, come crede Harold Jantz (*op. cit.*), un oggettivo mondo gotico del '400 o '500, ma che, per la rigida struttura scolastica dell'erudizione e per l'ortodossia religiosa, sopravviveva nella Germania del '700 in cui rappresentava il sostegno principale dell'aristocrazia al potere. Heinrich Leopold Wagner, accusato di plagio dallo stesso Goethe, non si è reso affatto conto delle innovazioni apportate dall'*Urfaust*. Nella sua *Kindsmörderin* rimane legato alla contrapposizione illuministico-pietistica di bene e di male, di virtù (borghese) e corruzione (aristocratica).

mento auspicato, ma solo astrattamente auspicato, dalle menti più aperte dell'illuminismo tedesco.

Proprio per la radicalizzazione assoluta imposta dal giovane poeta al pensiero dell'illuminismo direi che, almeno nelle opere più significative del Goethe stürmeriano, non sia possibile rintracciare i segni del Goethe classico.

Nelle opere « mitiche » di Goethe, nel *Prometheus*, nel *Satyros* o in *Götter Helden und Wieland*, l'uomo passionale e vitale, il *Kerl* tutto natura trova spazio per la sua azione e ha la possibilità di esplicitare vittoriosamente le proprie forze. Il Satiro — figura certamente molto meno parodistica di quanto possa sembrare e sia parso a molti¹⁵³ — la cui « filosofia » è del resto molto vicina a quella del Prometeo e di Faust, può essere definito, secondo il canone stabilito dall'Ercole di *Götter Helden und Wieland*, un « braver Kerl » e quindi un personaggio assolutamente positivo anche per Goethe. Dopo aver ridicolizzato il concetto di *Tugend* difeso da Wieland, Ercole dà una definizione del *Kerl*:

Hatte einer Überfluss an Kräften so prügelte er die andern aus [...]. Hatte einer denn Überfluss an Säften, machte er den Weibern so viel Kinder als sie begehrten, auch wohl ungebeten¹⁵⁴.

Nulla è più odioso ad un uomo di tal fatta delle convenzioni e nulla gli è più estraneo d'una visione eudemonistica e provvidenziale della natura e della storia quale è rappresentata dall'eremita: egli non accetta altro dio che la natura e altra guida che i propri istinti e deride quindi il popolo che vive ubbidiente e pigro nell'ordine delle leggi volute da una convenzione innaturale. Il popolo del sacerdote Hermes può per un momento venir abbagliato dalla nuova religione del Satiro, ma non riuscirà a

¹⁵³ Cfr. F. J. SCHNEIDER, *Goethes « Satyros » und der Urfaust*, Halle (Saale) 1949. Lo Schneider vede inoltre (p. 27) un'impossibile somiglianza tra l'eremita e Faust.

¹⁵⁴ *Der junge Goethe*, cit., 3. Band, p. 345.

viverla, potrà mangiare castagne crude, ma non liberare, in virtù di tale formalità, gli istinti resi ottusi dalla vita civile. Come nelle parole e nelle azioni dello Spirito della terra, così in quelle del Satiro — negazione assoluta di tutti i pastori anacreontici e idillici alla Geßner — appare una natura che agisce nella dialettica di vita e di morte, attraverso un grandioso movimento di forze (ritorna la metafora del torrente) che si rigenerano distruggendo:

Sich thäte Krafft in Krafft verzehren,
Sich thäte Krafft in Krafft vermehren¹⁵⁵

forze che possono talvolta venir ostacolate ma mai comprese dalle rigide categorie delle leggi o delle forme dei valori morali. Allo spirito vitalistico di questa natura si adeguano il Satiro, l'Ercole, il Prometeo; vi si adegua anche Faust nel momento in cui segue l'impulso del proprio istinto travolgendo le norme morali e non curando delle conseguenze che non potranno non essere tragiche nell'inevitabile scontro con una società non « mitica » o fittizia¹⁵⁶ ma realisticamente decisa a difendersi; la tra-

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 297. Cfr. inoltre l'importantissima recensione di Goethe allo scritto di Sulzer *Die schönen Künste* apparsa in « Die Frankfurter Gelehrten Anzeigen »; a Sulzer che vede una natura benefica, specchio e modello del mondo morale, Goethe risponde: « Sind die wüthenden Stürme, Wasserfluthen, Feuerregen, unterirdische Glut, und Tod in allen Elementen nicht eben so wahre Zeugen ihres ewigen Lebens, als die herrlich aufgehende Sonne [...] », e, più avanti: « Was wir von Natur sehn, ist Kraft, die Kraft verschlingt, nichts gegenwärtig alles vorübergehend, tausend Keime zertreten jeden Augenblick tausend gebohren [...]; schön und häßlich, gut und böß, alles mit gleichem Rechte nebeneinander existierend » (*Der junge Goethe*, cit., 6. Band, pp. 222-23). È evidente che, di fronte a questa natura concepita vitalisticamente, può valere quanto dirà Nietzsche nella introduzione alla *Geburt der Tragödie*: « Was bedeutet, unter der Optik des Lebens gesehen, — die Moral?... » (*op. cit.*, p. 13).

¹⁵⁶ All'interno della quale la vicenda del Satiro si risolve farsescamente e l'azione di Prometeo può riuscire vittoriosa « in mythologisirter Abstraktion », come nota EDITH BRAEMER (*op. cit.*, p. 110).

gedia del singolo non appare però come tragedia esistenziale ed assoluta, e non tanto, o meglio non ancora nel senso umanistico del Lukács che l'umanità non conosce rovesci irreparabili e non può essere arrestata sulla via del progresso¹⁵⁷, quanto nel senso vitalistico che lo Spirito della terra trionfa proprio sul fallimento dei singoli affermando la propria indistruttibile realtà¹⁵⁸.

Il vitalismo del giovane Goethe è una manifestazione nuova e isolata nel panorama culturale e sociale della Germania; se l'attivismo di Prometeo rispecchia l'attivismo imprenditoriale della nuova borghesia europea, il vitalismo faustiano può essere compreso forse come prefigurazione e presagio dello scoppio delle passioni durante la rivoluzione francese (non per nulla il Goethe classico condannerà con tanto accanimento la rivoluzione: in essa egli vedeva realizzarsi quegli istinti stürmeriani che a fa-

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 191. Nell'*Urfaust* il Lukács vede però una tragedia dovuta all'impossibilità — marcata dal rifiuto dell'*Erdgeist* — dell'identificazione mistica di uomo e natura (*ivi*, p. 210), e tende quindi a separare la tragedia dello scienziato dalla vicenda di Margherita.

¹⁵⁸ Molti interpreti si sono occupati della questione se Goethe avesse previsto già per l'*Urfaust* la salvezza del suo personaggio. EBERHARD WEBER ha scritto un intero volume: *Der Erlösungsgedanke im Goetheschen Urfaust*, cit.; il Beutler disquisisce a lungo per dimostrare che la frase di Margherita nel carcere: « Wir sehn uns wieder » prefigura un incontro nell'aldilà, a torto, a nostro avviso, perché, come dice giustamente il Walheim, l'espressione di Margherita può significare molto più semplicemente un arrivarci al giorno delle nozze che essa, nella sua follia, crede vicino. Piuttosto strana appare la tesi di F. J. SCHNEIDER (*Die deutsche Dichtung der Geniezeit 1750-1800*, Stuttgart 1952, p. 195) che si richiama ad una non meglio definita setta dei Carpocraziani « nach denen der Mensch, um überhaupt erlöst zu werden, sich erst in allen vom moralischen Gesetz verworfenen Handlungen ausgelebt haben müsse ».

Il problema della salvezza di Faust è il classico falso problema, anzitutto perché suggerito — come la funzione positiva di Mefistofele — dalla redazione definitiva del *Faust*, ma soprattutto perché il giovane Goethe non si preoccupava certo, nel suo vitalismo pan-teistico, del destino dell'anima dopo la morte.

tica aveva represso e sublimato)¹⁵⁹, può essere compreso, nei suoi termini reali e nelle sue implicazioni, dall'osservatorio di un altro vitalista, del Nietzsche della seconda *Unzeitgemäße Betrachtung* che — esattamente un secolo dopo e in una costellazione politica e culturale che per molti aspetti rappresentava un « ricorso » di quella della seconda metà del '700 — sembra descrivere il Faust della *Gretchentragödie*¹⁶⁰ là dove parla di un uomo,

den eine heftige Leidenschaft, für ein Weib oder für einen großen Gedanken, herumwirft und fortzieht: wie verändert sich ihm seine Welt! Rückwärts blickend fühlt er sich blind, seitwärts hörend vernimmt er das Fremde wie einen dumpfen bedeutungsleeren Schall; was er überhaupt wahrnimmt, das nahm er noch nie so wahr, so fühlbar nah, gefärbt, duchtönt, erleuchtet, als ob er es mit allen Sinnen zugleich ergriffe [...]. Es ist der ungerechteste Zustand von der Welt,

¹⁵⁹ Cfr. GIULIANO BAIONI, *op. cit.*, soprattutto il capitolo III, *Classicismo e Rivoluzione*, pp. 111-147.

¹⁶⁰ Nietzsche viene citato a questo proposito solo da EDMOND VERMEL, *Revolutionäre Hintergründe in Goethes Faust*, in *Spiegelungen Goethes in unserer Zeit*, hrsg. von HANS MAYER, Wiesbaden 1949. Che Nietzsche avesse presente il giovane Goethe è fuori dubbio, tante sono le citazioni del poeta che compaiono in questa seconda *Betrachtung*, la quale inizia con una frase di Goethe, continua ricordando « wie der Handelnde, nach Goethes Ausdruck, immer gewissenlos ist » (*op. cit.*, p. 216) e, verso la conclusione, nell'esaltare le virtù dei giovani, si richiama al movimento giovanile e vitalistico dello *Sturm und Drang* (p. 277). Là dove Nietzsche parla espressamente del *Faust*, lo fa invece in termini poco lusinghieri; a parte la facile stroncatura in *Menschliches, Allzumenschliches*, nella terza *Unzeitgemäße Betrachtung* si può leggere: « Man sollte denken, daß Faust durch das überall bedrängte Leben als unersättlicher Empörer und Befreier geführt werde, als die verneinende Kraft aus Güte, als der gleichsam religiöse und dämonische Genius des Umsturzes [...] wie es das tragische Los jedes Empörers und Befreiers ist. Aber man irrt sich, wenn man etwas Derartiges erwartet » perché Faust « haßt jedes Gewaltsame, jeden Sprung -d.h. aber: jede Tat; und so wird aus dem Weltbefreier Faust gleichsam nur ein Weltreisender [...] » (pp. 315-16). Qui Nietzsche si riferisce al *Faust* della redazione definitiva, l'unico allora noto, al Faust che rifiuta l'attimo vitalistico in favore di uno *Streben* ottimistico e antitragico.

eng, undankbar gegen das Vergangene, blind gegen Gefahren,

taub gegen Warnungen, ein kleiner lebendiger Wirbel in einem toten Meere von Nacht und Vergessen: und doch ist dieser Zustand [...] der Geburtsschoß nicht nur einer ungerechten, sondern vielmehr jeder rechten Tat ¹⁶¹.

Quando Faust invita Gretchen

Sich hinzugeben ganz und eine Wonne
Zu fühlen die ewig seyn muss!
Ewig!

quando afferma:

... Gefühl ist alles
Nahme Schall und Rauch

ma anche quando Prometeo esclama:

So binn ich ewig denn ich binn ¹⁶²

e il Satiro:

Selig, wer fühlen kann,
Was sey: Gott seyn! Mann! ¹⁶³

esaltano tutti l'attimo vitalistico, felice, estatico, assoluto e creativo ¹⁶⁴, quell'attimo che verrà poi teorizzato dal giovane Nietzsche:

¹⁶¹ *Op. cit.*, p. 215.

¹⁶² *Der junge Goethe*, cit., 3. Band, p. 313.

¹⁶³ *Ivi*, p. 295. Il Satiro si avvicina molto a Faust quando, abbracciando Psyche, esprime la propria gioia panica:

Hab alles Glück der Welt im Arm
So LiebeHimmelsWonne warm (p. 291).

¹⁶⁴ La differenza tra il giovane Goethe e il Goethe maturo che ha abbandonato gli ideali del proprio *Sturm und Drang* è delineata chiaramente dalla posizione assunta di fronte al problema dell'attimo, accettato e vissuto come eterno nell'*Urfaust*, respinto col rifiuto del «verweile doch! du bist so schön!» nel *Faust I e II*. Il Faust dello *Streben*, del perfettibilismo, simbolo, come dice CLAUDIO MAGRIS (nell'*Introduzione al Faust di Goethe*, Firenze 1966, p. XI) «del fiducioso slancio idealistico e del fervido dinamismo del-

Wer sich nicht auf der Schwelle des Augenblicks [...] niederlassen kann, wer nicht auf einem Punkte wie eine Siegesgöttin ohne Schwindel und Furcht zu stehen vermag: der wird nie wissen, was Glück ist ¹⁶⁵.

Per il giovane Goethe solo chi si libera dalla «Bürde des Gewissens» ¹⁶⁶, si lancia nell'attimo cogliendo la felicità che esso concede, riesce realmente ad agire, ad incidere nella realtà e — scagliando «Unatur gegen Unatur» come felicemente scrive Kuno Fischer ¹⁶⁷ — riesce a met-

l'era borghese», esclude il primitivo Faust tragico e vitalistico. Il Böhm ha visto chiaramente il problema del vitalismo là dove scrive: «Faust strebt nie ethisch nach dem höchsten Wert, sondern immer vitalistisch nach dem äußersten Grad» (*op. cit.*, p. 84), ma anzitutto lo riferisce al *Faust* definitivo e poi lo condanna senza appello.

¹⁶⁵ *Op. cit.*, p. 212.

¹⁶⁶ *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand*, in *Der junge Goethe*, cit., 2. Band, p. 147. La coscienza si risveglia in Faust quando si esaurisce l'impulso vitale, quando, guardando attorno a sé, si accorge della presenza d'una società. Una prima volta sente il problema etico quando, entrato nella stanza di Margherita, osserva il «Väter Trohn», quella poltrona che rappresenta la continuità della tradizione e della storia. La seconda volta quando, esauritasi la passione cieca, si accorge delle conseguenze di tale passione sull'amata. In questo momento subentra la riflessione e la coscienza della distruzione prodotta dallo scontro del soggetto con la società.

¹⁶⁷ *Op. cit.*, p. 221. Siamo all'inizio dell'ascesa della borghesia, ascesa rapida e felice che qui ha ancora tutti i crismi d'una liberazione esaltante, del ringiovanimento dell'umanità. Duecento anni prima, i primi timidi tentativi di affrancamento erano stati ricacciati dalla condanna teologica (*Volksbuch* del dott. Faust del 1587). Duecento anni dopo, a conclusione (almeno apparente) della parabola borghese, la figura di Faust ritorna come *Zurücknahme* (Hans Mayer) del Faust goethiano e ricupero di quello «cinquecentesco nel senso di rifiuto, da posizioni umanistiche stavolta e non teologiche, di una borghesia che ha tradito i suoi ideali (*Doktor Faustus* di Thomas Mann, 1947). Faust si rivela come il simbolo più pregnante d'una classe sociale che, affrancatasi dai ceppi d'una religione ridotta a superstizione antiumana (processi alle streghe, flagellanti ecc.) e antirazionale (conflitto fede-scienza), ricade, per un atto di smisurato orgoglio, preda del pensiero magico e di arti demoniache.

tere a nudo l'ipocrisia e la falsità delle leggi, comprese quelle etiche. La tragedia di Faust e Margherita — ma anche quella di Werther e Lotte — sta a dimostrare che le strutture della società, sebbene incrinata, reggono ancora e che l'uomo nuovo non può non soccombere; ma a Goethe interessava dar voce a quell'esigenza rivoluzionaria che, se era debolmente presente in Germania, egli avvertiva, con la sua acutissima sensibilità, nell'Europa del suo tempo, interessava soprattutto indicare la necessità di uscire dalle maglie della *Tugend* e della *Gelassenheit*, dell'accusa sterile perché moralistica e della sostanziale accettazione dell'ordine esistente giustificato con i piani imperscrutabili della provvidenza o con gli strumenti dialettici d'una evoluzione sempre e comunque positiva¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Goethe è il primo che presenti concretamente la necessità di agire senza curare delle leggi morali. Certo il Goethe amorale non sarebbe forse possibile senza la mediazione di Herder che già nei *Fragmente* scriveva: « Ein Volk in seiner Wildheit ist in Sprache, Bildern und Lastern stark: Trunkenheit und Gewaltthätigkeit sind die Lieblingslaster einer Natur, die noch Mannheit (areté) für Tugend und trunkene Raiserei für Vergnügen hält » (*Suphan-Ausgabe*, I, pp. 309-10) e, ancora più radicalmente, nel *Journal meiner Reise*: « Nichts als menschliches Leben und Glückseligkeit ist Tugend: jedes Datum ist Handlung, alles übrige ist Schatten, ist Raisonement. Zu viel Keuschheit, die da schwächt, ist ebensowohl Laster, als zu viel Unkeuschheit [...]. Gespielin meiner Liebe, jede Empfindbarkeit, die du verdammest [...] ist auch Tugend, und mehr als die, wovon du rühmest, und wofür ich mich fürchte. Du bist tugendhaft gewesen: zeige mir deine Tugend auf! Sie ist null, sie ist nichts! Sie ist ein Gewebe von Entsagungen, ein Fazit von Zeros » (*Suphan-Ausgabe*, IV, pp. 349-350). Ancora prima di Herder, Lessing aveva combattuto la sua battaglia contro l'illuminismo compromesso con l'assolutismo e i dogmi religiosi. Ma tanto Lessing che Herder avevano combattuto una battaglia teorica, non naturalmente nel senso della svalutazione, operata da parte della odierna contestazione, dell'arte e del pensiero nei confronti della pratica rivoluzionaria, ma nel senso che il progressismo di certe affermazioni fatte in sede teoretica o di principio, non veniva mantenuto intatto se doveva essere tradotto nella concretezza di personaggi poetici. L'endiadi di bellezza e moralità, respinta ad esempio nei *Litteraturbriefe* o nei *Fragmente*, ritorna nel *Nathan* e nella produzione lirica di Herder (per non parlare dei serafici rapporti

In un'altra società, nella primitiva società rousseauiana, Margherita non si sarebbe macchiata di tante colpe e non sarebbe stata condannata¹⁶⁹. L'attimo dionisiaco che essa ha condiviso con Faust l'avrebbe esaltata senza farla precipitare, senza esporla alle leggi della « richtenden gefühllosen Menschheit », insensibile e per questo giudicatrice, irrigidita nelle forme delle convenzioni e perciò nemica d'ogni slancio vitale. Insensibile come Mefistofele che, incapace di godere e di sentire l'assolutezza dell'attimo, è condannato sempre e dovunque a sedurre, a giudicare, a condannare dall'alto d'una esperienza stereotipata e avitalistica, avitalistica proprio perché — come dirà Nietzsche — non riesce a dimenticare il passato, a liberarsi di quelle leggi alle quali, anche se negativamente, è legato¹⁷⁰. Per Mefistofele Margherita « ist die erste

di Herder con Caroline Flachsland), mentre Goethe conserva e semmai potenzia l'amoralismo di uno scritto teorico quale *Zum Schakespears Tag* nel *Prometheus*, nel *Satyros*, nell'*Urfaust*, calandolo cioè nell'*hic et nunc* di un personaggio in grado di acquistare vita autonoma e di agire in un contesto sociale preciso, capace di far evadere il lettore, chiuso negli angusti limiti delle istituzioni, non dalla realtà, come spesso la polemica astratta, ma nella realtà (cfr. GIANCARLO PAJETTA e la sua difesa del romanzo nell'intervista di ENZO SICILIANO, *Pajetta: un libro deve produrre qualcosa*, pubblicata nella « Stampa » del 18-2-1972).

¹⁶⁹ Uno dei pochi interpreti che si sia posto questo problema è Edmond Vermeil che scrive: « Im ganzen Verlauf dieses [...] Dramas sind Kirche, Familie, Justiz unwiderruflich gegenwärtig. Wären sie nicht gegenwärtig, bereit zu zerstören, was eine Bedrohung für sie ist, dann brauchte Faust sich nicht den Vorwurf zu machen, Schicksal und Leben Gretchens zerstört zu haben (op. cit., p. 293). Non siamo però d'accordo col Vermeil quando, poco più oltre, afferma che Goethe non prende posizione di fronte al tema affrontato perché fa solo il suo mestiere di drammaturgo che presenta obiettivamente un conflitto (p. 296).

¹⁷⁰ « [...] so ist der Teufel [...] in allen historischen Mächten die eigentliche Macht » (op. cit., I, p. 274). Già Goethe aveva visto il diavolo dotato di « scharfen Verstand »; « der Verstand aber kenne das Werden nicht, er nehme nur das Gewordene wahr » (cit. da EMIL STAIGER, op. cit., p. 219). Nella *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen* il leguleio Olearius afferma: « Das alles bestimmen unsre Gesetze. Und die Gesetze sind unveränderlich » (*Der jun-*

nicht! », mentre per Faust essa è sempre la prima e quindi non condannabile. Il vitalismo di Faust può compiere oggettivamente il male, ma un male che, come scrive Goethe nel *Zum Schäkespears Tag*, « ist nur die andre Seite vom Guten »¹⁷¹; Mefistofele rappresenta invece quel male per così dire statico, che non si trova sotto il segno dello Spirito della terra, ma sotto quello di un'etica cristiano-illuministica ed è anch'esso una forma, la forma dell'*Untugend*¹⁷². Egli è in fondo il continuatore dei Lovelace, dei Graf Derby, dei Marinelli¹⁷³ e quindi il nemico di quella

ge Goethe, cit., 2. Band, p. 164). I più infidi, gli esperti dell'intrigo rimangono paradossalmente fedeli alle leggi come a forme universali e statiche. Sono i vassalli (vedi anche Merkur e Epimetheus nel *Prometheus*) che, incapaci di vivere autonomamente, si adattano a certe forme, alle quali vogliono piegare tutti gli altri, a loro somiglianza. La condanna di Gretchen espressa da Mefistofele: « Sie ist gerichtet! », corrisponde alla condanna che i cortigiani decretano contro Götz, perché un'azione libera minaccia di distruggere la loro società di servi corrotti.

¹⁷¹ *Der junge Goethe*, cit., 2. Band, p. 140.

¹⁷² Per amore della tesi non è possibile non essere unilaterali. Mefistofele, per quell'ambiguità che distingue i grandi personaggi dei grandi autori, non è solo questo, ma ha senza dubbio anche la funzione del ragionatore cinico. Lessing aveva scritto a proposito del *Werther*: « Ein Paar Winke hinterher, wie Werther zu einem so abentheurlichen Charakter gekommen, wie ein anderer Jüngling, dem die Natur eine ähnliche Anlage gegeben, sich dafür zu bewahren habe [...]. Also, lieber Göthe, noch ein Kapitelchen zum Schluß; und je cynischer, je beßer! » (lettera del 2à ottobre 1774 a J. J. Eschenburg, in *Lessings sämtliche Schriften*, hrsg. von KARL LACHMANN, 18. Band, Leipzig 1907, pp. 115-16). Probabilmente Goethe non è stato influenzato da questo giudizio critico e con l'*Urfaust* è arrivato autonomamente al cinismo mefistofelico che raffredda il bollire delle passioni e mostra i labirinti d'un amore che non è puro come Faust vorrebbe, se non altro perché deve servirsi della seduzione ragionata di Mefistofele. Mefistofele è insensibile (Gretchen lo definisce bene: « Man sieht dass er an nichts keinen Antheil nimmt »), ma proprio per questo egli sa osservare la vita con una acutezza che manca totalmente alla passione « cieca ».

¹⁷³ Ma anche dell'Hippias wielandiano, rappresentante di una concezione edonistica della vita e di un cinismo razionale che lo distingue dai malvagi passionali del '700. « Um weise zu sein — egli dice ad Agathon — hast du nichts nötig als [...] die kalte

Margherita virtuosa, ancora legata al suo ambiente cattolico tradizionale; come i personaggi diabolici che lo hanno preceduto, non si pone al di fuori della società settecentesca, ma ne rappresenta anzi una componente essenziale, il punto necessario di riferimento per la borghesia virtuosa e forte solo nella coscienza della propria sanità morale. Sanità morale che, per altro — come aveva mostrato Lessing nell'*Emilia Galotti* — è sempre in pericolo perché i sensi hanno ragioni più forti da far valere dell'intelletto e che — come avrebbe dimostrato tra poco il Laclos nelle *Liaisons dangereuses* (1782) — per il suo intimismo è la mancanza di validi riferimenti sociali, non poteva preservarsi a lungo dalle seduzioni della corruzione¹⁷⁴.

Goethe, evitando di opporre alla corruzione decadente un sentimento virtuoso mortificante, languido e tutto sommato sterile, indica con Faust¹⁷⁵, che si colloca al

Überlegung an den Platz eines sehr oft betrüglichen Gefühls zu setzen » (*Geschichte des Agathon*, 1766-67, in CH. M. WIELAND, *Werke*, hrsg. von F. MARTINI und H. W. SEIFFERT, 1. Band, München 1964, p. 434). Agathon, per parte sua, è un virtuoso passionale e rappresentante anch'egli un tipo nuovo rispetto ai virtuosi *gelassen* che lo hanno preceduto.

¹⁷⁴ Cfr. a questo proposito CLAUDE DAVID, cit.

¹⁷⁵ Faust è considerato qui come protagonista. Non si deve però dimenticare Margherita che non è affatto una povera fanciulla sedotta ed abbandonata come la descrive HELLMUTH PETRICONI (*Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema*, Hamburg 1953). Certo la sua tragedia è più commovente perché più crudele è il destino riservato alla donna ribelle nella società feudale, ma è bene ricordare la sua volontà di uscire dall'angusto ambiente non dissimile da quella di Faust di abbandonare la stanza gotica. Anche il mondo di Gretchen è un mondo di forme e convenzioni che opprimono ogni istinto ed essa ha la forza di sfidarlo apertamente. Si è sempre vista Gretchen legata alla sua ingenua fede cattolica (già il Mazzini scriveva che essa è la personificazione dell'innocenza) e non si è notato abbastanza che il suo amore per Faust è tanto esclusivo e totale da offuscare il dovuto amore per Dio. I versi blasfemi:

Mein Schoos! Gott! drängt
Sich nach ihm hin

di fuori dell'ambito mefistofelico e di quello virtuoso, al di fuori della diaporìa fondamentale del settecento, in cui sembrava esaurirsi la forza contestatrice della borghesia, una via nuova e radicale; al posto del moralismo lacrimevole e sempre sulla difensiva di una Pamela, di una Sternheim, ma persino di una Giulia d'Étanges e d'una Emilia Galotti¹⁷⁶ pone l'amoralismo vitale, la passione travolgente che, nell'oblio di tutte le forme e di tutte le leggi, mostrano — secondo lo spirito dell'*Erdgeist* — la possibilità di portare, anche se attraverso la tragedia dei singoli, « ein wechselnd Weben / Ein glühend Leben » nelle rigide strutture d'una società in crisi.

Se l'esplosivo *Sturm und Drang* goethiano non può

indicano con sufficiente chiarezza l'equivalenza che ella stabilisce tra dio e amore. Gretchen non è passiva come la Psyche del *Satyros* o l'Alzeste di *Götter Helden und Wieland*, il cui debole cuore è incapace di accogliere l'amore nella sua potenza distruttiva. Essa cede, dopo aver tentato di uscirne, alla società che non le lascia via di scampo e non a un sentimentalismo che faccia nascere in lei l'ineluttabile intrico di amore e di morte. Ridicola è quindi la tesi di HANS ALBERT MAIER (*Goethes Phantasiearbeit am Fauststoff im Jahre 1771*, in « PMLA » 67/1952, pp. 125-147) che Gretchen rispecchi in qualche modo Caroline Flachsland, la virtuosa ammiratrice della virtuosissima Sternheim; ma ancora più ridicola e assurda quella di ROLF ENGELSING (*Die Entstehung von Goethes Faust im sozialgeschichtlichen Zusammenhang*, in « Colloquia Germanica » 2/1972, pp. 126-164) per il quale Faust ricalcherebbe un certo Erasmo Senckenberg e Gretchen la di lui cuoca Johanna Maria Katharina Agricola; come l'Agricola anche Gretchen tradirebbe la propria virtù per vanagloria, per desiderio di salire un gradino più in alto nella scala sociale. La soluzione tragica sarebbe stata poi concepita da Goethe come punizione di tale peccato sociale; infatti, dice l'Engelsing, « im praktischen Leben hat sich Goethe bei Nöten und Ärgernissen, die er in seinem Haushalt mit Diensboten hatte, entsprechend verhalten, und dem tragischen Ausgang, den er in der Dichtung für einen historischen Konflikt fand, im Alltag manchen tragikomischen Entschluß zur Seite gestellt, durch den er seine häuslichen Bedürfnisse nach den sozialen Maßstäben der ständischen Gesellschaft regelte » (p. 163).

¹⁷⁶ Cfr. a questo proposito ALOISIO RENDI, *Lessing: Ragione e sentimento. 1. Dal « Damon » alla « Miss Sara Sampson »*, in « Studi Germanici », 9/1971, pp. 369-393.

evidentemente venir strumentalizzato (se non altro per il radicalismo rivoluzionario che lo contraddistingue) ai fini d'una interpretazione romantica, si deve d'altra parte riconoscere che esso si stacca per il suo vitalismo — almeno nei termini che abbiamo indicato e senza per questo rifiutare quell'unità sostanziale di *Aufklärung* e *Sturm und Drang* vista da Lukács nel « processo di maturazione della coscienza borghese in seno alla società dell'assolutismo »¹⁷⁷, — dall'illuminismo, e non tanto ovviamente dall'illuminismo wolffiano-gottschediano o klopstockiano, quanto da quello di Lessing e di Rousseau, che egli recupererà più tardi attraverso l'esperienza di Weimar, per cui non solo imparerà ad autolimitarsi pur di diventare concretamente utile¹⁷⁸ (« brauchbar » anche nel senso respinto da Werther) in uno spirito di umana tolleranza, ma svilupperà anche quella dura virtù della rinuncia, dell'obbedienza all'« inflexible devoir »¹⁷⁹, senza di cui sembra impossibile una convivenza civile.

RENATO SAVIANE

¹⁷⁷ Cfr. GIULIANO BAIONI, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷⁸ Decisione tragica data l'impossibilità d'una scelta diversa. Scrive infatti Goethe nella importantissima lettera alla madre dell'11 agosto 1781: « Das Unverhältnis des engen und langsam bewegten bürgerlichen Kreyses, zu der Weite und Geschmeidigkeit meines Wesens hätte mich rasend gemacht » (*Hamburger Ausgabe, Goethes Briefe I*, p. 369). Cfr. le osservazioni di GIULIANO BAIONI nel capitolo *La crisi dello « Sturm und Drang »*, in *op. cit.*

¹⁷⁹ J. J. ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, cit., p. 356.

STATUTO IDEOLOGICO
DELLA CLASSICITÀ IN FRIEDRICH SCHILLER *

Lo statuto dell'umanesimo classico-borghese riposa su due elementi apparentemente contraddittori: conservazione e progresso. Il problema della fondazione teorica di questa classicità è legato alla connessione armonica di questi elementi, alla loro perfetta saldatura nell'ambito di una prospettiva totalizzante del processo storico interpretato secondo una linea di sviluppo volta a realizzare un'« emancipazione universalmente umana ». Questa espressione è di Marx¹, ma proprio Marx smascherava il « sogno utopico » della Germania, riconducendo il senso di questa emancipazione a quello di una rivoluzione « parziale », una rivoluzione, cioè, soltanto « politica », che lascia intatti i pilastri dell'edificio. Il carattere parziale e puramente politico della rivoluzione borghese sta nel fatto — sempre secondo Marx — che con essa risulta emancipata soltanto « una parte della società civile » e che soltanto questa parte s'impadronisce del « potere generale ». Infatti l'emancipazione intrapresa da questa classe in nome dell'intera società avviene nel presupposto — scrive ancora Marx — che l'intera società si trovi nella situazione di questa classe, vale a dire possedga « denaro e educazione » o possa, a suo talento, acquistarseli.

La costruzione dello statuto ideale della classicità,

* Il presente scritto ha costituito oggetto di una relazione tenuta al 'Convegno di Studi su Verdi e Schiller' svoltosi a Parma nei giorni 3-5 novembre 1973 presso l'Istituto di Studi Verdiani.

¹ K. Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, in K. Marx, *Werke*, 30 voll., Berlin 1957 ss., I, p. 388.

a cui gli scritti teorici, estetico-politici, di Schiller hanno dato un contributo fondamentale, equivale alla formazione del tessuto ideologico dell'egemonia borghese e passa quindi attraverso questo mistificato concetto di « emancipazione universale », il cui supporto normativo è costituito appunto dall'armonico equilibrio di conservazione e progresso.

È chiaro che nel linguaggio di Schiller questi termini restano inviluppati nel loro nocciolo ideologico e sono quindi translitterati in altri come quelli di *Anmut* e *Würde*, *naiv* e *sentimentalisch*, antico e moderno, natura e libertà etc. Ma il progetto utopico della sintesi in cui risulta superato il dualismo antropologico tra *Empfindung* e *Verstand*, *Gefühl* e *Ratio*, immaginazione e analisi intellettuale, si propone come paradigmatico, nel senso che colloca sul piano di un ideale regolativo, alla maniera di Kant, il termine universale a cui deve tendere, anche se la sua realizzazione è appunto utopica, lo sviluppo storico dell'autocomprensione e autorealizzazione dell'umanità. Quel termine universale è per certi riguardi analogo al « *focus imaginarius* » di cui parla Kant nella *Critica della Ragion Pura* a proposito delle idee trascendentali, laddove lo definisce come quel « punto da cui in realtà i concetti dell'intelletto non muovono perché esso è fuori dei limiti dell'apparenza »².

L'uso regolativo delle idee della ragione contempla viceversa « il movimento dell'intelletto verso un certo scopo » in vista del quale tutte le sue regole convergono come in un punto. Mentre dunque l'ideale del progresso si profila in Schiller come idea regolativa di una *Veredlung* che di contro al *Naturstaat* assolutistico-feudale giustifica lo stato borghese³ proiettandolo utopicamente, come « Sta-

² I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Sämtliche Werke*, Leipzig 1867, III, p. 436 (*Anhang zur transcendentalen Dialektik*).

³ Annota Benno von Wiese: « Was versteht Schiller unter der "Veredlung" des Menschen? Veredlung ist nur durch Bildung und Kultur im positiven Sinne möglich. Sie meint die Verwandlung des

to della libertà » (*Staat der Freiheit*), nel superamento artistico della religione (cioè del momento feudale), il motivo della conservazione viene dal canto suo idealizzato mediante il riferimento normativo all'antichità classica.

L'antichità classica — greca, in particolare — offre il modello universale di ogni arte e letteratura. Il modo con cui Schiller si rapporta a questa antichità è in funzione della costruzione di uno statuto umanistico-borghese e quindi già si propone come termine complementare allo stesso ideale del progresso. Per questa ragione il ritorno alla Grecia non costituisce affatto, in Schiller, un motivo romantico, bensì si innesta sull'idea di totalità così come viene configurata in riferimento appunto alla Grecia nella sesta lettera sull'*Educazione estetica dell'uomo*. Riguardare questa totalità costituisce la meta dell'educazione.

Il pedagogo di questa armonia che concilia lo « Staat der Not » con lo « Staat der Freiheit » può essere soltanto quell'uomo di stato che è divenuto artista⁴. Il fatto che, come è stato acutamente notato (Kohlschmidt)⁵, Schiller tenti di sfuggire all'alternativa tra una tendenza regressiva di tipo romantico, adombrata nella visualizzazione del mondo greco come mondo universalmente rappresenta-

Sinnlichen in das Geistige, aber so, daß das Sinnliche dabei zugleich im Geistigen aufbewahrt und aufgehoben ist. Träger einer solchen Humanisierung ist das Bürgertum, das sich im Zeitalter der Aufklärung im wachsenden Masse als "Weltstand" begreift », B. v. Wiese, *Schiller*, Stuttgart 1963, pp. 483-484.

⁴ « Die Erscheinung der griechischen Menschheit war einstzeitig ein Maximus, das auf dieser Stufe weder verharren noch höher steigen konnte. Nicht verharren! weil [...] nur ein bestimmter Grad von Klarheit mit einer bestimmten Fülle und Wärme zusammen bestehen kann. Die Griechen hatten diesen Grad erreicht, und wenn sie zu einer höheren Ausbildung fortschreiten wollten, so mußten sie, wie wir, die Totalität ihres Wesens aufgehen, und die Wahrheit auf getrennten Bahnen verfolgen », *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*, 6. Brief, in *Schillers Werke*, Nationalausgabe, a cura di L. Blumenthal e B. v. Wiese, Weimar 1962, 20, I, p. 326.

⁵ W. Kohlschmidt, *Geschichte der deutschen Literatur vom Barock bis zur Klassik*, Stuttgart 1965, p. 795.

tivo dell'essenza umana, e una prospettiva progressiva, è assai eloquente.

L'arte costituisce la mediazione perché l'atemporalità del modello greco si cali nel processo storico, divenendo l'intima forza motrice del progresso. In questo senso, quello che avrebbe potuto costituire un momento astratto (l'utopia *à rebours* della conservazione) diventa il momento concreto di un progetto utopico che non si scinde, ma si intreccia strettamente allo sviluppo della cultura e della storia. Osserva finemente Saito a questo proposito: « L'epoca d'oro è ne *Gli Artisti* [la grande composizione lirica del marzo 1788] come in ogni opera illuministica (e come nella *Lettera sull'educazione estetica*) collocata nel futuro, a differenza de *Gli Dei della Grecia*; e quando Schiller si richiamerà al passato, apparirà ancor più evidente il divario tra le due epoche: mentre nella prima l'uomo era *naturalmente* felice, nel futuro l'uomo sarà *consapevolmente* felice, arrivando a una difesa e integrazione degli elementi illuministici senza però intaccare minimamente quella che è la libertà naturale, le esigenze istintive e individuali dell'uomo »⁶.

Il riferimento dinamico-normativo all'antichità classica risulta quindi compreso nello statuto umanistico-borghese come quel perno su cui è possibile costruire il nesso armonico tra conservazione e progresso.

Questa integrazione avviene in Schiller sulla base di quella « erfüllte Unendlichkeit » (XXI Lettera) che è propria della « condizione estetica », poiché è la totalità del bello come « libertà di determinazione » a costituire per l'uomo « il massimo di tutti i doni », il « dono dell'umanità »⁷. Il bello è dunque, al pari del gioco⁸, una totalità

⁶ Nello Saito, *Schiller e il suo tempo. Poesia e polemica dal 1788 al 1795*, Roma 1963, p. 69.

⁷ « Denn sobald wir uns erinnern, daß ihm [all'uomo] durch die einseitige Nötigung der Natur beim Empfinden, und durch die ausschliessende Gesetzgebung der Vernunft beim Denken gerade diese Freiheit entzogen wurd, so müssen wir das Vermögen, welches ihm in der ästhetischen Stimmung zurückgegeben wird, als die höchste aller Schenkungen, als die Schenkung der Menschheit betrachten », 21. Brief, in *op. cit.*, p. 378.

umanizzante che se ha un volto platonicamente inalterabile, quello dell'idea, si costruisce, per altro verso, secondo il ritmo di un progressivo sviluppo delle possibilità umane, così come lo va plasmando la cultura. È sui diversi piani ideali-reali di questo sviluppo che si gioca il rapporto tra materia-forma, illimitato-limite, fino a « dimostrare » quella che Schiller definisce « realizzabilità dell'infinito nel finito », « possibilità dell'umanità più sublime »⁹.

È altresì evidente che proprio questa armonia di reale e ideale risulta, dal punto di vista marxista, una mistificata armonia. Come si legge nell'*Ideologia tedesca*, il rapporto realismo-idealismo a cui i « filosofi tedeschi » riconducono rispettivamente l'antichità classica (come « epoca del realismo ») e l'età cristiana-moderna (come « epoca dell'idealismo ») risulta equivoco proprio per l'interscambiabilità dei termini. Infatti, se è possibile concepire l'antichità come idealistica (è quello che hanno fatto gli economisti francesi e inglesi), in quanto gli antichi rappresentano nella storia il « *citoyen* », il politico idealista, mentre i moderni, in definitiva, si risolvono nel « *bourgeois* », nel realistico « *ami du commerce* » — è altrettanto possibile concepire questa stessa antichità come « realistica », poiché la comunità degli antichi costituiva « una verità », mentre nei moderni è « una menzogna idealistica » (« eine idealistische Lüge »). Così Marx ed Engels¹⁰.

La contraddizione tra il momento ideale e quello

⁸ « [...] der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt », 15. Brief, *ivi*, 359.

⁹ « Da nun aber bei dem Genuß der Schönheit oder der ästhetischen Einheit eine wirkliche Vereinigung und Auswechslung der Materie mit der Form, und des Leidens mit der Tätigkeit vor sich geht, so ist eben dadurch die Vereinbarkeit beider Naturen, die Ausführbarkeit des Unendlichen in der Endlichkeit, mithin die Möglichkeit der erhabensten Menschheit bewiesen », 25. Brief, *ivi*, p. 397.

¹⁰ K. Marx - F. Engels, *Die deutsche Ideologie*, MEW cit., III, p. 127.

reale, tra la proiezione idealistica del *bourgeois* nel *citoyen* e l'assunzione realistica del secondo nel primo, si lascia trascendere nello statuto ideologico della classicità, alla quale preme soprattutto fissare un tipo ideale di 'uomo' (il borghese) sottratto al tempo e insieme incarnato nel movimento ideale della storia. È senz'altro vero quanto osservava Lukács — che « il modello dell'antichità classica è stato l'ideale politico necessario alla classe borghese che combatteva per la sua indipendenza e per la conquista del potere statale »¹¹, ma non bisogna dimenticare che la separazione tra *bourgeois* e *citoyen* è ben più profonda del « contrasto tra gli ideali della società borghese stessa »¹²; questa separazione sta alla radice della sutura ideologica operata tra l'uno e l'altro di questi termini (*bourgeois-citoyen*) nella forma di una umanizzazione — la schilleriana *Veredlung* — dell'egoismo di classe.

Il gioco ambiguo dell'opposizione ideale-reale e le complesse stratificazioni concettuali che vi si riconnettono sono dunque da ricomprendersi nella 'classicità' come elementi della sua struttura portante: la stessa saldatura di conservazione e progresso, che si irrigidisce nella perfettibilità esemplare ed utopica dell'uomo borghese, non si dissocia dall'ambivalenza del movimento, ideale e reale a un tempo, degli antagonismi sociali e degli stessi dissidi interiori dell'individuo.

Lo dimostra il fatto che a partire dalla rivoluzione dell' '89 il modello dell'antichità classica non è più un modello rivoluzionario, bensì il paradigma di un processo intimamente legato alla conservazione e da essa condizionato, la cui funzione è quella di stabilizzare in cifra sovratemporale il quadro ideologico di una classe in ascesa.

L'ambivalenza di questo modello spiega la presenza, in Schiller, dell'utopia politico-estetica che sostituisce od

¹¹ G. Lukács, *Teoria di Schiller sulla letteratura moderna*, in *Goethe e il suo tempo*, trad. it. di E. Burich, Milano 1949, p. 135.

¹² *Ivi*, p. 166.

eclissa l'immagine della rivoluzione all'inizio del decesso weimariano (1794-1805).

L'« utopia estetica » (il termine è di Benno von Wiese)¹³ costituisce il nodo ideologico di una universalizzazione che si sforza di superare il conflitto tra *citoyen* e *bourgeois*, riducendo alla antinomia tra cultura illuminista, da cui discende lo « stato di ragione », e interiorità borghese, la cui creatività è insidiata dall'esteriorità oppressiva e livellante della norma. Questa universalizzazione risulta prefigurata nello « Stato estetico », dove appunto necessità e libertà, fenomeno e noumeno, momento dinamico e momento etico, risultano conciliati. Lo sforzo di Schiller sta nel tentativo di dare il massimo di concretezza ad uno statuto ideale in cui l'esteticizzazione dell'impulso del gioco (*Spieltrieb*) coincide con la realizzazione della libertà come forma ludica (*Spielform*). Sta in questo accordo di sensualità e ragione l'armonia della « schöne Seele ». Il travaglio teorico di Schiller nel corso degli 'anni novanta' che lo vedono impegnato a superare il formalismo e il rigorismo dell'estetica kantiana¹⁴, nonché l'eredità illuministica rousseauiana di uno Stato concepito come dominio della società di massa (si veda la lettera del 27 novembre 1788 a Caroline von Beulwitz), in tanto ha una portata teorica di primo piano in ordine alla strutturazione 'classica' dell'ideologia borghese, in quanto si accentra sul tema della medietà come totalità concreta, la cui valenza è doppia: estetica, cioè, e morale. La bellezza è « libertà nel fenomeno », e la libertà non sta più nella rigorosa autoaffermazione di un imperativo categorico dettato dalla ragione tirannica ai sensi; questa eticizzazione 'vivente' del bello fa di esso una misura intermedia tra

¹³ Si veda il saggio *Die Utopie des Ästhetischen bei Schiller*, in *Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur*, Düsseldorf 1963, pp. 81-101.

¹⁴ Si veda K. S. Guthke: « ... Schiller überwindet Kants Formalismus zugunsten einer inhaltlich orientierten Wertethik, die bei ihm bereits vorgebildet war », K. S. Guthke, *Struktur und Charakter in Schillers "Wallenstein"*, in *Wege zur Literatur*, Bern und München 1967, p. 87.

la « dignità », intesa come dominio dello spirito, e la « volontà » come dominio dell'istinto¹⁵. Si ha così l'integrazione degli elementi che costituiscono il paradigma dell'umanesimo classico come medietà ideale, il cui uso regolativo ed utopico costituisce la struttura interna alla dinamica della forma e della materia, della legge e della necessità. L'universale si riempie di concretezza grazie all'attenzione per quel particolare che, come nota Schiller in una sua pagina di *Über naive und sentimentalische Dichtung*, risulta trascurato nel disegno speculativo dell'idealista unicamente rivolto a penetrare le « ragioni più alte » e dimentico invece delle « ragioni prossime »¹⁶.

In questa prospettiva emerge il tentativo schilleriano di creare le condizioni pedagogico-culturali di una identità del *bourgeois* e del *citoyen* che risolva lo Stato borghese in uno Stato estetico, eliminando, o meglio ancora transvalutando la sua distanza dalla società civile. Sottraendosi all'antagonismo di inclinazioni e doveri, di aspirazioni e leggi nel cosmo della bellezza, l'*homo ludens* supera le tensioni tendenzialmente anarchiche della società borghese come pure l'oppressione di una ragione estranea ed ostile alla vita. Ne risulta uno Stato che non si sovrappone più agli individui, così come deve essere, se è vero che esso è soltanto un « effetto della forza umana », un'« opera di pensiero » e che soltanto nell'uomo sta la « scaturigine di quella forza », la « creazione » di quel pensiero¹⁷.

È evidente che sono questi i termini in cui Schiller partecipa creativamente al ruolo storico della borghesia

¹⁵ « So wie die *Freiheit* zwischen dem gesetzlichen Druck und der Anarchie mitten inne liegt, so werden wir jetzt auch die *Schönheit* zwischen der *Würde*, als dem Ausdruck des herrschenden Geistes, und der *Wollust*, als dem Ausdruck des herrschenden Triebes, in der Mitte finden », *Über Anmut und Würde*, Nationalausgabe cit., 20, I, p. 282.

¹⁶ *Schillers Sämtliche Werke*, Säkular-Ausgabe, 16 voll., a cura di E. v. der Hellen, Stuttgart 1904-1905, XII, pp. 254-261.

¹⁷ *Schillers Briefe*, Kritische Gesamtausgabe, a cura di F. Jonas, 7 voll., Stuttgart 1892-1896, II, p. 162.

assicurando alla sua prospettiva ideologica la dignità di un compito, quello dell'emancipazione dell'intera società. Ma il presupposto di questa emancipazione si riconduce, come abbiamo visto, al fatto che l'intera società non può emanciparsi se non acquista le prerogative della classe borghese (denaro ed educazione): è la geniale intuizione di Marx. Orbene questo presupposto viene ideologicamente mistificato da Schiller attraverso la prefigurazione dello Stato estetico che è appunto espressione di quella stessa *Bildung* di cui già la borghesia è in possesso. Il processo d'identificazione dell'uomo borghese con l'universalmente umano fa coincidere la sovratemporalità del modello antico con l'ulteriorità utopica dello Stato estetico all'interno di una totalità storico-dinamica dove non v'è conservazione senza progresso e viceversa; questo processo ha la sua base nel « momento d'entusiasmo » della borghesia nella sua fase ascendente. È questo entusiasmo creativo che le consente di porsi come rappresentante universale e di considerare come propri dell'intera società le sue esigenze e i suoi diritti di classe. « Solo in nome del diritto universale della società — dirà Marx — una classe particolare può rivendicare per sé l'universale dominio »¹⁸.

Il fatto che, com'è noto, poche settimane prima dell'esecuzione di Luigi XVI, Schiller volesse farsi patrocinatore della causa della monarchia e scrivere una memoria, come risulta da una sua lettera del 21 dicembre 1792 al Körner, non è che una riprova delle condizioni storiche in cui si trova la borghesia tedesca dove — come nota ancora Marx — a differenza di quanto avviene in Francia, « l'emancipazione universale è la *conditio sine qua non* di ogni emancipazione parziale ». « Qui, infatti, ogni sfera della società civile sperimenta la sua propria sconfitta prima di celebrare la propria vittoria, i suoi propri limiti, prima di superare i limiti che le si contrappongono [...] di guisa che l'occasione di un grande ruolo è già passata prima di essere presente, e ogni classe non

¹⁸ K. Marx, *Zur Kritik*, cit., p. 388.

appena comincia la battaglia con la classe che la sovrasta, s'intrica nella battaglia con quella che le sta sotto »¹⁹.

Ma proprio quella frattura tra politica e letteratura, giustamente riscontrata nel classicismo weimariano²⁰, oltre ad essere la conseguenza e il sintomo più vistoso della tedesca *misere*, è anche il presupposto di uno statuto ideologico della borghesia che riposa appunto — com'è evidente in Schiller — su questa frattura. Non concordiamo con la tesi del Baioni che vede nella « opposizione del classicismo di Weimar verso la storia », un prezzo pagato alla « regressione sulle posizioni precapitalistiche del classicismo winckelmanniano »²¹.

Del resto lo stesso Baioni si contraddice qualche pagina più avanti quando sottolinea « l'analisi estremamente lucida delle nuove strutture della società capitalistica compiuta da Schiller »²². In realtà questa opposizione, come quella dello stesso Schiller verso la rivoluzione borghese o meglio verso « le forme e i contenuti plebei »²³ nella continuazione di questa rivoluzione (Lukács), è un'opposizione politica che include e non già esclude un avanzato grado di autocoscienza del ruolo storico della borghesia. Un ruolo destinato a colmare il vuoto esistente tra individuo e società civile, individuo e stato, non già con l'eliminazione delle contraddizioni reali, bensì con la loro neutralizzazione ideologica. La teoria dell'arte vale appunto, in questo senso, come il tentativo più interessante per integrare l'individuo al di là dei limiti del proprio tempo (e quindi anche *nel* contrasto con le stesse radicalizzazioni di un concetto astratto di libertà e di Stato: la democrazia rousseauiana) in un'immagine ideale della so-

¹⁹ *Ivi*, p. 389.

²⁰ Si veda L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino 1964, p. 519.

²¹ G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*, Napoli 1969, p. 181.

²² *Ivi*, pp. 182-183.

²³ G. Lukács, *Teoria di Schiller sulla letteratura moderna*, cit., p. 148.

cietà e dello Stato borghese così come devono essere, vale a dire come 'possono' essere giustificati in quanto realizzazione della *Humanität*. Anche Baioni riconosce che il classicismo weimariano è un movimento squisitamente estetico, ma questa dimensione costituisce per l'appunto un'elemento strutturale dell'ideologia borghese della *Humanitas* in quanto entità ipostatizzata.

Quella di Schiller è senz'altro un'amara constatazione dell'isolamento e smembramento dell'uomo nella società moderna, del carattere artificiosamente meccanico di una totalità fatta di parti senza vita, in cui « eternamente incatenato ad un singolo piccolo frammento del tutto, l'uomo stesso plasma se medesimo unicamente come frammento »²⁴.

Ma proprio nel desolato riconoscimento di una disgregazione che ha diviso il « piacere dal lavoro, il mezzo dallo scopo, la fatica dalla ricompensa » sta la ratifica della connessione inevitabile tra questa condizione oggettiva e la delineazione ideale di quella *Humanitas* borghese che è progresso nella *Bildung*, vale a dire tensione al superamento di queste condizioni mercè la pratica estetica. Senza una immersione profonda nello spirito del tempo (*Zeitbürger*) e senza la simultanea transvalutazione di questo tempo nell'idea, la società borghese mancherebbe della dinamica necessaria all'ideologizzazione delle proprie contraddizioni, così che queste potrebbero lacerarla definitivamente fino all'annientamento. L'educazione estetica prefigura invece una dialettica capace di integrarle e quindi di mantenere utopia estetica da un lato e *misere* dall'altro in un rapporto di condizionamento reciproco, per cui l'una non esiste senza l'altra, anche se al limite di un processo, di per sé inesauribile, l'una si pone come la 'redenzione' dell'altra. Giustamente Saito mette in evidenza « il collegamento instaurato da Schiller tra l'antiri-

²⁴ « Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus... », 6. *Brief*, in *op. cit.*, p. 323.

voluzionismo e l'ideale della ragione »²⁵. È questo l'alibi massimo dell'ideologia di classe che identifica appunto la ragione della propria autoconservazione con la ragione *tout court*. Non a caso la realizzazione della libertà ad opera della *Bildung* costituisce un approdo utopico: la soluzione della scissione interiore tra *bourgeois* e *citoyen*, resa paradigmaticamente astratta nei termini di *Naturtrieb* da un lato e *Formtrieb* dall'altro, diventa la condizione *sine qua non* di ogni mutamento politico.

Scriva Schiller nella VII lettera: « Ogni tentativo di un tale mutamento dello Stato deve essere considerato intempestivo e chimerica ogni speranza fondata su di esso, finché non sia annullata di nuovo la divisione dell'uomo interiore e la sua natura non si sia sviluppata in maniera abbastanza completa da divenire essa stessa l'artefice di quell'opera e garantire alla creazione politica della ragione la sua realtà »²⁶. È la supremazia di quest'uomo interiore la radice dell'egemonia ideologica dell'uomo borghese che universalizza la differenza, l'estraneità, l'esistenza propria del

²⁵ N. Saito, *Schiller e il suo tempo*, cit., p. 158.

²⁶ « Sind also die von mir aufgestellten Grundsätze richtig, und bestätigt die Erfahrung mein Gemälde der Gegenwart, so muß man jeden Versuch einer solchen Staatsveränderung solange für unzeitig und jede darauf gegründete Hoffnung solange für schmärisch erklären, bis die Trennung in dem innern Menschen wieder aufgehoben und seine Natur vollständig genug entwickelt ist, um selbst die Künstlerin zu sein, und der politischen Schöpfung der Vernunft ihre Realität zu verbürgen », 7. Brief, in *op. cit.*, p. 328 ss.

²⁷ « La classe ha soprattutto il significato: che la *differenza*, la *separazione*, sono l'*esistenza* del singolo. Il modo di vivere, l'attività, etc., di questi, invece di farne un membro, una funzione della società, ne fa un'*eccezione* della società, è il suo privilegio. Che tale differenza non sia solo una differenza *individuale*, ma si stabilisce come *comunità*, stato, corporazione, ciò non soltanto non sopprime la sua natura esclusiva, bensì ne è piuttosto soltanto l'espressione: invece di essere, la singola funzione, funzione della società, è costituita piuttosto in una società per sé », K. Marx, *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico*, in *Opere filosofiche giovanili*, trad. it. e note di G. della Volpe, Roma 1963, p. 95.

singolo come tale in termini di classe, vale a dire di eccezione della società e di privilegio. Per questo egli promette l'emancipazione universale della società senza intaccare la distinzione reale tra l'uomo egoistico e l'astratto *citoyen*, lasciando cioè divaricati gli elementi della vita borghese e i rapporti politici idealizzati nella loro autonoma separatezza, sfera individuale e sfera sociale. L'importanza dell'operazione ideologica di Schiller sta nell'aver costruito proprio su questo terreno lo statuto della *Humanitas*, opponendo alla totalizzazione del *Wilder* e del *Barbar*²⁸, del *Naturstaat* e del *Vernunftstaat*, la compenetrazione dell'elemento sensibile e di quello etico nel *medium* della bellezza. Per questo l'uomo borghese è bello. Giacché la bellezza è appunto vivere la legge come una seconda natura e dare alla natura sensibile una pienezza e una portata spirituale: « [...] non esiste alcun'altra via per rendere razionale l'uomo sensibile — dirà Schiller nella XXIII Lettera — se non lo si rende prima estetico »²⁹.

La stessa arte, quando sia vera, non può appagarsi della semplice apparenza della verità, poiché solo sul profondo fondamento della natura essa costruisce il suo edificio ideale (Introduzione a *Die Braut von Messina*).

L'emancipazione politica, intesa come riduzione dell'uomo a individuo egoistico e indipendente, da un lato, e a cittadino e persona morale, dell'altro, viene presentata da Schiller come una emancipazione estetica dal bisogno e dalla legge, un'emancipazione resa possibile dal gioco poiché è nel gioco — nel gioco con la bellezza — la sola condizione, tra tutte, che rende completo l'uomo e dispiega in un unico atto la sua duplice natura. « Aber was heißt denn ein *blosses* Spiel, nachdem wir wissen, daß unter allen Zuständen des Menschen gerade das Spiel und nur das Spiel es ist, was ihn vollständig macht, und seine

²⁸ « Der Mensch kann sich aber auf eine doppelte Weise entgegengesetzt sein: entweder als *Wilder*, wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen; oder als *Barbar*, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören », IV. Brief, in *op. cit.*, p. 318.

²⁹ 23. Brief, *ivi*, p. 383.

doppelte Natur auf einmal entfaltet?»³⁰. È evidente che questa emancipazione non è e non può ancora essere la riappropriazione dell'astratto *Staatsbürger* da parte dell'uomo reale²⁵: infatti — per parafrasare Marx — non si ha ancora un riconoscimento delle *forces propres* dell'uomo in quanto forze sociali³¹. La mediazione tra il carattere sovratemporale della persona e il processo storico, tra conservazione e progresso, non costituisce una sintesi dialettica, ma si risolve nella sublimazione estetica di una contraddizione irrisolvibile, così che il 'terzo regno' dell'arte altro non è se non il regno della libertà ideologicamente capovolto.

Scrivendo Franz Mehring che «cercando di scoprire la strada che portasse dalla bellezza estetica alla libertà politica»³² accadde a Schiller di cadere nel vuoto e indubbiamente in questo grande artefice dell'ideologia borghese persiste una nota pessimistica, l'incapacità di nascondere un disorientamento che trascende le stesse ragioni di classe del rifiuto opposto ai ciechi istinti della massa non civilizzata.

«Se questo fatto fosse vero — annotava Schiller il 13 luglio 1792 — se si fosse realmente verificato il caso straordinario che la legislazione politica viene delegata alla ragione, che l'uomo è rispettato e trattato come fine a se stesso, che la legge è innalzata sul trono e la vera

³⁰ 15. *Brief*, ivi, p. 358.

³¹ «eine Staatsverfassung wird noch sehr unvollendet seyn, die nur durch die Aufhebung der Mannigfaltigkeit Einheit zu bewirken im Stande ist. Der Staat soll nicht blos den objektiven und generischen, er soll auch den subjectiven und spezifischen Charakter in den Individuen ehren, und indem er das unsichtbare Reich der Sitten ausbreitet, das Reich der Erscheinung nicht entvölkern», 4. *Brief*, ivi, p. 317.

Per la critica di Schiller alla cultura della società illuminista che se ha avuto il merito di aver posto in trono "il pensiero universale del genere umano", ha, per altro verso, compresso l'individuo nello *Spezialisistentum*, si veda B. v. Weise, *Schiller*, cit., p. 480.

³² F. Mehring, *Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*, a cura di H. Koch, Leipzig 1969³, p. 101.

libertà è posta a fondamento dell'edificio dello Stato, vorrei prendere eterno congedo dalle muse e dedicarmi alla più splendida di tutte le opere d'arte, la monarchia della ragione. Ma è proprio questo fatto di cui oso dubitare. Sì, sono così lontano dal credere al principio di una rigenerazione della vita politica che gli avvenimenti del tempo me ne sottraggono piuttosto, per secoli, tutte le speranze»³³.

FERRUCCIO MASINI

³³ Relazione al duca Friedrich Christian von Augustenburg (12 luglio 1792), in *Schillers Briefe*, cit., 3, p. 332.

IL TEMPO, LA NOTTE, LO SCONGIURO

Per una lettura di Eichendorff

« Manches bleibt in Nacht verloren »

Nel quadro abbastanza folto degli studi su Eichendorff un ulteriore contributo nasce già con una pesante ipoteca. Che senso infatti potrebbe avere una nuova presenza, inevitabilmente volta anch'essa ad analizzare le immagini incantate e stereotipe di questo singolare poeta, un'analisi quindi ecletticamente indebitata con le molte altre che si muovono nella stessa direzione?

Davanti a uno scrittore le cui formule ricorrono infinite volte, invariante o quasi rispetto al contesto (così come invariante o quasi rispetto all'ambiente appaiono certi moduli della significazione e del comportamento umano) si è oggi naturalmente portati, tentati anzi, a far confluire gli interessi storico-letterari e socio-culturali con i modi di indagine propri delle scienze umane e naturali. Del resto l'ottica parziale della critica letteraria si mostra ormai pronta a rinunciare alla sua autonomia solo apparente, relativizzata dallo studio sistematico delle analogie e delle convergenze osservate in ambiti di ricerca anche molto lontani uno dall'altro.

Il caso Eichendorff sembra addirittura invitare a un genere di ricerca condotto su base analogica: è un caso 'tipico', nell'ambito della cultura romantica, di quella condizione operativa che si definisce letteratura o poesia, ma questa sua tipicità è provocatoria. Mantiene un 'resto', si cela dietro l'ovvio. L'oggetto Eichendorff, levigato come uno smalto cinese, nasconde il suo segreto dietro la ripetizione della formula, sotto la superficie riflettente.

Sorge il sospetto che tutta l'opera di Eichendorff sia anch'essa un'estesa analogia, che ripeta cioè nelle sue stereotipie qualcosa di altrettanto aperto e però misterioso, di altrettanto 'fissato' in formule e strutture, ma di altrettanto sfuggente.

Quindi, ancora una volta Eichendorff. O meglio l'itinerario verso Eichendorff, il moto che ce lo avvicina, il rapporto dinamico tra lui e noi. E questo itinerario, questo moto, questo rapporto non è detto siano unici, definitivi. È facile anzi osservarne la pluralità e talora anche la reciproca indipendenza. Il lavoro analitico procede pur sempre dall'uso di una griglia precostituita per rilevare certe strutture e funzioni: ciò che corrisponde alla griglia viene prontamente registrato, il resto no. Nel migliore dei casi l'analisi produce un suo proprio discorso, sovrapponibile solo in parte a quello analizzato; l'oggetto 'storico' reagisce, dando di sé un'immagine che noi (ma forse solo noi) riteniamo somigliante e che comunque è una delle molte immagini attualmente possibili di quell'oggetto e la cui realtà non può coincidere — né avrebbe senso se accadesse, sarebbe tautologia — con quella, perduta, della storia. Ma anche la realtà così ricavata non appare semplice e univoca. Nel caso di Eichendorff, per esempio, due letture fortemente divergenti come quelle di Bormann¹ e di Krabiel² finiscono per convergere nell'immagine — plurima, polivalente, equivoca — che il nostro tempo con i suoi schemi universalizzanti e le sue utopie va producendo intorno al documento poetico Eichendorff.

Prima però di accennare alle letture, ambedue possibili, di Bormann e Krabiel (due, s'intende, scelte senza privilegio), vorremmo tornare, attratti da quello smalto levigato, ad analizzarne la superficie così inquietante nella, anzi per la sua calligrafica genericità. Ci muove forse il desiderio di andare oltre il lieto fine della favola, oltre il

¹ A. v. Bormann, *Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff*, Tübingen 1968.

² K.-D. Krabiel, *Tradition und Bewegung. Zum sprachlichen Verfahren Eichendorffs*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1973.

rifugio tranquillizzante che sembra esserci proposto, il desiderio di seguire un impercettibile cenno. Un'increspatura.

* * *

Es war, als hätt der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt.
Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.
Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

(Mondnacht)

« Es war als hätt der Himmel » con la fine dolcissima « Als flöge sie nach Haus », dove, nella parola « Haus », l'immagine si riflette su se stessa, sulle sue origini (non storiche — è assente il concetto di patria, di casa natale), chiude la circolarità di un itinerario di cui nulla si conosce se non il momento estremo del ritorno. Ritorno che ha lo slancio di una partenza — « Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus » — e nulla della rassegnazione, di un ripiegamento. « ...so weiter zur Quelle », avanti così verso il grembo materno della morte esorcizzata in una notte di luna. È una variante, questa della 'casa', dell'altra formula di rappacificazione con il tempo e la sua impietosa direzionalità: « die alte / gute, schöne / Zeit », memoria collettivizzata in un mondo che non ha assistito alla nostra individuazione e quindi può servirci come antidoto al suo disfarsi. Le formule stereotipe tante volte notate in Eichendorff, l'indistinguibilità dei particolari nei suoi paesaggi (genericamente lande, boschi, fiumi, ovunque castelli, padiglioni di caccia ecc.) sono un 'alt' imposto al tempo, al precipizio della storia, alla differenziazione individuale, frutto dell'alternanza dolorosa di vita e morte. Il dolore non è eliminato da Eichendorff, ma specificato

in favola e leggenda, il terrore in un brivido lieve di crepuscolo (più tardi in Trakl sarà un « brivido di sfacelo »). La dialettica non è il motore evolutivo delle cose, così come non lo è il *principium individuationis*. Ambedue agiscono nel tempo e forse lo strutturano, lo rendono significativo se non addirittura lo creano: quel tempo che ha così poca vita negli stereotipi di Eichendorff, acronicamente ripiegati sulla « alte, schöne Zeit », non altrimenti identificabile del resto che attraverso quegli stereotipi. Non quindi negazione metafisica del tempo, ma scongiuro di esso e della categoria che vi si associa: il divenire, non più iscritto nei termini traumatici di nascita e morte, ma colto per lo più come traccia — visiva, acustica — di un movimento senza direzione: « Waldesrauschen », « Wetterleuchten », « wogende Ähren » ecc. La *Schlichtheit* di Eichendorff, la sua semplicità 'popolare', che cosa sono se non metafora di infinito, revoca della condanna della temporalità?

« Es war als... »: formula dell'irrealtà, qui intensificata dal passato favolistico (« es war... » — quando?). Ponte d'accesso alla *rêverie*, all'immaginario, alla fantasticheria letteraria. Assolve da ogni impegno con la realtà, o piuttosto ne duplica il piano, o anche crea uno spazio reale all'interno del discorso poetico, ovvero fonda la realtà propria della poesia, o mitiga la presenza di una realtà incommensurabile a quella in cui viviamo. Struttura del 'come se', sempre pronta al 'come non detto'. Timidezza o paura del sognatore, di chi evade.

La notte di cui si parla non è databile né verrà descritta così come si è offerta, o avrebbe potuto offrirsi all'esperienza: il discorso su di essa passerà per la figura retorica della metafora. « ... als hätte der Himmel / die Erde still geküßt »: l'opposizione terra-cielo non si risolve (*aufhebt*) a un livello superiore (sintesi), ma si annulla, « still », cioè senza neppure vibrare al contatto, nel bacio mistico-mitico, nell'identificazione. « Daß sie » — allora c'è una finalità, ma quale? — « im Blütenschimmer » — solo uno scintillio, un effetto di luce, niente di più reale nell'irrealtà della metafora — « Von ihm nun träumen

müßt »: anche l'identificazione mistico-mitica non avviene, non 'si verifica', se non nell'irrealtà di un sogno che a sua volta è costituente di un'immagine metaforica riferita, tramite una 'Als-ob-Struktur', a un passato favoloso. Quanta 'bravura' quanta tecnica di letterato, quanta invenzione poetica a scongiurare la notte!

A questa irrealtà di secondo, terzo grado succede ora una serie di enunciati riferibili direttamente all'esperienza soggettiva di quella certa notte d'incanto (ma potrebbe essere un'altra, una qualsiasi).

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht.
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Eichendorff ha faticato non poco per giungere all'elencazione di questi fatti meravigliosi. Krabiel, nello studio citato, ricostruisce il laborioso itinerario analizzando in maniera convincente e l'immagine finale e i vari stadi che la precedono³. Lo stadio ultimo coincide con la massima semplificazione espressiva e di contenuto. Perché questa lotta, questo *tour de force* stilistico per ciò che potrebbe sembrare una banalizzazione del vissuto? Perché appunto non possa più riconoscersi come il vissuto di qualcuno in qualche tempo e in qualche luogo, perché l'ovvio, ovviamente detto, venga inteso materialmente come simbolo di atemporalità, di un moto vitale senza direzione e senza storia. Il mito di un paesaggio che il tempo ha lasciato intatto non viene né evocato, né analizzato: bensì ridotto a formula letteraria. L'io, sottinteso spettatore, si risolve (dissolve) nel parlare di tutti i giorni. Poetare non significa più inventare, ma raccogliere e concentrare (*dichten*) quanto già esiste nella lingua. Ma anche: l'eterna dolcezza di una notte di luna, eterna perché detta infinite volte, neutralizza il maleficio del tempo, sottraendo gli eventi alla prospettiva di morte.

³ K.-D. Krabiel, *op. cit.*, pp. 49-53.

Si rinnova l'osservazione: perché l'ovvio, ovviamente detto, acquisti pregnanza sufficiente per estendere il suo significato tanto al di là dei suoi ovvi confini di significato è necessaria una scaltrezza tecnica, un'abilità letteraria, un istinto della misura che devono pure in qualche modo rilevarsi all'analisi. Ed effettivamente, ecco l'antisimmetria della funzione grammaticale e della rima — Felder/Wälder, specificazione avverbiale/soggetto — ecco il parallelismo strutturale dei due primi versi rispetto all'obliquità dei significati — « die Luft ging... », moto proprio, attivo, « die Ähren wogten... » moto indotto, passivo — ecco l'ambiguità di tutta la strofa, interpretabile come specificazione della strofa precedente e quindi partecipe della sua irrealtà, oppure come passaggio al piano della realtà o del realmente possibile — ecco l'indebita applicazione del principio di causa tra gli ultimi due versi (se s'interpreta come causale il « so » dell'ultimo verso), ovvero lo *choc* linguistico, appena un brivido, dello stesso « so » letto come intensificazione intimistico-colloquiale (*so sehr*) — ecco lo studiato impiego della 'sordina' nell'aggettivazione — « sacht », « leise » — cui si aggiungono lo « still » della prima strofa e gli « stillen (Lande) » dell'ultima — ecco l'ossimoro appena percettibile — « sternklar... Nacht » — una delle prime combinazioni fissate da Eichendorff nella genesi di questa strofa (« sternklar »: a rischiare la notte sembra siano le stelle, la luna non compare, come parola e come oggetto, che nel titolo).

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

La risposta del soggetto al tema della notte è introdotta da un « und » debolmente consecutivo, che, se toglie a questa risposta carattere di necessità, resta però sullo stesso piano di ciò che precede. Ma qual'è questa risposta? E, prima ancora, qual'è il soggetto che risponde? L'*ich* sembra oggettivarsi in « meine Seele » e questa trasparsi nella metafora dell'ala. Il cammino dell'individua-

zione viene ripercorso in senso inverso, così come il movimento descritto (« flog durch... nach Haus ») è un ritorno all'atemporalità dell'origine. Viene ripresa la 'Als-ob-Struktur' dell'inizio, una prima volta implicitamente (Es war als ob ich eine Seele und meine Seele Flügel hätte, und diese Flügel mich durch die stillen Lande trügen...), da ultimo esplicitamente (« Als flöge sie nach Haus »). La collocazione di *Haus* alla fine della poesia e nel punto di massima distanza dalla realtà — di massima partecipazione alla finzione poetica — dà il senso di questo ritorno, che non è regresso *nella* storia — ritrovamento di patria e infanzia — ma uscita *dalla* storia. E il veicolo per questo utopico viaggio non è tanto la forma mitica (come pure si è affermato nonostante la debole specificità delle immagini eichendorffiane in questo senso), quanto piuttosto il luogo letterario, la topologia romantica con i suoi addentellati boehmiani, barocchi, goethiani, herderiani, 'popolari' ecc. La riduzione del soggetto a un'oggettiva *Allgemeinheit*, significata dalla formula ricorrente, dall'impersonale cifra poetica, corrisponde per Eichendorff — ma forse per tutta una fase della cultura tedesca dell'ottocento — alla crisi di un universo egocentrico, all'uscita da un cerchio di 'ichbezogener Daseinsinterpretation'. Proprio quanto c'è in lui di 'artistico', di 'letterario', di programmaticamente 'poetico' lo salva dall'appiattimento nel *Biedermeier*. Paradossalmente Eichendorff, l'antiletterato in nome del semplice e del 'popolare', ricava il suo spazio culturale proprio all'interno della letteratura, inestinguibile repertorio di formule magiche per lo scongiuro del reale.

Da osservare, a conferma della finissima inappari-scente tecnica poetica di Eichendorff, il quasi — *enjambement* dei primi due versi, con la duplice spazializzazione dell'immagine: « spannte » e « weit ». E, ancora, favorito dalla consonanza della 'l', l'accostamento del quotidiano, ricorrente « still » con il prezioso, stilizzato « Lande ».

Può forse completare questa indagine sul formulario eichendorffiano e sui suoi rapporti con la *rêverie* notturna un rapido sguardo alla lettura che di *Mondnacht* ha dato

il suo più congeniale (o *tout court* più geniale) interprete, Robert Schumann.

Alla paura del tempo, che è paura della sua limitatezza, della sua fine, la musica oppone il potere 'rassicurante' di un rituale. Scandisce il tempo e lo ordina neutralizzandone l'aspetto divoratore. Nel caso di un *Lied* il procedimento è al quadrato: si muove su quell'altro ordinamento del tempo che è il testo poetico. Sarà dunque dalle sfasature tra i due sistemi che emergerà il nuovo 'oggetto'. In questo caso *Mondnacht* di Schumann-Eichendorff.

Assente, com'è ovvio trattandosi di uno *Stimmungslied* romantico, ogni traccia di dialettica formale, anche le opposizioni a livello sintattico e grammaticale non servono tanto a differenziare il simile quanto a permetterne il ritorno sotto una luce appena mutata. Così la normale struttura strofica dell'insieme, come il meno normale raddoppiamento di frase nelle prime due strofe non fanno che affermare, proprio grazie alle lievi varianti nell'accompagnamento, l'indifferenza della musica alla semantica verbale, cioè all'inevitabile linearità dell'opposizione. Ciò che la parola distingue e allinea ordinatamente, la musica unifica nella ripetizione dell'identico. Se la contrazione melodica della linea vocale è caratteristica dello stile liederistico schumanniano (al contrario, per esempio, di quello di Schubert), il senso di tale contrazione è, qui come altrove, da ricercarsi nel nesso parola-musica, non più definito punto per punto, ma evidente dalla totalità compositiva del *Lied*. Le molte ripetizioni non vengono avvertite dall'ascoltatore come inerzia inventiva, anzi forse non vengono avvertite affatto: e questo per le stesse ragioni per cui le formule stereotipe di Eichendorff sembrano, a ogni ritorno, aver depresso il peso del loro itinerario. Da un lato c'è la sapientissima dosatura delle varianti, anche minime; si noti ad esempio alle parole « daß sie im Blütenschimmer » la scomparsa del 'levare' nella linea melodica e l'allungamento della nota finale, mentre il pianoforte anticipa il mi diesis, quasi a compensare la contrazione della melodia. E ancora il progressivo espandersi degli accordi, via via più sonori e differenziati armoni-

camente, fino all'inattesa apertura armonica e melodica sull'ultima nota della voce — il senso rivelato dell'incantesimo: « nach Haus ». Con l'iterazione del loro *Zauberwort*, Schumann e Eichendorff non fanno che ripetere, a un livello eminentemente colto, l'antica risposta dell'uomo al richiamo dolce e terrorizzante della notte.

* * *

Sul predominio della categoria spaziale nella poesia di Eichendorff già molto è stato scritto. Richard Alewyn, p. es., conclude la sua analisi del paesaggio eichendorffiano con la constatazione: « Eichendorffs Landschaft ist reiner Raum, aus nichts gemacht als aus Bewegung, der konsequenteste Versuch, reinen Raum in der Dichtung darzustellen »⁴. Generici e intercambiabili gli oggetti che occupano questo spazio, resta il loro movimento a generare lo *Urerlebnis* di un *a priori* dell'immaginazione — « neben der Zeit », precisa Alewyn, distrattamente, tra due trattini. La sua analisi tuttavia, come poi quella di Bormann, coglie perfettamente l'aspetto figurale, il carattere di visione, o anche di notificazione acustica, del paesaggio eichendorffiano, da cui il tempo è stato scacciato « in alter schöner Zeit ». Quanto più generiche sono le indicazioni di movimento (spesso concentrate in avverbi e prefissi: *hin, her, hinüber, herunter* ecc.) e quanto meno individualizzati i portatori del movimento (il plurale serve spesso in Eichendorff all'indifferenziazione del soggetto), tanto più lo spazio si estende incontaminato, non tocco dalla « Wunde Zeit ». Che l'esperienza del tempo — del tempo da scongiurare, ma anche da assaporare come memoria — sia per Eichendorff, come più tardi per Trakl, compositore anche lui di *topoi* paesaggistici, esperienza di decadimento, rovina e morte, basterebbe *Ahnung und Gegenwart* a provarlo, se non ci fossero gli innumerevoli sintomi spar-

⁴ R. Alewyn, *Eine Landschaft Eichendorffs*, in *Eichendorff heute*, München 1960, p. 42.

si nelle sue poesie. In tutti i punti, per esempio, dove la scontata formula del buon tempo antico denuncia l'irrecuperabilità storica di quel tempo, l'inadeguatezza frustrante del presente, la paura del futuro. La poesia di Eichendorff gronda memoria, ma la sua memoria non tanto è fissazione spaziale di eventi soggettivamente visuti, quanto lo è di luoghi visitati da infinite memorie. Gli elementi sempre permutabili delle sue composizioni, spesso interpretati come simboli e quindi riferiti a un secondo piano di significazione, sono piuttosto oggetti-ricordo, veri e propri *souvenirs*, la cui più immediata funzione è quella di annullare il tempo trascorso da un ipotetico 'allora'. I luoghi comuni di Eichendorff sembrano tolti da una riserva di memoria collettiva, accessibile a tutti perché vicina alla superficie del linguaggio. « Es scheint mir eine der erregendsten und erstaunlichsten Besonderheiten Eichendorffscher Dichtkunst, daß, wenn das Paradox erlaubt ist, ihre tiefsten Erkenntnisse an der Oberfläche verborgen liegen », così Oskar Seidlin in apertura al suo saggio *Eichendorffs symbolische Landschaft*⁵. Ma, se le profondità eichendorffiane sono così a portata di mano, ciò si deve al fatto che in lui è scoperta una delle funzioni fondamentali dell'immaginare, del sognare, del poetare: la funzione difensiva di fronte al destino. Ciò che motiva antropologicamente il comportamento del poeta, non solo motiva anche l'opera di Eichendorff, ma ne determina in modo univoco e universalmente il 'tono' poetico, lo stile, il piano dell'espressione. Il lettore le si affida come un tempo all'abbraccio materno, con un gesto semplice, convinto, forse più antico dell'uomo.

* * *

« Die Sonne war prächtig aufgegangen... »
« Die Sonne ging eben prächtig auf ».

Inizio e fine di *Ahnung und Gegenwart* coincidono nello stereotipo dell'immagine letteraria, che significa a

⁵ O. Seidlin, in *Eichendorff heute* cit., p. 218.

sua volta uno stereotipo naturale: l'ovvietà atemporale del sole che si leva. La ciclicità del fatto gli toglie il carattere di evento così come ne contesta la temporalità. Tra due levar del sole la vicenda del romanzo, l'incredibile rete delle sue finzioni, dichiara essa stessa la sua irrealtà. Le catastrofi in cui il lettore si imbatte — suicidio di Romana, morte di Erwin — non intaccano la sua coscienza 'umana', giacché il loro accadere si colloca tra due identici, coincidenti, levar del sole, fuori cioè dal tempo biologico, storico. In *Ahnung und Gegenwart* nessuno muore — ma neppure vive — secondo realtà. I personaggi si aggirano in uno spazio modulato da elementi di un codice fuori del tempo. La luna sorge tutte le notti, dimentica delle sue fasi, gli usignoli non fanno la stagione del loro canto, gli esseri umani si incontrano sempre là dove meno avrebbero probabilità di incontrarsi. Eppure la prosa di Eichendorff non vuole fondare una tipologia mitica: cerca piuttosto, come la sua poesia, il quotidiano, adescando con la facilità del luogo comune, indicando proprio nel quotidiano, nel luogo comune il modo di leggere il mondo e di occupare lo spazio. La natura cantata da Eichendorff nulla ha a che fare infatti con quella che il pensiero scientifico dell'ottocento pazientemente andava scoprendo. Il suo non è lo sguardo curioso e attento di Goethe e neppure quello particellare di Stifter; lo si direbbe piuttosto lo sguardo di chi va in cerca di motivi per un album fotografico. Non lo interessa l'esatto ricordo dell'oggetto ma piuttosto la funzione che la memoria esercita nell'economia della vita umana. L'io che osserva, l'io che ricorda, emerge in Eichendorff solo in quanto esperienza comune a tutti gli uomini; nella soggettività del poeta, genericamente espressa nel suo formulario, chiunque può riconoscersi. Il suo mondo è di tutti, proprio perché nessuno l'ha mai visto, pur essendo i suoi elementi depositati nella memoria di tutti. Così per esempio l'aggettivo eichendorffiano raramente delimita o specifica il campo semantico del sostantivo cui si trova associato, raramente cioè ne perfeziona il significato o vi aggiunge qualcosa. La ovvietà degli accostamenti sostantivo-

attributo diminuisce l'informazione nel momento in cui ne aumenta la genericità. È la tendenza a eludere il *principium individuationis*, la stessa che si manifesta nei suoi plurali, boschi, campi, fiumi, castelli, quasi che l'esperienza del mondo sia sempre fondamentalmente indifferenziata. Eichendorff evita quanto più possibile la localizzazione storica del dato percettivo. Anche l'evento, per sua natura unico e irripetibile, identificazione momentanea di nascita e di morte, viene da lui degradato a occasionale increspatura del tipico e presto scongiurato dal ripetersi di aggettivi rassicuranti, i quali hanno il compito di placare l'aggressività semantica del nome. La funzione eufemizzante⁶ sembra in lui prevalere sulla stessa funzione estetica, pur così accentuata entro l'orizzonte espressivo dei romantici, senza peraltro entrarvi in conflitto. Un'analisi sociologico-politica di queste modalità estetiche di eufemizzazione del reale potrebbe metterne in rilievo i rapporti con una società in procinto di ritirarsi in *machtgeschützte Innerlichkeit*: i rituali propiziatori di Eichendorff custodirebbero il sonno del borghese, inconsapevoli alleati del potere. Così in effetti Eichendorff è stato letto talora, soprattutto in patria, quasi che lo stormire dei suoi boschi, la sua luna perenne e i suoi infaticabili usignoli non tradissero la *Ahnung* di una, sempre in agguato, catastrofica *Gegenwart*.

Dämmerung will die Flügel spreiten,
 Schaurig rühren sich die Bäume,
 Wolken ziehn wie schwere Träume —
 Was will dieses Graun bedeuten?

Ancora Schumann. Non possiamo impedirci di leggere cantando mentalmente e l'inquietudine serpeggiante della melodia, immersa in un'aura di instabilità armonica, ren-

⁶ Per il concetto di eufemizzazione riferito al 'regime' notturno dell'immagine cfr. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Presse Universitaires de France 1963, trad. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari 1972.

de per noi questo crepuscolo sempre più ambiguo, fino a farci confondere realmente i contorni stessi delle parole, che lasciano trapelare solo un monito oscuro:

Was heut müde gehet unter,
 Hebt sich morgen neugeboren.
 Manches bleibt in Nacht verloren —
 Hüte dich, bleib wach und munter!

Zwielicht, abilmente inserita in uno dei capitoli chiave di *Ahnung und Gegenwart*, il XVII, ne segna anche il luogo della massima 'apertura'. In quell'attimo, sulla scia della voce misteriosa che canta in un paesaggio sempre più infido, sono racchiusi bene e male in uguale possibilità. È il trasalimento impercettibile davanti all'enigma del tempo, ai guasti che il suo trascorrere porta con sé, malgrado ogni precauzione. Tra un levar del sole e l'altro « Manches bleibt in Nacht verloren ». In *Ahnung und Gegenwart* e in tutto Eichendorff e nella vita stessa. Il formulario nasconde sotto il suo smalto questa consapevolezza. Il positivo reca l'impronta del negativo. Là dove più convenzionale parla la sua natura, dove il compromesso sembra aver levigato ogni asperità, una lieve frattura logica, una contaminazione quasi inavvertibile di assurdo scompongono l'ordine rassicurante e mettono a nudo l'angoscia che lo reclama. Da Eichendorff, attraverso i simbolisti e Rilke, è aperta la via verso il discorso criptico, ma non più addomesticato, sulla morte. Il sole degli splendidi mattini eichendorffiani è a ben guardare lo stesso che « düstrer hinrollt » sui maledetti campi di Grodek.

* * *

Le osservazioni che precedono non vogliono affatto esaurire e forse neppure avviare un discorso alternativo a quelli recentemente impostati dalla critica eichendorffiana. Si è semplicemente tentato di analizzare alcuni passi di Eichendorff sulla base di concetti mutati da alcune recenti ricerche antropologiche e psicologiche. Niente di più na-

turale che, cambiando il fondamento analitico, cambino anche le reazioni attraverso le quali l'oggetto analizzato si manifesta. Uno sguardo a due delle più approfondite letture proposte per Eichendorff in questi ultimi anni non potrà che convincerci ulteriormente della legittimità di letture diverse, anche contrastanti, per un medesimo testo.

Bormann partendo forse da un'osservazione di Seidlin, si serve come reagente analitico del concetto di 'emblemata', con la sua struttura simbolica ternaria: *inscriptio, pictura, subscriptio* e i corrispondenti tre piani di significazione: *Warheit, Natur, Dichtung*. Scrive Bormann: « Wir gehen nicht von der Frage aus, ob Eichendorff die EmblemLiteratur gekannt habe, untersuchen seine Bilderwelt nicht von diesen nur sehr umständlich zu ermittelnden Voraussetzungen her. Doch deuten wir die Formeln als Ausdruck einer sinnbildlichen Naturbetrachtung, nehmen sie auch *gehaltenlich*, nicht bloß als 'seelisches Stichwort' auf »⁷. La sua interpretazione è infatti di tipo analogico e si dispone sui piani paralleli, dei quali il piano delle strutture testuali è il meno indagato, mentre lo sono molto bene quelli della proiezione simbolica e dell'*a priori* mitico. Se tuttavia la formula eichendorffiana resta significativa al di là della sua consunzione, ciò si deve a delle ragioni che solo un'attenta analisi testuale può farci scoprire. E a questa si dedica, con tecnica strutturalistica, Krabiel, che non si stanca di rilevare, contrariamente a quasi tutta la critica precedente, le improbabilità dello stile eichendorffiano, la sua sottile contestazione della norma, anzi della normalità discorsiva. L'analisi che Krabiel fa di *Mondnacht*⁸ — da cui parte anche l'ipotesi di lettura qui avanzata — è forse l'accostamento più 'oggettivo' finora tentato. Ma anche l'oggettività di un'analisi circoscritta al piano testuale presuppone se non altro un *a priori* metodologico. L'importante è sempre l'interrogazione che si rivolge al-

⁷ A. v. Bormann, *op. cit.*, p. 11.

⁸ K.-D. Krabiel, *op. cit.*, pp. 44-56.

l'oggetto, ciò che si vuole sapere da lui. Si potrebbe tentare l'iscrizione dei differenti risultati in una sorta di matrice analitica, immagine multipla, incoerente dell'oggetto.

Oggetti della complessità di una poesia di Eichendorff hanno risposte per molte domande. Il loro significato non si esaurisce nel 'discorso' del suo tempo ('discorso' nel senso di Foucault), ma si riproduce, sempre diverso, a ogni nuova sollecitazione analitica. E ancora: ogni analisi testuale non è prima di tutto analisi della lettura attuale del testo? E il testo ha una sua autonomia, fuori dall'insieme delle possibili letture? Si ripropone allora, al di là di questa immagine, il problema dell'oggetto stesso, della sua identità nel tempo e nello spazio. In particolare: che cosa è il testo? È quello che per Eichendorff ci descrive Krabiel? O non è anche questa una descrizione delle sue scelte, delle sue sottolineature? Ma allora un'analisi come quella di Bormann, o anche come quella che abbiamo qui cercato di proporre, non dichiarano più francamente la loro parzialità, la loro dipendenza da un preciso riferimento culturale? E, così facendo, non si collocano in una definita oggettività, oggettive anche loro non meno di quella di Krabiel? Le domande restano aperte e il testo — massimo enigma — da ogni lettura è modificato, distorto, fatto sfuggente proprio quando sembrerebbe raggiunto nella sua ultima segretezza, lui stesso una proposta, una provocazione, un organismo vivente.

IDA PORENA

Il ruolo di... in...

Il ruolo di... in...

DIBATTITI E DISCUSSIONI

Il ruolo di... in...

LA PAROLA DI JOSEPH ROTH

In nota a Lontano da dove di Claudio Magris

Uno dei capitoli più avvincenti della cultura europea è costituito dalla tradizione ebraico-orientale, da quell'intensa stagione letteraria che ebbe come protagonisti numerosi intellettuali ebrei, i quali testimoniarono con le loro opere la fine di quella esperienza storico-culturale che è stata rappresentata dalla monarchia danubiana. Esperienza che coinvolse scrittori compresi in un ambito culturale assai vasto, da Praga a Trieste. Essi furono costretti, con la distruzione dell'impero asburgico, a una nuova diaspora che si svolse nell'arco di diversi decenni verso quelle parti del mondo che non erano state travolte dal nazismo. Gli intellettuali ebrei dell'Oriente europeo contribuirono notevolmente a fondare la cultura del nuovo Stato di Israele¹, nonché a fermentare la letteratura nord-americana.

Ma tale tradizione ebraico-orientale deve la sua specificità poetica al costante confronto con il paesaggio socio-culturale in cui si erano formati i suoi principali esponenti. Fra questi si distingue Joseph Roth che costituisce una sorte di paradigma ideologico ed esistenziale della passione delle comunità ebraiche dell'Europa orientale.

I connotati specifici della sua opera sono stati recentemente messi in evidenza dalla notevolissima ricerca

¹ Cfr. F. MICHELINI TOCCI, *La letteratura ebraica*, Firenze-Milano 1970, p. 205.

di Claudio Magris², che li ha saputi ricostruire con intelligenza critica, sostenuta da una profonda partecipazione al tragico destino dell'intelligenza mitteleuropea.

Il problema centrale di tale cultura si colloca in un ambito ideologico che Magris ha colto nel rapporto dialettico tra l'esperienza concreta e umanissima dello *shtetl* — questo, inteso come « totalità relativa »³, rappresenta una sintesi difficile tra utopica comunità sacrale e realtà storico-concreta insidiata dall'intolleranza e dalla chiusura particolaristica — e l'idea sovranazionale dell'*imperium*, della *Austriazität*. E proprio questa ideologia nostalgica per il 'mondo di ieri', per una visione imperiale dell'ordine, che pure non trovò mai riscontro nella realtà della monarchia danubiana, si fuse nel ricordo poetico di Joseph Roth, ma anche di Stefan Zweig, Franz Werfel e di molti altri, con il placido ritmo delle comunità patriarcali ashkenazite. Gli intellettuali ebrei non potevano non trovarsi a disagio nell'Europa delle patrie sorta a Versailles, nella quale i precari equilibri di potenza venivano già minacciati dal perdurare degli egoismi nazionalistici; per essi, quindi, l'atmosfera solida e quasi atemporale della *Heimat* danubiana, così distante dalle borie dei nuovi *Vaterländer*⁴, veniva elevata a cifra emblematica di una civiltà umana, che la memoria evocava, rivisitando l'esperienza d'origine dei ghetti e delle piccole isole ebraiche nelle comunità danubiane.

Dalla polarità ideologica e sentimentale di *imperium* e *shtetl*⁵, di *Austriazität* — concepita come simbolo dello Stato tradizionale — e *Ostjudentum* — vissuto come quintessenza dell'ebraicità — scaturì nell'avventuroso itinerario poetico di Roth l'utopia 'orientale' di una civiltà veramente umana perché ancorata alla dimensione sacra della vita, di una vita non ancora dominata dalla demonia

² *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino 1971.

³ L. GOLDMANN, cit. in C. MAGRIS, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 22.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 17.

dei meccanismi atroci e volgari che regolano la società industriale dell'Occidente.

Ogni elemento della sintesi utopica diviene di per sé emblema compiuto dell'utopia, così l'Austria asburgica è rivissuta con l'amore di colui che sente nella fine della monarchia la distruzione di ogni possibile manifestazione del giusto nella società, mentre, come ricorda Magris, « la tradizione ebraica appare proprio articolata, nei secoli, secondo rigidi archetipi e secondo il modello della ripetizione. L'antistoricismo proprio di ogni visione religiosa e trascendente è stato esasperato, nell'ebraismo, dall'impossibilità in cui si è trovata la religione giudaica di agire concretamente nella realtà storico-sociale che la circonda, per cui è caduta molto presto ogni illusione di potere e di dialogo con la logica del secolo ed ogni speranza è stata demandata non al presente o al futuro ma ad una messianica fine dei tempi altrettanto metastorica quanto i parametri biblici. O meglio, con l'inconsapevole trasfigurazione tipica dello sradicato, l'ebraicità viene sentita e percepita quale misura umana atemporale e quindi assoluta: gli sbandati e sopravvissuti "sacri nomadi di Jehova", come li chiama Frankl, non si fermano ad analizzare la concreta storia del popolo ebraico nella dispersione — che ha visto ovviamente continue relazioni storiche e cioè una continua dialettica di lotta per la difesa e per il potere, soprattutto sul terreno economico all'epoca del nascente capitalismo; essi, che vivono quando lo scontro economico si è praticamente già concluso o avviato alla conclusione con la sconfitta degli ebrei ad opera dei concorrenti *gojm*, sentono la condizione ebraica in chiave spiritualistica e non già sociologica, ed anzi la oppongono istintivamente — quale dimensione di libertà e di durata — al sociologismo materialistico delle società che li circondano. Mitizzata e deformata rispetto alla sua vera genesi, l'ebraicità diviene tuttavia un'alternativa ideale all'inflazione di valori del corso storico ed assume una sua incontestabile validità e verità come alternativa, utopia, modello contestativo della realtà: essa tende quindi ad identificarsi con la stessa operazione poetica, con la co-

struzione e proposta di paesaggi fantastici ed utopici contrapposibili all'immediatezza del reale ed al suo appiattimento orizzontale » (pp. 111-2).

La stessa lingua degli *Ostjuden*, lo *jiddisch*⁶, diviene in questa operazione di sublimazione e di ricerca di un passato, sollevato dalla miseria spirituale del caos contemporaneo, lo strumento adeguato per un universo ancora poetico e palpitante di una umanità tutta idealizzata e riesperimentata dal ricordo come l'ultima pratica di comunicazione giusta e piena di senso. Per Roth, infatti, lo *jiddisch*, nota ancora Magris, « si presenta come il simbolo di un linguaggio intersoggettivo che realizza su scala mondiale l'immediatezza familiare ed esemplare del dialetto. Mentre le grandi letterature mondiali paiono esasperare le contingenze e le particolarissime fratture dell'uomo occidentale, scrivendo l'epica dell'esteta decadente del borghese perplesso o dell'intellettuale deluso da un partito, lo *jiddisch* di milioni di umiliati e offesi uniti al di sopra d'ogni frontiera sembra celebrare, nella concretissima storicità di un irripetibile *hic et nunc*, passioni perenni come l'omerico scudo di Achille. [...] La letteratura *jiddisch* [...] si presenta infatti a Roth come l'espressione di legami reali fra il poeta e un mondo di affetti e di sentimenti, come un esempio pressoché unico di cordone ombelicale fra una personale rielaborazione fantastica e la realtà dei valori d'ogni giorno, come un canale di comunicazione diretta fra l'autore e il pubblico, come un linguaggio dialettale e insieme cosmopolita » (p. 21).

Anche lo *shtetl* degli ebrei orientali viene a costituire « un cosmo organico nel quale i singoli individui avevano trovato (o creduto di trovare) un cordone ombelicale con la totalità della vita o almeno con quella che ai loro

⁶ Cfr. lo studio introduttivo di S. A. WOLF al suo *Jiddisches Wörterbuch. Wortschatz des deutschen Grundbestandes der jiddischen (jüdischdeutschen) Sprache*, Mannheim 1962, pp. 11-24, nonché il recente lavoro di H. DINSE, *Die Entwicklung des jiddischen Schrifttums im deutschen Sprachgebiet*, Stuttgart 1973 e quello di J. Bin-Nun, *Jiddisch und die deutschen Mundarten*, Tübingen 1973.

occhi, nella loro precisa condizione storica, poteva apparire tale. [...] I pretesi valori dello *shtetl* assumono quindi la funzione dell'utopia, di un paesaggio utopico ed irrealista da contrapporre al presente onde far emergere, in negativo le carenze e le aporie di quest'ultimo. [...] Il ghetto agonizzante o scomparso si trasfigura, come per Kafka, in un mito impossibile; o meglio, esso diviene un'utopia, utopia di un passato che si pone come implicita contestazione del mondo sbagliato col quale il presente ha cercato di risolvere e superare quel passato stesso. Chimerica o progressiva come giudizio o ritratto di una realtà precisa, l'evocazione dello *shtetl* diviene valida come negazione del presente e riaffermazione di valori certo proiettati arbitrariamente nello *shtetl* ma altrettanto certamente assenti nella storia contemporanea » (pp. 18-21).

La proposta utopica dello *shtetl* si staglia per contrasto contro il mondo moderno come Roth — e con lui gli emigrati ebrei nell'Europa Occidentale e in America — lo sperimentava nell'esilio parigino, ma anche nei suoi viaggi. Fra i quali assume una particolare importanza (come per Stefan Zweig) quello nella Mosca staliniana che contribuì al definitivo distacco dall'impossibile alleanza con gli intellettuali marxisti.

Il problema nodale rappresentato da Roth — anche in questo esemplare per quegli ebrei orientali che non avevano aderito al sionismo o al comunismo del primo dopoguerra — consiste nel rifiuto della società industriale, della *american way of life*, nonché della concezione democratico-borghese del mondo. Come anni prima con Thomas Mann l'intellettualità conservatrice mitteleuropea aveva scelto la *Kultur* contro la *Zivilisation*⁷, così negli Anni Venti e Trenta Roth si vota al sistema di valori tradizionali contro quello del progresso tecnologico e liberale proposto dalle società economicamente avanzate. Sor-

⁷ Cfr. M. MARIANELLI, *Presentazione a T. MANN, Considerazione di un impolitico* (intr., tr. e note di M. MARIANELLI), Bari 1967, pp. X-XIV.

ge così il Roth oltranzista, nemico giurato del capitalismo come pure del bolscevismo, che rappresentano per lui le due facce della medesima realtà desacralizzata, ormai sempre più insensibile e lontana dalla luce spirituale del cosmo sacro della Tradizione, che nell'ebraismo, ma anche nella cattolicissima Austria asburgica, aveva celebrato i suoi umanissimi fasti.

La scelta tradizionale si svolge in un coerente sistema ideologico che condusse Roth a una serie di prese di posizione tra loro correlate e necessarie che trovarono la loro più matura espressione nell'opera narrativa, mordente e icastica, dell'ultimo periodo parigino. Questa scelta tradizionale comportò preliminarmente il netto rifiuto del mondo della politica, intesa come surrogato demonico dell'adesione al sacro e come squallido *Ersatz* di quelle realtà e di quei valori umani e culturali, sui quali era sorto l'*imperium* danubiano, che veniva così ad assumere le caratteristiche dell'esoterico Regno del Mezzo e dell'Oriente, paesaggio privilegiato nell'atlante spirituale della geografia sacrale.

Tutto questo era molto differente dall'apparente apolitica di un Ernst Jünger. La radice spirituale dell'ebraismo orientale affondava in una grandiosa storia di tolleranza e di umanissima saggezza; l'elemento demonico era tutto ciò che snaturava i legami della coine patriarcale ebraica che trovava nel vecchio Franz Joseph — come imperatore, nonché re di Gerusalemme — la sua emblematica espressione quasi staccata per incanto dalla storicità dei contrasti nazionalistici.

L'esperienza tradizionalistica di Roth aveva una sua traduzione poetica sostenuta da un profondo rispetto per il dolore dell'uomo, che francamente si cercherebbe invano nelle pulitissime esercitazioni letterarie del brillante e a suo modo eroico ufficiale germanico Ernst Jünger. Ma proprio l'odiosità del rinascente imperialismo della Germania degli Anni Venti contribuì e estraniare gli intellettuali ebrei dalla società tedesca che ormai stava sempre più involgarendosi nelle ideologie antisemitiche, mentre, paradossalmente, l'umanesimo del classicismo di

Weimar veniva rivissuto dallo scrittore *ostjüdisch* ormai « unico rappresentante autentico della cultura classica tedesca, degradata dal nazionalismo germanico » (p. 152).

Lo scontato rifiuto del nazionalsocialismo da parte di Roth si colloca in una situazione ideologica assai complessa e importante per cogliere la problematica culturale che animò i dibattiti degli emigrati ebrei di lingua tedesca. Il fascismo per Roth è una forma estrema della democrazia borghese, è l'esito obbligatorio del processo di disumanizzazione che coinvolge la civiltà occidentale dalla sua svolta in direzione antitradizionale. Roth, una volta intrapresa la strada del tradizionalismo oltranzista, che pur gli permise di cogliere con estrema acutezza il carattere feticistico e alienante della società capitalista, sviluppa il suo discorso antimodernista in una paradossale negazione di tutto il mondo contemporaneo in un crescendo coerente di accuse verso ogni forma del pensiero e dell'esistenza moderni. E così egli giunge alla condanna del liberalismo, come pure del comunismo, del nazismo, ma anche del sionismo, concepito come degradazione dell'autentico spirito ebraico⁸. Tutti questi radicalismi per Roth non sono che la verifica del *Verlust der Mitte*, della perdita dell'equilibrio che soltanto la civiltà tradizionale poteva garantire. Il problema, allora, non è più quello di scegliere un 'ismo' al posto di un altro, ma quello di recuperare una dimensione non insidiata dalla politica, dallo spirito politico del tempo.

Il declino della civiltà tradizionale viene indicato dallo scrittore galiziano nella pretesa di autonomia dalla autorità sacrale su cui si fondava l'ordine imperiale della società e da cui traeva validità universale la presenza religiosa nella vita quotidiana. La rottura con la tradizione è, dunque, all'origine della nuova caduta dell'uomo, della definitiva uscita dall'universo sacrale.

Questo tema declinato in tutte le forme da Roth è comune anche a gran parte degli scrittori ebrei, da quelli

⁸ Cfr. F. MICHELINI TOCCI, *op. cit.*, p. 184.

operanti in Israele come il premio Nobel Shemu'el Yosef Agnon, profondamente influenzato dalla cultura tedesca, a Mendel Singer, il celebre romanziere in lingua *jiddisch* e in inglese.

« La desacralizzazione », nota Magris, « è una conseguenza necessaria della mancanza di solitudine, cioè della dimensione collettiva ed anonima; allo stesso modo l'Onkel Moses di Schalom Asch, anch'egli emigrato nel nuovo mondo come Mendel Singer, osserva che in America manca il "tempo" per pregare » (p. 144).

Per il figlio del ghetto, per l'esule dallo *shtetl* la metropoli industriale, la *Großstadt* che proprio in quei decenni stava assumendo le dimensioni di megalopoli incontrollabile e disumanante rappresentava la realtà manifesta dei processi di disintegrazione della vera comunità umana: quella naturale e religiosa della grande famiglia patriarcale. Nella *Großstadt* l'individuo sperimenta l'anonimia profonda che lo spinge verso una acritica aggregazione, riduttiva di ogni caratteristica e di ogni spazio individuale: l'eclissi della 'vera' autonomia della natura umana coincide, per mezzo dell'assimilazione culturale degli ebrei alle masse senza specificità delle metropoli industriali, con l'eclissi del sacro. Per questo in uno dei suoi più noti romanzi — *Hotel Savoy* — Roth immerge la crisi nichilistica dei personaggi in una grande città emblematicamente rappresentata dal grande albergo, impersonale e disumano nella sua efficienza razionalizzata eppure sinistramente misteriosa.

Magris, analizzando le cause della critica tradizionalista degli scrittori ebrei orientali alla *Großstadt*, ne individua acutamente la motivazione socio-culturale nel ritardo socio-economico con cui le comunità ashkenazite entrano nella civiltà industriale. Tale 'ritardo'⁹ diventa un privilegiato posto di osservazione della civiltà delle macchine e delle masse, un posto atemporale quasi distante dalla storia. E la storia in quanto movimento fina-

⁹ Cfr. *ivi*, p. 188.

lizzato verso il progresso costituisce quella dimensione 'orizzontale' che il religioso anelito 'verticale' verso un orientamento metafisico dell'uomo e della società sente come il peccato originale, come la presuntuosa boria dell'individuo di emanciparsi dal cosmo tradizionale, mentre la pretesa luciferica dell'io si traduce in una caduta drammatica nel *waste land* della città dell'uomo.

Le affettuose immagini dei patriarchi ebrei che incontriamo nei romanzi della letteratura ebraico-orientale sono un altro modo di sperimentare la borghesia: si tratta in questo caso di ebrei ancora inseriti come mercanti, impiegati, artigiani nell'universo sacro dell'*imperium*, retto da una tradizionale e quasi platonica divisione delle funzioni e del lavoro, per cui appunto l'ebreo assolveva al suo compito nel ghetto e nell'amministrazione, mentre ai germani e agli slavi era riservato il compito della difesa dello stato e della coltivazione della terra. Il carattere ordinato di tale comunità viene spesso simboleggiato dalla coincidenza della modesta solidità borghese con l'età avanzata, emblema umano di una dimensione di distacco dal tempo e dalla storia. Solo nella società tradizionale il borghese, in quanto operoso *pater familias*, s'eleva a una dignità morale e religiosa, mentre nella società 'borghese' egli è condannato a essere preda delle forze distruttive dell'individualità. La dimensione 'orizzontale' riceve un senso se sovrastata e sorretta dalla tensione metafisica 'verticale': solo allora si ha l'incontro 'cruciale' che innalza la città dell'uomo a *civitas Dei*, altrimenti, ricorda Magris, per Roth il borghese resta « il non-uomo e rappresenta, coerentemente a tutta l'impostazione del suo pensiero politico, la falsificazione, la desacralizzazione ed il *Kitsch* di tutti i valori » (p. 130).

La critica coerente della concezione tradizionale di Roth si sviluppa nella comprensione umanissima della vecchiaia. Mentre il mondo moderno dell'efficienza non sa che farsene dei vecchi in quanto essi non sono che forza-lavoro ormai esaurita, uomini dai quali le ferree leggi del profitto hanno spremuto ogni energia vitale e intellettuale, relegandoli, quando è possibile, in veri ghetti gene-

razionali, la civiltà tradizionale — lo *shtetl* — è pervasa da una profonda e autentica *pietas* e *Verehrung* per i padri, depositari di un 'patrimonio' ricchissimo di esperienza umana, nonché guide spirituali della comunità.

Uno dei segni dell'agonia del 'mondo di ieri' è simboleggiato dalla decrepitezza dei vecchi, dal venir meno della tenuta spirituale dei padri, ormai impotenti di fronte allo scatenarsi delle forze che stanno ormai dissolvendo l'ordine tradizionale della monarchia danubiana, retta dal vecchio imperatore Franz Joseph. La vecchiezza è per così dire la non-età, la dimensione meno naturalistica e più vicina alla realizzazione spirituale dell'uomo. Soltanto la volgarità della società capitalistica poteva distruggere la aura sacrale dell'*auctoritas* degli anziani, capovolgendo tutti i legami tradizionali ed eleggendosi un'ideologia imperniata su valori collocati esclusivamente nella sfera della natura. In questa *pietas* per gli anziani la tradizione ebraico-orientale si distanzia dalla cultura tedesca quale si era andata formando a partire dal Settecento e fino all'Espressionismo in una costante esaltazione dell'adolescente¹⁰ e della natura.

La cultura ebraica nasce nei ghetti, rifiutando la *Großstadt* non in quanto la metropoli sia antinaturale, bensì poiché essa è disumana. L'esperienza umana è integralmente possibile nell'ambito della comunità, nello *shtetl* vicino al centro religioso, sotto la guida paterna e sapienziale degli anziani in un contesto animato da legami e da operosità. Le condizioni storiche della forzata chiusura nei ghetti hanno contribuito a sviluppare la peculiare attenzione esclusiva alla comunità umana, mentre la necessità di mantenere uno stretto legame con la tradizione religiosa e culturale ha favorito la preminenza degli anziani nelle comunità israelitiche.

La grandezza umana di tale posizione — così estranea ormai alla cultura 'occidentale' da non venire colta in

¹⁰ Cfr. L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Torino 1964, pp. 25-8.

tutta la sua ampiezza e ricchezza — costituisce uno degli argomenti più commoventi della contestazione ad opera degli intellettuali ebrei della società industriale, concepita come « *vaterlose Gesellschaft* », società senza padre, sempre insidiata, come ricorda Mitscherlich nel suo celebre studio, da forme più o meno striscianti e manifeste di fascismo fondate sul demagogico magnetismo di un *Führer*, profondamente lontano dall'autorità sacra dell'ordine patriarcale¹¹. Questo, invece, svolse nell'ebraismo una funzione connettiva di continuità all'interno della comunità, traendo la sua giustificazione ideologica dalla stessa immagine fortemente paterna della divinità biblica, mentre la cultura moderna scaturita dalla spiritualità cristiana fu ampiamente influenzata dal culto di Maria e del Figlio di Dio, estraneo alla concezione rigidamente mono-teistica di Yahweh, Dio padre d'Israele.

L'estraneità del mito dell' 'adolescente' — che per l'allievo di George, Hajo Jappe, rappresenta addirittura « un'immagine specificamente tedesca in tutta l'età moderna »¹² — nonché di quello della 'natura' differenzia significativamente gran parte della letteratura ebraico-orientale da quella tedesca. In questa la giustificazione storico-culturale del culto dell' 'adolescente' e della 'natura' deve essere ricercata nella protesta settecentesca contro l'assolutismo e contro il mondo 'innaturale' delle corti, come pure, più tardi, nella rivolta espressionista contro i padri della Germania dei *Gründerjahre* e delle metropoli proletarie senza luce e umanità. L'intellettuale ebreo aveva, invece, un'altra esperienza: quella radicata nella continuità della tradizione culturale affidata agli anziani e nei legami umani del ghetto, inteso come « totalità relativa ». Ancora una volta, quindi, ci imbattiamo

¹¹ Cfr. A. MITSCHERLICH, *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. Ideen zur Sozialpsychologie*, 1963 (tr. S. Bueno, *Verso una società senza padre. Idee per una psicologia sociale*, Milano 1970, p. 185, si cfr. anche C. MAGRIS, *op. cit.*, p. 148.

¹² Cit. in L. MITTNER, *op. cit.*, p. 25.

in fenomeni resi possibili dal ritardato ingresso degli ebrei orientali nella società industriale. Questo ritardo costituisce una linea di tenuta nei confronti delle espressioni più degenerate del pensiero contemporaneo come quella rappresentata dalla regressione tradizionalista. Roth, per esempio, è ancora troppo compenetrato e partecipe dei valori della civiltà tradizionale per scivolare in una di quelle ideologie regressive che proprio in quegli anni godevano di una particolare fortuna in alcuni ambienti intellettuali europei, specie in Germania e in Italia. Egli non può non inorridire di fronte alle volgari insegne 'tradizionaliste' del fascismo e del nazismo. La scelta monarchica di Roth non transige verso le contemporanee manifestazioni del potere dittatoriale. Esse non presentano per lui alcuna affinità con gli antichi signori, dai quali li distingue un'inconfondibile volgarità che ne denuncia la natura barbara propria di arrivisti piccolo-borghesi e insieme ne fa degne espressioni di quella società borghese senza misura umana e senza stile, che pur pretendevano di combattere.

Una simpatia profonda lega invece Roth agli strati non borghesi e quindi ancora umani, della società: alla gente semplice e ai raffinati e distaccati aristocratici, per i quali egli prova una patetica partecipazione, vedendone la rapida agonia sotto l'incalzante avanzata della barbarie moderna. L'ebreo orientale è loro affine nel senso che anche lui è un senza terra, « una specie di *picaro* », dice Magris, « che esperimenta diversi regimi e paesi — la Russia rivoluzionaria, la Germania, la Francia — e diverse classi sociali, restandone sostanzialmente vittima e giudicando la loro negatività da un metastorico punto zero » (p. 59).

Questo « metastorico punto zero » coincide con l'apolitica, con la volontà di restar fuori dal mondo politico, insidiato dalla distruzione perché decentrato, eccentrico, ormai privo di ogni sostegno e riferimento metafisico, tutto proiettato, invece, nell'insensato fluire della storia. Una storia desacralizzata, non più simbolo dell'epifania di Dio, non più 'storia sacra', ma cronaca del disfacimento che

si tenta inutilmente di frenare con ricette politiche, poiché per Roth « la 'politica' nasce sulle rovine dell'impero » (p. 20).

La tensione 'verticale' verso il sacro per Roth costituisce l'asse portante della società tradizionale, la quale appunto perché collegata col sacro può sperimentare la gioia della terra. La contraddizione è solo apparente poiché soltanto colui che è in ultima istanza distaccato può compiacersi dell'esistenza, del mondo, il quale, invece, diviene un campo di lotte e contrasti continui per colui che riduce ogni sua prospettiva a quella mondana, consegnandosi così spiritualmente al regno saturnale della malinconia, prima soffusa esperienza della crisi nichilistica dell'intellettualità dell'era copernicana. Il mondo moderno, quindi, ha distrutto la stessa gioia al mondo; esso non riesce neanche a lenire le sofferenze che la vita necessariamente comporta riservando all'uomo solo rari momenti di gioia, sui quali si fonda l'irriducibile ottimismo della narrativa ebraico-orientale, duramente provato nella dolorosa tradizione dell'esilio, eppure sempre riacceso dalla profonda fede religiosa. In tale atteggiamento di sintesi 'cruciale' tra sacro e mondano si disvelano le radici hassidiche della formazione spirituale di Roth, come pure di numerosi intellettuali ebreo-orientali. Roth innesta contenuti spirituali propri al hassidismo nella cultura tedesca contemporanea, proponendo, per mezzo di questa straordinaria commistione, una alternativa coerente alla dimensione totalitaria dell'« orizzontalità » politica. Egli, come nota Magris, « insiste sul costume di vita quale argine contro la politica, esaltando così un vitalismo individuale nel quale l'impronta nietzscheana si stempera in un bonario e familiare conservatorismo chassidico » (p. 132).

Sulla scia di quell'« unità di spiritualità e sensualità propugnata dal chassidismo » (p. 132) lo scrittore galiziano, anche se ormai inserito in un contesto culturale europeo lontano dalla raccolta atmosfera religiosa dei circoli mistici degli ebrei orientali, utilizza l'esperienza hassidica in maniera sorprendente, recuperando all'interno

della sua concezione tradizionale e antipolitica la dignità della scrittura e così, come osserva sempre Magris, « lo spazio della verità è unicamente quello del Verbo, del libro, della figura; il racconto viene così a coincidere con la religione e con la Legge e la letteratura s'identifica con la Scrittura » (p. 251). La letteratura acquista una funzione fondamentale nella disperata lotta contro la demonia triste e angosciante del mondo moderno; il racconto sorge dall'intimo desiderio di recuperare la dimensione sacrale attraverso questo mondo. L'apologo hassidico si eleva a itinerario mistico capace di utilizzare la stessa esperienza mondana della 'letteratura' per la realizzazione spirituale. La gioia del raccontare, peculiare del hassidismo, trovò la sua più peculiare manifestazione nella pratica santificante della parabola, della 'storia', inserendosi così completamente nella tradizione della mistica ebraica¹³.

Si tratta di una specie di ermeneutica mistica, di una epifania del sacro, della verità, per mezzo della Parola nell'ambito di una concezione culturale che si fonda sulla Bibbia, sul libro appunto. Solo in tale contesto si può comprendere l'incidenza spirituale della Parola nella vita umana e perché Roth — e con lui gli scrittori ebreo-orientali — potevano indicare in essa il potere catartico della rinascita, o comunque della possibilità di orientare nell'ordine la propria esperienza umana. In questo senso il luterano *sola scriptura* riacquista un significato liberatorio nella pratica hassidica, stringendo un profondo legame spirituale tra la cultura germanica e quella ebraica.

Eppure l'eclissi del sacro sconvolge la stessa fiducia nei mezzi di salvazione. Paradossalmente nel racconto *L'ultimo demone* di Isaac Bashevis Singer, l'ultimo demone, estrema manifestazione del sacro, si rifugia « dopo la catastrofe dell'ebraismo — in un volume di racconti. [...]

¹³ Cfr. G. SCHOLEM, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, 1957, (tr. di G. Russo, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Milano 1965, pp. 31-6).

Il demone che rappresenta l'estremo residuo — sia pur negativo e rovesciato — dell'ebraismo ossia del sacro, si nutre di quelle parole, succhia quelle lettere: quando il libro non esisterà più, sparirà anch'egli. Singer raffigura dunque allegoricamente il crollo dei valori come estinzione della parola; la fine del libro o la sua profanazione coincidono con la fine dell'uomo » (p. 275) poiché « avventurarsi nei labirinti del moderno significa smarrirsi, cadere in un caos totale; d'altronde fuori della parola, nel reale, anche la tradizione diventa falsa » (p. 251).

Certo in senso lato la Parola non può tramontare se non, appunto, con la fine dell'uomo e quindi la tradizione hassidica, chissà in quale nuova espressione, può ancora rivivere poiché, come osserva Scholem, « le storie non sono ancora morte, non sono divenute ancora 'storia', la loro vita segreta può ancora risorgere oggi o domani, in me o in voi »¹⁴.

Ma il problema è anche un altro: la parola della tradizione ebraico-orientale è stata detta, è diventata storia; paradossalmente non ci si può avvicinare a un'opera come quella di Joseph Roth senza storicizzarla, politicizzarla. È come se il mondo della politica, della storia volesse prendersi un'ultima vendetta sul suo avversario. Eppure proprio dopo aver ricostruito il contesto storico-politico in cui si svolse l'opera del romanziere galiziano nel momento di chiudere quegli « annali dispersi »¹⁵ della tradizione ebraico-orientale, s'impone una valutazione attenta di questa drammatica stagione culturale. Un mondo, quello degli ebrei orientali, ormai distrutto, irrimediabilmente consegnato alla memoria della cultura, mentre la stessa lingua dello *shtetl*, lo *jiddisch*, sembra destinato a scomparire o comunque a trasformarsi radicalmente nella bocca degli orgogliosi 'sabrá' israeliani, così distanti dalla parola hassidica come pure dall'ebraicità del convertito Roth.

¹⁴ *Ivi*, p. 466. Una agevole presentazione del hassidismo la si deve a M. BUBER, *Die chassidische Botschaft*, Heidelberg 1952 (1927¹).

¹⁵ J. ROTH, cit., in C. MAGRIS, *op. cit.*, p. 300.

Resta per la cultura tedesca una grande testimonianza di un intellettuale impolitico nella sua visione apocalittica che, non concedendo nulla allo 'spirito del tempo', di quel tempo, seppe con tutte le sue contraddizioni, esasperazioni e insofferenze lasciare — oltre che un momento unico di un mondo immaginario, forse mai esistito sulle rive del Danubio — l'itinerario di un impolitico assai distante da quello tracciato dai suoi contemporanei impolitici, ma impolitici in uniforme.

Accanto alla scelta politica di Brecht, a quella 'umanistica' del Thomas Mann maturo, quella impolitica di Roth riesce a insegnare ancora, nella sua storicissima esaltazione della verticalità metafisica della parola — di quella parola dell'ebraismo orientale — un cammino praticabile per cogliere la specifica autonomia della parola nella cultura occidentale. Una parola, comunque, quella degli ebrei della tradizione dell'esilio, che, nel momento di esaurirsi perché impotente di fronte alla spietatezza della *Großstadt*, sa ancora esprimersi nella poetica del gesto: l'emblematica marcia di Chaplin in *Tempi moderni* verso l'aurora.

MARINO FRESCHI

RICERCHE ED ESPERIMENTI

TRAKL E RIMBAUD

All'influsso di Rimbaud sulla lirica di Trakl la critica ha assai presto rivolto l'attenzione¹; gli studi più recenti, quello del Grimm in particolare², hanno documentato, con diligenza talvolta persino eccessiva, i particolari e l'estensione di tale fenomeno. Già la divergenza delle conclusioni alle quali giungono, ad es., lo stesso Grimm e il Böschenstein³ potrebbe costituire di per sé uno stimolo a riesaminare la questione; la quale però, a nostro parere, sollecita ad un'indagine più approfondita per ragioni che vanno al di là di una semplice segnalazione di corrispondenze⁴: si tratta piuttosto di seguire l'atteggiamento di Trakl nei confronti di un modello, Rimbaud appunto; e, cercando di individuare le motivazioni che di quell'atteggiamento stanno alla base, chiarire meglio alme-

¹ A. MENSCHENDORFER, *Trakl und Rimbaud*, in « Klingsor », II (1925), pp. 93-96; E. MAHRHOLDT, *Der Mensch und Dichter Georg Trakl*, in *Erinnerung an Georg Trakl* (1926), Salzburg 1959², p. 65 ss.

² R. GRIMM, *Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud*, in « Germanisch-Romanische Monatsschrift », N. F., IX (1959), pp. 288-315.

³ B. BÖSCHENSTEIN, *Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende*, in « Euphorion », 58 (1964), pp. 375-395.

⁴ A questo si riducono gli articoli di F. PAMP, *Der Einfluß Rimbauds auf Georg Trakl*, in « Revue de littérature comparée », 32 (1958), pp. 396-406; e di O. BASIL, *Trakls Vorläufer und Nachläufer*, in « Wort in der Zeit », 5 (1959), pp. 3-11. Un tentativo d'interpretazione è invece presente in H. LINDENBERGER, *Georg Trakl and Rimbaud: A Study in Influence and Development*, « Comparative Literature », X (1958), pp. 21-35.

no una fase dell'attività poetica trakliana. Se l'esame delle corrispondenze viene condotto secondo questa prospettiva, l'influsso di Rimbaud diventa in sostanza un capitolo della evoluzione poetica di Trakl, in relazione alla quale soltanto vanno misurate la natura e l'importanza dell'influsso medesimo.

Conviene riassumere innanzi tutto i dati di fatto. Trakl subisce l'influsso di Rimbaud attraverso la mediazione di K. L. Ammer (pseudonimo di Karl Klammer)⁵. Data la sua conoscenza della lingua francese, non possiamo escludere che Trakl abbia anche avuto conoscenza diretta dell'originale; resta però accertata la scarsa influenza di quest'ultimo sulla sua lirica. Il saggio già citato (nota 4) del Pamp, che prende in esame le corrispondenze basandosi esclusivamente sul modello francese, costituisce una conferma indiretta dell'importanza della traduzione klammeriana. Anche le corrispondenze raccolte dal Grimm, tra passi rimbaldiani non tradotti dal Klammer e passi trakliani, risultano poco convincenti⁶; è dunque

⁵ ARTHUR RIMBAUD, *Leben und Dichtung*, übertragen von K. L. AMMER, eingeleitet von Stefan ZWEIG, Leipzig 1907; più avanti citato con la sigla A. Le sigle più oltre adoperate per Trakl si riferiscono alla recente ediz. critica a c. di W. KILLY e H. SZKLENAR, *Dichtungen und Briefe*, Salzburg 1969, vol. I° (= KS) e alla vecchia *Gesamtausgabe* a c. di W. SCHNEDITZ, che per comodità del lettore abbiamo contemporaneamente citato: D = *Die Dichtungen*, 10. Aufl., Salzburg 1938; G = *Aus goldenem Kelch*, 4. Aufl., Salzburg 1939; N = *Nachlaß und Biographie*, Salzburg 1949. I passi originali di Rimbaud sono citati dall'ediz. della Pléiade: R = *Oeuvres Complètes*, a c. di Rolland de RENEVILLE e Jules MOUQUET, Paris 1954.

⁶ Che, ad es., il verso

Enkelkind, das Milch und Sterne trinkt

(KS, p. 63; D, p. 79)

possa essere stato suggerito a Trakl dall'immagine rimbaldiana 'les flueurs d'astres lactés' (R, p. 93) resta problematico; ancora più improbabile appare la derivazione dell'ultimo verso di *Heiterer Frühling* (KS, p. 50; D, p. 26):

O Mund! der durch die Silberweide bebt.

per più vie confermato che il Rimbaud di Klammer costituisce il vero arsenale poetico al quale Trakl attinge a diversi livelli e per diverse finalità.

Sul ruolo che a questo ufficiale imperial-regio spetta nella cultura degli inizi del secolo non vi sono opinioni contrastanti: con le sue traduzioni da Villon, Maeterlinck, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud ed altri, Klammer rappresenta uno dei mediatori più autorevoli della lirica francese, e in particolare dei simbolisti, nei paesi di lingua tedesca⁷. Certo, all'orecchio smaliziato del lettore moderno molte traduzioni klammeriane suonano prosaiche o esornative⁸; ma un giudizio equo non può prescindere dal confronto con le traduzioni contemporanee, né ignorare i limiti di gusto propri del neo-romanticismo di fine secolo. Vista in questa prospettiva storica, la figura del traduttore Karl Klammer assume una posizione di rilievo non solo per la quantità, ma anche per la qualità del suo lavoro⁹. Del resto in questa sede un giudizio assoluto sulla perizia tecnica del traduttore ci interessa relativamente; invece importa accertare la natura di particolari sviste o consapevoli tradimenti del testo, al fine di comprendere quale immagine di Rimbaud fosse offerta al lettore di lingua tedesca.

dal seguente passo di *Jeune ménage* (R, p. 135):

Dehors le mur est plein d'aristoloques
Où vibrent les gencives des lutins.

L'unica parentela convincente appare quella tra l'esordio della terza stanza di *Sebastian im Traum* (KS, p. 90; D, p. 105):

Rosige Osterglocke im Grabgewölbe der Nacht
e la chiusa di una delle *Phrases* (R, p. 186):

...il sonne une cloche de feu rose dans les nuages.

⁷ R. GRIMM, *Werk und Wirkung des Übersetzers Karl Klammer*, in « Neophilologus », 44 (1960), pp. 20-36.

⁸ Ad es. H. LINDENBERGER (*art. cit.*, p. 26) le definisce « pedestrian ».

⁹ Si veda la rassegna comparativa di M. GSTEIGER, *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende* (1869-1914), Bern und München 1971, pp. 214-229 e passim.

Innanzitutto va ricordato che il Klammer presenta un'ampia scelta di liriche rimbaldiane: più della metà delle *Poésies*, per intero *Une Saison en Enfer*, un terzo all'incirca delle *Illuminations*. Dire che tra le *Poésies* sono state escluse quelle contenenti descrizioni « del brutto e dell'osceno quotidiano » (B. Böschstein, *art. cit.*, p. 387) non ci pare esatto, se solo si tiene conto del tema di numerose poesie effettivamente tradotte (*Die Raben*: A, p. 180; *Die Läusesucherinnen*, p. 178, ecc.). Rilevanti sono invece, proprio perché s'inquadrano nella prospettiva sopra indicata, gli altri rilievi che il critico muove (pp. 388-394) al lavoro del traduttore e ai quali si rimanda per maggiori particolari. Riassumendo si può convenire che tre sono le tentazioni caratteristiche cui il Klammer è soggetto nel corso della traduzione¹⁰: abbellire il testo rimbaldiano; riempire il verso con espressioni che mancano nell'originale e banalizzare certe locuzioni troppo difficili o troppo audaci per la morale corrente. L'esempio più rilevante di quest'ultimo caso è costituito da un brano di *Antique (Illuminations)*. A sottolineare la natura ambigua di questo « grazioso rampollo di Pan », troviamo nel testo rimbaldiano la notazione:

« Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe. »
(R, p. 180)

Ecco come il traduttore aggira l'ostacolo mediante un piccolo gioiello di *Jugendstil*:

Dein Herz schlägt in deiner Brust; dein Leib ist
schön wie der des Weibes und stark wie der des
Mannes. (A, p. 219)

¹⁰ Non mancano gli errori veri e propri, già individuati dalla critica: *armoricaine* viene tradotto con *amerikanisch* (p. 185); *est* con *Westen* (p. 226), ecc. Sia detto però per dovere di precisione che la confusione tra il fiume Oise e il sostantivo Oase (oasi), su cui insiste Böschstein (pp. 391-2) citando dalla II ediz. Ammer del 1921, non esiste nella I edizione del 1907, che è quella conosciuta da Trakl e a p. 202 reca correttamente *in dieser jungen Oise*.

Più frequente è il caso dei riempitivi, ai quali il traduttore per lo più è indotto da esigenze di rima. Istruttivo è il caso di *Sensation*, di cui la seconda quartina così suona nell'originale:

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien:
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, -hereux comme avec une femme.
(R, p. 41)

Klammer rinuncia a mantenere lo stesso schema metrico, allungando di due versi la quartina; la ricerca della rima, ora più complicata, lo induce all'aggiunta di due zeppe — rispettivamente alla fine del primo e del terzo verso — e all'impiego di un'espressione prosaica alla fine del secondo:

Ich denke nichts, ich spreche nichts: ich träume nur,
unendliche Liebe gibt mir das Geleit.
So geh ich durch das Sommerabendblau
wie ein Zigeuner, weit, recht weit,
durch die Natur —
glücklich wie mit einer Frau.
(A, p. 132)

La tentazione di abbellire l'originale si manifesta soprattutto, come è stato osservato¹¹, nella ricerca di sostantivi composti dal suono melodioso, utilizzati poi da Trakl: *Endakkorde von Kammerkonzerten* (A, p. 231) che traduce *des bouts de concerts seigneuriaux* (R, p. 187); *Weiheklänge* (A, p. 138) per *chant mystérieux* (R, p. 52); *Glockenklänge* (A, p. 219) per *tintements* (R, p. 180), ecc.

Nel complesso la lirica di Rimbaud subisce dunque nella traduzione klammeriana un'indubbia alterazione in senso neoromantico. Il Böschstein, con una esemplificazione convincente (*art. cit.*, pp. 388-393), mostra inoltre

¹¹ B. BÖSCHSTEIN, *art. cit.*, pp. 391-2.

come la maggior parte degli imprestiti assunti da Trakl si riferisca proprio a locuzioni o termini klammeriani che non hanno rispondenza nel testo francese, ma ne costituiscono una alterazione nel senso sopra detto. È dunque evidente che il traduttore ha costituito in molti casi un necessario ponte di passaggio tra la lirica di Rimbaud e quella di Trakl. L'importanza del ruolo di Klammer, quale mediatore fra due culture, ne risulta confermata e in ciò si può essere d'accordo con il Böschenstein.

Ma dalla condiscendenza che Trakl dimostra nei confronti dei travisamenti klammeriani il critico trae un'altra conclusione, fortemente limitativa del significato che l'incontro con la lirica di Rimbaud assume per Trakl: lo atteggiamento di quest'ultimo nei confronti del modello rimbaldiano corrisponderebbe quasi ad una « passiva ricezione ». Il modo di comporre per singoli versi a se stanti avrebbe facilitato a Trakl l'inserimento di frammenti rimbaldiani nel tessuto di proprie poesie, senza una qualsivoglia motivazione, ma a seconda che tornassero alla memoria. In tal modo Böschenstein, senza avvedersene, giunge ad una conclusione assai vicina a quella di Reinhold Grimm, col quale pure polemizza. Grimm parla in vero (art. cit., p. 313) di un consapevole esperimento linguistico di Trakl, il quale si sarebbe servito, per i frammenti rimbaldiani, della tecnica del montaggio. Ma tale esperimento, nella formulazione finale del Grimm, si avvicina assai alla passiva ricezione: il poeta « combina a tastonate parole e immagini strane, rare e suscettibili di molteplici associazioni, sperando che dalla loro connessione si schiuda un nuovo senso, non immaginato forse neppure da lontano » (p. 313).

Grava, su questa come su simili ipotesi, la teoria suggestiva, ma inverosimile, del poeta raddomante, che si lascia ciecamente guidare verso terre sconosciute e feraci di non si sa quali meraviglie. In realtà ogni poesia ha la sua storia, intessuta di molteplici elementi, che il testo finale in sé assorbe e talvolta — come nel caso di Trakl — gelosamente nasconde; ma il critico ha il dovere di esplorare come meglio può tali elementi, piuttosto che

rendere omaggio a entità come il mistero o la meraviglia, che in ultima analisi impoveriscono il messaggio poetico invece di esaltarlo¹².

L'influsso di Rimbaud su Trakl, già per alcuni dati di fatto non soggetti a discussione, non può essere interpretato né come passiva ricezione, né come esperimento di montaggio linguistico. Si tratta infatti di un fenomeno che riguarda principalmente le poesie del biennio 1911-12, ma documentabile, anche se con scarsa intensità, in liriche del 1910 e del 1909¹³: come si vede, dunque, un fenomeno di notevole portata già per la sua estensione nel tempo; ma ancora più degno di nota, se, pur con qualche prudente detrazione¹⁴, guardiamo semplicemente alla quantità degli imprestiti elencati dallo stesso Grimm (pp. 289-304). Infine, se consideriamo che Trakl non è poeta di straordinaria cultura e che degli altri autori preferiti (Hölderlin, Novalis, Nietzsche) debole traccia lessicale rimane nelle sue poesie, allora la preferenza accordata a Rimbaud proprio nella fase mediana della sua produzione non può ridursi ad un esperimento linguistico, ma si configura piuttosto come un importante veicolo di superamento del neoromanticismo giovanile.

È interessante in questo senso cercare di individuare, attraverso gli imprestiti rimbaldiani, le motivazioni più specifiche che stanno alla base di quel processo evolutivo

¹² Proprio la lirica di Trakl, com'è noto, si presta a simili digressioni sull'assoluto irrazionale, che puntualmente si ripresentano in ogni varietà. L'editore dei *Gesammelte Werke* all'inizio degli anni cinquanta ribadiva — quasi premessa programmatica di tanta letteratura critica successiva — la vera natura dei versi trakliani: essi « non vogliono e non debbono essere compresi, ma soltanto presagiti » (W. SCHNEDITZ, N, p. 99).

¹³ Vedi più oltre l'analisi comparativa di *Die tote Kirche* (1909).

¹⁴ Grimm si avvale di un criterio eccessivamente estensivo nella registrazione delle corrispondenze. Un solo termine, specie se di uso corrente e adoperato in contesti diversi, non può essere qualificato come influsso. Che, ad es., *Kleine Mädchen*, citato dal Grimm a p. 290, ricorra in Trakl e in Rimbaud-Ammer è assai più probabilmente dovuto al caso che non ad un influsso. Lo stesso vale per *Beim Erwachen* e altri termini dell'elenco.

che porterà la lirica di Trakl ad esiti espressionisti, anche se di un espressionismo assai particolare. Le poesie giovanili di Trakl sono caratterizzate — com'è noto — da una tematica e da un linguaggio assai convenzionali, che il giovane poeta assorbe dal gusto del tempo: senso di sgomento dinanzi all'eternità; lamento per la fugacità degli eventi terreni; predilezione per il sogno o per la rappresentazione autunnale della natura, e così via. Da un punto di vista metrico prevale l'uso della quartina con rima alterna. Ecco un esempio rappresentativo di tale fase poetica:

Vom Schatten eines Hauchs geboren
Wir wandeln in Verlassenheit
Und sind im Ewigen verloren,
Gleich Opfern unwissend, wozu sie geweiht.

Gleich Bettlern ist uns nichts zu eigen,
Uns Toren am verschloßnen Tor.
Wie Blinde lauschen wir ins Schweigen,
In dem sich unser Flüstern verlor.

Wir sind die Wanderer ohne Ziele,
Die Wolken, die der Wind verweht,
Die Blumen, zitternd in Todeskühle,
Die warten, bis man sie niedermäht.

(KS, p. 223; G, p. 57)

Questo testo, iniziato nel 1908, non è una lirica autonoma, ma rappresenta la prima di dodici sezioni in cui si articola il *Gesang zur Nacht*. Basta rileggere con attenzione questo piccolo ciclo lirico per constatare quanto ristretti, già nel 1908, fossero i limiti dell'idillio trakliano. Il poeta gira continuamente intorno al tema della propria infelicità, confidandosi alla notte con espressioni quanto più altisonanti tanto più fiacche (Täumelkelch der Qual; du stummes Tor vor meinem Leid). Non a caso i riferimenti alla persona del poeta sono ripetutamente collegati al motivo del silenzio: « O laß mein Schweigen sein dein Lied! » oppure « Nun wohnt ein Schweigen im Herzen mir ». In effetti il poeta non riesce né a creare un

paesaggio notturno né a rappresentare un autentico dramma personale, nonostante le continue professioni di infelicità. Tale situazione di *impasse* è comune a molte liriche dello stesso periodo; il poeta, giunto quasi ad un punto morto, deve rinnovare temi e linguaggio, sicché già a partire dal 1909 si deve supporre in atto quella ricerca della verità poetica che ci è documentata in una lettera al Buschbeck del 1911: « Puoi credermi che non mi riesce né mi riuscirà mai facile assoggettarmi incondizionatamente a ciò che dev'essere rappresentato, e dovrò ogni volta correggermi di nuovo per dare alla verità ciò che è della verità » (KS, p. 486).

Se ora teniamo presente da una parte la situazione di logoramento dell'idillio neoromantico e, dall'altra, gli esiti maturi della lirica trakliana, possiamo capire meglio in quale direzione operi l'influsso rimbaldiano in questo processo di maturazione poetica. I dati cronologici ci dicono intanto che la lirica rimbaldiana ha subito un lungo processo di assimilazione prima di operare il suo influsso più forte: la traduzione del Klammer appare nel 1907; Trakl, come documenta la lirica più avanti presa in esame, ne viene a conoscenza almeno fin dal 1909. L'utilizzazione più cospicua della traduzione si riferisce però — come si diceva — al biennio 1911-12. Dapprima le corrispondenze si limitano a qualche vocabolo o immagine, come in *Die tote Kirche* (KS, p. 256; G, p. 97) che riecheggia motivi di *Die Armen in der Kirche* (A, p. 163). L'immagine iniziale dei fedeli seduti sulle panche con lo sguardo levato verso la divinità è di evidente derivazione rimbaldiana:

In die Bänke und Winkel der Kirche gekeilt,
die ihr Atem verpestet, die Augen erhoben
zum goldenen Chor....

(*Die Armen in der Kirche*, vv. 1-3)

Auf dunklen Bänken sitzen sie gedrängt
Und heben die erloschnen Blicke auf
Zum Kreuz....

(*Die tote Kirche*, vv. 1-3)

Ma data l'affinità del tema, è istruttivo estendere il confronto alle intere due composizioni per verificare la natura di analogie e differenze. Non c'è alcun dubbio: l'« interno » di Rimbaud è molto più vivo di personaggi e particolari realistici: popolane e nobildonne, epilettici e stralunati, cantori e salmodianti; una varia gamma di diseredati, sui quali fa spicco la satira del poeta che nemmeno ai poveri e ai malati perdona la bigotteria. Dio è visto come un simulacro superiore, lontano da miseria e genuflessioni:

Epileptiker sind auch, die auf den Gassen
man gestern gemieden, Kretins, ganz verschreckt,
und Blinde, die Nase ins Meßbuch gesteckt,
die sich von Hunden herumführen lassen.

Vor vertrollter Gläubigkeit speiend, schicken
zu Jesus sie endlos ihr Bettlergebet,
der droben im fahlgelben Fenster steht,
ferne von allen den Magern und Dicken

(*Die Armen in der Kirche*, vv. 21-28)

La poesia di Trakl è molto più uniforme nel tono e nelle immagini; invece che da personaggi concreti la sua chiesa è popolata da un coro impersonale di fedeli:

Die Orgel rauscht! In toten Herzen schauert
Erinnerung auf! Ein blutend Schmerzensantlitz
Hüllt sich in Dunkelheit, und die Verzweiflung
Starrt ihm aus vielen Augen nach ins Leere.

(*Die tote Kirche*, vv. 15-18)

Il poeta cerca di evocare soprattutto uno stato d'animo, un senso di colpa collettivo che sfocia nell'esclamazione finale: « Abbi pietà di noi, Signore! ». Tuttavia un'eco della satira rimbaldiana è forse possibile cogliere nell'immagine centrale del sacerdote che adempie al rito religioso:

..... Der Priester schreitet
Vor den Altar; doch übt mit müdem Geist er
Die frommen Bräuche -ein jämmerlicher Spieler,
Vor schlechten Betern mit erstarrten Herzen,
In seelenlosem Spiel mit Brot und Wein.

(*Die tote Kirche*, vv. 8-12)

La scena presenta indubbiamente elementi insoliti in Trakl: non solo si evidenzia la stanchezza con cui il sacerdote segue la *routine* degli uffici sacri, ma la sua figura viene audacemente definita quella di un « povero attore », intento ad un « morto giuoco col pane e col vino ». Ora, se noi pensiamo al valore fortemente sacrale che il binomio « Brot und Wein » assume nella lirica trakliana, l'omaggio che queste immagini rendono al modello rimbaldiano appare più convincente. In conclusione il giovane Trakl subisce in questa poesia una duplice sollecitazione: verso un maggiore realismo descrittivo e verso la satira anticonformista dei costumi sociali.

Nessuna delle due direzioni viene seguita dalla lirica trakliana successiva, se non per cenni sporadici. Tuttavia l'incanto dell'idillio giovanile si infrange, l'armonia del parco è distrutta da bestie immonde, la natura è pervasa da forze maligne, anche se non perde l'antico fascino. Il linguaggio si adegua alla nuova realtà poetica, perdendo la facile melodia di una volta e acquistando toni più essenziali. È questa la prima grave crisi di una lirica che alla prima lettura sembra scorrere sullo stesso tono dagli esordi alla fine e che ha fatto scrivere ad un critico che essa si compone in fondo di un'unica poesia¹⁵. Trakl distrugge l'idillio giovanile rilevando gli aspetti più spiacevoli della natura, caricando di significato decadente i motivi autunnali: la putredine s'insinua in ogni angolo del nuovo universo. Questo però è solo l'aspetto più appariscente della svolta; il poeta è contemporaneamente alla ricerca di una soluzione diversa, ha bisogno di un'umanità pura, alla quale lo spinge il suo inappagato bisogno

¹⁵ M. HEIDEGGER, *Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes*, in « Merkur », 7 (1953), pp. 226-258. È su questo arbitrio iniziale che Heidegger imposta il suo processo di 'sterilizzazione' storica, tirando nel limbo della 'Abgeschiedenheit' tutta la lirica di Trakl. Per gli abusi di carattere metodologico, che certo sono assai più gravi e fastidiosi delle forzature di natura ideologica, si rilegga la vivace reazione di W. MUSCHG, *Verschwatze Dichtung*, in *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, Bern 1958², pp. 214-30.

di felicità. Una lirica amorosa non può nascere perché minata alla base dal tormentato rapporto con la sorella Gretl, ed una poesia di costume è impossibile, data la totale incapacità del poeta a vivere e lavorare in società.

Vediamo dunque, attraverso qualche esempio, come viene utilizzato Rimbaud in questa fase di crisi, nella quale non a caso cade il maggior numero di imprestiti. *Vorstadt im Föhn* (1912) può considerarsi come la deformazione dei lineamenti della 'bella città', cantata qualche anno prima. Vi domina un'atmosfera opprimente e maleodorante che tocca il suo culmine nelle quartine centrali:

Am Kehricht pfeift verliebt ein Rattenchor.
In Körben tragen Frauen Eingeweide,
Ein ekelhafter Zug voll Schmutz und Räude,
Kommen sie aus der Dämmerung hervor.

Und ein Kanal speit plötzlich feistes Blut
Vom Schlachthaus in den stillen Fluß hinunter.

(KS, p. 51; D, p. 59)

La quartina finale

Aus Wolken tauchen schimmernde Alleen,
Erfüllt von schönen Wagen, kühnen Reitern.
Dann sieht man auch ein Schiff auf Klippen scheitern
Und manchmal rosenfarbene Moscheen.

contiene immagini tratte da due brani di *Une Saison en Enfer*:

Ich gewöhnte mich an die einfache Halluzination: ich sah
sehr deutlich eine Moschee an Stelle eines Hüttenwerks...
Wagen auf den Himmelswegen
Ein großes goldenes Schiff über mir bewegt seine bunten
Wimpel im Morgenwind.

(A, p. 203 e 214)

Non basta però individuare le fonti, ma occorre anche precisare la loro funzione. Nel primo dei due brani (*Alchimie du Verbe*) Rimbaud parla dell'allucinazione, che gli consente la trasformazione della realtà comune in una

realtà straordinaria: la moschea soppianta un'officina, carri incedono per le vie del cielo, un salotto dimora in fondo al lago. Nel secondo brano (*Adieu*), dopo aver elencato altre visioni straordinarie, il poeta fa quasi un bilancio della sua attività di alchimista: « Ho creato tutte le feste, tutti i trionfi, tutti i drammi. Sono stato alla ricerca di nuovi fiori, nuovi astri, nuove carni, nuove lingue; ho creduto di acquistare poteri soprannaturali » (A, p. 214). Se ora consideriamo la minaccia di disfacimento che grava sul mondo poetico trakliano, ci riesce più facile capire il ricorso a 'questo' Rimbaud. Così anche il suburbio oppresso dal Föhn si trasforma alla fine — per alchimia poetica — in viali luccicanti, percorsi da splendide carrozze e talvolta in moschee colore di rosa. Come si vede, non si può parlare di passiva ricezione, ma siamo di fronte a tentativi consapevoli di superare la crisi di crescita poetica imposta dal momento. Si noti del resto, anche a volere fermarsi all'analisi puntuale del brano, quanto sia personale la variazione introdotta da Trakl nel penultimo verso: laddove Rimbaud parla di un vascello che « muove le sue bandiere variopinte nella brezza del mattino », il vascello trakliano naufraga tra scogli.

Se l'alchimia della parola serve a Trakl per riscattare in parte una realtà in disfacimento, ancora più seducente gli appare la tecnica delle *Illuminazioni*, termine che secondo Verlaine, com'è noto, sarebbe di origine inglese e avrebbe quindi il significato di 'miniature', ma che ha avuto fortuna col significato, che ha in francese, di 'apparizioni visionarie'. Il Klammer lo traduce infatti con 'Erleuchtungen'. Non è un caso che Trakl tragga proprio da qui gli strumenti espressivi più numerosi ed importanti della nuova maniera¹⁶: la tecnica della intuizione visionaria permette non solo di trasformare alchimisticamente la realtà, ma anche di operare gli accostamenti più

¹⁶ Secondo il Böschenstein, invece, che trascura le ragioni storiche dell'influsso, « è quasi indifferente da quale metà dell'opera di Rimbaud provengono gli imprestiti » (*art. cit.*, p. 393).

impensati con frammenti di essa. È un modo di salvare singole parti del reale, ma tale recupero è possibile solo se si è rinunciato al tutto. Il rifiuto rimbaldiano della civiltà occidentale è in questo senso perfettamente coerente con la sua poetica. Trakl può servirsi di questo metodo solo per liberarsi dalle angustie dell'idillio impressionistico, ma non oltre.

Ecco dunque i frammenti della realtà mutila, disposti uno accanto all'altro, elencati da un soggetto impersonale:

Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat.
Es ist ein Heidekrug, den am Nachmittag ein Betrunkener
[verläßt.
Es ist ein Weinberg, verbrannt und schwarz mit Löchern voll
[Spinnen.

Es ist ein Raum, den sie mit Milch getüncht haben.
Der Wahnsinnige ist gestorben.

(KS, p. 55; D, p. 61)

Indubbiamente *Psalm* costituisce un punto di svolta nella lirica trakliana e nel contempo è la poesia più ricca di echi rimbaldiani. Già l'impianto è ripreso letteralmente da un brano di *Enfance*, che così suona nella traduzione del Klammer:

Im Wald ist ein Vogel, sein Gesang hemmt deinen Schritt
und rötet deine Wangen.
Es ist eine Uhr, die nicht schlägt.
Es ist ein Schneeloch mit einem Nest von weißen Tieren.
Es ist eine Kathedrale, die versinkt, und ein See, der
überschwillt.

Und endlich, wenn einen hungert und dürstet, ist einer, der
einen davonjagt.

(A, p. 222)

La corrispondenza più evidente fra i due brani è ovviamente data dalla ripetizione della forma sintattica iniziale e dall'uso del verso libero che per Trakl costituisce una novità ricca di conseguenze. Ma anche l'insieme delle immagini merita di essere analizzato. Nel brano di Rim-

baud è evidente la compiaciuta ricerca di eventi che contrastano con la logica corrente (l'orologio che non funziona), che annullano quasi la legge di gravità (la cattedrale sprofonda, il lago s'innalza); e solo alla fine il soggetto della contemplazione svela se stesso, manifestando un moto di stizza per il trionfo di un'assurda sorte avversa: « E infine, quando si ha fame e si ha sete, c'è qualcuno che ti scaccia via ».

La stanza trakliana si compone di due ampi movimenti. Nel primo, che ha termine con la morte del 'Wahnsinniger', i contrasti sono meno pronunciati che in Rimbaud e le immagini nella loro connessione servono ad evocare un senso di abbandono rassegnato. Anche in questo caso non basta individuare la provenienza delle immagini: *Heidekrug* è libera traduzione klammeriana di *enseigne d'auberge* (R, p. 233; A, p. 202); *verbrannt*, riferito a Garten, ricorre in *Alchemie des Wortes* (A, p. 204), mentre il latte impiegato come intonaco risale ad un'immagine della poesia *Die erste Kommunion* (A, p. 165). Quello che più conta è l'effetto complessivo che le immagini, quale che sia la loro provenienza, suggeriscono nel nuovo contesto. Si osservi qui il salto di qualità che il linguaggio trakliano ha compiuto: non pedissequa imitazione, non passivo accoglimento di immagini altrui, ma fusione di disparati imprestiti in una superiore unità poetica. Si osservi il sapiente uso dei colori: al verso 3, laddove il modello rimbaldiano — anche per interferenza del traduttore¹⁷ — esalta la tonalità del bianco (« es ist ein Schneeloch mit einem Nest von weißen Tieren »), Trakl punta all'effetto opposto, non solo introducendo l'aggettivo 'schwarz', ma sostituendo ai generici animali del modello i ragni. Con un tipico procedimento di predilezione per il giuoco degli opposti il colore bianco viene

¹⁷ Klammer traduce 'fondrière' (= buca) con 'Schneeloch' (= nevier), aggiungendo una notazione di colore che manca nell'originale.

recuperato nel verso successivo, anche se la stanza imbiancata di latte assume pure una connotazione simbolica, vicina com'è all'evento della morte. Il secondo movimento della stanza costituisce un 'unicum' nella lirica di Trakl:

. Es ist eine Insel der Südsee,
Den Sonnengott zu empfangen. Man rührt die Trommeln.
Die Männer führen kriegerische Tänze auf.
Die Frauen wiegen die Hüften in Schlinggewächsen und
[Feuerblumen,
Wenn das Meer singt. O unser verlorenes Paradies.
(KS, p. 55; D, p. 61)

Per bilanciare l'universo di decadenza e di abbandono evocato prima, il poeta introduce una serie di immagini esotiche che suggeriscono un'esistenza primitiva e ricca di vitalità: l'isola del mare del sud, pronta ad accogliere il dio sole; i guerrieri che danzano al rullo dei tamburi; le donne che muovono i fianchi tra fiori e rampicanti. La critica¹⁸ ha indicato la provenienza di alcune di queste immagini. In particolare *Schlinggewächs* è invenzione del Klammer che così traduce l'originale *mousse* (muschio) e arricchisce la scena di un particolare esotico. Le immagini stesse provengono dal primo brano di *Enfance* (R, p. 176), che ha un carattere più descrittivo rispetto all'altro da cui Trakl ricava l'esordio del suo *Psalm*. Anche questo particolare ci induce ad escludere un meccanico influsso rimbaldiano su Trakl. Infatti, laddove Rimbaud introduce per gradi il lettore alle sue apparizioni visionarie, cominciando da descrizioni più estese per giungere alla semplice notazione dell'esistenza degli oggetti (*Il y a... Il y a...*), Trakl opera un consapevole capovolgimento, d'indubbia efficacia poetica.

La seconda parte della stanza è anche interessante per un'altra ragione. Il poeta è alla ricerca di una alter-

¹⁸ R. GRIMM, *art. cit.*, p. 293; B. BÖSCHENSTEIN, *art. cit.*, pp. 389-90.

nativa a quella che vive; in questo caso il mondo esotico, con la sua costellazione di isole lussureggianti di vegetazione e sperdute nei mari del sud, gli si affaccia come una possibilità di rifugio. Si tratta però di una suggestione letteraria, mediata dal simbolismo francese, anche se qui intensamente rivissuta. Nelle poesie successive, ed anche nel seguito di *Psalm*, l'esotismo scomparirà come un'esperienza definitivamente conclusa. Sia detto qui per inciso che il vago proposito di partire per il Borneo¹⁹ non può essere interpretato come un progetto serio.

Ma se l'esotismo rimane un capitolo chiuso, altri acquisti cui Trakl è pervenuto per il tramite di Rimbaud sono più durevoli. Nel campo più strettamente tecnico la critica ha sottolineato l'abolizione della rima e l'uso del verso libero. Inoltre l'impiego della congiunzione 'oder' all'inizio del verso con funzione pseudocorrettiva, quasi ponte di passaggio tra due campi poetici²⁰, e quello dell'esclamazione 'wie traurig'²¹, conclusiva di un doloroso processo di disgregazione cosmica:

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist-
Wie traurig dieser Abend.

(*De Profundis*; KS, p. 46; D, p. 67)

¹⁹ Lettera al Buschbeck del 144-1912: «Forse vado anche al Borneo. In qualche modo si dovrà scaricare il temporale che si accumula in me» (KS, p. 488). Il contesto lascia chiaramente capire che si tratta di uno sfogo occasionale; richiamare un'analogia con l'evasione rimbaldiana dall'Europa è pertanto un luogo comune acriticamente ripetuto. Cfr., tra gli altri, H. LINDENBERGER, *art. cit.*, p. 22 e M. HAMBURGER, *Georg Trakl* (1957), in *Vernunft und Rebellion. Aufsätze zur Gesellschaftskritik in der deutschen Literatur*, München 1969, pp. 169-94, qui p. 172.

²⁰ Cfr. *Ruh und Schweigen* (KS, p. 113; D, p. 108):

In blauem Kristall
Wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine Sterne gelehnt;
Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.

²¹ L'esclamazione, dovuta ad un arbitrio del Klammer, manca nell'originale: *Quel ennui, l'heure du "cher corps" et "cher cœur"!* (R, p. 176) diventa *O wie traurig, diese Stunden* (A, p. 221).

Nel campo semantico Trakl deve specialmente a Rimbaud non solo un ampliamento della sfera dell'orrido, ma anche l'uso spregiudicato della tecnica della contaminazione, che riguarda non solo singole immagini, ma anche interi nuclei poetici, per cui Trakl potrà inserire in un unico organismo storia privata, mitologia e storia biblica, cancellando quasi con ostinazione i punti di confine tra l'una e l'altra. Questo processo, pur nella fase iniziale, è già presente in *Psalm*: la seconda stanza rappresenta un anello di passaggio dal mondo esotico della prima al cosmo privato della terza, mentre l'ultima stanza prepara la trasfigurazione spirituale della vita quotidiana che porta alla chiusa solenne:

Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes
[goldene Augen.
(KS, p. 56; D, p. 63)

Dopo la prima stanza gli imprestiti rimbaldiani si diramano e subiscono le modifiche imposte dal nuovo contesto: *Der Sohn des Pan*, il rampollo di Pan, perde la grazia statuaria dell'originale (*Antique*) e assume la concretezza di un contadino che cede al sonno sull'asfalto (*Psalm*, v. 12); *Endakkorde eines Quartetts* (termine dovuto, come s'è detto, ad un malinteso del traduttore) è inserito nella terza stanza a mitigare i segni sinistri che animano il crepuscolo del giardino. I vermi e le macchie di fango servono invece alla contaminazione di simboli della purezza:

Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln.
Wärmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.
(*Psalm*, vv. 31-32)

Se ci spostiamo appena un poco in avanti nel tempo, l'autonomia dei mezzi espressivi di cui dispone Trakl diventa più evidente, pur se continuano numerosi gli echi rimbaldiani. È il caso di *Helian* (dic. 1912-gennaio 1913), la poesia alla quale il suo autore fu maggiormente affezionato. In effetti essa rappresenta il culmine di questa fase mediana della lirica di Trakl; è un nuovo, brevissimo equi-

librio che viene raggiunto su di un livello più alto; è tutto il mondo lirico di ieri che viene ripensato e presentato in nuove immagini: la natura nelle sue varie stagioni, ma ora animata da inquietudini e gioie quasi umane; la vicenda trepida del 'Novize', del 'Fremdling' e del 'heiliger Bruder' (forse Hölderlin, che la follia perde e riscatta nello stesso tempo in forza della poesia): tutti esemplari di un'esistenza superiore, negata al poeta — der Sohn — da sinistri rapporti familiari; il destino alto del Cristo, mai nominato ma presente sin nella mitezza del cedro. È un insieme di rara armonia, che non si può interpretare a guisa di 'Gedankenlyrik'²², in quanto assai povero di nessi logici, e « costruito quasi sulle sue pause », per adoperare l'acuto giudizio di Rilke²³.

Vediamo ora in quale contesto vengono utilizzati singoli imprestiti rimbaldiani. Nella prima stanza un paesaggio autunnale richiama alla mente del poeta un'immagine di *Alchimie des Wortes*:

Am Abend begann
das Wasser des Hains im Sand zu versinken.
(A, p. 202)

Ma la variazione ch'egli vi introduce trasforma il fatto fisico in evento simbolico, sicché 'weiß' ancora una volta si collega all'idea della morte:

« Am Abend sinkt das weiße Wasser in Graburnen ».
(KS, p. 69; D, p. 84)

Nella terza stanza è invece un capitolo della stirpe maledetta ad essere narrato con l'aiuto di Rimbaud: la casa paterna è vuota, le sorelle sono andate lontano da vecchi canuti e, dopo una lunga assenza, tornano dalla triste peregrinazione (« zurückgekehrt von traurigen Pilgerschaften »)

²² G. STIX, *Georg Trakls "Helian". Eine Deutung*, in « Siculum Gymnasium », N. S., IV (1951), pp. 59-69.

²³ R. M. RILKE, *Erinnerung an Georg Trakl*, cit., p. 10.

con i capelli rigidi di fango e di vermi: « O wie starrt von Kot und Würmern ihr Haar ». Il brano ha inizio col tema « Tremendo è il destino della stirpe », tema al quale le forze del poeta sono impari, giacché egli ne vive le contraddizioni senza riuscire a superarle. L'orrore per il tema si trasferisce nella bruttura delle immagini; il ricorso a Rimbaud è comunque sintomatico di difficoltà interne all'argomento e destinate a sopravvivere anche nella fase successiva.

L'imprestito inserito nella seconda stanza costituisce indubbiamente la variazione più ardita rispetto al modello. Il brano di *Antique* rappresenta una specie di medaglione neoclassico che spira sensualità da ogni particolare; e, se anche il traduttore mitiga di molto questa caratteristica:

Reizender Sohn des Pan! In deinem Antlitz, das
Blüten und Beeren krönen, bewegen sich zwei kostbare
Kugeln, deine Augen. Deine runden Wangen sind gebräunt
und dunkelrot; deine Zähne blitzen; deine Brust gleicht einer
Kithara Geh hin in der Nacht und bewege deine
herrlichen Beine, das eine und das andere, ganz langsam,
Schritt um Schritt.

(A, p. 219)

la trasfigurazione trakliana resta in ogni caso sorprendente: ci viene presentato l'uomo stilizzato, al di fuori del tempo, con la semplice notazione degli arti principali e con lo stesso senso di meraviglia di un mistico medievale:

Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel,
Wenn er staunend Arme und Beine bewegt,
Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen.

(KS, p. 70; D, p. 85)

Qui veramente la fonte è ridotta ad un puro pretesto, risolta com'è interamente nel nuovo mondo espressivo.

Dopo *Helian* l'influsso di Rimbaud diminuisce sensibilmente sino a scomparire quasi del tutto. Solitamente dalla critica anche l'ispirazione dei brani in prosa (*Traum und Umnachtung; Offenbarung und Untergang*) viene rife-

rita alle *Illuminations*. Ma si dimentica che c'è una ragione strutturale nella scelta trakliana di questo tipo di prosa. Il poeta non riuscirà mai a superare quel groviglio di problemi che grava angoscioso sulla sua esistenza: le relazioni familiari. Non c'è solo l'incesto, o comunque un amore abnorme per la sorella; si aggiungono l'indifferenza della madre che poco affetto gli ha dato e una distanza considerevole d'età rispetto al padre, che comunque muore (1910) quando il poeta ha ancora davanti a sé gli anni più difficili. Un'autobiografia in stile epico è dunque escluso che Trakl possa scriverla, giacché lo stile epico presuppone per sua natura la padronanza della materia da narrare: Goethe — è stato osservato — può narrare la storia di Werther perché « non teme più il proprio volubile ed affascinante sosia » e « non lo teme più, perché lo ha già dominato in sé e lo può contemplare con... affettuosa ed un po' ironica indulgenza »²⁴. Trakl invece vive ancora la sua 'Umnachtung' e il suo 'Untergang'; le apparizioni visionarie gli sono indispensabili per articolare in qualche modo una storia che altrimenti non potrebbe trovare una rappresentazione:

Am Abend ward zum Greis der Vater; in dunklen Zimmern
versteinerte das Antlitz der Mutter und auf dem Knaben
lastete der Fluch des entarteten Geschlechts.

(KS, p. 147; D, p. 155)

La prosa trakliana, nonostante qualche analogia d'ordine tecnico, si distingue pertanto nella sua essenza da quella delle *Illuminations*: qui la realtà è completamente soggetta alla « diktatorische Phantasie »²⁵ del poeta, che la disprezza e la frantuma per ricomporla a suo piacimento.

²⁴ L. MITTNER, *Il "Werther" romanzo antiwertheriano* (1950), in *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino 1960, pp. 44-90, qui p. 52.

²⁵ H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, Erw. Neuausgabe, Hamburg 1973⁵, p. 81.

Le visioni rappresentano qui il punto di partenza e il vero e proprio oggetto della narrazione: forma passata a contenuto. In Trakl invece le apparizioni visionarie si accendono nei punti più oscuri di una realtà che ha stabilmente preso campo nell'animo del poeta e vi ritorna con l'insistenza di un'ossessione imperiosa; essa interrompe continuamente la narrazione e la costringe nei limiti di un'esclamazione:

O die Wollust des Todes. O ihr Kinder eines dunklen Geschlechts. Silber schimmern die bösen Blumen des Bluts an jenes Schläfe, der kalte Mond in seinen zerbrochenen Augen. O, der Nächtliden; o, der Verfluchten.

(KS, p. 149; D, p. 160)

Più difficile riesce istituire un confronto tra singoli temi o addirittura fra titoli di poesia: in questi casi la cautela è più che giustificata, dato che entrano in giuoco elementi divergenti di tale importanza da rendere problematico il concetto stesso di influsso. Ci limitiamo brevemente a due soli esempi. Non c'è dubbio che Trakl abbia ripreso dal Klammer il binomio « sanfter Wahnsinn » (A, p. 138) che traduce la « douce folie » di Ofelia (R, p. 51). Ma è anche evidente che in lui il tema perde quel valore di esperienza eccezionale, trasmesso a Rimbaud dal mito romantico del personaggio; in Trakl il 'Wahnsinn' si dilata sino a diventare, pur nella sua connotazione artistica, un elemento costitutivo della nuova realtà. In altri termini, il concetto di 'Wahnsinn' in Trakl non può essere dissociato, per limitarci solo all'essenziale, dai nomi di Hölderlin e di Nietzsche²⁶.

Lo stesso vale per il tema dell'infanzia. Come abbiamo visto, Trakl utilizza ampiamente *Enfance* per *Psalm* e per *Helian*, ma la lirica espressamente intitolata all'infanzia (*Kindheit*: KS, p. 79; D, p. 102) non ha più nulla

²⁶ Nella *Zarathustras Vorrede* il Wahnsinn è addirittura indicato come un vaccino contro il conformismo dei tempi: F. NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, ed. Baeumler, Stuttgart 1953, p. 10.

in comune col brano rimbaldiano se non forse l'insistenza sul motivo dell'azzurro. Questo rimane inscritto in Rimbaud nella costellazione dell'esotico e dello straordinario:

... son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommées par des vagues sans vaisseaux de noms féroce ment grecs, slaves, celtiques.

(R, p. 176)

In Trakl l'azzurro acquista una tonalità più mite e metafisica nello stesso tempo, diventa parte integrante della spelonca e dell'acqua di roccia che proteggono e trasfigurano un'infanzia fortemente idealizzata:

Voll Früchten der Holunder; ruhig wohnte die Kindheit
In blauer Höhle.

Ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele.

Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort.

(*Kindheit*, vv. 1-2; 8 e 13)

In realtà il poeta descrive qui il versante più prezioso dell'infanzia²⁷, non quella ch'egli ha effettivamente vissuto, ma quella ch'egli vagheggia come antidoto ai demoni del presente: ecco dunque l'impossibilità di trovare elementi paradigmatici in una esperienza così diversa qual è quella di Rimbaud.

In ogni caso sono sempre le motivazioni personali di Trakl ad illuminare i diversi momenti dell'influsso. Un bilancio utile di quest'ultimo si può dunque ottenere solo partendo da questa concezione dinamica del fenomeno e non già elencando meccanicamente una serie di corrispondenze o ipotizzando una fantasia poetica indistintamente ricettiva, disposta ad accogliere di un determinato modello ogni genere di suggestioni. È Trakl insomma che in

²⁷ Sulle diverse caratteristiche dell'infanzia vissuta e dell'infanzia ideale richiama ora l'attenzione J. F. MIGAUD, *Trakl et l'enfance angélique*, in « Etudes Germaniques », 27 (1972), pp. 407-19.

una fase di crisi poetica si volge, sia pure per il tramite di una traduzione, al fenomeno Rimbaud. Gli servono strumenti espressivi (immagini e sintassi) idonei a superare i limiti del neoromanticismo di fine secolo. Così la distruzione della sintassi tradizionale, l'introduzione della sfera dell'orrido, la contaminazione fra sacro e profano, privato e mitico, l'uso della sinestesia e della metafora assoluta rappresentano altrettanti incoraggiamenti a procedere lungo il nuovo cammino dell'espressionismo. Certo, nella scelta in favore di Rimbaud, non possiamo togliere ogni peso alla leggenda di fine secolo. Il libro di Klammer contiene una biografia di oltre cento pagine, di tono agiografico, esemplata com'è su quella di Berrichon²⁸. Se il traduttore riporta per Rimbaud la qualifica di 'santo', 'martire' ed 'eletto' (A, p. 124), Stefan Zweig dal canto suo scioglie addirittura un inno al poeta di Charleville, esaltando il suo « brusco disprezzo di ogni civiltà » e definendolo un « eroe della libertà interiore » (A, p. 6 s.). Ma se teniamo ancora una volta presenti l'estensione cronologica dell'influsso e, soprattutto, la diversa intensità e le caratteristiche storiche del suo sviluppo, dobbiamo concludere che il nostro poeta, per quanto passivamente ricettiva possa sembrare ai critici la sua natura, non fosse tra i seguaci più ciechi del mito di Rimbaud.

GIUSEPPE DOLEI

²⁸ P. BERRICHON, *La Vie de Jean-Arthur Rimbaud*, Paris 1897.

RECENSIONI

Horst Denkler: Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongreß und Märzrevolution. Wilhelm Fink Verlag, München 1973. 384 Seiten.

Ungewöhnlich nimmt sich Horst Denklers Buch in der germanistischen Fachliteratur aus, betrachtet man es allein unter einem quantitativen Aspekt. Denn um einen «vertretbare(n) Überblick über die aktuellen Themen und Tendenzen der Epoche» (S. 20) zu geben, hat er die wichtigsten Dramen von mehr als hundert Autoren des Vormärz untersucht, zudem im dramatischen Schaffen der einzelnen Verfasser Entwicklungslinien in der politischen Tendenz aufgezeigt, auf dem Hintergrund historischer Entwicklung festgemacht — und, wenn notwendig, über den thematisierten Zeitraum hinausverfolgt. Insgesamt kann Denkler in der Epoche zwischen Wienerkongreß und Märzrevolution drei Phasen abheben; dabei geht er nicht von der realen Geschichte aus, sondern versucht, diese aus den historischen «Spurenelementen» der untersuchten Dramen zu rekonstruieren. Die Gliederung des Buches gehorcht dieser Dreiteilung. «Die erste Einheit» — Restauration: Vom Wiener Kongreß bis in die dreißiger Jahre — «schließt in der Gliederung an die dramenästhetischen Gattungen an, da die Autoren weithin dem Ruhegebot der Restaurationspolitiker nachkamen, sich vorrangig dem dramaturgisch-szenischen Handwerk widmeten und oft im Theatererfolg die Entschädigung für fehlende politische Freizügigkeit oder den Lohn ihres Einverständnisses mit den bestehenden politischen Zuständen begriffen. Die zweite Einheit» — Restauration und Revolution: Von der Julirevolution bis in die vierziger Jahre — «konzentriert sich auf die überragenden Einzelgänger und die epochebestimmenden Literatengruppen, die Drama und Theater in den dreißiger Jahren revolutionierten und dabei eigenständigen politischen Intentionen gehorchten. Die dritte Einheit» — Revolution: Von der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. bis in die fünfziger Jahre — «richtete sich an den Zeitereignissen des Vormärz und der Revolution aus, weil sie dramaturgische Form und politische Tendenz der Stücke prägten, und fällt erst mit dem Ausblick auf die nachrevolutionären Texte der fünfziger Jahre wieder in das Einteilungsschema nach Gattungen zurück» (S. 22). Doch innerhalb dieser allgemein historischen Einteilungskategorien bleiben noch immer für jeden Abschnitt an die hundert besprochenen Dramen: hier liegt nun das erstaunliche kritische Geschick der

Arbeit von Horst Denkler, daß sie durch die Vielzahl des Untersuchungsmaterials einen Weg findet, den der Leser angenehm und mit Gewinn zurücklegt. Fern von statistischer Schematisierung macht Denkler die vorliegenden Dramen als « historische Quellentexte » sprechen und leuchtet so die in ihnen « mitgeführte(n) geschichtliche(n) Rückstände, politische(n) Indizien, antizipatorische(n) Absichten » aus (S. 20). Obwohl in diesem historischen Ansatz von ästhetischen Wertungskategorien erklärtermaßen abgesehen wird, bleibt doch immer deren Vermittlung mit den politischen Wirkungsabsichten erfahrbar.

Die zentrale Leistung des Buchs, mit dem wir uns hier auseinandersetzen, scheint u.E. in der ideologiekritischen Interpretation zu liegen, die sich am einzelnen Text entfaltet. Noch in den zeitfernsten Wunderlichkeiten und verlogenen Harmonisierungen gesellschaftlichen Lebens restaurativer Tendenzliteratur gelingt es Denkler, die übersprungene oder scheinbar ausgesperrte historische Realität ins Gedächtnis zu rufen: indem das kritische Denken interpretierend die uneingestanden politischen Absichten und Voraussetzungen dieser Dramen bewußt hält, an das vorgeblich Unfragliche fragend herangeht, beiläufigen Sätzen niedriger Figuren eine Bedeutung verleiht, vor der die aufgeblasenen Bedeutungen der dramatischen Konflikte plötzlich beiläufig erscheinen; indem sich der Interpret mit den zu kurz gekommenen, abgespeisten, unterdrückten Plebejern gegen die restaurative dramaturgische Herrschaftszenerie verbündet. Die gegen den Strich gelesene Restaurationsdramatik gerät so zur dramaturgischen Geheimschrift wirklicher Geschichte. Gerade weil Denkler die plebejische Perspektive, in der die soziale Revolution ihre Notwendigkeit zu verstehen gibt, bewußt konturiert, macht er den politischen Gegensatz von restaurativem Muff und revolutionärer Lebendigkeit in den Dramen in seiner historischen Beschränktheit erfahrbar. Erst diese Akzentuierung läßt die Tatsache, die von den Dramatikern der verhandelten Epoche weitgehend noch nicht erfaßt wurde, zu ihrem Recht kommen: daß in die politische Auseinandersetzung zwischen « Restaurationspolitik » und « Revolutionsanstrengung » mit den zugehörigen Oppositionspaaren « von Herr und Knecht, Legitimismus und Volkssouveränität, Alleinherrschaft und Konstitutionalismus, Staatenbund und Einheitsstaat » bereits das kapitalistische Wirtschaftssystem hineinreichte und so in den auf der Bühne ausprobierten Tugendsystemen seine Ansprüche anmeldete — also in « Treue, Gehorsam, Bescheidenheit, Pflichteifer, Arbeitsfreude » auf Seiten der Restauration und in deren « revolutionärem » Kontrapart: in « Freiheitsliebe, Vaterlandsbewußtsein, Mitbestimmungswille, Selbstverantwortung, Emanzipationsbereitschaft » (S. 375).

Die dramaturgischen Waffengänge der liberalen Revolutionäre, die nicht darüber hinauskamen, sich mit der Restaurationspolitik herumzuschlagen, sind heute durchwegs vergessen und nur die

Dramen eines Grillparzer, Raimund und Nestoy, eines Büchner oder Grabbe überlebten, da sie formal und ideologisch über jene politischen Auseinandersetzungen hinausblickten. Was aber die geläufige Rezeption in diesen quasi klassischen Texten nicht mehr recht sieht, deren historisch-sozialen Entstehungszusammenhang, deuten die kurzen Skizzen, die Denkler von diesen vielgelesenen Texten gibt, meisterhaft an.

Denklers Buch versteht sich nur als « Vorarbeit », als « stoff- und ideengeschichtlicher Abriß ». Von den « sprach- und formgeschichtlichen Darstellungen » (S. 20), die es nachzuziehen hofft, ist viel zu erwarten, wenn sie und das avancierte methodische Niveau der vorliegenden Analyse anzuschließen vermögen.

HANNES HÖLLER

A. DESTRO, *L'intelligenza come struttura drammatica. Saggio su Johann Nestroy*. Quaderni degli Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione Germanica, n. 6, Napoli, 1972, pp. 242.

Alberto Destro ha saputo pilotare con destrezza la sua ricerca intorno al celebre, ma labirintico commediografo viennese, così da non eludere né la necessità di una congrua sistemazione storiografica di Nestroy né l'urgenza dei problemi metodologici impliciti nel discorso.

I due lunghi capitoli fondamentali esaminano in modo sistematico, testo per testo, la produzione nestroyana, rispettivamente degli esordi e della maturità, prendendo per spartiacque il 1834, l'anno cioè dopo il quale Nestroy abbandona i *Zauberstücke* ereditati dalla tradizione e allarga la sua gamma di temi e di procedimenti sino ad una varietà e versatilità sconcertanti.

L'analisi riguarda i contenuti ideologici e mette in luce via via il modificarsi delle reazioni dello scrittore ai fenomeni socio-economici della Vienna di Metternich, tra la restaurazione del '15 e l'ambigua rivoluzione del '48. Ma Destro, avvisato da certi precedenti¹, si è preoccupato di non finire, lungo questa pista, nelle strettoie del sociologismo « volgare », per poi ritrovarsi a ribadire l'ovvio, e insieme indimostrabile, realismo di Nestroy. Ha voluto evitare il lavoro di spola tra il preteso oggetto storico e il soggetto « rispecchiante », si è volto invece esclusivamente a quest'ultimo e ne ha privilegiato una categoria specifica: l'intelligenza. L'eser-

¹ Come, ad esempio, il lavoro di Martin Greiner (*Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie. Ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte*, Göttingen, 1953), del quale opportunamente si indicano i limiti (p. 87 n.).

cizio del teatro sarebbe per Nestroy un infaticabile esercizio della intelligenza, stimolato da un drastico pessimismo circa l'uomo e le cose del mondo ed esplicito a fine autoconsolatorio.

La scelta di tale procedura ha come conseguenza che l'aspetto di Nestroy comunemente sottolineato dalle storie letterarie, quello dell'interprete del costume viennese, perde di rilievo². Conseguenza proficua, che anzi attesta l'originalità della prospettiva adottata, ma che condanna il lettore non specialista — e Nestroy meriterebbe, in Italia, di essere nobilmente divulgato — ad una certa carenza d'informazione ambientale. Approfondendo nel commediografo, d'altronde, la significativa sintesi autore-attore, si sarebbe disposto di una ulteriore chiave per affrontare il quesito di fondo: di che natura è la categoria dell'intelligenza operante in Nestroy?

Di essa Destro rifiuta, seppure non radicalmente, una definizione storico-filosofica. Discutendo un saggio di Rio Preisner³, respinge ipotizzabili contatti del moralismo di Nestroy con l'etica di Kant e col pessimismo di Schopenhauer. Ora, se si deve concordare col nostro germanista nel riconoscere « la fondamentale avversione di Nestroy per ogni pensiero sistematico »⁴, almeno parzialmente i suggerimenti di Preisner potevano essere accolti al fine di preservare questa categoria dell'intelligenza dal rischio di ridursi a connotazione psicologica.

Certo Destro non intende sottrarre Nestroy alla dimensione storica. Tutt'altro. La sua analisi testuale, particolareggiata e assai fine, una volta scelto il punto di vista, ripristina tutti i rapporti tra il teatro nestroyano e le condizioni del tempo; mentre il critico è deciso nel respingere, per esempio nello studio di Siegfried Brill⁵, la mitizzazione del vistoso fenomeno linguistico sviluppata da alcune prime annotazioni di Karl Kraus⁶, che scriveva nel 1912: « Nestroy ist der erste deutsche Satiriker in dem sich die Sprache Gedanken macht über Dinge »⁷. Ma per riportare nei dovuti limiti il *topos* del Nestroy cantore della « vecchia Vienna », tutte le occasioni di valido riferimento alla concreta situazione storico-culturale debbono essere utilizzate.

² Tipiche le osservazioni di Destro a ciò che di Nestroy scrive Claudio Magris, nel *Mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* (Torino, 1963). Destro non accetta (p. 71 n.) un Nestroy « conciliante » e ne rivendica una certa asocialità ribelle.

³ R. Preisner, *J. N. Nestroy. Der Schöpfer der tragischen Posse*, München, 1968.

⁴ p. 220.

⁵ S. Brill, *Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werk Johann Nestroys*, Bad Homburg-Berlin-Zürich, 1970.

⁶ Cfr. Cesare Cases (*Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino, 1963, pp. 176-190), che ben riconduce Kraus al suo ambiente politico e culturale.

⁷ K. Kraus, *Nestroy und die Nachwelt*, in *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, München, 1960, p. 233.

Nelle pagine finali Destro propone di ancorare Nestroy a quella « dimensione della razionalità »⁸ che caratterizza, nel *Vormärz*, la linea progressista di scrittori come Heine, Büchner, Börne e Weerth, pur negandogli opportunamente ogni consapevolezza rivoluzionaria e mostrandolo incapace — nelle commedie scritte a ridosso degli eventi del '48 — di una sintesi politica funzionale.

È una posizione criticamente ben suffragata⁹ e molto utile oggi, in presenza del vasto lavoro di scavo avviato dalla germanistica sul terreno in questione. Ma suggerisce, proprio perché stimolante, almeno due osservazioni.

La prima è che non si dovrebbe dare per scontato il carattere « reazionario » del secondo romanticismo (spiritualismo, misticismo, onirismo, dei vari Brentano, Tieck, ecc.). Il fenomeno è troppo complesso — come ha mostrato, per Brentano lirico, il recente libro di Zagari¹⁰ — per potere essere ricondotto ad unità e l'indagine sta rivelando, all'interno del movimento, una travagliata dialettica di tendenze. Quei « reazionari » non avevano peli sulla lingua, contro i miti medesimi della restaurazione: per fare un esempio: Bretano era a Vienna nel 1813-14, « patriotisch begeistert » e frequentatore di Adam Müller, ma poi scriveva certe critiche teatrali da scorticare i benpensanti.

La seconda osservazione è che l'incarnazione ottocentesca di Nestroy non può in nessun modo prescindere da una matrice che risulta integralmente e totalmente settecentesca. Anche la « razionalità » degli esponenti della linea progressista del *Vormärz* si alimenta delle scoperte illuministiche: « die literarische Opposition des 19. Jahrhunderts lebt nicht aus einem Generationenkonflikt, sie hat ihre eigene demokratische Tradition »¹¹; ma le mutate condizioni socio-economiche (specie l'industrializzazione della Renania) le conferiscono uno spirito di lotta di classe premarxista o paramarxista. In Austria, in coincidenza col sensibile ritardo dello sviluppo capitalistico, si ha invece il tenace perdurare dell'eredità illuministica giuseppina: ed è appunto in quei canoni (primato della ragione e della natura; intellettualismo etico; eudemonismo) e nei principi del dispotismo illuminato che Nestroy trova le sue istituzioni¹². Riconoscere ciò, non significa retrodattarlo: egli appar-

⁸ p. 228.

⁹ Cfr. F. Sengle, *Biedermeierzeit*, I, Stuttgart, 1971, p. 237.

¹⁰ L. Zagari, *'Paradiso' artificiale e 'Sguardo elegiaco sui flutti'. La lirica religiosa di Brentano e la periodizzazione del romanticismo*, Roma, 1971.

¹¹ H.-W. Jäger, *Politische Metaphorik im Jacobinismus und im Vormärz*, Stuttgart, 1971, p. 10.

¹² Una vivace conferma del significato del momento giuseppino nella tradizione letteraria austriaca offre, per esempio, J. Strelka, *Ein aufrechter Josephiner*, in *Brücke zu vielen Ufern. Wesen und*

tenne, in realtà, al suo tempo e ne patì i mali: « die innere Öde und die ziellose Betriebsamkeit » che nascevano, nell'età Biedermeier, dall'assenza di credibili finalità storiche e dall'avanzata atomizzazione della società¹³. Ma serve a mettere meglio a fuoco il peculiare rapporto di Nestroy con la tradizione. Non dall'esterno del sistema, infatti, questo scrittore muove all'attacco, ma internamente ad esso, giocandone l'uno contro l'altro i fattori ed evidenziandone le contraddizioni: accoglie il *Zauberspiel*, ma poi lo demitizza con i suoi *Lumpen* sradicati e anarcoidi: e in tal modo, per confutare l'ottimismo giuseppino, scende in profondità a recuperare il vecchio pessimismo cattolico e barocco¹⁴.

Vienna non aveva attività industriali rilevanti né masse di proletari inurbati. E il pubblico di Nestroy era ben lontano dal formare un amalgama omogeneo: « Reiche und Adelige, die sich im Salon langweilen und lieber im Kleinbürgertum untertauchen, zahlreiche Touristen, die das 'Wiener Volksleben' in der Nähe einmal miterleben wollen, Handwerker, welche die grosse Welt entdecken und sich auch einmal amüsieren möchten, auch wenn sie nicht alle Anspielungen verstehen, und dann, wahrscheinlich nicht zuletzt, die zahllosen Berufsliteraten und Liebhaberpoeten besuchen das Vorstadttheater »¹⁵. In tali condizioni la polemica sociale del commediografo tendeva a radicalizzarsi in una contrapposizione ricchi-poveri, apparentemente utile ai vari livelli ma nella sostanza intrisa di rassegnazione e di rinuncia.

Il meccanismo medesimo dell'intelligenza, d'altro lato, non poteva ormai più disporre delle situazioni che erano state proprie degli scrittori in età teresiana e giuseppina: situazioni elitarie, implicanti un rapporto ancora funzionale col potere. Nella Restaurazione il vero significato dell'identificarsi dello scrittore con il preteso « popolo » era la sua caduta di prestigio e d'autorità. E poiché, come si è osservato, il ritardo dello sviluppo socio-economico dell'Austria ostacolava l'avvento di qualsiasi consapevolezza classista, l'intelligenza non poteva continuare ad operare che come congegno privato. E a questo punto che Nestroy, avulso dalla sua matrice, entra nell'Ottocento europeo: rifiutando la filosofia, da *Selbstdenker* — come era stato Lichtenberg¹⁶ — e insieme ad

Eigenart der österreichischen Literatur, Wien-Frankfurt-Zürich, 1966, pp. 45-53.

¹³ W. Hof, *Pessimistisch-nihilistische Strömungen in der deutschen Literatur vom Sturm und Drang bis zum Jungen Deutschland*. Tübingen, 1970, p. 179.

¹⁴ Sul neo-barocco e neo-rococò del Biedermeier molte pagine illuminanti ha dato F. Sengle, *op. cit.*, *passim* (anche II, Stuttgart, 1972).

¹⁵ F. Sengle, *op. cit.*, II, p. 456.

¹⁶ Cfr. N. Saito, *Lessing e Lichtenberg*, Roma, 1961; di Saito, anche l'introduzione a G. Chr. Lichtenberg, *Osservazioni e pensieri*, Torino, 1966.

essa ogni istituzione etico-sociale comunque proponibile a struttura di sistema; sostituendo all'assioma, figura del certo, l'aforsma, cioè la celebrazione, nello stile, dell'empirico, del pratico, e quindi dell'individuale, del soggettivo, dello psicologico.

Destro conduce con molta efficacia la sua dimostrazione. E il suo Nestroy nasce da argomentazioni e da istanze destinate ad evolversi utilmente. Il mito di Krähwinkel, dell'angolino di provincia patetico e ottuso del quale la *Vorstadt Bühne* nestroyana invierebbe le cronache, stinge inevitabilmente. Emerge un Nestroy epico dell'intelligenza detronizzata: degno di essere contrapposto a quel Balzac che, negli stessi anni, mimava il brulichio vitalistico della borghesia trionfante e già dannata.

GIORGIO CUSATELLI

R. KOSELLECK, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1973, XXIII-281 pp. (Edizione originale: *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Freiburg-München, Verlag Karl Alber, 1959. Introduzione di P. Schiera, traduzione di Giuseppina Panzieri, messa a punto redazionale di Vanna Polacchini).

Con la pubblicazione di questo libro accuratamente tradotto da Giuseppina Panzieri e presentato da Pierangelo Schiera la Società editrice il Mulino mette a disposizione degli studiosi italiani una interessante analisi storico-critica della cultura illuministica proseguendo con intelligenti scelte editoriali la sezione storiografica della « Collana di testi e di studi » di particolare interesse per gli studi germanistici.

Il volume di Koselleck si sofferma a esaminare la funzione politica della morale nella critica illuministica all'assolutismo, proponendo un taglio di ricerca ideologica che risente della lezione di Karl Schmitt e che si arricchisce nell'indagine di aspetti e fenomeni ancora trascurati dalla storiografia filosofica italiana come quelli delle società segrete settecentesche, dei *clubs* intellettuali e di quel mondo culturale che si riconobbe nella concezione illuministica della *République des lettres* o *Gelehrtenrepublik* nella sua accezione tedesca.

Il discorso critico di Koselleck parte dalla fine delle guerre di religione che portarono al consolidamento dell'assolutismo il quale sviluppò la scissione tra suddito e uomo, tra sfera pubblica e privata, tra politica e moralità (37), fondando quella dinamica polarità costitutiva della vita culturale settecentesca che sfociò nella grande requisitoria cui gli intellettuali del 'secolo morale' sottoposero il potere dispotico.

L'aporia dell'illuminismo colta da Koselleck consiste nella sua

'ipocrisia' morale per non aver portato a termine il processo di politicizzazione delle istanze di critica morale rifugiandosi in costruzioni utopiche (12, 15-6) talvolta sorte in contesti paradossalmente drammatici come *l'Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* composto da Condorcet poco prima del suicidio nelle carceri giacobine.

La morale non poteva restare confinata nel libero spazio interno (38); la ritirata negli angoli più remoti del cuore (50) fu considerata già da Agrippe d'Aubigné come una situazione episodica da accettare con rassegnazione in quanto male minore di fronte ai guasti e ai pericoli delle lotte religiose. La forza interiorizzata della *schöne Seele* nella sua manifestazione mondana riuscì a costituire un punto di riferimento sempre più consistente al livello etico. La critica morale che caratterizzò il secolo dei lumi divenne, in ultima istanza, una dimensione politica indiretta che non fu capace di tradursi in proposta politica organica in alternativa al potere assolutistico. Ma non si tratta di fare il processo all'illuminismo quanto di comprendere le strutture interne. Esempio da questa prospettiva storica è la massoneria, che si basò appunto sull'istituzionalizzazione del « libero spazio interno » per mezzo del « segreto iniziatico » (85-6), attualizzando quella potenzialità dinamica che dal segreto della libertà portò alla libertà del segreto.

Proprio nell'analisi del segreto come connotato precipuo della massoneria Koselleck fornisce il suo principale contributo alla storia culturale del Settecento, anche se la sua intenzionalità attualizzante lo fa incorrere in un significativo errore ermeneutico. Venendo a interpretare una proposizione del quinto dialogo massonico *Ernst und Falk* di Lessing: « Ihrem Wesen nach ist die Freimaurerei ebenso alt als die bürgerliche Gesellschaft », Koselleck interpreta in chiave appunto attualizzante « die bürgerliche Gesellschaft » come la società borghese (87) e così traduce la Panzieri in accordo con il senso interpretativo scelto dall'a., mentre p.e. Merker nella sua notevole antologia di scritti lessinghiani *Religione, storia e società* (La Libra, Messina, 1973) traduce, basandosi su una più corretta interpretazione storico-culturale con società civile (256). L'orizzonte ermeneutico di Koselleck si appiattisce in una tendenza tautologica tipica per cui la massoneria diviene coeva della società borghese: va così perduta quella possibilità di approfondimento culturale pur offerta da Lessing nel trattare del fenomeno massonico, il quale per la sua complessità storica e culturale sfugge a una riduzione sociologica immediata.

Pur con questa ipotesi interpretativa il discorso svolto dall'a. risulta interessante per quanto concerne la fenomenologia del segreto massonico inteso come *medium* sociale, punto nodale di una nuova coscienza critica su cui si fondò il senso di superiorità dei massoni fautori dell'autentica *Humanität* in quanto essi assolve-

vano il compito illuministico della *Erziehung des Menschengeschlechts*. Il mistero rivestì una funzione culturale notevole per tutto il Settecento tanto da influenzare profondamente la letteratura del secolo. Koselleck riporta una affermazione attribuita a Bode: « La inclinazione dell'uomo all'occulto ed al segreto viene utilizzata in modo assai vantaggioso per la moralità » (94). Essa costituisce una utile indicazione per ricostruire le tendenze intellettuali della Weimar di Goethe anch'egli massone e 'illuminato' grazie pure all'opera proselitistica di Bode. Tale società weimariana sarà trasferita in poesia nella *Turmgesellschaft* del *Wilhelm Meister*¹.

La ricerca di Koselleck si fa più convincente affrontando la 'congiura' degli Illuminati di Baviera, i quali rappresentano un fenomeno emblematico per comprendere la tensione di rinnovamento politico che animò l'illuminismo. La discrepanza tra gli ambiziosi progetti di riforma e la reale situazione delle forze degli Illuminati è indicativa della velleità utopistica dell'Ordine di Weishaupt: « Ma proprio in ciò diviene evidente — per così dire in caricatura — lo schema del secolo » (107). *L'arcanum* esoterico diviene un pretesto per un'intenzione politica, che rimane, però, indiretta, poiché l'impostazione morale (non a caso gli Illuminati si chiamavano anche Perfettibilisti) riveste ancora una funzione ideologica. E anche se tale « funzione protettiva si identifica ormai con la funzione puramente politica di mascherare l'attacco, l'occupazione indiretta dello Stato » (109) « nella situazione concreta, antistatali per origine e per intenti, gli Illuminati persistero in un atteggiamento apolitico » (110). L'ideologia illuminata si svolge in moduli propri all'intelligenza illuministica esposti in quegli anni da Lessing nei dialoghi massonici i quali prefiguravano in prospettiva utopica la fine dell'istituto statale per mezzo della fratellanza illuministica dei massoni. La proposta utopica viene intesa da Koselleck come « mascheramento » ideologico poiché « in tal modo non soltanto vengono celati i piani politici, ma questi stessi piani vengono mascherati in quanto politici » (112).

Questa impostazione tende a trascurare le condizioni oggettive

¹ Un interessante e in una certa misura sorprendente riscontro alla notazione di Bode (*Gedanken über die Verfolgung der Illuminaten*, Frankfurt 1786) si può trovare nel *Lehrbrief* iniziatico della *Turmgesellschaft* letto e commentato da Jarno a Wilhelm subito dopo la relativizzazione ironica degli aspetti esoterici dell'associazione. Tale passo conferma l'uso pedagogico con cui il Settecento sperimentò il 'segreto della libertà': « Die Neigung der Jugend zum Geheimnis, zu Zeremonien und großen Worten ist außerordentlich und oft ein Zeichen einer gewissen Tiefe des Charakters. Man will in diesen Jahren sein ganzes Wesen, wenn auch nur dunkel und unbestimmt, ergriffen und berührt fühlen. Der Jüngling, der vieles ahnet, glaubt in einem Geheimnisse viel zu finden, in ein Geheimnis viel legen und durch dasselbe wirken zu müssen » (Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, vol. 7, pp. 548-9).

in cui si trovarono a operare gli intellettuali nella Germania settecentesca priva di qualsiasi presupposto per una trasformazione politica radicale e imminente dell'ordine assolutistico. La loro utopica fede nella 'morte dello stato' intesa come legge naturale non può essere completamente ridotta a insufficienza politica e carenza ideologica, ma occorre collocarla nella specificità storica della Germania del tempo. La rivoluzione non divenne mai una prospettiva concreta perché la società tedesca dell'epoca con i suoi ritardi socio-economici non aveva raggiunto quel processo di socializzazione che segnò, sia pure con moduli assai diversi tra loro, lo sviluppo dell'Inghilterra della *glorious revolution* e quello della Francia del '89. In Germania « la soppressione dello Stato viene progettata e perseguita indirettamente, ma la rivoluzione diviene superflua perché lo Stato cadrà comunque » (178). Questa 'evasione' nella « filosofia della storia » (171 ss.) può essere anche intesa come momento di resistenza ideale, come fiducia illuministica nell'ineluttabile vittoria della ragione.

Ma il valore precipuo dello studio di Koselleck consiste nella analisi della struttura metapolitica del segreto nella società settecentesca e della sua lenta evoluzione da spazio libero dell'interiorizzazione a istanza critica dell'assolutismo. Tale critica si esprime in nome della moralità e si sentì sempre estranea alla sfera politica anche se essa « significò *de facto* una politicizzazione totale del mondo spirituale, senza però apparire tale » (197). Proprio questa irriducibilità finale tra politica e morale, che possiamo riscontrare in modo esemplare nella concezione della *Humanität* schilleriana, contrassegna l'illuminismo e la sua crisi avvenuta significativamente nel momento della crisi dell'assolutismo. Infatti il 'secolo morale' doveva esaurire la sua problematica critica con la caduta del suo avversario. Il sacrificio di Emilia Galotti si giustifica nella sua grandiosa ambivalenza morale nel mondo dell'assolutismo così come l'audace affermazione di Rousseau: « Vedo che esiste solo in virtù della sua corona e non è nient'altro che un re » (241) — che trova il suo riscontro positivo nel riconoscimento illuministico « Mehr! er ist ein Mensch » con cui Sarastro esalta l'esser uomo del principe Tamino nella *Zauberflöte*.

La stessa massoneria come « il centro d'unione » e della « vera amicizia » (89) come, dunque, società eletta e luogo privilegiato della *Geselligkeit* e della *Freundschaft* settecentesche sostenute dalla *Verschwiegenheit*, dal segreto iniziatico, diventa superflua in quanto struttura sociale tipica del mondo illuministico, mentre ormai per rifarsi alla prosecuzione dei dialoghi massonici lessinghiani nel *Gespräch über eine unsichtbar-sichtbare Gesellschaft* di Herder: « Tutti questi simboli possono essere stati buoni e necessari una volta, ma per il nostro tempo mi sembra che non siano più adatti. Per il nostro è necessario proprio il contrario di simili metodi: *verità pura, chiara, rivelata* ».

Per la Germania l'antinomia tra politica e morale viene risolta nell'« utopia comunitaria » (G. Baioni, *Classicismo e Rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Guida, Napoli, 1973) della *Klassik weimariana*, dove si manifestò in chiave umanistica l'« esteticizzazione della politica », una volta consumatasi nell'insuccesso la tensione giacobina dell'intelligenza tedesca.

Il libro di Koselleck presenta un'analisi assai stimolante per gli esiti raggiunti e per le prospettive che apre per una lettura delle correnti impolitiche della letteratura tedesca contemporanea, nella quale, appunto, l'apolitica con tutta la suggestiva ambiguità, che tale esperienza comporta, costituisce una insidiosa dimensione culturale, la cui incidenza verrà ancora verificata dalle *Considerazioni di un impolitico* manniane così ricche di problemi ancora aperti per la cultura tedesca del nostro tempo.

MARINO FRESCHI

F. PALMIERI, *La letteratura della terza diaspora. La cultura ebraica dallo Yiddish all'Ameridish*, Ravenna, Longo editore, 1973, 193 pp.

Si sta assistendo da alcuni anni all'interessante riscoperta di una delle più complesse componenti del mondo mitteleuropeo: quella della cultura jiddisch. Mentre in Germania essa viene riproposta da due notevoli studiosi, Jechiel Bin-Nun (*Jiddisch und die deutschen Mundarten*, Tübingen, M. Niemeyer, 1973) e da Helmut Dinse (*Die Entwicklung des jiddischen Schrifttums im deutschen Sprachgebiet*, Stuttgart, J. B. Metzler 1973), in Italia Claudio Magris ha richiamato magistralmente l'attenzione su questa 'avventura' culturale in *Lontano da dove* (Torino, Einaudi, 1971). Ora, il confronto critico con gli sviluppi della tradizione dell'ebraismo orientale sta anche al centro dell'opera di Franco Palmieri.

Lo *jiddisch*, sorto nel Medioevo dall'incontro della cultura ebraica con quella tedesca (55) e arricchitosi durante i secoli di apporti sempre più cospicui dalle lingue slave, svolse una funzione di 'occidentalizzazione' dell'Oriente europeo per poi assumere alla fine dell'Ottocento, con l'inversione della tendenza migratoria delle comunità ebraiche verso l'Occidente, il ruolo di mediazione di contenuti culturali 'orientali' nella cultura occidentale moderna, come testimoniano emblematicamente le opere di Joseph Roth — alquanto travisate da Palmieri (62) — e quelle degli scrittori *jiddisch* emigrati in America. Inizia, con il ritorno in Occidente, un capitolo nuovo e complesso della cultura moderna nel quale si colloca la situazione paradossale dei romanzi di Kafka, nonché una importante componente dell'espressionismo tedesco.

La ritrovata dignità culturale dello *jiddisch* — e in generale

della cultura mitteleuropea delle comunità ebrae — si spiega in un contesto opposto a quello in cui sorse lo *jiddisch* come *mameloschn*, come lingua della mamma, il volgare della minoranza ebrea in confronto con l'ebraico utilizzato come lingua sacra, *loschn kodesch*, retaggio esclusivo delle scuole rabbiniche (30-1).

Per secoli, infatti, lo *jiddisch* fu la lingua parlata nei ghetti e usata negli scambi con il mondo non ebraico, esso fu relegato a svolgere una funzione subalterna per le attività profane e quotidiane e tutt'al più in *jiddisch* dalla fine del Medioevo si composero opere di devozione e di edificazione religiosa e di intrattenimento senza pretesa per gli ebrei incolti, mentre appunto l'ebraico restava il geloso patrimonio della tradizione rabbinica e cabbalistica (30).

I grandi movimenti culturali che sconvolsero il mondo ebraico nel Sei e Settecento favorirono il superamento della chiusura ortodossa, sfociando in due correnti spirituali apparentemente opposte: il pietismo hassidico, studiato con attenzione oltre che da Scholem e da Buber, da Arnold Mandel (*La via del Chassidismo*, Milano, Longanesi, 1965), e l'illuminismo della *Haskalah*.

Per Palmieri è Mendelssohn « il fondatore e l'ideologo dell'*Haskalah* » (80); una simile affermazione non tiene conto degli antecedenti sabbatiani, illustrati perspicuamente da Gerschom Scholem. Forse anche per ciò all'a. sfugge il profondo rapporto tra queste due tendenze della cultura ebraica moderna. Tuttavia il problema dell'unità organica del hassidismo e dell'*Haskalah* è assai complesso: se da una parte esso può presentare delle interessanti analogie con quello studiato per la cultura tedesca del Settecento da Ladislao Mittner e da Gerhard Kaiser, per altro verso non può prescindere da un'attenta analisi delle peculiarità della cultura ebraica mitteleuropea. Un interessante spunto per approfondire siffatta questione è rappresentato dal fatto che sia gli *hassidim* che gli intellettuali illuministi ebrei utilizzarono ampiamente lo *jiddisch* per diffondere le loro idee. Non è del tutto esatta quindi la tesi sostenuta da Palmieri per il quale solo alla corrente razionalista si deve la propagazione dello *jiddisch* (80-6). L'affermazione dello *jiddisch* anche come lingua colta costituì uno dei presupposti per la grande fioritura che esso ebbe dalla fine dell'Ottocento quando iniziò, sotto la virulenta minaccia antisemita dei pogrom, la 'terza diaspora' che condusse masse numerosissime di ebrei orientali negli Stati Uniti. Qui, al contatto con una civiltà industrialmente avanzata lo *jiddisch* — usato esclusivamente dalla comunità ebraica (30) — assunse gradualmente la funzione, una volta propria all'ebraico, di lingua della tradizione di un mondo ormai perduto eppure nostalgicamente rivissuto attraverso la poesia in quanto immagine storica e al tempo stesso superstorica di una cultura umana e civile carica di esperienze plurisecolari, nelle quali l'ebraismo pur continuamente mutandosi — tanto da 'inven-

tare' una lingua — riuscì a essere fedele a se stesso ponendosi come problema e paradosso per tutta la civiltà moderna.

Eppure quello che non raggiunsero le feroci campagne antisemitiche riuscì almeno in parte al filosemitismo o comunque al difeso antifascismo dell'America di Roosevelt (143): l'America non fu più intesa come tappa della diaspora, come terra d'esilio, della fatale *Galuth*, bensì come la terra promessa, in cui veniva a sciogliersi quel complesso nodo storico-culturale della 'questione ebraica' indicata da Abram Léon con la felice categoria socio-economica degli ebrei come 'popolo-classe' (*Il marxismo e la questione ebraica*, Roma, Samonà e Savelli, 1968).

Ora si è visto che la storia dell'ebraismo non è conclusa e che l'uscita dal ghetto di Manhattan, che segnò l'assimilazione degli ebrei orientali con la società americana, non coincise con la scomparsa della 'questione ebraica'. Certo è che lo *jiddisch* venne a perdere la sua carica culturale e sociale di lingua della protesta sia sociale — ricordiamo le altissime tirature del giornale socialista *jiddisch* di New York *Forverts* di Abraham Cahan (115) — sia anche 'tradizionale', in nome di un'esperienza di vita comunitaria impossibile nella civiltà industriale moderna. La letteratura *jiddisch* prima di sfociare nell'*ameridish* seppe ancora proporre modelli culturali alternativi alla società americana riscrivendo la storia — ormai 'sacra' nella memoria — dello *shtetl*, luogo poetico sollevato in questa collettiva *recherche du temps perdu* dal riscontro positivistico e cronachistico nella sfera del possibile poetico e perciò del veramente umano. Una lingua che muore nella realtà effettuale di una comunità ormai assimilata (che crede di restare fedele alla sua identità culturale sostenendo l'avventura del nuovo Stato d'Israele). Restano le voci, sempre più fioche, degli scrittori *jiddisch* che — come una volta i rabbini ortodossi nelle sinagoghe dell'Oriente europeo — custodiscono una tradizione inattuale, la quale proprio per questa sua esistenza paradossale, per questa sua 'caparbietà' a non tacere, diviene testimonianza di umanissima poesia. E proprio perché la comunità ebreo-americana ormai assimilata non si riconosce più in tale esperienza culturale, la letteratura *jiddisch* paradossalmente per la prima volta si universalizza per superare per la sua 'irrealtà' l'ambigua nostalgia per un mondo ideologicamente mistificato nella memoria, ma riscattato nella poesia poiché siffatta restaurazione fantastica del bello va a identificarsi con la dimensione utopica del 'come se', che raggiunge la consapevolezza di poetica in uno dei principali scrittori *jiddisch* contemporanei: Isaac Bashevis Singer, il quale a chi gli domandava perché continuava a scrivere in *jiddisch* rispose: «supporre costantemente un 'come se' fa tanto parte della nostra vita che davvero questo non ci appare più artificiale... Ogni uomo suppone che continuerà a vivere. Anzi egli crede che non morirà mai. Dunque perché il mio 'come se' dovrebbe essere artificiale? E invece

naturale e salutare. Noi dobbiamo continuare a vivere e a scrivere» (166).

Anche da ciò si evidenzia l'attualità — e il fascino — del problema posto dalla letteratura *jiddisch*, ma ciò non toglie che il libro di Palmieri presenti limiti numerosi e gravi. La tesi della ricerca viene spesso interrotta da considerazioni estemporanee e talvolta inesatte che inficiano largamente la validità dello studio.

E opportuno menzionare un paio di esempi: « Bisogna riconoscere che la foga antisemita (e masochista) di Marx può anche essere dettata da una esasperata e troppo realistica interpretazione di tutti gli scritti negativi che da Peretz in poi furono dedicati alle condizioni di vita e agli stessi ebrei che provenivano dalla *shtetl* » (109). Ora occorre ricordare — a prescindere dalla « foga antisemita e masochista » che l'a. attribuisce ingiustificatamente a Marx — che Peretz, che di tale « foga » sembra essere stato l'ispiratore, nacque nel 1852 e che la sua attività di narratore *jiddisch* si svolse alla fine degli Anni Ottanta, quando Marx era già morto. Peretz morì nel 1915 a Varsavia, ma questo non impedisce all'a. di affermare che egli fosse « accreditato nei circoli della grande borghesia sovietica » (100).

Il poco rispetto per la storia induce poi l'a. ad asserire che « l'America ha sempre saputo inglobare nella propria realtà [...] ogni apporto nuovo che l'Europa gli inviava: la Rivoluzione Industriale — per non cominciare da più lontano, da quella Francese portata da La Fayette » (133), il quale fu in America ai tempi delle lotte per l'indipendenza svolte ben prima della Rivoluzione francese, sicché, semmai, in questo caso si dovrebbe rovesciare il discorso.

Una acritica simpatia per gli ebrei porta l'a. a rendere poco utile il suo libro per il lettore quando afferma che « ognuno di noi, in mancanza di dati certi, può trasformarsi nel Quinto Evangelista. Ma è singolare osservare come, messa in questi termini la storia di Joshua l'Esseno [Gesù] essa trovi riscontro nei postulati morali ed etici della Rivoluzione Russa, o anche, soprattutto, nel destino che attendeva coloro che l'avevano promossa. Infatti non appena uscirono dalla *shtetl*, gli ebrei subirono il più crudele calvario della storia umana. Eppure erano usciti solo per discutere » (88). Oppure: « Mentre i governi europei si indaffaravano per sottrarsi e usurparsi a vicenda uomini e cose, con una lungimiranza che non necessita di alcun attributo, furono alcune famiglie ebraiche che si davano da fare per convincere quegli stessi governi europei a impostare un piano di comunicazioni ferroviarie tra i vari Stati: i Rotschild e i Pereira in Francia e in Austria, e poi gli Hirsch in Turchia e i Poljakov in Russia » (40).

Su Gesù l'a. sembra avere idee molto personali come dimostra nell'affermare che « la sua [di Gesù] missione è solo un viaggio di studio fino a che non diventa partecipazione politica nella

vita degli ebrei di Gerusalemme » (87), oppure quando nota che: « Gesù poco prima di morire sulla croce, dirà rivolgendosi a YHVH: "Padre, perdona loro perché non sanno quello che fanno", non compie soltanto un gesto di amore, ma applica il principio della Hatraah nei confronti dei suoi persecutori, cioè verso i greci e i romani che in lui hanno la prima vittima con cui placare le furie del popolo antisemita in procinto di commettere un pogrom » (84). Ora, affermare che il popolo di Gerusalemme fosse antisemita e composto da greci e romani è non solo inesatto (e in contraddizione con la frase precedentemente riportata), ma pericoloso per la sua polemica gratuita.

L'a. sembra, inoltre, poco pratico con il tedesco tanto che *shtetl* è per lui sempre femminile come pure *Bauhaus* (13), *Zeitgeist* (102) e *Bund* (120), il che per uno studioso di *jiddisch* è sorprendente.

Quello che però più stupisce è che molte delle definizioni di parole tipiche *jiddisch* sono prese dallo studio di Leo Rosten (*The joys of Yiddish*, London, Penguin, 1971, I.ma ed. 1968) senza in tal caso citare direttamente la fonte. Si confronti, tanto per fare due esempi, quanto scrive Palmieri per spiegare chi è un *Kibitzer*:

- « 1. ti dà suggerimenti non richiesti, specie durante un gioco, guardando le tue carte alle spalle;
2. si impiccia degli affari degli altri, specie se non ci capisce niente;
3. fa domande per imbarazzarti e prenderti in giro;
4. ti lusinga inopportuna;
5. insiste nel domandare la stessa cosa, ironicamente » (68), mentre Rosten scrive che:

- « 1. Someone who *kibitzes* — that is, gives unasked-for advice or suggestions, especially as a bystander-observer at a game (bridge, poker, draughts, chess).
2. Someone who butts into the affairs of the others, sticks in his nose or his 'two-cents'.
3. Someone who joshes or teases.
4. Someone who flatters.
5. Someone who humours one along » (*op. cit.*, p. 176).

Ugualmente nello spiegare la parola *jiddisch Schlemiel* Palmieri nota che « alcuni studiosi indicano nel racconto dello scrittore dell'800 Adalbert Chamisso, un favolista mitteleuropeo, l'origine della parola. Si tratta di *Peter Schlemihl's Wunderbare Geschichte*, una favola in cui si racconta di questo Peter che vende la sua ombra e, come capita a Faust, si trova ad aver venduto la sua anima a Satana » (72).

Rosten aveva già affermato che « it probably comes from Chamisso's tale, *Peter Schlemihl's Wunderbare Geschichte*, a fable in which the protagonist sold his shadow and, like Faust, sold his

soul to Satan» (op. cit., pp. 352-3). E tali esempi possono moltiplicarsi senza difficoltà.

Un'altra carenza del volume è costituita da lunghe e non sempre giustificate digressioni con cui l'a. interrompe il suo tema, come il capitolo dedicato agli Anni Trenta (125-35) che si riduce a una divagazione necessariamente generica e confusa, troppo lunga per l'economia del libro e troppo breve per affrontare i problemi sollevati: essa risulta così piena di luoghi comuni e senza alcun approfondimento critico.

Purtroppo questi limiti pesano gravemente sull'impostazione del libro che ne risulta condizionato, restando così una occasione mancata per un attento esame della « letteratura della terza diaspora ».

MARINO FRESCHI

DOLF STERNBERGER, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, Claassen-Verlag, 1972.

Dolf Sternberger (ordinario di *Politische Wissenschaft* all'Università di Heidelberg) indaga in questo denso volume sul piano della fede religiosa l'autore che nel *Wintermärchen*, nel *Börne* e (con minore evidenza) altrove aveva preannunciato con allusioni oscure una prossima rivelazione religiosa. In quello stesso Heine che rinnova continuamente una sua accanita polemica contro le religioni rivelate (ebraismo e cristianesimo), che rifiuta la concezione di un Dio personale in nome d'un panteismo non sempre e non troppo precisato al di là della sua funzione di brillante strumento di battaglia (proprio contro quelle religioni istituzionalizzate), in Heine, Sternberger rileva la presenza di un elemento religioso che egli si sforza — con grande finezza e vastissima padronanza della materia — di precisare e chiarire. Gli accenni oscuri a future epifanie divine, o quanto meno a future rivelazioni del poeta intorno a nuovi dèi (rivelazioni che non ebbero poi luogo, e che anzi nei *Geständnisse* ricevettero una confutazione prima ancora d'essere mai attuate), vengono spiegati dallo studioso come rimandi a quella 'religione' della gioia, della terrestrità, della 'ellenicità' che (contrapposta all'ascetismo dei 'nazareni') sostanzia poi tutto il periodo mediano e maturo dell'opera heiniana. I nuovi dèi vanno quindi intesi come gli uomini liberati dalle pastoie metafisiche e (ciò che più preme al poeta) morali imposte dalle religioni nazarene (ebraismo e cristianesimo), come i futuri eredi della grande opera di restituzione all'uomo dei suoi diritti alla felicità, e anzi di vera e propria divinizzazione dell'uomo: divinizzazione che non è solamente rimandata a un remoto futuro utopico, ma a tratti appare proposta con maggiore o minore evidenza già nella persona di Heine stesso. Sternberger riconduce

giustamente (nelle pagine forse più ricche del suo lavoro) la posizione heiniana alla dottrina saintsimoniana, cui il poeta si accostò già prima del suo trasferimento a Parigi e naturalmente in maniera ancora più intensa nei primi mesi di residenza nella capitale francese, fino allo scioglimento della conventicola guidata da Bazard e Infantin. Della dottrina saintsimoniana però Heine assume non tanto il messaggio di redenzione sociale attraverso l'utopia scienziata-industriale, quanto la parte relativa alla 'riabilitazione della carne', il postulato della felicità individuale intesa anche come adesione alle esigenze più naturali del benessere materiale e della libertà sessuale. Lo sforzo più radicale, in tale campo, in cui si riassume il nucleo centrale della 'religione' heiniana, è dato dal tentativo di eliminare il senso del peccato — e in misura particolare e pressoché esclusiva, del peccato carnale — a tutto favore di un atteggiamento di innocenza, di immediatezza naturale, di disponibilità alla felicità, di culto della bellezza che Heine ha assunto nella cifra di 'ellenico'. Che in tale sforzo sia implicita anche la volontà di trasformazione del religioso in estetico (o quanto meno che su temi di natura religioso-etica vengano proiettate esigenze d'ordine estetico o estetizzante), è giustamente rilevato da Sternberger, il quale tuttavia compie ancora un passo più avanti sottolineando come dal piano delle esigenze estetiche sostituite a quelle religiose, Heine tenti il passaggio a una loro realizzazione esistenziale, a una loro attuazione empirica e biografica. Heine non è solo l'annunciatore, il profeta dei nuovi dèi, è il primo dei nuovi dèi che vive in armonia con la propria riconquistata consapevolezza. Il che è da intendere in particolar modo quale attuazione di uno stile di vita in cui la ricerca della felicità e della bellezza si esplica non solo nella creazione o nella contemplazione poetica, ma anche nella concreta esperienza del benessere, nell'avventura erotica, nel gusto della buona cucina ecc. Ma proprio in questo passaggio — che si rivela fondamentale — dalla speculazione poetico-filosofeggiante all'esperienza biografica, si cela anche l'elemento che metterà in crisi tutta la costruzione 'religiosa' heiniana, giacché il momento della sua intravista natura 'divina', dell'assaporamento delle gioie mondane e soprattutto amorose, dura pochi anni. L'insorgere della malattia (che Sternberger interpreta quale di natura venerea) spezza per così dire la dimostrazione biografica della nuova rivelazione religiosa di Heine e la mette in crisi. L'aggravarsi del male, la progressiva paralisi, i dolori crescenti spingono il poeta a una ritrattazione, a un ritorno alla fede in un Dio personale (il Dio biblico), ritorno che Heine motiva quale pura necessità di consolazione. A questo punto, nella palinodia della passata religiosità 'ellenica', compare sorprendentemente il nome di Hegel, quale responsabile dell'illusione del poeta sulla divinizzazione dell'uomo: riferimento hegeliano, precedentemente piuttosto marginale, che Sternberger interpreta come *Absage* al mae-

stro di quella scuola (neo- o giovane-hegeliana) che al presente più decisamente negava la religione trascendente di cui Heine ha bisogno per sostenere la quotidiana battaglia contro le sofferenze della malattia. Il risultato, sorprendente, ma non privo di fondamento, cui Sternberger giunge al termine della sua ricostruzione è che nell'opera heiniana è sempre presente un elemento religioso, sia pure di segno profondamente diverso secondo i momenti: dapprima infatti panteista-naturalista di impostazione saintsimoniana e poi, negli ultimi anni, ebraico-trascendente.

Mentre ripropone originalmente tutto il problema della biografia spirituale di Heine, con un enorme e meritorio sforzo di chiarificazione, il volume di Sternberger lascia tuttavia non del tutto chiariti alcuni problemi, che non è improbabile siano destinati a rimanere intrinsecamente insolubili, data la natura sfaccettata e iridescente della dizione heiniana, intessuta d'un groviglio non sempre districabile di simboli, metafore e allegorie, di allusioni e di sovratoni ironici, di giochi verbali e anche — ma non troppo sovente — di *Aussagen* dirette: si tratta, ad esempio, ed è una questione centralissima del problema della effettiva consistenza religiosa delle manifestazioni di una religiosità estetizzante (e quindi, al fondo, di una non-religiosità) di cui è ricco il periodo mediano. Quale è, in altri termini, il valore del termine 'religioso' in Heine? E in che maniera lo impiega Sternberger? È vero che la tematica religiosa, al positivo o al negativo, come affermazione o come negazione, non è mai assente dall'opera heiniana, ma che reale portata possiede? Anche la professione di fede panteistica presente nel periodo mediano, ad esempio, ha davvero un senso religioso-teologico, o non è piuttosto uno strumento d'una battaglia, per altro fondamentalmente civile, contro 'Pfaffen' e 'Junker'? E così, la religione 'ellenica' ha davvero un valore religioso e non è piuttosto una proposizione utopica, una proiezione ideologica in un futuro mitico, di esigenze, comprese dalla religiosità o dalla moralità correnti, cui Heine sul piano personale, in particolar modo in materia erotica, ha deciso di dare corso esemplare? Non occorre distinguere più rigidamente di quel che Sternberger non faccia tra le categorie dell'utopico (che può essere serissimo, ma può anche muoversi in quello spazio cangiante e liberissimo che rappresenta il patrimonio personale di Heine) e del religioso (che costituisce, comunque formulato, un elemento totalizzante e coinvolgimento della persona, della sua esperienza del mondo e delle sue attese al di là del mondo)? L'impressione che si ricava è che talora Sternberger predichi il carattere religioso di certe prese di posizione del poeta andando un po' al di là dell'effettivo impegno religioso in senso stretto voluto da Heine. Vero è, d'altro canto, che la tesi di fondo del libro — il rifiuto in Heine del concetto di peccato, in termini paolini l'eliminazione della colpa conseguita attraverso l'annullamento della legge — risulta convin-

centemente e fondatamente dimostrata: e quindi, quanto meno riguardo a questo settore e sia pure quindi limitatamente ancora a una *pars destruens* (la negazione del peccato) è legittimo parlare di un impegno religioso di Heine anche nel suo momento 'ellenico'. Non sfugge però che questo *Kernstück* della dimostrazione d'una religiosità heiniana è in realtà di natura più etica che religiosa. E se sfera religiosa e sfera morale si toccano e si intersecano, esse sono anche distinguibili e di fatto distinte (al caso, una delle critiche più fondate alle religioni istituzionali è proprio quella di avere ridotto la religione alla morale, per ampi strati di fedeli). Occorrerà precisare ulteriormente, allora, al di là dell'indagine fondamentale e ricchissima di Sternberger (di cui siamo lontani dall'aver riferito in questa nota tutti i temi, essendoci limitati a precorrerne solo l'ossatura portante), fin dove l'interesse religioso di Heine sia veramente tale, e fin dove invece non sia piuttosto un problema di fondazione etica. Che non si tratti di una pura questione terminologica ci pare indicato dalla constatazione che, se nei *Geständnisse* e in altri testi degli ultimi anni Heine giunge a rinnegare la divinizzazione panteistica dell'uomo, egli non reintroduce l'idea di peccato. Heine riconosce un errore, non una colpa. L'uomo non può diventare un dio, egli è sottoposto al dolore. Ma Heine non accenna a una responsabilità, a una colpeabilità dell'uomo. Dio è necessario per riceverne consolazione, non perdono. Se c'è un ritorno a un'affermazione religiosa positiva, essa non comporta la accettazione di una parallela norma etica.

ALBERTO DESTRO

G. STORZ, *Klassik und Romantik. Eine stilgeschichtliche Darstellung*, Mannheim-Wien-Zürich, Bibliographisches Institut, 1972, 247 pp.

Con questo studio Storz intende distaccarsi dall'impostazione critica sostenuta da Fritz Strich che nel suo celebre libro, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit* (München 1922), opponeva agli esiti archivistici della scuola positivista una concezione atemporale delle esperienze poetiche. Sulla scorta della metodologia inaugurata nella critica d'arte dal Wölfflin, Strich elevava il concetto di classicismo e romanticismo a categorie imperiture dello Spirito, per il quale — come sta a indicare il sottotitolo — la *Klassik* veniva ad assurgere all'esperienza poetica della perfezione, mentre l'infinità era il dominio riservato all'anima romantica. Per lo Storz, invece, il problema consiste nel recuperare la connessione con la storicità intesa come dimensione critica fondamentale: egli si propone, quindi, una *stilgeschichtliche Darstellung* per esperire il documento poetico come segno decodificabile in un sistema storicamente determinato. Ma tale assunto non

si realizza nella ricerca effettiva sviluppata dallo Storz, che tratteggia una storia frammentaria interna allo stile di alcune opere poetiche della *Goethezeit*, presentando una serie di considerazioni — pertinenti e acute — su aspetti stilistici della produzione del Goethe dopo la *Wiedergeburt* italiana (che per l'a. rappresenta l'attualizzazione della esperienza classica da parte del poeta) come pure di alcune opere dello Schiller 'classico'.

Dopo aver individuato il concetto di *Klassik* come sintesi tra *Typus* e *Individualität*, tra *Schönheit* e *Charakter*, tra *Typologie* e *historische Erscheinung*, Storz, venendo a parlare della *Natürliche Tochter* e della *Pandora* goethiane e della *Jungfrau von Orleans* e della *Braut von Messina* di Schiller, ne coglie gli aspetti di rottura con l'ideale classico in quanto «Goethe geht also konsequent auf die Allegorie zu, auf eine neue Gestalt des allegorischen Spiels, Schiller hält noch an gestalthafter, wenn auch typisierter Erscheinung fest, aber sie ist nicht mehr die des klassischen Dramas: sowohl dessen Geschlossenheit als auch dessen — insgeheim symbolische — Körperlichkeit haben sich aufgelöst in lyrische Expression» (89).

Con queste osservazioni siamo di nuovo in quel *vacuum* critico che l'a. rimprovera alla critica stilistica precedente: considerazioni consegnate, inoltre, in ultima istanza all'analisi soggettiva dello studioso, mentre le categorie atemporali dello Spirito poetico evocate dallo Strich risultavano meno casuali, inserendosi in una tradizione interpretativa a suo modo legittimata sia dalla meditazione goethiana (si pensi al famoso detto: «Classico io chiamo ciò che è sano, e romantico ciò che è malato») che dalla riflessione poetica romantica in difesa della *Unendlichkeit* p.e. del frammentario.

Lo studio di Storz si articola in due sezioni: la prima riguarda l'esperienza classica di Goethe e Schiller (13-99), mentre la seconda è dedicata al romanticismo (100-239). Questa si apre con una illustrazione del concetto di romanticismo: *das Romantische* (100-125), che prende in esame quasi esclusivamente le tesi programmatiche di Friedrich Schlegel esposte sull'*Athenaeum*. L'a. svolge, poi, alcune considerazioni stilistiche sulla lirica, il *Märchen*, la novella, il romanzo e il teatro romantico. Le osservazioni più interessanti riguardano il *Märchen* e soprattutto il *Lustspiel* romantico poiché per Storz «nur in der Komödie konnte drum dem romantischen Geist, wie wir sahen, dichterische Verwirklichung gelingen: in dieser Gattung, freilich auch in ihr nur in einer Randzone, vermochte romantische Schweb- und Spiegelungskunst zu neuen, faszinierenden Formen vorzudringen» (239).

Il bilancio critico presentato da Storz è però esiguo: la sua volontà di ricercare lo «stilgeschichtlicher Zusammenhang» nelle «Gestalten und Formen» piuttosto che nei «Gedanken und Gesinnungen» (126) non riesce veramente a tradursi in realtà. La sua noncuranza per la storia storico-politica e per la storia della

cultura della *Goethezeit* gli impediscono una operazione interpretativa adeguata ai grandi temi affrontati. La carenza ermeneutica nell'elaborazione dei materiali raccolti sottolinea anche l'*impasse* che la critica stilistica attuale sta vivendo e che potrà concludersi soltanto quando pur nel rispetto della parola e del testo poetici essa si calerà nella realtà storico-culturale per la ricostruzione corretta e adeguata di quel campo di referenti indispensabili per cogliere e decifrare dall'interno lo specifico poetico in tutte le sue implicazioni. Solo allora l'analisi *werkimmanent* passerà da una *Darstellung* necessariamente arbitraria a una *Vorstellung* critica, acquisendo la sua notevole funzione interpretativa. In concreto (e ciò risulta evidente per la germanistica italiana con i lavori di Mittner, Baioni e Zagari, tanto per menzionare alcuni tra gli studiosi che si sono recentemente confrontati con la *Goethezeit*) nello studio di Storz è assente ogni analisi di quell'ambito culturale, in cui si svolsero gli itinerari classici di Goethe e Schiller e fu possibile l'esperienza romantica. Ma solo con tale analisi si coglie la funzione genetico-dialettica assunta per la *Klassik* ma anche per la *Romantik* dall'idea della *Humanität*, intesa come sintesi poetica e metapoetica del classicismo tedesco, nonché come polo di quelle «Ambivalenze romantiche» studiate da Mittner.

MARINO FRESCHI

F. VALJAVEC, *Storia dell'illuminismo*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1973, 398 pp. (Edizione originale: *Geschichte der abendländischen Aufklärung*, Wien, Verlag Herold, 1961. Traduzione di Bruno Bianco).

La pubblicazione della *Storia dell'illuminismo*, curata e tradotta da Bruno Bianco, che ha corredato il testo con note assai utili per il lettore italiano, fornisce agli studiosi del Settecento un prezioso strumento di lavoro, che pur volendo essere soprattutto, come ricorda Bianco, un'opera «divulgativa (sia pure al livello dell'alta divulgazione)» (8) risulta estremamente stimolante in quanto si sofferma con notevole sensibilità storica sul Settecento 'minore' con un discorso aperto «alle manifestazioni della coscienza comune e alle forze meno appariscenti della vita intellettuale» (5).

L'opera, partendo da un'interessante ricostruzione degli antecedenti culturali dell'illuminismo europeo, sviluppa con attento equilibrio le tematiche generali e originali della cultura illuministica studiandone le specifiche manifestazioni negli ambiti culturali che maggiormente contribuirono alla formazione del secolo filosofico: quello inglese, francese e tedesco, senza ovviamente trascurare gli apporti alla cultura illuministica forniti dalle altre aree geografico-culturali. Fra questi ultimi di notevole interesse risultano

quelli che si riferiscono all'Europa Orientale, che ha in Valjavec uno dei più profondi conoscitori.

La domanda d'obbligo su che cosa sia l'illuminismo viene ampiamente dibattuta dal grande storico viennese che pur sottolineando i connotati razionalistici, mondani, positivistici, spirituali e socio-politici propri al secolo dei lumi ne individua la caratteristica essenziale, l'unità organica che sussume sotto di sé le molteplici esperienze della cultura settecentesca nella « fede nel ruolo predominante della ragione [...]. Ora questa fede è in stretto rapporto con l'immagine che l'illuminismo si è fatta dell'uomo. L'illuminista considera l'uomo come il centro delle cose, e a sua volta l'umanità è concepita come un'unità: [...] l'esser uomo e il genere umano vengono riguardati come valore supremo » (95). In questa prospettiva l'illuminismo diventa, a ragione, il 'destino' dell'uomo moderno, il momento cruciale della formazione della cultura contemporanea con la sua fede nel progresso, la sua coscienza storica, la sua etica del lavoro e del dovere, la sua attenzione per la ricerca tecnico-scientifica, il suo impegno per la libertà, sia essa intesa nel senso formale della dottrina liberale, sia nell'approfondimento socio-economico proposto dai movimenti socialisti, così radicati nell'utopia e nella 'provincia pedagogica' settecentesche.

L'indirizzo unitario dell'illuminismo con la sua fiducia nell'uomo si realizza nell'impegno a orientare la ricerca culturale nell'ambito della prassi, nella costruzione di strumenti per raggiungere la felicità del genere umano, per mezzo di un rifiuto coerente di ogni concezione antipragmatica e metafisica. Lo stesso cristianesimo può essere vissuto, quindi, come un'esperienza di pratica umanitaria e filantropica, basata su una visione sempre maggiormente secolarizzata della *caritas* « mentre ogni dogmatismo veniva respinto ed in questa prospettiva non c'era più spazio per il male, per non parlare della credenza nel diavolo » (107). Siffatto impegno etico-pragmatico dell'illuminismo, su cui in Italia hanno richiamato l'attenzione Verra e Merker, non si appiattisce mai nel secolo filosofico che la innesta in un vasto dibattito intellettuale, il quale coinvolge al livello critico tutte le manifestazioni della cultura: dal problema della conoscenza a quello della critica religiosa, dalla fondazione di un'estetica autonoma alla questione politico-sociale, dalle riflessioni morali ai problemi pedagogici e a quelli offerti dallo sviluppo della tecnica e della scienza.

Nel ricco contesto della cultura settecentesca Valjavec individua gli specifici nazionali connotati dalle precedenti tradizioni culturali. E mentre « il contributo più importante alla filosofia dell'epoca lo ha fornito l'Inghilterra » (110), « l'illuminismo francese mantiene con la vita un rapporto più consapevole che non l'illuminismo di molti altri paesi » (134).

La cultura tedesca si mosse in un contesto storico-culturale caratterizzato dalla peculiare situazione politica della Germania

del tempo ancora gravata dalla pesante ipoteca delle distruzioni materiali e spirituali provocate dalla Guerra dei Trent'anni. Eppure la *deutsche misère* costituì quel clima paradossale di tensioni culturali che attraverso l'intenso dibattito illuministico rese possibile la grande stagione del classicismo e del romanticismo tedeschi. Un dibattito scaturito dalle più disparate esperienze intellettuali, spirituali e sociali, basti ricordare le correnti spinozistiche accanto al movimento pietistico, il quale come sottolinea Valjavec ha avuto una funzione notevole e complessa nel promuovere l'*Aufklärung* tedesca (75-6).

Lo storico viennese, pur attento alla ricostruzione del pensiero dei principali esponenti dell'illuminismo, risulta particolarmente stimolante nell'individuazione dell'atteggiamento culturale formato spesso soprattutto da quegli aspetti che sovente sfuggono agli specialisti della storiografia filosofica.

Gli accenni agli antecedenti 'picari' (42) dell'uomo illuminista sono estremamente perspicui e tale rivisitazione del passato preilluministico con la fenomenologia dell'uomo 'politico', 'galante', 'curioso' del Seicento (91-2) aiuta a cogliere le profonde ragioni culturali di specifici atteggiamenti e mode settecenteschi coi loro sviluppi anche sul piano socio-politico individuati in quelle manifestazioni 'minori' pur essenziali per comprendere la peculiarità storico-culturale di un'epoca. Dietro la moda 'borghese', per esempio, si sviluppava la polemica sempre più radicale contro la gestione assolutistica del potere, la quale (una volta constatata la divergenza strutturale tra gli interessi del dispotismo monarchico e l'ideologia borghese dell'illuminismo) impegnò gli intellettuali europei dopo l'iniziale alleanza in chiave antif feudale con le correnti illuminate delle monarchie europee.

Un altro pregio dello studio di Valjavec è costituito dall'attenzione per quei fenomeni, che, oltrepassando la concezione razionalista dell'illuminismo, sfociarono, dopo un lento periodo di gestazione quasi invisibile spesso all'interno dei ristretti circoli intellettuali raggruppati nelle società segrete massoniche e occultistiche, nell'evasione nel mistero per recuperare gli aspetti irrazionali dell'uomo. Una storia dell'irrazionalismo moderno, dunque, non può trascurare più il 'secolo della ragione' poiché proprio la concezione illuministica di una totalità umana condusse l'illuminismo nel momento del trionfo alla sua fine: quando i giacobini festeggiavano la dea Ragione e l'Essere Supremo con una nuova imponente liturgia laica si svelava tutta la possente richiesta del sacro che, seppur criticata e troppo frettolosamente derisa, ancora animava l'Europa tanto da approdare perfino in Francia agli irrazionali lidi di un nuovo culto, mentre in Germania l'occultista Knigge contribuiva con Weishaupt a costituire un nuovo ordine iniziatico quello degli Illuminati — per la vittoria della ragione. E sarà Mozart con la *Zauberflöte* a cogliere armoniosamente gli aspetti

aporetici e in parte paradossali dell'ultimo illuminismo in cui la lotta della luce contro le tenebre riscopriva valenze e segni propri alla sfera irrazionale, ma proprio per questo « Mozart ha con l'illuminismo un rapporto più stretto in confronto alla maggior parte degli altri musicisti tedeschi di quest'epoca: interprete come nessun altro dello spirito profondo del suo secolo, è penetrato nei segreti dell'anima umana, riuscendo a tradurne in musica gli impulsi con grande maestria. In Mozart ha trovato la sua compiuta espressione l'aspirazione illuministica a svelare il mondo dei sentimenti umani e delle manifestazioni dell'anima » (265-6).

Se da un lato il fatto che nella sua tensione umanistica l'illuminismo si dilati fino a comprendere la sua stessa negazione rappresenta il suo limite in quanto esso fu « incapace di conquistare l'uomo nella totalità delle sue dimensioni » (341), d'altro verso proprio l'aver esso sperimentato anche le suggestioni dell'irrazionale, ormai sciolto da qualsiasi mitologia e liturgia tradizionali, rende attuale e impegnativo il confronto con l'epoca dei lumi perché « quasi tutti i problemi che agitano la nostra epoca sono stati avanzati da quel secolo » (9)*.

MARINO FRESCHI

* Paolo Casini, noto per i suoi studi sull'illuminismo anglo-francese, in una sua violenta recensione al libro di Valjavec ne dà un giudizio forzato presentandolo come « un'interpretazione assai riduttiva, bigotta e tutta 'da destra', che non si pone alcun problema storico serio, preoccupata soprattutto com'è di opporre alle aberrazioni peccaminose dell'illuminismo anglo-francese i valori solidi e moderati della sana cultura tedesca » (Paese Sera, Libri, 22 febbraio 1974). Con tali affermazioni ci si rifiuta di riconoscere la preminenza che Valjavec riserva all'illuminismo inglese (109-10), come pure di tener conto degli accenni tutt'altro che apologetici su quello tedesco (156-7).

Ma il problema non è solo questo. Casini ha recentemente pubblicato un vasto volume di *Introduzione all'illuminismo. Da Newton a Rousseau* (Bari, Laterza, 1973, 600 pp.), nel quale inspiegabilmente ignora l'illuminismo tedesco (per non parlare delle correnti illuministiche nei paesi iberici e in quelli dell'Europa Orientale). Nella *Premessa* al suo studio sull'illuminismo, di quello tedesco fornisce un'indicazione fortemente riduttiva: « un movimento eminentemente accademico, dottrinario, teologico » (XII). Dunque per Casini (che pure nella sua recensione a Valjavec si mostra così sensibile al pericolo di apparire « datato » e « demodé ») l'« età di Lessing » può ridursi a un secolo tutto « accademico, dottrinario, teologico »: eppure la cultura di « sinistra » ha già dal lontano 1893 con Mehring sfatato la « leggenda di Lessing », e in Italia, dopo i lavori di Mittner, Verra, Saito, Chiarini, Cases, Della Volpe, Merker e Baioni, ci sembra sia rimasto solo Casini a parlare di un Settecento tedesco appunto « accademico, dottrinario e teologico ».

Con tali giudizi affrettati, in sostanza, ci si preclude soltanto ogni possibilità di comprensione della cultura settecentesca e del profondo processo di elaborazione che in Germania si concluse nell'« età di Goethe ».

UN ESPERIMENTO GIUSTO E DIFFICILE

1. Una specie di « scandalo ».

È stata fondata a Napoli, nel dicembre scorso, una Associazione Italiana Docenti di Lingua e Letteratura Tedesca (ADILT) che nel programma e nelle strutture presenta qualche aspetto un poco oscillante fra lo « scandalo » e il delicato. Lo scandalo consiste in questo: a differenza di quasi tutte le associazioni di docenti universitari di lingue moderne a carattere più o meno accademico, difeso da accurati filtraggi per l'ammissione, l'ADILT accoglie tra i suoi soci con parità assoluta docenti dell'università e della scuola media; parte dal presupposto che fra quegli ordini d'insegnamento esistano anche molti interessi e responsabilità comuni, interdipendenti, molti di più di quel che si pensa e si vuole. Basta prendere un punto qualunque del « ciclo di produzione » della cultura: per esempio quello in cui lo scolaro si presenta all'università e voglia laurearsi in tedesco. Mettiamo il caso più fortunato e raro che lo abbia già « fatto » a un liceo scientifico. Il modo come l'ha « fatto » incide sul suo profitto, sul « passo » delle lezioni e dei seminari. C'è chi viene avendo già assimilato Brecht, c'è chi non è capace di dire una frase. Viceversa il modo con cui il docente universitario articola programmi, come pretende i seminari, come segue o non segue gli studenti e come fa esame, decide più della metà sul modo come quelli andranno a insegnare il tedesco. (L'altra metà dipende dalla serietà del laureato; dalle ragioni vere per cui ha scelto di farlo; ma che il tedesco s'impara insegnandolo, è vero fino a metà, a parte il fatto che anche questo, insegnarlo, va appreso in parte

all'università). A sua volta il modo come un « germanista » si è formato, incide sul suo modo di formare i ragazzi. In questo ciclo ci sono almeno due punti insidiosi, di « vuoto », di sganciamento di responsabilità o irresponsabilità: quello in cui il collega della media sgancia lo scolaro all'università (« si arrangi col germanista ») e quello in cui il docente universitario, stretta la mano all'allievo laureato, lo sgancia chissà dove nella scuola (« si arrangi con gli scolari »).

2. *Il pallino paritetico.*

Da tale presupposto di corresponsabilità l'ADILT ha dedotto la collaborazione anche critica fra i due ordini di insegnamento. Uno degli scopi primari di questa collaborazione è « promuovere la discussione e la soluzione dei problemi dell'insegnamento del tedesco nelle università e nelle scuole di ogni ordine e grado » (art. III, comma 2 dello Statuto), discutere insomma le reciproche incidenze. Per garantire che questa petizione di principio non resti un'ennesima spuma di parole, l'ADILT si è impegnata in modo non reversibile nelle sue stesse strutture, che possono anche divenire la sua tomba, se non funzionano. La prima è la pariteticità del suo consiglio direttivo, che oltre al presidente comprende dieci membri, cinque universitari (di cui due soli ordinari) e cinque docenti delle medie; da ognuno dei due gruppi è stato scelto un vicepresidente. Con questo sistema si è ottenuto che per la prima volta si siedono periodicamente intorno a un tavolo dieci persone, delle medie e delle università, a discutere alla pari — senza tiro alla fune — su problemi comuni dell'insegnamento del tedesco: messe piane e senza officiante, niente messe cantate con incensi. L'elezione del direttivo avvenne su proposte di un comitato elettorale paritetico e su lista aperta.

3. *Gruppi di lavoro.*

Furono proposti ed accettati dall'Assemblea alcuni gruppi di lavoro; ognuno fu ed è libero di aderirvi. Ogni socio è stato invitato per iscritto a collaborare con informazioni e suggerimenti. Non sarà male ripetere l'elenco, già fornito ai soci, dei vari gruppi e loro indirizzo:

1) gruppo *torinese* (Prof. Cesare Cases, Università di Torino, Facoltà di Magistero, Istituto di Germanistica, Via Sant'Ottavio 20, Torino), per l'Annuario della germanistica italiana. Questo primo annuario servirà a far conoscere non solo all'estero i quadri, docenti, assistenti, lettori, zone di ricerca, lauree, indirizzi ecc.

2) gruppo *romano* (Prof.ssa Barbarina Fracca, Via del Giuba 9, Roma), per i programmi e i metodi d'insegnamento nelle scuole medie.

3) gruppo *barese* (Prof. Aloisio Rendi, Università di Bari, Facoltà di Lingue e letterature straniere, Istituto di lingue e letterature germaniche, Via Garruba 6, 70122 Bari), per un'analisi critica e comparativa dell'insegnamento del tedesco nell'università. Per questo lavoro, reso urgente dalla varietà dei metodi e delle situazioni (quello che si richiede, p. es., a Salerno agli specialisti di tedesco è — eufemisticamente parlando — diverso da quello che si richiede a Venezia per concedere uno stesso titolo legale). Il gruppo barese lavora su informazioni dettagliate richieste con formulari da rinviare subito semmai non fosse già fatto.

4) gruppo che diremo di *Pinerolo* perché ci insegna la prof.ssa Carmela Camodeca a cui fa capo (Corso Peschiera 327, 10141 Torino), sui problemi connessi con l'insegnamento del tedesco ai lavoratori italiani all'estero. La Camodeca diede il via a Napoli, con una relazione lucida, densa di fatti vissuti, a una rete (a sua volta frammento di una rete ormai vastissima) di ricerche su questo tema cruciale. Non c'era bisogno della linguistica — benvenuta comunque — per scoprire problemi educativi vecchi di un secolo, almeno nel meridione; o per scoprire che nelle fabbriche, nei paesi e nelle baracche di Germania si per-

dono per via della lingua battaglie più gravi e quotidiane di quelle di Custozza. È una questione che non si esaurisce nei corsi regionali di preparazione professionale, e per la quale — nella farragine degli scritti, degli interventi ancora disordinati del governo, degli interessi, dei criteri di assunzione degli insegnanti — occorrono poche idee precise e collegamenti fitti. La Camodeca li ha avviati col gruppo barese ed alcune colleghe che hanno esperienze didattiche in Germania e preparano il materiale utile per un numero che la rivista « Il Ponte » vuol dedicare a questo problema.

5) gruppo *salernitano* (Prof. Alberto Destro, Via F. P. Tosti, 00199 Roma, che fece una prima relazione a Napoli, Ida Porena, Giorgio Sichel, Giorgio Cusatelli, Marianello Marianelli), per studiare un nuovo tipo di antologia. È una questione — più vessata che risolta — già impostata in una sessione di lavoro a Marina di Carrara. Il gruppo si è impegnato a presentare uno schema esclusivamente sperimentale, « in vitro », su cui (meglio che su criteri astratti), al prossimo congresso ADILT, possano nascere il dibattito e lo stimolo per chi voglia tentare di realizzare qualcosa. Il lavoro di questo gruppo procede anche sulla spinta della tavola rotonda che nel marzo scorso fu tenuto a Napoli, dedicata alla monumentale storia letteraria di Mittner, lui presente, con affabile dogalità. Si discusse sull'opportunità o meno di ridurre quella chiaroscurata giogaia di notizie, di giudizi, di problemi di fondo non più solo letterari, a una scala topografica più agevole per viandanti meno provveduti; sulla utilità o meno di insistere sui ponti e sui punti che collegano la letteratura con le altre arti, la politica, la storia e la filosofia, facendo di questo monumento qualcosa di più di una storia della cultura; si discusse insomma quali insegnamenti quotidiani e applicativi — anche per un'antologia ormai non più solo letteraria — possiamo dedurre da questo « Mittnerone » aere perennius.

6) gruppo *padovano* (Prof. Renato Saviane, Via Forte Marghera 17, 30170 Mestre - Venezia), interessato a un problema di più lunga prospettiva, quello di un catalogo

centralizzato dei libri, riviste ecc. di tedesco in tutte le biblioteche italiane. Sapere se e dove esista una certa pubblicazione è pregiudiziale per qualsiasi lavoro ed evita perdite di tempo.

Le punte più dolenti e urgenti di questi gruppi di studio sono quelle — romano, salernitano, barese — che riguardano i metodi e i programmi. Proprio quelli nel loro reciproco condizionarsi dovrebbero essere il tema primario del prossimo congresso ADILT. Lo hanno capito tutti — primo fra tutti il Goethe-Institut con la sua opera di appoggio massiccio e tecnico — che uno dei modi più efficaci per risolvere i nostri problemi è quello qualitativo, di migliorare il modo d'insegnare il tedesco (e non la lingua sola; sarà bene ripeterlo a chi fa finta di credere che si tratta solo di quella, un fatto « meramente didattico » per non stare al gioco). Lo ha capito perfino il ministero se è vero come è vero che l'Ufficio Studi e Sperimentazioni ha creato d'urgenza una commissione per proporre nuovi esperimenti operativi (nel quadro dello schema di « Decreto delegato - sperimentazione », specialmente al titolo II). Vuol dire dunque che siamo nel giusto, che i temi scelti dall'Assemblea dell'ADILT a Napoli per i gruppi di lavoro sono sensati, calibrati con la situazione reale; che, siccome nella commissione suddetta è stato chiamato un collega dell'ADILT, vuol dire che l'ADILT ha modo di dire la sua, la nostra, di docenti di tedesco anche in quella sede; vuol dire che la nostra vecchia esigenza, e insistenza, sull'anello regione — su cui ora anche il ministero sembra insistere a giudicare dagli articoli 9, 10, 11 e 12 del citato schema di decreto — era giusta e concreta.

4. Sezioni regionali.

Un'associazione come questa non può, non deve funzionare solo per un rapporto diretto fra il « centro » e i soci di « base »; non può perché il « centro » non ne ha i mezzi economici e tecnici, ma soprattutto non deve per-

ché il problema dei problemi è di attivare per quanto è possibile il discorso critico e non episodico fra i docenti universitari e quelli della media di ciascuna regione. Ai colleghi che aspettano o chiedono « che cosa farà l'ADILT, il centro », si può rispondere che l'ADILT sono loro, siamo noi, in ogni regione, e questo è il punto più serio del discorso. Il « centro » — il « centro di potere » — non esiste se non per coordinare le iniziative, elaborarle in proposte di lavoro, informare, possibilmente con un notiziario. Chi agisce sono le sezioni. Come nasce e agisce una sezione? Come si è formata e si sta formando in varie parti, ad Ancona, a Roma, in Toscana, a Torino, a Catania, a Bari, in Campania, su iniziativa di un gruppo di insegnanti delle medie o dell'università, soci o non soci, si organizza un incontro, si ragiona sullo statuto; se piace, da chi piace vengono fatte proposte su gruppi di lavoro, si sceglie un tema da approfondire insieme: didattico-metodologico (lacune dei programmi, anche universitari, dei testi), o tematico (quali temi da approfondire, più adatti per la sperimentazione interdisciplinare detta anche dipartimentale, per i concorsi stessi ecc., quali testi il collega universitario possa suggerire), o didattico-linguistico (che interessa in particolare tutta la fascia tecnico-commerciale delle medie e per il quale il germanista specifico può dire poco; molto di più il lettore o qualche specialista del « Goethe ». Si tratta, in parole più semplici e più vecchie, di organizzare piccole « sessioni di lavoro » regionali o sub-regionali o infra-regionali, da uno a tre giorni ogni tre quattro mesi, meglio all'inizio e verso la fine dell'anno scolastico, possibilmente in un istituto di germanistica e certamente con l'apporto dei germanisti, con un certo sacrificio per tutti specie dei due fiduciari — uno dell'università, uno delle medie — della sezione stessa. Il centro viene informato e informa su questi lavori, cerca di trarne i temi per i congressi nazionali e i problemi da dibattere anche col ministero.

5. *Non è un problema.*

Da quanto si è detto, il carattere dell'ADILT è specifico, non equivocabile, didattico in senso lato, un discorso critico fra docenti: un lavoro « qualitativo », di una verticale che passa per tutti gli strati degli « addetti ai lavori » dell'insegnamento. Come tale, l'ADILT non può sostituire il lavoro delle associazioni italo-tedesche, dei comitati locali o nazionali volti a diffondere in latitudine il tedesco nell'opinione pubblica, e creare consensi. Schematizzando si potrebbe dire che l'ADILT tende a congiungere i docenti fra loro sul piano didattico, le associazioni tendono a congiungere i docenti col pubblico, con le istituzioni; è ovvio che l'appoggio dell'ADILT possa a volte essere utile a quelle e viceversa. L'ADILT non ha la possibilità né il diritto di sostituirsi ai sindacati. Per tutte queste ragioni, essere soci dell'ADILT non esclude affatto, anzi, l'attività in queste varie associazioni; per questa ragione la quota d'iscrizione all'ADILT è minima. Si dirà semmai, ci siamo detti, che l'ANILS, provvista di ben altri mezzi e strutture, svolge, oltre a quello sindacale, legislativo ecc., un lavoro « qualificante » didattico. Ci siamo risposti che la situazione del tedesco è troppo precaria, mortificante, perché i docenti di tedesco non tentino di fare qualcosa, di aiutarsi anche fra loro (per analogia, associazioni italiane per la diffusione dell'inglese o del francese hanno meno ragione d'impegnarsi di quelle tedesche); abbiamo pensato che essenziale per fare qualcosa fra noi fosse questo specifico aggancio università-scuola media; che se funziona, specie in sede regionale, l'ADILT, meno aggravata dal numero, potrebbe favorire una circolazione più agile di esperienze e di informazioni su scala nazionale. La funzione « in longitudine » dell'ADILT può solo integrare quella « in latitudine » delle altre associazioni. Sappiamo troppo bene che gli strumenti più affinati della didattica, la preparazione più seria servono poco quando manchino alunni, cattedre, un interesse reale nell'opinione pubblica e una convergenza di sforzi su quei pochi, scontati e sofferti obiettivi di carattere istituzionale su cui

è impossibile discordare: cattedre, classi bilingui, seconda lingua, corsi alle elementari ecc. e altri elencati già nel primo appello pisano dei germanisti alla convergenza degli sforzi, pubblicato su « Studi germanici », n. 25, ottobre 1971, e di nuovo in appendice al libro di Marianelli e Ingenmey, *L'insegnamento della lingua tedesca in Italia*, Cremona, Quaderni del Convegno, 1973, pp. 86-87. Si può semmai almeno ogni anno fare insieme il punto con qualche rappresentante del « Goethe » e delle varie associazioni e dell'ADILT.

La riprova più semplice della complementarità del lavoro è data dal fatto che sezioni ADILT sono già nate o stanno nascendo anche dove esistono fiorenti associazioni italo-tedesche. L'utilità delle due coordinate — di formazione e di diffusione — è stata capita p. es. a La Spezia dove l'interesse, il gusto per la cultura tedesca moltiplicati intorno a un presidente di associazione serio e concreto come l'ammiraglio D'Antonio, non impediscono incontri « in longitudine » degli insegnanti; è stata capita nel comitato di Cremona la cui animatrice infaticabile la collega prof.ssa Ida Barbieri fa parte del consiglio direttivo dell'ADILT; l'hanno capita a Catania dove esiste uno dei comitati più antichi, guidato da una veterana di queste « battaglie », la collega prof.ssa Angelica Escher e dove per iniziativa sua e del collega prof. Dolei si è creata la sezione dell'ADILT. Eppure, la Sicilia non era stata, per così dire, « considerata » come meritava, quando al congresso della fondazione non risultò eletto nel consiglio direttivo il collega siciliano che la commissione elettorale aveva proposto, giustamente preoccupata di un collegamento più stretto proprio con le regioni che più ne hanno bisogno. (Non a caso la prossima sessione di lavoro ministeriale per gli insegnanti di tedesco nei licei si terrà in Campania; non a caso colleghi universitari come Zagari e Montinari hanno contribuito al fitto lavoro dell'ADILT barese; non a caso si progettano analoghi incontri a Catania, senza contare il lavoro dell'Istituto Goethe di Napoli per gli insegnanti del meridione: il fatto che Goethe non sia mai stato in Sardegna non dovrebbe escludere

che prima o poi ci sbarchi qualcuno del suo istituto). Ma il lavoro di organizzazione, di ubicazione è per se stesso difficile, richiede mezzi, personale sveglio, persone tenaci; sarà più agevole quando alla centrale di Napoli potranno disporre — meglio oggi che domani — dell'archivio già pisano, da integrare, e che già così com'è è uno strumento insostituibile di informazioni e di lavoro organizzativo.

6. *Ombre scontate.*

Pure, detto il bene avviato e sperabile, non si può onestamente ignorare i lati d'ombra, la « delicatezza » di questo esperimento: l'ombra, p. es., del « prestigio » o della « concorrenza »; eppure l'ADILT non toglie soci né valore a nessun comitato che magari lavora da tanto e sul serio. Altra ombra è lo scetticismo obbligatorio, del muro del pianto, ministeriale o no, per le sorti del tedesco; fermarsi all'ombra di quel muro è oggi più facile che mettere una pietra sopra l'altra. Si aggiunga infine l'ombra — se vogliamo abbassare il discorso al livello di moda — di vedere anche in questo fare in buona fede una « presa di potere ». Quale potere se non quello di lavorare? Basterebbe ricordare, al limite, che in ogni sezione regionale dell'ADILT la maggioranza difficilmente non può essere dei colleghi delle medie. Sarebbe tuttavia buffo, per non dire amaro, che proprio l'aspetto nuovo, stavo per dire puro, del nostro programma, cioè la presa di coscienza da parte dei colleghi universitari di avere anche problemi e responsabilità comuni con quelli della media, venisse sospettata di strumentalismo e di paternalismo. Perché e con quale vantaggio, quando sarebbe rimasto più comodo restare nel limbo accademico? A quale fine, se uno dei motivi per cui questa associazione può fallire è giusto il fatto che essa — molti se ne sono accorti — non offre vantaggi né ambizioni né reali? Pure, ombre del genere non possono non esserci in questa prima fase d'impatto; ma possono dileguare col tempo.

7. *La delicatezza.*

I pericoli più seri sono altri, diciamo due. Il primo è che i colleghi della media possano non capire la serietà, la necessità di questo tentativo in comune per sbloccare la situazione dell'insegnamento. Il secondo, quello « delicato », è il fatto che questo esperimento in fondo — qualcuno se ne accorge — costituisce una verifica, a suo modo politica, nella prassi, dell'atteggiamento aperto, protagonista o democratico, professato da molti germanisti universitari: se all'atteggiamento non corrisponde ora un comportamento leale, reale, « regionale », nei confronti dei colleghi della media — se alla « image » non corrisponde il « courage » anche in questo settore operativo o di base —, essi, e chi scrive con loro, hanno il diritto di dire che l'esperimento di una « comunità » ADILT è fallito, che la verifica è stata negativa. Niente di male, la colpa sarà dei due scopi più difficili e di fondo a cui l'ADILT dovrebbe arrivare:

1) uno psicologico, che gli universitari diano una mano ai colleghi delle medie senza tenere alzata l'altra col dito pontificante; che quelli delle medie diano una mano ai colleghi universitari senza tenersi l'altra dietro la schiena per diffidente deferenza;

2) uno « politico », che i docenti italiani di tedesco possano arrivare a un ragionamento libero coi colleghi di tutte le nazioni di lingua tedesca.

Nella serietà di questi due scopi la delicatezza, ma anche la validità, per non dire il gusto, di questo esperimento ADILT. Se al prossimo congresso questi due punti fossero più lontani di oggi, si potrebbe incominciare a pensare onestamente di chiudere bottega. Per meno questa non vale tenerla aperta.

MARIANELLO MARIANELLI

ASSOCIAZIONE ITALIANA
DEI DOCENTI DI LINGUA E LETTERATURA TEDESCA

STATUTO

ART. I — Si costituisce l'Associazione Italiana dei Docenti di Lingua e Letteratura Tedesca - ADILT.

ART. II — L'Associazione ha sede legale e il suo recapito postale presso il Seminario di Studi Germanici (tedesco) dell'Istituto Universitario Orientale, Piazza San Giovanni Maggiore, 80134 Napoli.

ART. III — L'Associazione intende:

1) favorire lo sviluppo degli studi di lingua e letteratura tedesca;

2) promuovere la discussione e soluzione dei problemi dell'insegnamento del tedesco nelle università e nelle scuole di ogni ordine e grado;

3) ricercare a livello legislativo e normativo il consolidamento e l'ampliamento degli sbocchi professionali connessi con la funzione della lingua e cultura tedesca nell'ambito della scuola e della società italiana;

4) sviluppare i rapporti con gli Istituti di cultura in Italia e con le associazioni di germanistica di ogni ordine e grado degli altri paesi, in particolare con quelli della Confederazione Elvetica, della Repubblica d'Austria, della Repubblica Democratica Tedesca e della Repubblica Federale di Germania;

5) promuovere, inoltre, la collaborazione con altre istituzioni e associazioni italiane di docenti di altre discipline al fine di portare ad una visione non unilaterale dei problemi inerenti all'insegnamento delle lingue e letterature straniere moderne tanto nell'Università quanto nella Scuola Media.

ART. IV — L'Associazione è aperta ai docenti delle scuole e delle università italiane e a studiosi della cultura tedesca (cultori della disciplina). I cultori della disciplina presenteranno domanda di ammissione che verrà esaminata dal Consiglio Direttivo.

Il Consiglio Direttivo può proporre all'Assemblea generale la nomina di soci onorari.

ART. V — L'Associazione si articola in Sezioni, le quali funzionano secondo le strutture e le esigenze locali.

ART. VI — Tutti gli iscritti all'Associazione hanno pertanto autonomia di iniziativa nell'ambito delle loro Sezioni per quanto riguarda i problemi locali che rientrano negli scopi dell'Associazione.

ART. VII — I docenti universitari sono tenuti al pagamento di una quota annuale (salvo successive modifiche apportate per decisione dell'Assemblea generale) di L. 10.000. (L. 2.000 per i borsisti, contrattisti ed esercitatori) da versarsi alla Segreteria generale dell'Associazione.

I docenti della scuola primaria e secondaria e i cultori della disciplina verseranno la loro quota annuale, stabilita dalle Sezioni, alle rispettive segreterie; le quali invieranno alla Segreteria generale dell'Associazione, entro il 1° marzo di ogni anno, la quota annuale di L. 2.000 per ogni iscritto, che dà diritto alla tessera e alle pubblicazioni sociali.

I soci onorari sono esentati dal pagamento della quota annuale.

ART. VIII — Il patrimonio dell'Associazione è costituito dalle quote sociali, da eventuali donazioni e contributi e dai proventi di pubblicazioni e iniziative nell'ambito dell'Associazione stessa.

ART. IX — Sono organi dell'Assemblea: l'Assemblea generale e il Consiglio direttivo.

ART. X — L'Assemblea generale è formata dalla totalità dei soci. Salvo per i casi di modifica dello statuto e di scioglimento dell'Associazione, per i quali è richiesta la maggioranza dei due terzi degli iscritti, l'Assemblea generale delibera a maggioranza dei presenti.

ART. XI — L'Assemblea generale è convocata dal Consiglio direttivo dell'Associazione una volta l'anno oppure in sessione straordinaria in qualsiasi momento su richiesta di almeno un terzo dei soci o quando il Consiglio direttivo ne ravvisi la necessità.

La convocazione dell'Assemblea generale avviene per lettera alle Sezioni e ai soci che fanno capo direttamente alla Segreteria generale con almeno due mesi di anticipo sulla data di riunione e con l'indicazione dei punti all'ordine del giorno. Entro i trenta giorni successivi alla convocazione potranno venire inoltrate alla Segreteria generale eventuali proposte di aggiunte all'ordine del giorno.

ART. XII — L'Assemblea generale:

- 1) formula il programma di lavoro dell'Associazione;

- 2) esamina e sottopone a votazione la relazione del Consiglio direttivo e i bilanci preventivo e consuntivo previo controllo di due revisori dei conti eletti dall'Assemblea;

- 3) elegge il nuovo Consiglio direttivo. Ciascun membro dell'Assemblea generale vota un numero di nominativi pari al numero dei membri del Consiglio direttivo. Le votazioni avvengono per scrutinio segreto sulla base di una lista di candidati in numero superiore a quello dei posti in votazione presentata dalla Commissione elettorale nominata dall'Assemblea generale.

- 4) Le decisioni del Consiglio direttivo previste dai commi 4° e 5° dell'art. III sono soggette a ratifica da parte dell'Assemblea generale.

ART. XIII — Il Consiglio direttivo comprende il presidente e dieci membri eletti con criterio paritetico fra docenti dell'Università (compresi eventualmente i cultori della materia) e docenti della scuola primaria e secondaria. Fra tali dieci membri il Consiglio direttivo elegge:

- due vicepresidenti,
- otto membri, di cui uno funge da segretario generale.

Il Consiglio direttivo resta in carica per due anni e si riunisce di norma almeno due volte l'anno.

ART. XIV — Il Consiglio direttivo:

- 1) promuove l'attività dell'Associazione secondo le direttive dello statuto e dell'Assemblea generale, cui deve sottoporre annualmente una relazione;

- 2) raccoglie ed amministra i fondi dell'Associazione;
- 3) esamina le domande d'iscrizione dei cultori della disciplina;
- 4) convoca l'Assemblea generale.

ART. XV — L'Associazione è rappresentata dal presidente.

RESPONSABILI PROVINCIALI DELL'ADILT (1-3-'74)**PIEMONTE**

Pegoraro Anna, Strada del Nobile 37/7 - 10131 Torino
Comazzi Castano Margh., Via Orelli 8 - 28100 Novara

LOMBARDIA

Nessi Laura, Via Petrarca 30 - 22100 Como
Barbieri Ida, Piazza Fiume 7 - 26100 Cremona
Enzi Aldo, Via F.lli Grioli 19 - 46100 Mantova
De Benedictis Antonio, V.le Stelvio 38 - 23017 Morbegno (SO)

EMILIA ROMAGNA

Catte Rosita, Via P. Cannetti - 48100 Ravenna

VENETO

Cetti Marinoni Bianca, Via S. Rocchetto 13 - 37100 Verona
Dal Medico Duilio, I.T.I. Marzotto - 36100 Vicenza
Sinigaglia Laura, Via Brigata Sassari 4-A - Asiago (Vicenza)

FRIULI VENEZIA GIULIA

Lidio Passarino, Via Don Bosco 51/14 - 33100 Udine

TRENTINO ALTO ADIGE

Benza Albina, Via Capri 17 - 39100 Bolzano
Marzocchi Elsa - 38050 Povo di Trento

TOSCANA

Scardigli Barbara, Via Gualandi 8 - 50100 Firenze

UMBRIA

Nicasi Mühlum Nelly, Via Mameli 2 - 06100 Perugia

ABRUZZI MOLISE

Cercone Franco, C.so Ovidio 260 - 67039 Sulmona

LAZIO

Fracca Barbarina, Via del Giuba 9 - 00100 Roma
Chiapponi Narciso, Via Rinaldi - 02100 Rieti

PUGLIE

Guerrieri Antonio, Liceo Scient. « Marconi » - Foggia

SICILIA

Monreale Teresa, Piazza S. Marino - 90100 Palermo
Monterosso Maria, Via Asilo S. Agata 25 - 95100 Catania

SARDEGNA

Sechi Maria, Via S. Benedetto 4 - 09100 Cagliari

Il presente elenco dei Responsabili provinciali dell'ADILT ri-specchia la situazione fino al 1 marzo 1974. Un altro elenco più aggiornato sarà pubblicato nel prossimo NOTIZIARIO — curato presso il Seminario di Tedesco, Istituto Universitario Orientale, Piazza S. Giovanni Maggiore, Napoli — in preparazione del Congresso Nazionale che si terrà il 7 e l'8 dicembre a Firenze.

Ed. Intercontinentalia - Napoli

Istituto Grafico Italiano S.p.A.
Stab. di S. Giorgio a Cremano
Napoli