



SE

TESTI E DOCUMENTI

GYÖRGY LUKÁCS
L'ANIMA E LE FORME

TESTI E DOCUMENTI

.33.

GYÖRGY LUKÁCS
L'ANIMA E LE FORME

TRADUZIONE E NOTA DI SERGIO BOLOGNA
CON UNO SCRITTO DI FRANCO FORTINI

SE

Titolo originale: *Die Seele und die Formen. Essays*

© 1910 FERENC JÁNOSSY

© 2002 SE SRL

VIA MANIN 13 - 20121 MILANO

ISBN 88-7710-550-X

INDICE

ESSENZA E FORMA DEL SAGGIO: UNA LETTERA A LEO POPPER	13
PLATONISMO, POESIA E LE FORME: RUDOLF KASSNER	39
QUANDO LA FORMA SI FRANGE SUGLI SCOGLI DELL'ESISTENZA: SØREN KIERKEGAARD E REGINA OLSEN	53
SULLA FILOSOFIA ROMANTICA DELL'ESISTENZA: NOVALIS	73
LA BORGHESIA E « L'ART POUR L'ART »: THEODOR STORM	91
LA NUOVA SOLITUDINE E LA SUA LIRICA: STEFAN GEORGE	125
ANELITO E FORMA: CHARLES-LOUIS PHILIPPE	143
IL MOMENTO E LE FORME: RICHARD BEER-HOFMANN	165
RICCHEZZA, CAOS E FORMA: UN DIALOGO SU LAWRENCE STERNE	189
METAFISICA DELLA TRAGEDIA: PAUL ERNST	229
<i>Nota del traduttore</i>	263
LUKÁCS GIOVANE <i>di Franco Fortini</i>	271

L'ANIMA E LE FORME

Alla memoria di Irma Seidler

ESSENZA E FORMA DEL SAGGIO:
UNA LETTERA A LEO POPPER

Amico mio,

ho davanti a me i saggi destinati a questo libro, e mi chiedo se siano pubblicabili, se possano cioè questi lavori dar vita a un'unità nuova, a un libro. Per ora infatti non c'interessa sapere cosa possono offrire questi saggi in quanto studi di « storia letteraria », ma soltanto se in essi c'è qualcosa che possa farli diventare una forma nuova, autonoma, e se questo principio è comune a ciascuno di essi. Che cos'è questa unità – ammesso che esista? Non intendo tentarne una formulazione, perché il discorso non riguarda ora né me né il mio libro; il problema che ci sta di fronte è più importante, più generale: è il problema di vedere se tale unità possa esistere. In quale misura gli scritti veramente grandi, appartenenti alla medesima categoria di questi, abbiano una loro forma e in quale misura questa sia una forma autonoma; in quale misura il genere di punto di vista e la sua configurazione siano in grado di sottrarre un'opera dal campo delle scienze e di collocarla nel campo dell'arte, pur mantenendo distinti i confini che separano le scienze dall'arte; come le infondano l'energia necessaria per imporre un nuovo ordine concettuale alla vita, pur tenendola ben distinta dalla gelida e intoccabile perfezione della filosofia. Questo mi sembra l'unico modo possibile per fare un'apologia non superficiale di questi scritti, ma al tempo stesso per sottoporli ad una critica profonda; infatti essi verranno giudicati in prima istanza secondo il metro che qui verrà stabilito e la determinazione di questo punto di riferimento ci dirà per ora la distanza che li separa da esso.

Insomma: la critica, il saggio – chiamalo per ora come vuoi – come opera d'arte, come genere artistico. Lo so, questo problema ti annoia, e hai la sensazione che tutti gli argomenti pro e contro siano ormai roba vecchia. Wilde e Kerr hanno reso di uso comune una massima,

già nota al romanticismo tedesco, il cui significato ultimo i greci e i romani percepivano, del tutto inconsapevolmente, come ovvio: che la critica è un'arte e non una scienza. Tuttavia io credo – è solo per questo che oso molestarti con queste osservazioni – che tutte queste controversie non abbiano toccato il vero nocciolo del problema; il problema cioè di cos'è il saggio, di come lo si esprime in modo appropriato e quali siano i mezzi e la traccia di questa espressione. Credo che a questo proposito si sia troppo insistito sul « com'è ben scritto! », sul fatto che il saggio potrebbe essere stilisticamente equivalente a una poesia e che sarebbe perciò errato parlare di valori differenti. Forse, ma che cosa significa questo? Anche se noi consideriamo in questo senso la critica come opera d'arte, tuttavia non abbiamo detto alcunché circa la sua essenza. « Ciò che è ben scritto, è un'opera d'arte », un annuncio o una notizia di giornale ben scritti sono essi pure poesia? Capisco a questo punto quello che in una tale concezione della critica ti può irritare: l'anarchia, la negazione della forma, che permetterebbe a un intelletto che si presume sovrano di giocherellare a suo piacimento con ogni possibilità; invece quando io parlo del saggio come una forma d'arte, lo faccio in nome dell'ordine (dunque quasi in modo puramente simbolico e inappropriato); perché sento che ha una forma che lo distingue da tutte le altre forme d'arte con l'impellabile rigore di una legge. Io cerco di isolare il saggio con la massima evidenza proprio definendolo una forma d'arte.

Perciò non parleremo più delle sue affinità con la poesia, ma di ciò che lo distingue dalla poesia. Ogni affinità non sarà che lo sfondo necessario affinché risulti con maggiore evidenza la diversità. Intendo riferirmi alla poesia per avere dinanzi agli occhi i saggi veri, non quel genere di scritti utili ma che senza alcun diritto vengono chiamati saggi, i quali non possono darci altro che erudizione e dati e « riferimenti ». Perché leggiamo i saggi? Molti li leggono per erudizione, ma taluni vi trovano ben altre attrattive. Non è difficile distinguerli: noi oggi – non è vero? – valutiamo e guardiamo la « tragedia classica » con occhi ben diversi rispetto a quanto faceva

Lessing nella *Drammaturgia*; strani e quasi incomprensibili ci appaiono i greci di Winckelmann e forse presto proveremo dei sentimenti non diversi nei confronti del *Rinascimento* di Burckhardt. E ciò nonostante li leggiamo – perché? Ma esistono scritti di critica, che assomigliano a certe ipotesi delle scienze naturali o a certi progetti di parti di una macchina, i quali perdono tutto il loro valore nel momento in cui si formula una nuova ipotesi o si trova un progetto migliore. Se qualcuno però – è una mia speranza e una mia attesa – scrivesse la nuova *Drammaturgia*, una *Drammaturgia* a sostegno di Corneille e contro Shakespeare, come potrebbe sminuire il valore di quella di Lessing? E cosa possono mutare Burckhardt e Pater, Rhode e Nietzsche all'efficacia dei sogni ellenici di Winckelmann?

« Sì, se la critica fosse una scienza » scrive Kerr. « Ma l'Imponderabile è troppo forte. Nel migliore dei casi essa è un'arte ». E se essa fosse una scienza – non è affatto improbabile che lo diventi – il nostro problema sarebbe diverso? Qui non si tratta di trovare un sostitutivo ma qualcosa di sostanzialmente nuovo, qualcosa che non c'entra affatto col raggiungimento completo o approssimativo di scopi scientifici. Nella scienza c'impressionano i contenuti, nell'arte le forme; la scienza ci offre i fatti e le loro connessioni, l'arte invece ci offre anime e destini. Qui le due strade divergono, qui non ci sono né sostitutivi né transazioni. Se in epoche primitive, ancora indifferenziate, arte e scienza (e religione e morale e politica) erano un Tutto indistinto, non appena la scienza si è emancipata ed è divenuta autonoma, ogni agente preparatorio ha perduto il suo valore. Soltanto quando qualcosa ha sciolto tutti i suoi contenuti in una forma ed è divenuto pura arte, allora non può più diventare superfluo, allora la sua precedente scientificità è del tutto dimenticata e priva di significato.

Esiste dunque una scienza dell'arte; ma esiste anche un modo del tutto differente con cui i temperamenti umani si manifestano, che trova la sua espressione per lo più nello scrivere sull'arte. Per lo più, ho detto, perché esistono molti scritti prodotti da tali sentimenti, i quali non sfiorano né la letteratura né l'arte; scritti dove vengono messi

sul tappeto gli stessi problemi esistenziali che si incontrano in opere che si dicono « di critica » con la differenza che i problemi vengono posti direttamente alla vita senza alcuna mediazione letteraria o artistica. Di questo tipo sono gli scritti dei massimi saggisti: i dialoghi di Platone e gli scritti dei Mistici, i saggi di Montaigne, i fogli di diario immaginari e le novelle di Kierkegaard.

Una serie infinita di sottili passaggi appena percettibili conduce da qui alla poesia. Pensa alle ultime scene dell'*Eracle* di Euripide: la tragedia è già alla fine quando appare Teseo e apprende quanto è accaduto, la spaventosa vendetta di Hera su Eracle. Inizia allora il dialogo della vita tra Eracle afflitto e il suo amico; risuonano domande simili a quelle dei dialoghi socratici, ma coloro che le pongono sono figure più rigide, meno umane e le loro domande sono più concettose, più astratte dall'esperienza diretta, che non quelle dei dialoghi di Platone. Pensa all'ultima scena di *Michael Kramer*, alle *Confessioni di un'anima bella*, a Dante, all'*Everyman*, a Bunyan – debbo portarti altri esempi?

Tu replicherai certamente che la chiusa dell'*Eracle* non è drammatica e Bunyan è... Certo, certo – ma perché? L'*Eracle* non è drammatico perché la logica conseguenza di ogni stile drammatico è che tutta la vicenda interiore viene proiettata in atti, movimenti e atteggiamenti umani, cioè resa visibile e percepibile ai sensi. Tu vedi qui la vendetta di Hera che si avvicina a Eracle e vedi Eracle beato nell'ebbrezza della vittoria, prima che la vendetta l'abbia raggiunto, e poi lo vedi agitarsi furiosamente nella pazzia, con cui essa lo ha colpito, e la sua selvaggia disperazione dopo la tempesta, quando si accorge di quanto gli è accaduto. Ma non vedi nulla di ciò che avviene in seguito. Giunge Teseo – e invano tu cercheresti di definire ciò che accade ora con criteri che non siano di puro raziocinio: ciò che tu senti e vedi non è più un autentico mezzo espressivo di ciò che accade realmente, ciò che accade, accade per puro caso. Tu vedi soltanto che Teseo ed Eracle escono di scena insieme. Prima erano rimbalzate le domande: come sono gli dèi in verità, a quali dèi dobbiamo credere e a quali no, che cos'è la vita e qual è il modo migliore per sopportare vi-

rilmente i propri dolori? L'esperienza concreta che ha suscitato queste domande scompare in lontananze infinite. E se le risposte ci riportano al mondo delle cose, pure non sono più risposte a problemi che la vita vivente ha suscitato, a domande su ciò che questi uomini, ora, in questa determinata condizione esistenziale fanno e su ciò che debbono lasciar perdere. Queste risposte sembrano osservare ogni evento con sguardo estraneo, perché provengono dalla vita e dagli dèi e ignorano il dolore di Eracle e la sua causa, la vendetta di Hera. Lo so che il dramma pone le sue domande anche *alla* vita, che anche in questo caso è *il* destino a fornire la risposta e che in ultima analisi le domande e le risposte sono riferite anche qui a una cosa determinata. Ma il vero autore drammatico (nella misura in cui è vero poeta, vero interprete del principio poetico) osserverà *una* vita con tanta ricchezza e intensità, da farla diventare quasi senza accorgersene *la* vita. Ma qui tutto perde il suo valore drammatico perché diventa operante l'altro principio; quella vita che qui poneva le domande perde tutta la sua corporeità dal momento in cui echeggia la prima parola della domanda.

Esistono dunque due tipi di realtà dell'anima: l'uno è *la* vita e l'altro è il *vivere*; entrambi sono ugualmente reali, ma non possono esserlo contemporaneamente. Nell'esperienza di ogni uomo sono contenuti i due elementi, anche se con intensità e profondità sempre diverse, anche nel ricordo, ora questo ora quello; soltanto in una forma possono essere percepiti contemporaneamente. Da quando esiste una vita e degli uomini che vogliono capirla e ordinarla è esistito sempre questo dualismo nelle loro esperienze. La controversia sulla priorità e la superiorità dell'una o dell'altra trovò per lo più il suo terreno di scontro nella filosofia e le grida di battaglia furono sempre diverse, quindi incomprese e incomprensibili per la maggioranza degli uomini. Nel Medioevo, come sembra, il problema fu posto con la massima chiarezza; i pensatori si divisero in due fronti: gli uni sostenevano che gli universali, le categorie (le idee di Platone, se vuoi) erano le uniche vere realtà, mentre gli altri le ritenevano soltanto parole, nomi riassuntivi delle uniche vere, singole cose.

Lo stesso dualismo divide anche i mezzi dell'espressione; qui il contrasto è tra immagine e « significato ». Il primo principio è creatore d'immagini, il secondo di significati; per l'uno esistono soltanto le cose, per l'altro soltanto le loro relazioni, soltanto categorie e valori. La poesia in sé e per sé non conosce nulla che sia al di là delle cose, per essa ogni cosa è definitiva, unica e incomparabile. Perciò essa non si pone problemi del tipo « non si rivolgono domande alle pure cose, ma solo alle loro relazioni » poiché — come nelle favole — ogni domanda diventa qui a sua volta una cosa, simile a ciò che l'ha fatta nascere. L'eroe si trova ad un bivio o in mezzo alla battaglia, ma il bivio e la battaglia non sono destini tali da giustificare domande e risposte, ma semplicemente e letteralmente battaglie e bivî. L'eroe soffia nel suo corno incantato e appare l'atteso miracolo, un fatto che dà nuovo ordine alle cose. Ma nella critica veramente profonda non c'è vita delle cose, non ci sono immagini, ma solo trasparenza, solo qualcosa che nessuna immagine sarebbe in grado di esprimere adeguatamente. Una « afiguratività di tutte le immagini », ecco l'ideale di tutti i mistici; Socrate, rivolgendosi a Fedro, ha parole di scherno e di disprezzo per i poeti che non hanno mai cantato degnamente la vera vita dell'anima e mai la canteranno. « Poiché il grande Essere, dove un tempo albergava la parte immortale dell'anima, è incolore, senza figura e impercettibile e soltanto il timoniere dell'anima, lo spirito, ha la facoltà di vederlo ».

Forse ribatterai che il mio poeta è una vuota astrazione e così pure il mio critico. Hai ragione, entrambi sono astrazioni, ma forse non completamente vuote. Sono astrazioni perché anche Socrate deve parlare per immagini del suo mondo senza forma e al di là di ogni forma; persino il termine dei mistici tedeschi, « afiguratività », è una metafora. Inoltre non esiste poesia se non c'è ordine nelle cose. Matthew Arnold la chiamò una volta « Criticism of Life ». Essa rappresenta le relazioni fondamentali tra l'uomo, il destino e il mondo ed è scaturita certamente da questa intuizione profonda, anche se spesso non sa nulla delle proprie origini. E se spesso allontana da se stessa ogni atteggiamento problematico e ogni pre-

sa di posizione – la negazione di tutti i problemi non è forse a sua volta un atteggiamento problematico e il consapevole rifiuto dei problemi non è forse a sua volta una presa di posizione? Ma c'è di più: la separazione tra immagine e significato è essa stessa un'astrazione, poiché il significato è sempre avvolto in un velo d'immagini e il riflesso di un bagliore che sta dietro le immagini filtra attraverso ognuna di esse. Ogni immagine è di questo mondo e il suo sguardo brilla per la gioia di esistere; ma essa allude e ricorda a noi qualcosa che esisteva chissà quando, chissà dove, ricorda la sua patria d'origine, quell'unica cosa che è importante e piena di significato nel fondo dell'anima. Sì, nella loro nuda purezza, questi due estremi del sentire umano sono solo astrazioni, ma soltanto per mezzo di tali astrazioni potevo indicare i due poli possibili dell'espressione letteraria. E gli scritti dei critici, dei platonici e dei mistici sono quelli che con maggior decisione astraggono dalle immagini, che con maggior forza afferrano ciò che sta dietro le immagini.

In tal modo credo di avere anche dimostrato perché questo genere di sensazione richiede una forma artistica particolare e perché ogniqualevolta essa si manifesta nella poesia in altre forme, noi avvertiamo sempre un fastidio. Una volta tu hai postulato, riferendoti a tutto ciò cui viene data una forma, la grande esigenza – forse l'unica esigenza sempre valida ma spietata e che non ammette trasgressioni – che nell'opera d'arte tutto sia plasmato con lo stesso materiale, che ogni sua parte sia ordinata secondo un criterio percepibile da un punto solo. Poiché ogni opera scritta tende sia all'unità che alla molteplicità, il problema stilistico generale è quello di mantenere l'equilibrio della molteplicità delle cose e di articolare con fantasia la massa di materia uniforme. Ciò che è vitale in una forma d'arte, è morto nelle altre: ecco una prova pratica, palpabile, dell'interna divisione delle forme. Ti ricordi quando mi spiegavi la vitalità delle figure umane di certi affreschi fortemente stilizzati? Dicevi: questi affreschi sono dipinti tra colonne, ma benché gli atteggiamenti delle figure umane siano rigidi come quelli delle marionette e ogni fisionomia sia soltanto una maschera, tuttavia ciò ha più vita delle colonne che incorniciano i

dipinti, con i quali forma un'unità decorativa. Ma ha appena un po' più di vita, per mantenere l'unità e tuttavia quel tanto di più perché nasca l'illusione della vita. Qui però il problema dell'equilibrio si pone nei termini seguenti: il mondo e l'al di là, l'immagine e la trasparenza, l'idea e l'emanazione poggiano ciascuno sui piatti di una bilancia, che deve rimanere in equilibrio. Quanto più il problema penetra nel profondo – confronta semplicemente la tragedia con la favola – tanto più lineari diventano le immagini; quanto minore è la superficie che contiene il tutto, tanto più tenui e sfocati diventano i colori; quanto più parca la ricchezza e la molteplicità del mondo, tanto più le fisionomie umane assumono i contorni di maschere. Ci sono però delle esperienze di vita, per esprimere le quali anche gli atteggiamenti più semplici e misurati sarebbero eccessivi – e al tempo stesso insufficienti; ci sono domande la cui voce è così fiavole che per esse il suono dell'evento più incolore non sarebbe una musica d'accompagnamento ma un rozzo rumore; esistono rapporti tra destini umani diversi che sono a tal punto puri e semplici rapporti tra destini in sé, che ogni riferimento umano verrebbe soltanto a disturbare la loro astratta purezza ed elevatezza. Non intendo riferirmi alla finezza e alla profondità, queste sono categorie di valori, che solo all'interno della forma hanno una loro validità; intendo riferirmi ai principi fondamentali che suddividono le forme tra loro, alla materia, con cui tutto si costruisce, alla prospettiva, alla visione del mondo, che conferisce unità al tutto. In breve: se paragonassimo le diverse forme della poesia alla luce del sole rifratta dal prisma, gli scritti dei saggisti sarebbero i raggi ultravioletti.

Esistono dunque esperienze che nessun atteggiamento può esprimere, ma che aspirano tuttavia a trovare un'espressione. Da quanto ho già detto avrai capito a quali alluda e di che tipo esse siano. L'esperienza intellettuale, concettuale, come esperienza sentimentale, come realtà diretta, come principio esistenziale spontaneo; la *Weltanschauung* come avvenimento dell'anima nella sua nuda purezza, come forza motrice della vita. La domanda diretta: che cos'è la vita, l'uomo e il destino? Ma

solo in quanto domanda; perché la risposta anche qui non porta alcuna « soluzione », come nel caso della scienza o – in un'atmosfera più rarefatta – della filosofia; essa è piuttosto, come in ogni genere di poesia, simbolo, destino e tragicità. Quando l'uomo ha un'esperienza del genere, tutto ciò che v'è di esteriore in lui aspetta, con immobile fissità, la decisione che scaturirà dalla lotta delle potenze invisibili, precluse ai sensi. Ogni atteggiamento con cui l'uomo volesse esprimere qualcosa di ciò che sente, falserebbe la sua esperienza, ove non voglia poi sottolineare con ironia la propria insufficienza e quindi con ciò neutralizzarsi. Nulla di esteriore è in grado di dare forma a un uomo che fa questa esperienza – come potrebbe esserne capace la poesia?

Ogni opera scritta rappresenta il mondo sotto il simbolo di un rapporto di destini; il problema del destino determina ovunque il problema della forma. Questa unità, questa coesistenza è così salda, che i due elementi non si presentano separati; anche qui la separazione è possibile solo facendo ricorso all'astrazione. La distinzione, che cerco di fare, sembra essere costituita in pratica solo da una diversità d'accento: mentre è il destino che dà alla poesia il profilo, la forma, e nella poesia la forma appare sempre come destino, negli scritti dei saggi la forma diventa destino, principio creatore di destini. Questa differenza ci dice che il destino estrae le cose dal mondo delle cose, accentua quelle importanti ed elimina quelle non essenziali. Le forme, d'altra parte, recingono una materia che altrimenti si dissolverebbe nel tutto. Il destino viene da lì, da dove proviene il tutto, come cosa tra le cose, mentre la forma – considerata dall'esterno, come qualcosa di finito – delimita i confini di ciò che è estraneo all'essere. Poiché il destino regolatore delle cose è carne della loro carne e sangue del loro sangue, non trova posto negli scritti dei saggi. Infatti il destino, spogliato della sua unicità e casualità, è immateriale e aereo proprio come ogni altra materia incorporea di questi scritti, ai quali esso non dà una forma, tanto più perché mancano di ogni naturale tendenza e capacità a lasciarsi comprimere in una forma.

È per questa ragione che questi scritti trattano delle

forme. Il critico è colui che intravede nelle forme l'elemento fatale, è colui che prova l'esperienza più intensa di fronte a quel contenuto dell'anima che le forme, indirettamente e inconsapevolmente, nascondono in se stesse. La forma è la sua grande esperienza, è, come una realtà immediata, ciò che vi è di figurativo, di veramente vitale nei suoi scritti. L'intensità di questa esperienza infonde vita autonoma a quella forma, nata da un'osservazione « per simboli » dei simboli della vita. Essa diviene una *Weltanschauung*, una prospettiva, una presa di posizione nei riguardi della vita da cui è nata, un modo possibile di darle una propria forma nuova, di ricrearla. Per il critico dunque il momento del destino è quello in cui le cose diventano forme, è l'attimo nel quale tutti i sentimenti e le esperienze che erano al di qua e al di là della forma ricevono una forma, si mescolano e si coagulano in una forma. È l'attimo mistico dell'unione di ciò che sta fuori e di ciò che sta dentro, dell'anima e della forma, mistico proprio come il momento fatale della tragedia, come quello della novella, come quello della lirica, dove, rispettivamente, eroe e destino, caso e necessità cosmica, anima e sfondo, s'incontrano e crescono insieme in una nuova unità inscindibile, per il passato e per l'avvenire. Negli scritti del critico la forma è la realtà, la voce con cui rivolge le sue domande alla vita: questo è il reale, più profondo motivo per cui la letteratura e l'arte sono la tipica, naturale materia del critico. Infatti per lui il punto d'arrivo di una poesia può diventare punto di partenza, inizio, e la forma, persino nella sua più astratta concettualità, gli appare come qualcosa di sicuramente, tangibilmente reale. Ma questa è soltanto la materia più tipica del saggio, non l'unica. Il saggista infatti ha bisogno della forma solo come esperienza, solo come vita vivente, ha bisogno di ciò che in essa è realtà vitale dell'anima. Ma questa realtà si può trovare in ogni manifestazione diretta, sensibile della vita, si può dedurla e intuirlo; con tale schema di esperienze si può autonomamente sperimentare e plasmare la vita. Solo il fatto che letteratura, arte e filosofia siano attratte manifestamente e direttamente dalle forme – mentre nella vita esistono come pure esigenze ideali di uomini ed esperienze di un determi-

nato genere — fa sì che nei confronti di una cosa formata basti un'intensità di capacità critiche d'esperienza minore di quanto occorra nei confronti di una cosa vissuta; perciò — ad un primo e superficialissimo sguardo — la realtà della visione formale appare nel primo caso meno problematica che nel secondo. Ma così appare solo al primo e superficialissimo sguardo, poiché la forma della vita non è più astratta della forma di una poesia. Eppure lì la forma diventa percepibile solo mediante astrazione e la sua verità non ha una forza maggiore di quella con cui fu esperita. Sarebbe superficiale distinguere le poesie assumendo come criterio il fatto che abbiano tratto dalla vita oppure altrove la loro materia, poiché la forza della poesia creatrice della forma frantuma e disperde comunque tutto ciò che è vecchio, che è già stato formato, e nelle sue mani tutto diventa materia grezza e informe. Una tale distinzione mi sembra anche nel nostro caso altrettanto superficiale. Infatti i due modi di considerare il mondo non sono che prese di posizione sulle cose, ed entrambi sono applicabili ovunque, anche se per entrambi esistono cose che si sottomettono all'interpretazione data con naturale condiscendenza, e cose che vi si piegano soltanto dopo lotte acerrime ed esperienze profondissime.

Come in ogni relazione veramente essenziale anche qui l'effetto naturale della materia e l'utilità immediata coincidono: gli scritti dei saggisti nascono dall'esigenza di esprimere quelle esperienze di cui la maggior parte degli uomini ha coscienza solo quando vede un quadro o legge una poesia; e queste esperienze non hanno una forza tale da muovere la vita stessa. Perciò la maggior parte degli uomini crede che gli scritti dei saggisti servano solamente a spiegare dei libri e dei quadri, a facilitare la loro comprensione. Tuttavia è una relazione profonda e necessaria ed è proprio ciò che vi è d'indivisibile e di organico in questa commistione di casualità e di necessità che sta all'origine di quell'umorismo e di quella ironia che noi troveremo negli scritti dei saggisti veramente grandi. Quell'ironia caratteristica, così forte che quasi non vale la pena di parlarne, poiché se non si avverte spontaneamente non servirebbe neppure farla notare.

Penso all'ironia dei critici, che parlano delle questioni fondamentali della vita, ma lo fanno sempre come se si trattasse di quadri e di libri, di ornamenti trascurabili e di ornamenti belli dell'esistenza; e senza parlare delle regioni più remote dello spirito ma semplicemente di una superficie bella ed inutile. Così si ha l'impressione che ogni saggista sia lontanissimo dalla vita e che la separazione sia tanto maggiore quanto più bruciante e dolorosa è la sensazione della vicinanza effettiva dell'essere reale. Forse il grande signore di Montaigne avvertì qualcosa di simile a questa sensazione allorché diede ai suoi scritti la meravigliosa e precisa definizione di *Saggi*. Altera cortesia, semplice modestia di questa parola! Il saggista respinge le proprie ambiziose speranze, che talvolta credono d'essere giunte in prossimità del fondo delle cose — egli può offrire soltanto spiegazioni di poesie altrui e, nel migliore dei casi, dei propri concetti. Ma accetta con ironia questa pochezza, l'eterna pochezza della mente che lavora sui fatti più profondi della vita, e tende a metterla in risalto con ironica modestia. In Platone il discorso filosofico viene accompagnato dall'ironia delle piccole realtà della vita. Erissimaco guarisce Aristofane del suo singulto con gli starnuti, prima che quello cominci il suo profondo inno all'eros. Ippotale osserva con timida attenzione Socrate, mentre questi interroga l'amato Liside ed il piccolo Liside, con infantile crudeltà, esorta Socrate a tormentare il suo amico Menesseno con le stesse domande con le quali ha tormentato lui. Rozzi pedagoghi strappano i fili di questo dialogo così profondo, tenero, iridescente, e trascinano i ragazzi a casa. Socrate viene preso in giro più di tutti: « Socrate e i due ragazzi vogliono essere amici ma non sono ancora stati capaci di dire che cos'è propriamente l'amicizia ». Io scorgo un'ironia non diversa persino nei mastodontici apparati filologici di certi nuovi critici (pensa soltanto a Weininger) e la stessa, solo diversamente atteggiata, vedo in uno stile così signorilmente riservato, com'è quello di Dilthey. In ogni scritto di tutti i grandi saggisti potremmo trovare sempre questa stessa ironia, certo in forme sempre diverse. I mistici medievali sono i soli senza intima ironia — non c'è bisogno che ti spieghi perché, vero?

La critica, dunque, il saggio parlano per lo più di quadri, di libri e di pensieri. In che rapporto stanno con l'oggetto rappresentato? Si dice sempre: il critico deve dire la verità sulle cose, il poeta invece non è vincolato a nessun debito di verità con la sua materia. Non faremo a questo punto la domanda di Pilato, né indagheremo se il poeta sia vincolato o meno a una veridicità interna oppure se è più forte la verità di qualche critica o se può essercene una ancora più forte di questa; no, poiché anche qui mi sembra di intravedere una distinzione, che a sua volta è limpida, netta e senza compromessi soltanto nei suoi poli considerati in astratto. Vi accennai già quando scrissi su Kassner: il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta; è proprio della sua essenza non « ricavare novità dal nulla » ma « dare nuovo ordine alle cose già esistite ». Proprio perché le mette in un ordine nuovo, esso non plasma qualcosa di nuovo dall'informe, è legato ad esse e deve sempre dire « la verità » sul loro conto, trovare un'espressione per la loro essenza. Forse si può formulare questa distinzione nel modo più breve dicendo che mentre la poesia trae i suoi temi dalla vita (e dall'arte) il saggio assume come modello l'arte (e la vita). Forse basta dire: il paradosso del saggio è pressoché lo stesso del ritratto. Tu ne vedi la ragione, vero? Di fronte a un paesaggio non ti chiedi mai: questa montagna o questo fiume sono veramente così come sono dipinti? Di fronte a tutti i ritratti invece sorge sempre, involontariamente, il problema della somiglianza. Cerchiamo di andare un po' più a fondo in questa questione della somiglianza, che, quando viene sollevata a casaccio e superficialmente, deve far disperare i veri artisti. Ti trovi di fronte ad un ritratto di Velázquez ed esclami: « Com'è somigliante » e senti di aver detto veramente qualcosa a proposito del quadro. Somigliante? A chi? A nessuno, naturalmente. Tu ignori completamente chi raffigura e forse non puoi neppure saperlo; ed anche se lo sapessi non t'interessa. Ma provi questa sensazione: è somigliante. In altre pitture ciò che ti colpisce sono semplicemente i colori e le linee e non provi sensazioni simili. I ritratti veramente significativi, oltre a tutte le altre

sensazioni artistiche, ci danno anche questa: la vita di un uomo che una volta è realmente vissuto; c'infondono la sensazione che la sua vita sia stata veramente come ce la dicono le linee e i colori del quadro. È solo perché vediamo i pittori impegnati in una dura lotta di fronte agli uomini per raggiungere questo ideale espressivo, perché il bagliore e il grido di questa battaglia non possono essere che quelli di una lotta per la somiglianza, che chiamiamo così questa suggestione di vita, benché non ci sia al mondo nessuno cui possa assomigliare la figura dipinta nel quadro. Anche se sappiamo chi è la persona raffigurata, il cui ritratto può essere « somigliante » o « non somigliante » – non è forse un'astrazione affermare, a proposito di un suo atteggiamento casuale o di una sua espressione del volto: qui è proprio lui! Pur conoscendo migliaia di questi atteggiamenti, che cosa sappiamo di quella parte infinitamente grande della sua vita, di cui noi non siamo stati testimoni, che cosa sappiamo della luce interiore che illumina gli atteggiamenti a noi noti e del riflesso che manda su quelli a noi ignoti? Vedi, così, pressappoco, m'immagino « la verità » del saggio; anche nel saggio si svolge una lotta per la verità, per dare corpo allo spirito vitale che qualcuno ha creduto d'intuire in un uomo, in un'epoca, in una forma; ma dipende soltanto dall'intensità del lavoro e della visione, se quelle pagine scritte riescono a infonderci la suggestione di questo spirito vitale. Ecco la grande differenza: la poesia ci dà l'illusione dello spirito vitale dell'oggetto rappresentato e non è pensabile che ci possa essere qualcuno o qualcosa che costituisca il termine di paragone per valutare l'oggetto rappresentato. L'eroe del saggio invece ha già irradiato in passato il suo spirito vitale e questo spirito deve aver già ricevuto una forma, ma esso è tale solo all'interno dell'opera, come tutto, del resto, in poesia. Tutte queste premesse per l'efficacia e per la validità del tema trattato, il saggio deve crearsele da sé. Non è possibile dunque che due saggi siano in contraddizione tra loro, perché ciascuno si crea un suo mondo diverso dall'altro ed anche quando uno di essi oltrepassa i confini del suo mondo, per raggiungere una validità più generale, rimane sempre, nel tono, nel colore, negli accenti, in

quell'universo che si è creato; lo abbandona dunque solo in senso improprio. Non è vero che esiste un metro obiettivo, esterno, per misurare sul Goethe « vero » la verità dei Goethe di Grimm, di Dilthey o di Schlegel. Ciò non è vero perché molti Goethe – diversi gli uni dagli altri e profondamente diversi dal nostro – hanno risvegliato in noi la certezza della vita, mentre altri ci hanno deluso, non ci siamo riconosciuti in essi, poiché il loro respiro era troppo debole per infondere un soffio di vita autonomo. Il saggio tende alla verità, esattamente, ma come Saul, il quale era partito per cercare le asine di suo padre e trovò un regno; così il saggista, che sa cercare realmente la verità, raggiungerà alla fine del suo cammino la meta non ricercata, la vita.

L'illusione della verità! Non dimenticare quanto difficile e lento è stato il processo di rinuncia a questo ideale da parte della poesia – è un fatto abbastanza recente – ed è assai incerto se la sua scomparsa sia avvenuta realmente per motivi di pura utilità. È assai dubbio se l'uomo sa volere ciò che deve raggiungere, se sa andare incontro ai suoi scopi per la strada più semplice e diritta. Pensa all'epica cavalleresca medievale, alle tragedie greche, a Giotto e capirai ciò che voglio dire. Non mi riferisco alla verità comune, alla verità del naturalismo, che sarebbe meglio chiamare quotidianità e banalità, ma alla verità del mito, il cui vigore riesce a tenere in vita per millenni antichissime saghe e leggende. I veri poeti dei miti cercavano solamente il significato vero dei loro temi, senza poter né voler cambiare nulla della loro realtà pragmatica. Consideravano questi miti come geroglifici sacri e misteriosi e si sentivano investiti della missione di decifrarli. Vedi dunque che ogni universo può avere una propria mitologia? Già Friedrich Schlegel diceva che gli dèi nazionali dei tedeschi non erano Arminio e Wotan, ma la scienza e l'arte. Certamente ciò non è esatto per tutta la storia tedesca, ma caratterizza perfettamente una parte della vita di ogni popolo e di ogni epoca, quella parte appunto di cui stiamo parlando. Anche questa vita ha le sue epoche d'oro e i suoi paradisi perduti, vi troviamo vite intense, piene di meravigliose avventure, e non mancano enigmatiche punizioni di oscuri peccati, compaiono eroi figli del sole che combat-

tono la loro dura tenzone con le potenze delle tenebre, astute parole di saggi stregoni e nenie adescatrici di belle sirene portano tutti i deboli alla rovina, anche qui troviamo peccati ereditari e redenzioni. Sono presenti qui tutti i conflitti della vita – tutto è come nell'altra vita, soltanto la materia è diversa.

Noi chiediamo ai poeti e ai critici di darci i simboli della vita e di imprimere i contorni dei nostri problemi ai miti e alle leggende ancora vitali. È una sottile e commovente ironia, non è vero, quando un grande critico riesce a trasferire la nostra *Sehnsucht* nei quadri dei primi fiorentini o nei torsi greci e crea in tal modo per noi qualcosa che invano avremmo cercato altrove e invece si parla di tutto ciò come di nuovi risultati dell'indagine scientifica, di nuovi metodi e di nuovi fatti? I fatti esistono sempre e contengono già tutto, ma ogni epoca ha bisogno di altri Greci, di un altro Medioevo e di un altro Rinascimento. Ogni epoca si crea quelli che le sono necessari e soltanto la generazione immediatamente successiva tratta i sogni dei padri come menzogne, da dover combattere con le proprie nuove « verità ». Anche l'efficacia storica della poesia segue le stesse regole; nella stessa critica, i contemporanei non riescono a invalidare i sogni degli antenati, né i sogni di coloro che sono morti di recente, sogni che non muoiono. Possono coesistere così le più diverse « concezioni » del Rinascimento, una accanto all'altra, proprio come una nuova Fedra, o un Sigfrido o un Tristano di un nuovo poeta non potrebbero compromettere il valore di quelli dei suoi predecessori.

Naturalmente esiste una scienza dell'arte, è necessario che esista. Proprio i massimi rappresentanti della saggistica non possono trascurarla, perché ciò che essi creano deve essere anche scienza, anche se la loro visione della vita ha ormai superato il recinto della scienza. Spesso il loro libero volo è legato al filo dei fatti incontestabili dell'arida materia, spesso perde ogni valore scientifico, perché è anch'esso una visione, preesistente ai fatti, che li manovra liberamente e a proprio arbitrio. Sinora la forma del saggio non ha percorso fino in fondo il cammino dell'autonomia, quello che da lungo tempo sua so-

rella, la poesia, ha già compiuto: il processo di sviluppo da una primitiva indifferenziata unità di scienza, morale e arte. Ma la prima tappa di questo cammino fu così possente che gli sviluppi successivi non sono riusciti mai a toccare quel primo punto di arrivo, ma al massimo ad avvicinarvisi un paio di volte. Mi riferisco ovviamente a Platone, il più grande saggista che sia mai esistito, colui che ha spremuto tutto dalla storia che l'ha immediatamente preceduto, sì da non aver bisogno di strumenti di mediazione, colui che ha saputo collegare alla vita di ogni giorno i suoi interrogativi, i più profondi che mai furono posti. L'eccezionale maestro di questa forma fu anche il più felice di tutti i creatori: l'uomo con la sua essenza e il suo destino viveva a contatto diretto con lui e questa essenza e questo destino avevano valore paradigmatico per la sua forma. Forse questo valore paradigmatico era presente anche nelle sue più aride annotazioni, non solo e non tanto per la sua meravigliosa capacità di plasmare - così forte era l'unità di vita e di forma. Platone incontrò Socrate e poté costruire il suo mito, utilizzare il suo destino come veicolo per i suoi interrogativi alla vita sul destino. La vita di Socrate è tipica per la forma del saggio, paradigmatica quanto nessun'altra vita per qualunque altro genere poetico, con la sola eccezione, per il genere tragico, della vita di Edipo. Socrate era sempre vivo nei suoi interrogativi fondamentali, ogni altra realtà vivente aveva per lui così poco valore esistenziale quanto ne avevano, per gli uomini comuni, i suoi interrogativi. Egli ravvivava le categorie nelle quali inquadrava tutta la vita, con piena immediatezza di energia vitale, tutto il resto era solo una verifica di questa unica vera realtà, era valido solo come mezzo per esprimere queste esperienze vitali. Nella sua vita vibra la *Sehnsucht* più profonda, più remota, ma piena di acerrime contese; ma la *Sehnsucht* è semplicemente la *Sehnsucht* e la forma in cui compare è il tentativo di afferrare l'essenza della *Sehnsucht* e di fissarla concettualmente, le contese invece sono soltanto duelli oratori, ingaggiati per circoscrivere più precisamente alcuni concetti. La *Sehnsucht* pervade tutta quanta la vita, le contese invece affrontano la morte e la vita solo a parole. Tuttavia non è la *Sehnsucht* l'essenza della

vita, anche se sembra pervaderla tutta, né il vivere né il morire sono mezzi adeguati per esprimere le contese sulla vita e sulla morte, perché, se lo fossero, la morte di Socrate sarebbe un martirio o una tragedia, rappresentabile cioè epicamente o drammaticamente; mentre erano ben chiare a Platone le ragioni per le quali aveva bruciato le tragedie che aveva scritto in gioventù. L'esistenza tragica infatti viene legittimata soltanto dalla fine, soltanto la fine le conferisce significato, intenzionalità e forma, ma è proprio la fine che in ogni dialogo – come in tutta la vita di Socrate – è sempre arbitraria e ironica. Si pone un interrogativo e lo si approfondisce al punto che esso diventa l'interrogativo supremo, poi però tutto rimane in sospenso; è dall'esterno, dalla realtà che non ha alcun legame con l'interrogativo proposto né con un altro interrogativo passibile al fine di risposta, che sopraggiunge qualcosa che interrompe bruscamente tutto. Questa interruzione non è una fine, perché non scaturisce dall'interno, eppure è la fine più profonda, perché non sarebbe stato possibile trovare una conclusione interna al sistema. Per Socrate ogni avvenimento era soltanto un'occasione per chiarire dei concetti, la sua difesa di fronte ai giudici consiste soltanto nel portare all'assurdo la loro debole logica – e la sua morte? La morte qui non conta, non è afferrabile intellettualmente; essa interrompe bruscamente il grande dialogo, che è la sola vera realtà, così brutalmente e così fortuitamente, proprio come quei rozzi pedagoghi avevano interrotto il colloquio con Liside. Questa interruzione è da intendersi solamente sotto il profilo dell'ironia, poiché è troppo slegata dalla vicenda che interrompe. Ma essa è anche un profondo simbolo della vita – e quindi ancor più profondamente ironica – perché significa che l'essenziale viene sempre interrotto da questi accidenti e in questo modo.

I greci percepivano tutte le forme di cui disponevano come una realtà, come qualcosa di vivo, non come un'astrazione. Perciò già Alcibiade vide chiaramente (e Nietzsche molti secoli dopo lo ha nuovamente sottolineato con forza) che Socrate era un tipo nuovo di uomo, profondamente diverso, nel suo essere inafferrabile, da tutti i greci vissuti prima di lui. Socrate però – in questo

stesso dialogo – ha espresso anche l'eterno ideale degli uomini come lui, un ideale che non sarà mai compreso né da coloro che sono dotati di una perfetta partecipazione umana, né da coloro che posseggono naturali doti di poesia: che la stessa persona dovrebbe scrivere tragedie e commedie, che il tragico e il comico dipendono totalmente dalla prospettiva prescelta. Il critico ha espresso qui il suo sentimento esistenziale più profondo: la priorità della prospettiva intellettuale, dell'idea, sul sentimento, formulando così il pensiero più profondamente antigreco.

Ecco, persino Platone era un « critico », anche se in lui questa critica era puramente un pretesto e un mezzo espressivo ironico. Per i critici che sono venuti dopo di lui, invece, questo è diventato il contenuto dei loro scritti, essi parlarono soltanto di poesia e di arte e non incontrarono nessun Socrate, la cui vicenda umana potesse servire loro da trampolino per mettersi al servizio di ciò che è fondamentale. Già Socrate però li aveva condannati. « Poiché mi sembra » diceva a Protagora « che fare di una poesia l'oggetto del dialogo somigli troppo alle conversazioni conviviali di uomini incolti e volgari... Tali conversazioni, come la presente, alle quali assistono uomini come la maggior parte di quelli che si vantano di essere tra noi, non hanno bisogno né di voci estranee né di poeti... ».

Sia detto, per nostra buona sorte, che il saggio moderno non parla né di libri né di poeti – ma questa redenzione lo rende ancora più problematico. Si trova troppo in alto, abbraccia e si riallaccia a troppe cose, per poter essere la rappresentazione o la spiegazione di un'opera; ogni saggio reca scritto a lettere invisibili accanto al titolo: come pretesto a... È diventato troppo ricco e indipendente insomma per servire umilmente, troppo rarefatto e multiforme per trarre da se stesso una forma. Non è forse diventato ancor più problematico e più staccato dai valori esistenziali di quando si limita a riferire fedelmente sui libri?

Se qualcosa è diventato a un certo punto problematico – questo modo di pensare e la sua rappresentazione non sono nati col tempo, ma sono sempre esistiti – vi

può essere salvezza solo radicalizzando al massimo la problematicità, penetrando a fondo ogni problematica. Il saggio moderno ha perduto lo sfondo esistenziale, che dava energia a Platone e ai mistici, e non ha più il dono della fede ingenua nel valore del libro e in ciò che c'è da dire su di esso. L'elemento problematico di una situazione ha raggiunto gli estremi di una frivolezza quasi necessaria nel pensiero e nell'espressione – per la maggior parte dei critici è diventato addirittura condizione esistenziale permanente. Con questo si è dimostrato però che una salvezza era necessaria e quindi possibile e quindi reale. Ora il saggista deve rientrare in se stesso e ritrovare se stesso e costruire qualcosa di suo con materiale proprio. Il saggista parla di un quadro o di un libro, ma se ne allontana rapidamente – perché? Perché, credo, l'idea di questo quadro o di questo libro lo sovrasta, poiché egli ha dimenticato tutto il corollario degli elementi concreti in essa contenuti e l'ha usata solo come spunto, come trampolino di lancio. La poesia è anteriore, è più grande, più ricca e più importante di tutte le poesie: questa era la vecchia condizione esistenziale permanente dei critici, ai tempi nostri è stato possibile soltanto portarla a livello di coscienza. La missione del critico nel mondo è quella di mettere chiaramente in risalto e di predicare nei suoi discorsi questa apriorità sulle cose grandi e sulle piccole, al fine di giudicare ogni singolo fenomeno con i criteri di valutazione qui considerati e ricavati. L'idea è precedente a tutti i modi di esprimerla, essa è di per sé valore dell'anima, motore del mondo e formazione di vita, perciò questa critica parlerà sempre della vita più viva. L'idea è il termine di misura di tutto ciò che esiste, perciò il critico che rivela « occasionalmente » l'idea contenuta in qualche creazione sarà anche l'autore della sola vera profonda critica: a contatto con l'idea soltanto ciò che è grande e ciò che è vero può vivere. Pronunciata questa parola magica, tutto il marcio, il meschino, l'incompiuto perdono la loro essenza usurpata e la loro esistenza falsamente accumulata. Non c'è nulla da « criticare », basta l'atmosfera dell'idea per pronunciare la sentenza.

Tuttavia è proprio a questo punto che la possibilità di

esistenza del saggista diviene problematica sino nelle più profonde radici, perché soltanto la forza giudicatrice dell'idea da lui intravista lo salva dal relativo e dall'inesistente – ma chi gli dà questo diritto a giudicare? Sarebbe forse esatto dire: egli se lo prende, si crea da sé le sue categorie di giudizio. Ma nulla è più lontano dal vero che la sua approssimatività, questa guercia categoria di una conoscenza di facile contentatura e soddisfatta di sé. In effetti il saggista si crea i propri metri di giudizio, ma non è lui che li richiama alla vita e all'opera, perché gli vengono elargiti dal grande istitutore di valori estetici, da colui che deve sempre venire ma che non è ancora mai giunto, da colui che è l'unico chiamato a giudicare. Il saggista è uno Schopenhauer che scrive i suoi *Parerga* attendendo l'avvento del suo (o di un altro) « mondo come volontà e rappresentazione », è un Battista che s'incammina per annunciare nel deserto colui che deve venire, al quale non è degno di sciogliere i lacci dei calzari. E se lui non viene – come può giustificare la sua esistenza? E se lui compare – non diventa forse superfluo? Non è forse questo tentativo di giustificare la propria esistenza che ha provocato la sua totale problematicità? Egli è il tipo perfetto del precursore; ma uno come lui, il quale non ha altro che se stesso, cioè non è legato alla sorte della sua predicazione, può pretendere di istituire un valore e di possedere una qualche validità? Il suo tener duro di fronte a coloro che non credono alla sua funzione messianica all'interno del grande sistema di redenzione è cosa assai facile: ogni autentica *Sehnsucht* ha facilmente la meglio su quelli che rimangono tenacemente attaccati ai rozzi dati di fatto e alle esperienze, l'esserci della *Sehnsucht* è sufficiente per assicurare questa vittoria. Essa infatti smaschera ciò che è apparentemente positivo e immediato, scopre ciò che è *Sehnsucht* secondaria e conclusione a buon mercato, mette in luce la misura e l'ordine, cui tendono inconsapevolmente anche coloro che vigliaccamente e affrettatamente ne negano l'esistenza solo perché sembrano loro irraggiungibili. Il saggio può contrapporre con tranquillo orgoglio la propria frammentarietà ai piccoli sistemi della precisione scientifica e della freschezza impressionistica, ma l'a-

dempimento più coerente della sua missione, i suoi approdi più alti, diventano carta straccia all'avvento della grande estetica. Allora ogni sua immagine è solo applicazione del criterio di valutazione finalmente divenuto inoppugnabile; esso stesso diventa allora qualcosa di puramente provvisorio e occasionale, i suoi risultati, già prima di una loro possibile sistemazione, non sono più giustificabili di per se stessi. Sembra dunque che il saggio sia veramente ed esclusivamente un precursore, che non ha alcuna validità autonoma. Ma questa *Sehnsucht* per il valore e la forma, per la misura, l'ordine e lo scopo non ha fine, così come ogni cosa finisce, per cui scompare e diventa una pretenziosa tautologia. Ogni fine autentica è una fine vera e propria: la fine di un percorso, dove percorso e fine non costituiscono un'unità, non sono collocati uno accanto all'altra come equivalenti, eppure coesistono: la fine è impensabile e irrealizzabile se il percorso non viene compiuto in modo sempre nuovo; non c'è fermata alcuna, ma arrivo, non pausa, ma scalata. Il saggio si giustifica dunque come un mezzo necessario per raggiungere la meta ultima, come il penultimo gradino di questa gerarchia. Ma ciò rappresenta soltanto il valore della sua funzione, perché il fatto della sua esistenza rappresenta un altro valore ancora più autonomo. La *Sehnsucht* infatti potrebbe realizzarsi e quindi dissolversi nel sistema dei valori istituiti, ma essa non è qualcosa che si chiude nella realizzazione di se stessa, bensì un fatto dell'anima con valore ed esistenza autonomi, un'originaria e profonda presa di posizione di fronte alla totalità della vita, una categoria ultima e insopprimibile delle possibilità della vita. Quindi non ha bisogno di una pura realizzazione, che provocherebbe la sua soppressione, ma di una rappresentazione formale che redima e salvi la sua propria e ormai indissolubile essenza come valore eterno. Il saggio opera questa rappresentazione formale. Pensa all'esempio dei *Parerga*! Non si tratta di una differenza puramente cronologica, se essi vengono prima o dopo il sistema: questa differenza storico-cronologica è solo un simbolo della separazione dei loro generi. I *Parerga* che precedono il sistema creano con mezzi propri le loro premesse, quindi ricavano tutto il mondo

dalla *Sehnsucht* in conformità al sistema, per rappresentare – apparentemente – un esempio, una indicazione; essi contengono il sistema e la sua crescita parallela al palpito della vita come dati immanenti e inesprimibili. Insomma essi anticipano sempre il sistema; ed anche se il sistema si fosse già realizzato, i saggi non sarebbero mai un'applicazione dello stesso, bensì una creazione nuova, una rivitalizzazione nell'esperienza reale di vita. Questa « applicazione » crea sia il giudicante che il giudicato, circoscrive un mondo intero, eterna un esistente proprio nella sua unicità. Il saggio è un tribunale, ma ciò che è essenziale e istitutore di valori in lui (come nel sistema) non è la sentenza ma il processo di giudizio.

Soltanto ora possiamo ripetere le parole iniziali: il saggio è un genere artistico, un'autonoma e insopprimibile rappresentazione formale di una vita propria e compiuta. Soltanto ora definirlo un'opera d'arte e tuttavia metterne costantemente in luce gli elementi che lo distinguono dall'arte non è più contraddittorio, equivoco e sintomo d'imbarazzo: esso assume verso la vita lo stesso atteggiamento che assume l'opera d'arte, ma soltanto l'atteggiamento; entrambi sono ugualmente sovrani in questa presa di posizione, all'infuori di questo non v'è alcun contatto tra saggio e poesia.

Volevo parlarti qui soltanto di questa interpretazione possibile del saggio, della essenza e della forma di questa « poesia intellettuale », come lo Schlegel maturo chiamava i saggi di Hemsterhuys. Non è questo il luogo di esporre o di giudicare se il processo di autocoscienza del saggista, che è in corso da lungo tempo, sia giunto o possa giungere ad una fase risolutiva. Ci siamo limitati a parlare di una possibilità, del problema se la strada per cui questo libro tenta d'incamminarsi è veramente una strada e non ci siamo chiesti chi l'ha già percorsa né come l'ha fatto, né tantomeno quanta parte ne abbia percorsa questo libro: la sua critica è già contenuta con tutta l'asprezza e la severità possibili nella visione dalla quale è nato.

**PLATONISMO, POESIA E LE FORME:
RUDOLF KASSNER**

« Sempre e ovunque mi sono imbattuto in persone che suonavano magnificamente uno strumento, che addirittura componevano, alla loro maniera, ma che poi nella vita all'infuori della loro musica non sapevano nulla. Non è singolare tutto ciò? ». Non esiste scritto di Rudolf Kassner dal quale, manifesta o nascosta tra le voci d'accompagnamento, non riecheggii questa domanda. Anche la sua più piccola recensione vuol darvi una risposta e in ciascun uomo che egli analizza (si tratta per lo più di poeti, critici, pittori) lo interessa soltanto questo aspetto, ne mette in risalto soltanto ciò che conduce a questo problema. Le ragioni di tutto ciò, com'era uno nella vita, come si comportano reciprocamente arte e vita, come ciascuna trasforma l'altra, come da entrambe nasce e si sviluppa un organismo più alto, o perché ciò non avviene. C'è stile nella vita di un uomo? Se c'è, com'è e dove si rivela? Esiste nella vita una melodia, che si prolunga sino alla fine e il cui suono si avverte sempre, che rende tutto necessario, che redime il tutto e nella quale tutto ciò che diverge tende nuovamente all'unità? In quale misura un uomo viene reso eccelso da una grande opera cui ha dedicato tutta la sua vita e dove si manifesta, nell'arte, la sua grandezza, il suo essere interamente fuso nello stesso metallo?

Che specie di uomini sono quelli che compaiono così nelle opere critiche di Kassner? Già il fatto che si possa porre una domanda del genere determina – negativamente – la posizione che occupa Kassner tra i critici odierni. Nella schiera dei contemporanei egli è l'unico critico attivo, che si accosta da solo ai propri altari, che sceglie da solo le vittime del sacrificio, per poter evocare soltanto gli spiriti di quegli uomini che possono dare una risposta ai suoi interrogativi; egli non è una superficie sensibile alla luce di tutte le impressioni che gli vengono offerte a caso. Kassner è un critico sovrano, positivo. Positivo nella scelta dei suoi uomini: non ha mai

scritto nulla di polemico, neppure una critica che avesse soltanto un'intonazione polemica. Per lui la parte cattiva, senz'arte, semplicemente non esiste, non la vede, figuriamoci se desidera combatterla. Positivo nella sua rappresentazione degli uomini: il mal riuscito non gli interessa e anche i limiti gli interessano solo in quanto sono indissolubilmente legati alla sostanza dell'uomo, solo in quanto costituiscono il polo negativo del suo massimo valore, in quanto rappresentano lo sfondo per la grande azione simbolica della vita. Tutto il resto, sotto la sua osservazione, deriva dall'uomo. Egli è capace di *non* vedere le cose con tanta forza di suggestione che il suo sguardo spoglia gli uomini del loro guscio e da quel momento noi avvertiamo l'inutilità del guscio e crediamo importante soltanto ciò che egli considera il nocciolo. Uno dei punti di forza di Kassner consiste nel fatto che egli *non* vede tante cose. Le categorie della vita quotidiana e della storiografia a schemi fissi, per lui semplicemente non esistono. Se per esempio egli parla di Diderot, dimentica del tutto l'enciclopedista, così come viene descritto dalla storia letteraria, non vede in lui il fondatore del dramma borghese, né l'artista dalle molte nuove intuizioni, non fa distinzioni tra il teismo, il deismo e l'ateismo di Diderot, dinanzi al suo sguardo scompare persino quella nebulosità germanica così spesso messa in luce dagli psicologi. Dopo aver in tal modo sgombrato il nostro sguardo da tutte le banalità, ci costruisce un Diderot nuovo, sempre irrequieto, eternamente alla ricerca di qualcosa, il primo impressionista e individualista, per il quale ogni intuizione, ogni metodo è soltanto un mezzo per approdare a se stesso o per comprendere gli altri, o anche soltanto per venire a contatto con gli altri; il quale sopravvaluta tutto il mondo, perché questo è l'unico mezzo di cui dispone per innalzarsi al di sopra di se stesso; il Diderot impaniato nelle contraddizioni, il chiacchierone, il verboso che trova tuttavia uno stile che sopravvive nel ritmo dei nostri aneliti in alcune grandi eccezionali intuizioni – e solo in queste.

Vogliamo parlare dunque delle figure umane di Kassner. I suoi scritti ci presentano due tipi d'uomo, entrambi prototipi di tutti gli uomini che vivono nell'arte:

l'artista creatore e il critico, o – per usare la terminologia di Kassner – il poeta e il platonico. Egli li distingue con crudezza, con decisione conservatrice, quasi dogmatica. Egli è un nemico della moderna felicità di percezione, dei confini sbiaditi, degli stili confusi, che permettono che « uomini di fantasia, cui non riesce facile verseggiare, scrivano poesie in prosa ». Infatti, a ogni diverso tipo di spiritualità corrisponde un diverso mezzo espressivo; il poeta scrive in versi, il platonico in prosa e – ciò ha la massima importanza – « la poesia ha delle leggi, la prosa non ne ha ».

Il poeta scrive in versi, il platonico in prosa. Il primo vive in un sistema di leggi rigidamente certe, l'altro nei mille vortici e pericoli della libertà; il primo nel luminoso e incantevole essere-in-sé-compiuto, l'altro nelle eterne onde della relatività; il primo tiene le cose nelle sue mani e le osserva così come sono, ma per lo più con possenti colpi d'ala vola al di sopra di esse, l'altro è sempre vicino alle cose eppure eternamente distante da loro, come se potesse averle in suo possesso eppure fosse costretto sempre a desiderarle. Forse entrambi sono ugualmente senza patria e al di fuori della vita, ma il mondo del poeta è (anche se non raggiunge mai il mondo della vita) il mondo dell'assoluto, in cui si può vivere; il mondo del platonico non ha alcuna sostanzialità. Il poeta dice sì o no, ma egli crede e dubita ugualmente e nello stesso istante. La sorte del poeta può essere tragica, il platonico non può mai diventare nemmeno per una volta eroe da tragedia, « egli » dice Kassner « è un Amleto, cui non fu mai ucciso il padre ».

Sono due poli contrapposti. Quasi si completano a vicenda. Ma mentre il problema vitale del poeta consiste nel non tener conto del platonico, per costui l'esperienza vitale decisiva consiste nel riuscire a conoscere il poeta, nel trovare parole per caratterizzarlo. Al tipo autentico di poeta mancano i pensieri; in altri termini, se ha dei pensieri, sono solamente materia, possibilità ritmiche, voci del coro pari a tutte le altre, che non afferrano nulla, non sono vincolanti; il poeta può fare a meno di imparare, perché il poeta è sempre completo e rifinito. La forma del poeta è il verso, il canto, per lui tutto si risolve

in musica. « Nel platonico vive sempre qualcosa per cui egli non trova mai una rima », egli aspira sempre a qualcosa che non gli è permesso raggiungere. Anche per lui il pensiero è soltanto materia grezza, un percorso lungo il quale può arrivare a qualche traguardo, ma il percorso in sé significa per lui limite estremo, fatto non più scomponibile nella sua vita, egli si sviluppa incessantemente e tuttavia non giunge mai ad una meta. Ciò che egli vuol dire è sempre più – o anche meno – di quanto gli è concesso dire, e soltanto il silenzioso accompagnamento delle cose taciute fa dei suoi scritti una musica. Mai egli può dire tutto di sé, mai può consacrarsi totalmente a una cosa, mai le sue forme sono completamente riempite, né mai contengono in sé tutto; l'analisi, la prosa sono la sua forma. Il poeta parla sempre di se stesso, qualunque sia il tema del suo canto; il platonico non osa mai riflettere su se stesso ad alta voce, può esperire la propria vita soltanto attraverso le opere altrui, attraverso la comprensione degli altri si accosta a se stesso.

Il vero tipico poeta (secondo Kassner tali sarebbero, senza limitazioni, forse soltanto Pindaro, Shelley e Whitman) non è mai problematico, il vero platonico lo è sempre; e questo, per uomini decisi a vivere la loro vita sino al limite estremo della coerenza, in ultima analisi ha lo stesso significato. Espressione e ricerca, verso e prosa diventano problemi vitali non appena i due tipi si troveranno uniti in una stessa persona e ciò deve accadere inevitabilmente con il procedere degli eventi. Così, per citare alcuni esempi addotti da Kassner, la tragedia greca di Euripide, allievo di Socrate, è platonica rispetto a quella di Eschilo, così l'epica cavalleresca francese subisce una trasformazione con Wolfram von Eschenbach e un processo inverso si sviluppa lungo l'arco che va da Platone al cristianesimo.

In che cosa consiste il problema, dove si cela la soluzione? Nei tipi puri lavoro e vita coincidono, o più precisamente: nella loro vita vale, lo si consideri attentamente, soltanto ciò che può aver riferimento con il lavoro. La vita è nulla, l'opera è tutto, la vita è casualità, l'opera è necessità. « Quando Shelley poetava » scrive Kassner « abbandonava gli uomini » e le opere di un Pater,

di un Ruskin, di un Taine forse hanno succhiato dalle loro esistenze tutte le scelte possibili, che andavano in direzioni opposte. Il problema nasce quando l'eterna incertezza del platonico minaccia di gettare un'ombra sulla bianca lucentezza dei versi, quando il peso delle sue percezioni a distanza pare voler atterrare il leggero librarsi nell'aria dei versi, c'è da temere che la beata spensieratezza del poeta possa travisare i profondi ondeggiamenti del platonico e privarli della loro autenticità. Per questo genere di uomini si tratta di trovare una forma così ampia che possa contenere le spinte centrifughe, che possa costringere all'unità la loro molteplicità, per cui proprio il fatto che non sia possibile decomporla è l'elemento che rinvigorisce la sua pienezza. Per questo genere di uomini una direzione costituisce la meta, l'altra il pericolo, una la bussola, l'altra il deserto, una l'opera, l'altra la vita. Tra le due infuria una lotta per la vita e per la morte, per il raggiungimento di una vittoria che unisca i due campi avversi e crei virtù dalla debolezza, dal logoramento delle forze sconfitte; lotta tanto più gravida di pericoli in quanto è possibile che a un dato momento un estremo trovi compensazione negli altri, così da far nascere una vuota mediocrità, una volta risolte le dissonanze.

La risoluzione vera può essere data soltanto dalla forma. Soltanto nella forma (« l'unico possibile » è la sua definizione più concisa), soltanto nella forma ogni antitesi, ogni tendenza diventa musica e necessità. E poiché il percorso di ogni uomo problematico conduce alla forma, ossia a quell'unità che può vincolare in sé il massimo numero di forze divergenti, al termine di questo percorso si trova l'uomo che sa formare, l'artista, nella cui forma poeta e platonico si equivalgono.

Sfuggire alla casualità! Ecco la meta cui tendevano gli sforzi di Werther, di Friedrich Schlegel e dell'*Adolphe* di Benjamin Constant (precursore di Kierkegaard, secondo Kassner), ed erano tutti belli, interessanti e scolpiti nel legno autentico, nel primo gesto della loro vita, quando ancora bastava essere interessanti, originali e spiritosi; ma non appena si sforzarono di raggiungere la vita esemplare, valida per tutti (anche questi non sono

che termini diversi per indicare lo stesso concetto di forma), si sgretolarono o si appiattirono, si suicidarono o marciarono internamente. Kierkegaard riuscì tuttavia a costruire la propria vita, con un rigore da credente, su basi platonizzanti e per riuscirvi dovette sconfiggere l'esteta, il poeta che c'era in lui; dovette sperimentarne, vivendo, tutte le caratteristiche, per poter infine fonderle insieme. Per lui la vita era ciò che per i poeti è la poesia, il poeta nascosto in lui era come un richiamo della vita, simile al canto delle sirene ammaliatrici. Robert Browning seguì proprio il cammino opposto. La sua natura sempre irrequieta non trovò mai un punto fermo nella vita; non ci fu espressione che egli abbia osato ritenere definitiva, né scritto in cui abbiano potuto trovar posto le sue esperienze e i suoi sentimenti; finché in un dramma psicologico liricamente e impressionisticamente astratto (o, meglio, in frammenti drammatici, in monologhi e situazioni) trovò l'armonia per il suo platonismo, la lirica dei grandi, rari momenti che innalzavano a simbolo e necessità la casualità della sua vita. Così il genio artistico di Baudelaire unisce all'uomo che è poco, quasi nulla, dovunque sradicato, il poeta che è tutto, è eterno eppure a sua volta dovunque sradicato. Così, nella vita di Rossetti, l'arte cresce a poco a poco e trasforma le originarie esigenze stilistiche, puramente artistiche, in sentimenti di vita. Così si sviluppa la vita di Keats: scavando sino nelle più profonde radici del proprio genio poetico, egli rinuncia alla vita per esso, come un santo asceta, e il legame di poesia e vita (questa come sfondo dei versi) realizza un'unità nuova di rango superiore.

Dalla casualità alla necessità, questo è il percorso di ogni uomo problematico, questa è la meta, dove tutto diventa necessario, dove tutto esprime l'essenza dell'uomo, nient'altro che questo, e lo esprime perfettamente e integralmente, dove tutto diventa simbolico, dove tutto, come nella musica, è soltanto ciò che significa e significa ciò che è.

La forma del poeta si libra sopra la sua vita, quella del platonico deve sempre deviare dalla vita; la forma del poeta ha assorbito in sé tutte le ombre e questo risucchiare le tenebre ha accresciuto il suo splendore al massi-

mo grado d'intensità. Solo nella forma dell'artista può realizzarsi l'equilibrio tra il platonico, che procede con gravi ondeggiamenti, e il poeta, che vola come una leggera saetta; nella forma dell'artista, la certezza e il dogma – cioè l'oggetto remoto dell'eterna *Sehnsucht* del platonico – emergono dalla poesia; il platonismo introduce nel divino canto solista del poeta la varietà multicolore della vita.

Forse la vita esiste come realtà soltanto per colui i cui sentimenti si muovono verso queste due direzioni opposte. Forse la vita è soltanto una parola che per il platonico significa la possibilità di essere poeta e per il poeta equivale invece al platonismo che è nascosto nella sua anima; forse soltanto colui nel quale questi due elementi si confondono in modo tale che dalla loro unione possa derivare una forma, sa vivere.

Kassner è uno degli scrittori più fortemente platonizzanti della letteratura mondiale. Fortissima, ma incredibilmente introversa e irretita in ironie selvagge, nascosta da rigidi schermi, vive in lui la *Sehnsucht* per la certezza, per la misura e per il dogma. Sovrano è il suo dubitare e il suo ondeggiare, che gli strappano di mano ogni misura e gli impediscono di cogliere gli uomini nella decorativa armonia della grande sintesi, ma non nella luce fredda dell'isolamento. Kassner coglie le sintesi solo a occhi chiusi; quando osserva le cose, vede tanti particolari, tanti minimi dettagli, tanti aspetti irripetibili, che ogni visione d'insieme gli sembra per forza una menzogna, un consapevole inganno. Tuttavia egli segue la sua *Sehnsucht*, chiude gli occhi per vedere le cose nella loro globalità – nei valori – ma la sua onestà lo costringe a guardarle ancora una volta ed eccole apparire nuovamente staccate, isolate, senza atmosfera. Ciò che determina lo stile di Kassner è l'oscillazione tra questi due poli. Belli sono gli istanti dello sguardo, quando le sintesi immaginate si riempiono di contenuti reali, ma i dati restano ancora per un momento nell'ambito dei valori, non hanno forza sufficiente per mandare in pezzi le globalità sognate. E belli sono pure gli istanti con gli occhi chiusi, quando le cose, osservate con stupenda cura del dettaglio, s'inseriscono nell'infinito girotondo scolpito nel

fregio di una mitica sala: sono ancora vive, ma vivono ormai soltanto come simboli, come decorazioni. Kassner è un adoratore della storia per grandi linee, ma resta pur sempre – per dovere di coscienza – un impressionista. Questo dualismo è all'origine della bruciante intensità e della nebbia impenetrabile del suo stile.

Abbiamo detto che il mondo del platonico non ha alcuna sostanzialità. Il mondo creato dal poeta rimane sempre reale, anche se è intessuto di sogni, poiché la sua materia è più unitaria e più viva. La creazione del critico si svolge invece come il rito di un eroe omerico che risveglia per pochi istanti a un semblante di vita l'ombra di un altro eroe che langue nell'Ade, con il sangue di un agnello immolato. Gli abitanti dei due mondi, l'uomo e l'ombra, stanno l'uno di fronte all'altro, l'uomo vuol sapere dall'altro soltanto *una* cosa e l'ombra è tornata sulla terra per dare soltanto *una* risposta e ciascuno esiste per l'altro soltanto per la durata della battuta di domanda e risposta. Il platonico non crea mai un uomo, poiché questi era già esistito altrove, indipendentemente dalla sua volontà e dalla sua forza, egli può soltanto evocare un'ombra e strapparle una risposta a un interrogativo (che è l'unica cosa di cui il critico disponga pienamente), la cui importanza forse l'interrogato non aveva mai sospettato.

Il platonico è un vivisezionatore d'anime, non un creatore di uomini. In uno dei suoi dialoghi (è Balzac che parla) Hofmannsthal distingue gli uomini in due specie: gli uni hanno una struttura che può essere portata alla luce dal dramma, gli altri dall'epos, tanto che si potrebbero immaginare degli uomini che desiderano vivere nell'uno e non nell'altro. Si potrebbe forse portare avanti questa distinzione applicandola a tutte le forme artistiche letterarie e tracciare così, in base alle singole forme d'arte, la scala delle attitudini alla vita. Certo è che se il dramma si trova ad un'estremità della scala, il saggio (per comprendere con questo termine tutti gli scritti del platonico) dovrebbe trovarsi all'estremità opposta. Non è una distinzione scolastica, perché ha delle profonde radici nell'anima. Nel medesimo dialogo Balzac ne espone anche la ragione: egli non crede all'esi-

stenza dei caratteri, mentre Shakespeare ci crede; a lui non interessano gli uomini ma unicamente i destini. In uno degli ultimi dialoghi di Kassner un interlocutore nega l'esistenza del carattere dell'altro; ciò avviene perché la sua memoria è esageratamente tenace e non sopporta che qualcosa si ripeta, ogni ripetizione la sente falsa, sciocca, superflua, inutile. Eppure non esiste possibilità di giudizio né possibilità di vivere senza ripetizioni. Riparliamone ancora un momento, per mettere in luce anche le ragioni tecniche del problema: a proposito de *Il fuoco* (*Der rote Hahn*) di Hauptmann, Kerr osserva che nel personaggio del calzolaio Fielitz, vecchio spione che pure trova il coraggio di esporsi nell'interesse della Marina, questo suo tratto di carattere, pur così ben scolpito, non ha presa sullo spettatore. Perché? Perché Hauptmann ne fa cenno una sola volta e poi più; quindi, per quanto possa apparire naturale che nel corso dell'azione tale caratteristica venga alla luce una volta sola, tuttavia resta lì un po' sospesa, appiccicata. Infatti un carattere drammatico è impensabile senza caratteristiche costanti; nella prospettiva del dramma, l'uomo privo di caratteristiche costanti semplicemente scompare dal nostro sguardo, dimentichiamo il momento della sua apparizione già nel momento successivo. La ripetizione di un atteggiamento non è altro che l'equivalente tecnico della fede profonda nella persistenza di un tratto caratteristico e nella stabilità del carattere. Il platonico, l'abbiamo già detto con altre parole, non crede alle ripetizioni, a questa norma fondamentale, umana e tecnica al tempo stesso, della creazione di caratteri.

Perciò, virtualmente, sono vitali gli uomini dei suoi saggi ma non quelli dei suoi esperimenti narrativi. Riconosco i Browning, lo Hebbel, il Kierkegaard, lo Shelley e il Diderot di Kassner, ma vedo poco o nulla di Adalbert von Gleichen e di Joachim Fortunatus. Ricordo alcuni loro pensieri e alcune loro osservazioni, ma non sono legati a me con immagini palpabili, visibili e udibili. Non li vedo. I Browning invece vivono dinanzi a me — ma forse sono soltanto le loro ombre, forse le parole di Kassner mi suggeriscono solo quanto serve per rivestire le ombre evocate dai libri dell'armatura che indossarono

nella vita, per conservare i gesti, la cadenza, il ritmo della loro vita; forse si tratta soltanto di un'evocazione di spiriti che per un momento è parsa creazione di uomini.

Questo è certo: Browning doveva aver già vissuto una volta e Kassner doveva cercare di risvegliarlo a nuova vita. Per Goethe non era necessario che Egmont o Tasso fossero già realmente esistiti, né Maria Stuarda per Swinburne, che pure non era un forte creatore di figure umane, mentre nel platonico Pater il Watteau, che viene raffigurato nelle pagine di diario di una fanciulla, vive intensamente dinanzi a noi, ma la ragazza che tiene il diario scompare nella nebbia. Perciò non è vero che i due tipi d'artista, ugualmente dotati di capacità creative, scelgono come propria forma espressiva l'uno il saggio, l'altro – diciamo – il dramma, sotto l'influenza di fattori esterni. Il platonico, se vuol parlare di se stesso, deve farlo servendosi di destini altrui, tali cioè che la ricchezza dei loro aspetti già dati, già plasmata dalla vita, eternamente immutabili, gli permetta di approdare alle regioni più remote della sua anima; il suo sguardo vivisezionatore infatti può in una certa misura vedere uomini in carne e ossa soltanto se si fissa su realtà così forti. Talvolta ho l'impressione che l'onestà del critico autentico, tutta rivolta a non manomettere arbitrariamente il modello prescelto ma a dipingerlo ad ogni costo così come è realmente esistito, sia nata dalla profonda consapevolezza dei propri limiti. Egli, che può costruire soltanto delle mediazioni, giunge tanto più vicino al limite della creazione quanto più incontestabile è la realtà e più saldo il suo legame con essa.

Ripeto: il poeta e il platonico sono due poli contrapposti. Ogni platonico esprime il meglio di sé quando scrive su un poeta. Forse esiste una norma mistica che decide a quale critico sia congeniale questo o quel poeta. Forse è il grado di fusione di poesia e platonismo che decide, sia per l'uno che per l'altro, chi sarà in questo senso l'antipodo psicologico dell'altro; forse la somma di platonismo e poesia, in senso mistico-matematico, è sempre costante in entrambi, di modo che l'uno potrà valutare e amare tanto più profondamente il visionario puro, il poeta scevro da ogni platonismo, quanto più egli

è un platonico puro. Si deve forse a questo se io ritengo che tra tutti gli scritti di Kassner, il più raffinato e sottile liricamente è quello su Shelley, che non presentava particolare interesse nemmeno per un platonico purosangue come Emerson. Quando parla di Shelley sa trovare le parole più efficaci, più duttili, più pregnanti, forse proprio perché gli è così tanto, così infinitamente distante, ed è forse di se stesso che egli parla, quando descrive lo stile di Shelley. « Esse sono » scrive a proposito delle figure di Shelley « come intessute nella luce, nell'aria, nell'acqua, i colori sono quelli dell'arcobaleno, il loro suono è quello dell'eco, la loro durata, se così posso dire, quella dell'onda che va e viene ». Non si può caratterizzare meglio e più elegantemente lo stile di Shelley – ma anche quello di Kassner, poiché questo è anche il suo stile; ma in Shelley non esistono ombre, in Kassner invece tutto è oscuro bagliore di ombre.

QUANDO LA FORMA SI FRANGE
SUGLI SCOGLI DELL'ESISTENZA:
SØREN KIERKEGAARD E REGINA OLSEN

Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal – yet do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!¹

Keats, *Ode on a Grecian Urn*

¹ Leggiadra giovinezza, sotto gli alberi, non puoi cessare / il tuo canto, né mai possono quegli alberi essere spogli; / ardito amante, mai, mai potrai baciare, / pur così vicino alla meta – tuttavia non rattristarti; / lei non può svanire, anche se non hai la tua gioia, / per sempre l'amerai, e lei sarà bella!

Il valore esistenziale di un gesto. In altre parole, il valore della forma nella vita, il valore delle forme come creazione, esaltazione di vita. Il gesto è soltanto il movimento che esprime chiaramente l'univocità, la forma è l'unica via per raggiungere l'assoluto nella vita; il gesto è la sola cosa compiuta in sé, è una realtà, qualcosa di più che una mera possibilità.

Solo il gesto esprime la vita – ma si può esprimere una vita? La tragedia di ogni arte del vivere, non è forse quella di costruire un castello di vetro sospeso in aria, di voler temprare nella realtà le aeree possibilità dell'anima, di voler gettare il ponte delle sue forme tra gli uomini, lasciando che due anime s'incontrino e poi si separino? Esistono i gesti in assoluto, il concetto di forma ha un senso visto dalla prospettiva della vita?

Kierkegaard diceva che la realtà non ha alcuna relazione con le cose possibili e tuttavia costruì tutta la sua vita su un gesto. Ogni suo scritto, ogni sua battaglia, ogni sua avventura è in qualche modo uno sfondo per questo gesto, forse soltanto per farne risaltare più cruda la purezza rispetto ai fatti secondari della vita. Perché lo fece? Come riuscì a farlo? Proprio lui, che vide più acutamente di tutti l'infinita molteplicità, l'infinita mutevolezza di ogni situazione; che vide con tanta lucidità come ogni cosa si tramuta nell'altra e nel suo opposto, che ci insegnò che, a guardar bene la realtà, si scoprono degli abissi invalicabili in mezzo alla fittissima rete delle mediazioni. Perché lo fece? Forse perché il gesto è un bisogno elementare della vita; forse perché l'uomo che vuole essere « autentico » (uno dei termini che ricorrono con maggior frequenza in Kierkegaard) deve strappare alla vita la coerenza, deve afferrare così forte questo Proteo eternamente mutevole, affinché esso non possa più liberarsi quando gli viene rivelata la formula magica. Forse il

gesto è – per usare la dialettica di Kierkegaard – il paradosso; il punto in cui realtà e possibilità si scindono, materia e spirito, finito e infinito, forma e vita. O, per dirla con maggior precisione e in modo più vicino alla terminologia di Kierkegaard, il gesto è il salto con cui l'anima perviene da una cosa all'altra, il salto con cui abbandona i dati sempre relativi della realtà e raggiunge l'eterna certezza delle forme. In una parola, il gesto è quell'unico salto con cui nella vita l'assoluto si tramuta in possibile. Il gesto è il grande paradosso della vita, poiché ogni fuggevole istante della vita si placa nella sua immobile eternità e diventa in essa vera realtà.

E chi non si limita soltanto a giocare con la vita ha bisogno del gesto affinché la sua vita diventi più reale di un gioco multiforme e girevole...

Ma esiste veramente un gesto nei confronti della vita? Non è forse ingannare se stessi – anche se è un inganno bello e eroico – credere che un'azione, il rivolgersi a qualcuno, voltargli le spalle, contengano l'essenza del gesto: duro come pietra, ma anche capace di racchiudere tutto dentro di sé con forza immutabile?

2

Nel settembre 1840 Søren Aabye Kierkegaard, *magister artium*, si fidanzò con Regina Olsen, figlia diciottenne del consigliere di stato Olsen. Neppure un anno dopo egli ruppe il fidanzamento. Fece un viaggio a Berlino e quando ritornò a Copenaghen, condusse un'esistenza da bizzarro originale; per la sua singolare condotta di vita divenne un soggetto costante dei fogli umoristici, i suoi scritti – apparsi sotto pseudonimi – trovarono alcuni ammiratori, perché erano ricchi di spirito, ma furono aborriti dai più per il loro contenuto « amorale » e « frivolo ». I suoi scritti posteriori gli procurarono nemici più aperti, come la chiesa protestante ufficiale, e nel bel mezzo della dura battaglia che ingaggiò contro di essa – sostenendo la tesi che tutta quanta l'odierna comunità

religiosa non è cristiana, anzi è tale da impedire che qualcuno possa essere ancora cristiano – egli morì.

Regina Olsen, già parecchi anni prima, aveva sposato uno dei suoi antichi corteggiatori.

3

Che cos'è avvenuto? Infinito è il numero delle spiegazioni, ogni nuovo scritto, ogni lettera, ogni foglio di diario di Kierkegaard ha agevolato le spiegazioni e al tempo stesso ha reso più arduo il compito a chi vuol capire e intuire l'accaduto e ciò che ha significato nella vita di Søren Kierkegaard e di Regina Olsen.

Kassner, che parla di Kierkegaard con parole indimenticabili e insuperabili, evita ogni spiegazione. « Kierkegaard » scrive « ha poetizzato il suo rapporto con Regina Olsen e se un Kierkegaard poetizza la propria vita, non lo fa per nascondere la verità ma per poterla esprimere ».

Non esiste spiegazione, perché qui ci troviamo di fronte a qualcosa che è più di una spiegazione, è un gesto. Kierkegaard ha detto: io sono scoraggiato; ha detto: ero più vecchio di lei di tutta un'eternità; ha detto: il mio peccato è di averla trascinata con me nel grande vortice; ha detto: se la mia vita non diventasse una grande penitenza, se non facessi una *vita ante acta*, allora...

Abbandonò Regina Olsen, disse che non l'amava, che non l'aveva mai amata veramente, che lui era un uomo dallo spirito frivolo, che aveva bisogno di incontrare ad ogni istante nuove persone, nuove situazioni. In gran parte dei suoi scritti queste parole sono dette ad alta voce e il modo in cui le diceva, il modo in cui viveva, servirono per mettere in risalto questa sola cosa, per rafforzare in Regina la fiducia in ciò.

... E Regina prese come sposo uno dei suoi antichi corteggiatori e Søren Kierkegaard scrive nel suo diario a questo proposito: « Oggi ho visto una bella ragazza, ma non m'interessa. Nessun marito può essere più fedele verso la propria moglie di quanto io lo sia verso di lei ».

4

Il gesto: rendere univoco l'Inesplicabile accaduto per molte ragioni e le cui conseguenze si sono ripercosse nel tempo. Allontanarsi tanto da farne nascere solo dolore, tragedia – se comunque l'incontro dei due doveva diventare tragico –, nient'altro che catastrofe, ma a patto di non avere esitazioni, di non sgretolare la realtà in tante possibilità. Se Regina Olsen era destinata a perdere tutto ciò che le sembrava avere importanza nella vita, allora anche nella sua vita non doveva esserci più nulla d'importante; se colui che amava Regina Olsen doveva abbandonarla, allora, dal momento che l'abbandonava, doveva essere un disonesto, un seduttore, affinché lei potesse avere aperte tutte le strade della vita. E poiché Søren Kierkegaard doveva lasciare la vita per penitenza, la sua penitenza doveva essere accresciuta dalla maschera di peccatore, indossata come un cavaliere antico, per nascondere il proprio vero peccato.

Søren Kierkegaard aveva bisogno del matrimonio di Regina Olsen. «Ella» scrive «ha compreso bene il momento in cui deve sposarsi». Ne aveva bisogno affinché nella sua relazione fosse eliminata ogni incertezza, ogni oscillazione, ogni possibilità e rimanessero soltanto il seduttore e la ragazza abbandonata. Ma la ragazza si consola e ritrova la strada della vita. Sotto la maschera del seduttore si cela l'asceta, volontariamente pietrificatosi in questo gesto per ascetismo.

Il mutamento della ragazza rappresenta il proseguimento diretto del suo inizio. Dietro il sorriso pietrificato della maschera del seduttore si nasconde, altrettanto pietrificato, lo sguardo vero dell'asceta. Il gesto è puro ed esprime tutto. «Kierkegaard ha poetizzato la propria vita».

5

L'unica differenza sostanziale tra una vita e l'altra consiste nel suo significato di absolutezza o di mera relatività; se i contrari, che si escludono a vicenda, restano net-

tamente e definitivamente separati oppure no. Questa è anche la maniera per discernere se i problemi della vita vengono posti nella forma di un « *aut-aut* », oppure se, davanti a un bivio, la decisione viene presa secondo la formula « sì, però ». Kierkegaard dice sempre: io voglio essere onesto e questa onestà non può voler dire altro che il dovere – nel significato più genuino del termine – di vivere la propria vita secondo principi poetici; il dovere della scelta a ogni bivio e il dovere del percorrere-sino-alla-fine ogni strada.

Ma se guarda attorno a sé, l'uomo non vede strade e bivì, non trova mai antitesi nette; tutto scorre e si trasforma. Soltanto quando noi distogliamo lo sguardo da un oggetto per riportarlo, molto più tardi, su di esso, ci accorgiamo che l'oggetto è diventato un altro; forse non c'è neppure un « prima » e un « dopo ». Tuttavia il significato più profondo della filosofia di Kierkegaard è: porre dei punti fissi tra i passaggi sempre instabili della vita e stabilire differenze qualitative assolute nel caos informe delle sfumature. Istituire differenze così inequivocabili e profonde tra gli oggetti nei quali si è riscontrata una diversità, in modo che, una volta distinti, la linea che li separa non possa essere più cancellata da alcuna mediazione possibile. L'onestà di Kierkegaard implica il paradosso seguente: tutto ciò che non ha dato ancora la propria adesione a una nuova unità, nella quale tutte le differenze precedenti siano definitivamente soppresse, rimarrà per sempre separato dal resto. Bisogna fare una scelta tra cose differenziate, non si possono trovare « vie di mezzo », né « sintesi più alte » che siano in grado di risolvere le antitesi « solo apparenti ». Non esiste dunque un sistema, perché non si può vivere un sistema, perché un sistema è sempre come un castello di giganti, e colui che l'ha costruito può ritirarsi soltanto in un suo modesto cantuccio. In un sistema logico di pensiero la vita non trova mai posto e, sotto questo aspetto, il suo punto di partenza è sempre arbitrario e la sua costruzione è solo in sé finita, mentre nella prospettiva della vita è una cosa relativa, una tra le tante possibilità. Per la vita non esiste sistema. Nella vita esiste solo il singolo, il concreto. Esistere equivale a essere diverso. L'assoluto, ciò

che non ammette mediazioni, l'univoco, è soltanto il concreto, il fenomeno individuale. La verità è soltanto soggettiva – forse; ma senza dubbio la soggettività è verità, la cosa singola è l'unico esistente, il singolo individuo è l'uomo reale.

Nella vita esistono alcune tipiche grandi sfere di possibilità, o, nel linguaggio di Kierkegaard, di stadi: lo stadio estetico, lo stadio etico e lo stadio religioso. Ognuno di essi è distinto nettamente dall'altro, senza possibilità di mediazioni, e il collegamento tra essi è il miracolo, il salto, l'improvvisa metamorfosi dell'intera sostanza di un uomo.

6

L'onestà di Kierkegaard consiste dunque in questo: vedere tutto nettamente separato, il sistema dalla vita, un uomo da un altro, uno stadio dall'altro. Vedere nella vita l'assoluto e non dei compromessi insulsi.

Ma non è un compromesso vedere la vita senza compromessi? Questo voler restare ancorati all'assolutezza non è piuttosto un modo di sfuggire alla costrizione di tener conto di tutto? Lo stadio non è forse una « sintesi più alta », negare l'esistenza di un sistema di vita non è a sua volta un sistema, e il salto una mediazione improvvisa? Dietro ogni coincidenza non si cela forse una netta distinzione e dietro la più accanita negazione del compromesso non si cela a sua volta un compromesso? Si può essere onesti di fronte alla vita e stilizzare in forme poetiche i suoi eventi?

7

L'intima onestà di questo gesto di separazione può essere data soltanto dal fatto che tutto è accaduto per amore di Regina Olsen. Le lettere e i fogli di diario di Kierkegaard continuano a ripetere che Regina si sarebbe necessariamente rovinata, se fossero rimasti insieme. Il tenebroso silenzio della sua spaventosa angoscia non

avrebbe potuto essere rotto neppure dal lieve sorriso di Regina, il suo sorriso si sarebbe spento e la sua mobile leggerezza si sarebbe abbattuta sulla dura terra con greve stanchezza. Nessuno avrebbe tratto profitto da questo sacrificio. Il suo dovere consisteva dunque nel salvare la vita di Regina Olsen (per quanto potesse costargli dal punto di vista dell'umana felicità, dell'esistenza umana).

Ma, ci si può chiedere, egli ha salvato soltanto la vita di Regina Olsen? Quel che a suo avviso rendeva necessaria la loro separazione non era forse una parte della sua stessa esistenza, di cui egli scoprì il valore necessitante? Non è vero piuttosto che rinunciò a combattere, e forse a vincere, la propria angoscia, poiché amava questa angoscia, poiché l'amava più di ogni altra cosa e non avrebbe potuto vivere senza di essa? « La mia pena – *is my castle* » scrisse una volta, e in un altro punto (pochi esempi per molti casi): « nella mia grande angoscia io ho amato la vita, poiché ho amato la mia angoscia ». E, parlando di sé e di Regina: « Ella si sarebbe rovinata e probabilmente mi avrebbe rovinato, perché avrei dovuto deformare incessantemente il mio essere per conformarmi a lei. Io ero troppo pesante per lei, lei era troppo leggera per me, ma entrambe le cose possono provocare una deformazione ».

Esistono uomini per i quali anche il più lontano ricordo della felicità e della luce del sole deve essere negato per sempre affinché possa rivelarsi la loro grandezza. Così scrisse Karoline a proposito di Friedrich Schlegel: « Alcuni uomini esprimono il meglio di sé quando sono umiliati, Friedrich è uno di questi – se egli per una volta potesse assaporare il completo trionfo del vincitore, le sue migliori qualità andrebbero distrutte ». Robert Browning trasferì la tragedia di Friedrich Schlegel nella triste storia di Chiappino, nobile, forte, delicato e profondo, sin quando rimase nell'ombra e la sua vita fu soltanto infelicità e sterile aspirazione. Ma la sventura doveva spingerlo più in alto di quanto avesse mai sperato nei suoi sogni, o nei suoi folli lamenti sulla propria arretratezza. Allora divenne un essere vuoto le cui ciniche parole celavano a fatica il dolore provocato dalla consa-

pevolezza della propria vacuità, arrecatagli dalla « felicità » (Browning ha definito questa catastrofe la tragedia di un'anima).

Forse Kierkegaard sapeva tutto questo, forse l'ha intuito. Forse il suo violento istinto creativo, che scatenò le sue sofferenze, subito dopo la separazione, aveva sin dall'inizio richiesto questa soluzione come la sola possibile. Forse qualcosa in lui gli faceva presagire che la felicità – ove fosse stato possibile raggiungerla – l'avrebbe per sempre reso inerte e sterile. Forse egli temeva che la felicità non fosse irraggiungibile e che la leggerezza di Regina avrebbe potuto liberarlo dalla sua angoscia e li avrebbe resi felici. Ma che cosa sarebbe stato di lui se la vita lo avesse privato dell'angoscia?

8

Kierkegaard è un Socrate sentimentale. « Amare » disse « è la sola cosa che mi vada a genio ». Socrate voleva soltanto conoscere, comprendere gli uomini che amano e quindi per lui non era un problema ciò che per Kierkegaard invece fu il problema decisivo della vita. « Amare è la sola cosa che mi vada a genio, » disse « dammi soltanto un oggetto per il mio amore, un oggetto. Ma ora io sono come un arciere, che ha teso al massimo la corda del suo arco, e da cui si esige che colpisca un bersaglio distante cinque passi da lui. Non ce la faccio, dice l'arciere, mettetemi invece il bersaglio alla distanza di due o trecento passi ».

Keats elevava questa preghiera alla natura:

A theme! a theme! great nature! give a theme;
Let me begin my dream.²

Amare! Chi posso amare così profondamente da far sì che l'oggetto amato non ostacoli il mio amore? Chi è così universale da rendere il proprio amore assoluto e più forte di ogni altra cosa? Chi è tanto al di sopra di tutti

² Un tema! un tema! grande natura! dammi un tema, / lasciami cominciare il mio sogno.

gli altri da far sì che colui che l'ama non possa mai avanzare pretese nei suoi confronti, non possa mai avere ragione di lui, perché l'amore con cui è amato è un amore assoluto?

Amare: agire in modo da non avere mai ragione. Così Kierkegaard definisce l'amore. L'eterna relatività di tutti i rapporti umani, il loro ondeggiare e la loro miseria trovano la loro ragione nel fatto che ora questo, ora quello ha ragione dell'altro, ora questo è migliore, più bello, più nobile, ora lo è quello. Stabilità e univocità esistono solamente quando gli amanti sono di qualità differenti, quando l'uno è così superiore all'altro che il problema della ragione e del torto (usati qui nel senso più esteso) non può mai sorgere come tale.

Questo è l'ideale amoroso dell'ascetismo cavalleresco del Medioevo, ma in questo più romantico di quant'altri mai. Kierkegaard viene privato dalla sua acutezza psicologica di questa fede – per uno come lui – molto ingenua: che la donna amata, di cui i trovatori si privavano per poterla amare alla loro maniera, oppure, che l'immagine di sogno di una tale donna, che non acquisterà mai né in alcun luogo realtà, possano differenziarsi così fortemente dalla realtà che l'amore per lei diventi un amore assoluto. Qui, credo, affondano le radici della religiosità di Kierkegaard. Colui che può essere amato così tanto è Dio, solo Dio. Dio, egli scrive, è la nostra massima aspirazione, cui ci avvinghiamo per sfuggire alle nostre miserie, per poter sopportare la vita. Sì, ma il Dio di Kierkegaard troneggia così alto sopra tutto ciò che è umano, è separato da un abisso così profondo dal mondo degli uomini che non si vede come potrebbe aiutare l'uomo a sopportare la vita. Proprio per questo, io credo, Kierkegaard aveva bisogno dell'assolutezza della vita, della sua incontestabile solidità; il suo amore aveva bisogno della possibilità di riversarsi sul tutto senza tentennamenti. Egli aveva bisogno di un amore senza problemi occulti, non di un amore in cui ora l'uno ora l'altro è superiore, ora l'uno ora l'altro è vincitore. Il mio amore è sicuro e incrollabile solo quando non ho mai ragione e solo Dio può dare questa quiete. « Tu ami una persona » egli scrive « e desideri essere sempre dalla parte del

torto, ma, ahimè, essa ti fu infedele e, per quanto tu ne soffra, sei pur sempre dalla parte della ragione: avevi torto ad amarla così teneramente ». L'anima si volge a Dio perché non può resistere senza amore ed egli concede all'amante tutto ciò che il suo cuore desidera. « Nessun dubbio tormentoso deve mai allontanarmi da lui, ma deve spaventarmi il pensiero che io possa essere nel giusto: dinanzi a Dio sono sempre nel torto ».

9

Kierkegaard era trovatore e platonico, romantico e sentimentale a un tempo. Nel fondo della sua anima ardono le fiamme del sacrificio per l'ideale di una donna, ma queste stesse fiamme ardono anche sul rogo della donna. Quando l'uomo si trovò per la prima volta di fronte al mondo, tutto ciò che lo circondava era suo, ogni cosa singola scompariva dinanzi ai suoi occhi eppure a ogni passo veniva messo di fronte alle cose nella loro singolarità. Perciò, comico e tragico a un tempo, egli sarebbe morto di fame in mezzo a tutta la ricchezza del mondo, se non ci fosse stata la donna che sin dall'inizio seppe accostarsi alle cose, riconoscere la loro utilità e la loro funzione immediata. Così la donna – secondo la parabola di Kierkegaard – salvò la vita dell'uomo, ma soltanto per tenerlo legato alla vita, per incatenarlo alla sua finitezza. La donna vera, la madre, è l'antitesi più profonda di ogni aspirazione all'infinito. Socrate si è sposato soltanto per questo; fu felice con Santippe perché egli sentiva il matrimonio come un impedimento sulla strada verso gli ideali e trovava piacere a superare le difficoltà. All'incirca come il Dio di Suso, che dice: « In tutte le cose tu hai sempre trovato qualcosa che ti si oppone e questo è il segno per i miei eletti, per coloro che voglio riservare a me stesso ».

Kierkegaard a questo punto non accettò la sfida, forse se ne ritrasse, forse non ne aveva più bisogno. Chi può saperlo? Il mondo comunitario degli uomini, il mondo etico, la cui forma tipica è il matrimonio, sta nel mezzo rispetto ai due mondi più profondamente congeniali al-

l'anima di Kierkegaard: il mondo della pura poesia e il mondo della pura fede. Se il fondamento della vita etica, il « dovere », appare saldo e sicuro a paragone delle « possibilità » della vita poetica, tuttavia i suoi valori eterni sono eterni ondeggiamenti a paragone dei sentimenti assoluti della religiosità. Ma la materia di questi sentimenti è altrettanto aerea quanto quella della possibilità poetica – dov'è la discriminante tra le due?

Ma forse questo adesso non c'entra. Per Kierkegaard, Regina Olsen non era che una tappa sul cammino che conduce al tempio di ghiaccio dell'Amore-esclusivo-di-Dio. E se egli commise peccato verso di lei, ciò ha soltanto approfondito il suo rapporto con Dio, se egli l'amò con degnazione, se la fece soffrire, ciò gli fu d'aiuto per intensificare le sue estasi e rendere più sicuro il suo cammino verso una sola meta. Tutto quello che può esserci stato fra loro, se realmente appartennero l'uno all'altra, fu ala per questo volo. « Ti ringrazio per non avermi mai capito, » scrive in una lettera indirizzata a lei, che non fu mai spedita « poiché da questo ho imparato tutto. Ti ringrazio per essere stata così passionalmente ingiusta verso di me, ciò ha deciso la mia vita ».

Persino Regina abbandonata, da lui mitizzata a ideale irraggiungibile, non poteva essere per Kierkegaard che un gradino, ma un gradino che portava sicuramente al vertice prefisso. Come nelle poesie dei trovatori francesi in lode di una donna, dove la massima infedeltà era la premessa per la massima fedeltà: la donna doveva appartenere ad un altro per poter rappresentare un ideale, per poter essere veramente amata. Ma la fedeltà di Kierkegaard era ancora più profonda di quella dei trovatori e perciò ancora più infedele: anche la donna più profondamente amata era solo un mezzo, una via per arrivare al grande amore, all'unico amore assoluto, all'amore di Dio.

Qualunque ne fosse la ragione e comunque Kierkegaard abbia agito, lo fece solamente per salvare l'esisten-

za di Regina Olsen. Per quanto complesso possa essere stato, nelle sue interne motivazioni, il gesto del rifiuto, visto dall'esterno, agli occhi di Regina Olsen dovette apparire inequivocabile. Kierkegaard lo intuiva: per Regina Olsen esisteva un solo pericolo, quello dell'incertezza. Poiché per Regina amare lui non poteva essere fonte di vita, egli volle a tutti i costi ottenere (sacrificando il suo buon nome) che ella non sentisse per lui altro che odio. Volle che Regina lo ritenesse un mascalzone, che tutta la famiglia lo odiasse come un volgare seduttore, poiché se Regina lo odiava, allora era salva.

La rottura però fu troppo brusca, anche se fu preparata da lunghe e violente scenate; improvvisamente Regina avrebbe dovuto vedere in Kierkegaard un uomo diverso da quello conosciuto sino allora, interpretarne diversamente ogni parola e ogni silenzio di ogni istante trascorso insieme, per riuscire a collegare il nuovo all'antico, per sentire Kierkegaard come un'unità, un tutto, come un uomo. Doveva ormai osservare sotto questa nuova luce quanto egli fece in seguito e Kierkegaard fece di tutto per renderle più agevole il compito di convogliare in una direzione il flusso delle nuove immagini che le erano sorte, nella direzione da lui desiderata e considerata l'unica attraverso cui condurre Regina alla meta: la direzione dell'odio verso di lui.

Questo è lo sfondo, la splendida gravidanza esistenziale degli scritti erotici di Kierkegaard, soprattutto nel *Diario di un seduttore*. La sensualità incorporea e greve e la programmatica assenza di scrupoli sono i sentimenti che qui dominano. La vita erotica, bella, che culmina nel godimento delle « atmosfere », intesa come *Weltanschauung* – e solo come *Weltanschauung*. Qualcosa che Kierkegaard ha sentito dentro di sé come pura possibilità, qualcosa che né le sue sottili meditazioni né le sue analisi riuscirono a rendere corporeo: il seduttore, in forma relativamente astratta, per il quale è sufficiente soltanto la possibilità di una seduzione, di una situazione che egli ha prodotto e assaporato, che non ha mai realmente avuto bisogno delle donne come oggetti di piacere. L'idea platonica del seduttore, che è così profondamente soltanto un seduttore, da non essere mai ve-

ramente tale, che è già così distante da tutti gli uomini e così superiore ad essi nello spirito, che ciò che egli vuole da loro non li sfiora, o, se li tocca, colpisce la loro vita come un fatto elementare incomprensibile. Il seduttore assoluto, la cui presenza risveglia in ogni donna l'impegnoso sentimento di un'eterna estraneità, ma che al tempo stesso – Kierkegaard però non poteva più notare questo aspetto – proprio per questa infinita lontananza, si trova ad essere, per ogni donna che non si lasci impressionare se egli compare sull'orizzonte della sua vita, ai confini della comicità.

Dicevamo che il seduttore fu per Regina Olsen la maschera gestuale di Kierkegaard. Ma la possibilità di diventare seduttore era presente anche in Kierkegaard, il gesto si ripercuote sempre sull'anima che lo ha guidato. Nella vita non esistono vuote commedie: questa è forse la più triste ambiguità della condizione umana. Si può recitare solo quello che esiste, non è possibile, recitando una qualsiasi parte, non gettare in qualche modo un seme nella vita palpitante e così cautamente tenuta isolata prima della commedia.

Regina naturalmente poteva vedere soltanto il gesto e sotto questa impressione doveva capovolgere le regole di tutta la propria vita – almeno questo era il desiderio di Kierkegaard e su questo egli puntava tutto. La consapevolezza di recitare una commedia può tutt'al più mistificare le esperienze vissute nella realtà corporea; non può mai capovolgere totalmente e inequivocabilmente i valori delle cose reali, ma solo le opinioni su di esse, le valutazioni. Ciò che Regina aveva provato con Kierkegaard, era vita, realtà viva, che poteva al massimo essere posta in dubbio, diventare irrimediabilmente incerta soltanto nel ricordo, perché la sua tematica era stata violentemente stravolta. Se il presente infatti la costringeva a vedere Kierkegaard sotto un altro aspetto, questa visione era realtà sensibile solo per il presente, la realtà del passato aveva un altro linguaggio e non tollerava di essere sopraffatta dalla debole voce delle nuove conoscenze.

Subito dopo la rottura, Kierkegaard scrive al suo unico amico fidato, Bøsen, che se Regina sapesse con quale trepida attenzione egli aveva tutto predisposto e condot-

to a termine, dal momento in cui sentì che dovevano rompere, ella riconoscerebbe il suo amore in questa attenzione. Poco sappiamo della vita di Regina Olsen, ma questo sappiamo con certezza: ella lo ha capito. Quando, dopo la morte di Kierkegaard, lesse gli scritti che aveva lasciato, scrive al medico Lund, parente di Kierkegaard: « Questi scritti pongono sotto nuova luce la nostra relazione, in una luce nella quale a tratti la vidi anch'io, ma la modestia mi proibiva di ritenerla vera. Eppure la mia fede incrollabile in lui mi ci riportava di continuo ».

Anche Kierkegaard avvertì qualcosa di questa incertezza. Egli sentiva che il suo gesto restava per Regina solo un'ipotesi possibile, così come per lui il gesto di Regina, e che non era possibile in alcun modo stabilire tra loro una solida realtà. Poiché, se esisteva una strada per la vera realtà, era solo quella che lo riportava da Regina, ma, anche se l'avesse percorsa con la massima cautela, avrebbe distrutto per sempre tutto quanto era riuscito fino ad allora a ottenere. Egli doveva conservare la sua fermezza esterna, internamente incerta, poiché in essa, forse, tutto si era già solidificato, mentre il gesto di avvicinamento avrebbe morso le viscere della vita vivente. Forse (poiché egli non osò, dieci anni dopo aver sciolto il fidanzamento, ritornare con lei), forse per lei tutta la vita matrimoniale fu soltanto una maschera, forse lo amava come prima, perciò un nuovo incontro avrebbe potuto compromettere tutto.

II

Ma non si può conservare la rigida certezza del gesto — nella misura in cui è certezza reale. Non si può, neppure se si vuole, continuare a coprire di frivoli passatempi un'angoscia così profonda come quella di Kierkegaard, né si può mai nascondere all'infinito, sotto le spoglie dell'infedeltà, un amore così intenso. Il gesto si ripercuote sull'anima, ma questa, a sua volta, esercita la sua influenza sul gesto che vorrebbe nascondere, traspare dal gesto e nessuno dei due, né il gesto né l'anima,

possono per tutta una vita rimanere integri, separati dall'altro.

La purezza esteriore del gesto può ottenere solamente – in qualche maniera – che uno dei due interpreti male tutti quegli atteggiamenti dell'altro non corrispondenti alla coerenza. Così, gesti casuali, parole prive di significato e di intenzionalità finiscono per assumere un'importanza vitale; la reazione che il gesto primario ha prodotto nell'altro è di nuovo sufficientemente forte da costringere l'autore del gesto a rinchiudersi nell'atteggiamento volontariamente prescelto. Quando si separarono, Regina Olsen chiese a Kierkegaard, piangendo e implorando quasi come una bambina, se avrebbe pensato ancora a lei qualche volta, e questa richiesta divenne il Leitmotiv di tutta la vita di Kierkegaard. Fidanzatasi poi un'altra volta, prese congedo da lui aspettando un cenno di approvazione e questo suscitò in Kierkegaard, del tutto ignaro, pensieri completamente differenti. E quando Kierkegaard, non sopportando più il peso della maschera, credette che fosse giunto il momento di spiegarsi reciprocamente, Regina, d'accordo con il marito, gli rispedì con gesto sicuro la lettera senza averla aperta, lasciando così sul piano dell'incertezza quanto per lei era stato soltanto un interrogativo, per poter provare dopo la morte di Kierkegaard una profonda tristezza derivante dal fatto che le erano mancate le parole chiarificatrici. Che si ritrovino o no, rimane sempre l'identica inadeguatezza: l'uno si libera dal gesto e poi torna a rinchiudersi in esso, l'altro interpreta falsamente sia il primo che il secondo movimento.

12

Dove ha inizio la psicologia, cessa la monumentalità; la coerenza non è che un'espressione più modesta per indicare l'aspirazione alla monumentalità. Dove ha inizio la psicologia, là cessano le azioni e restano soltanto i loro moventi; ciò che ha bisogno di un fondamento, di una motivazione, ha già perduto ogni saldezza e coerenza. Anche se è rimasto ancora qualcosa sotto le macerie, le

onde delle motivazioni spazzano via tutto senza arrestarsi, poiché non c'è nulla al mondo di più instabile delle ragioni e delle motivazioni; ciò che è stato causato da una ragione, avrebbe potuto avere esito opposto per altre ragioni, in condizioni appena differenti e addirittura per le stesse ragioni. E anche se queste fossero rimaste le stesse – ma ciò non si verifica mai – non avrebbero mai potuto essere costanti: ciò che nel momento della grande passione è l'elemento che travolge tutto, diventa insignificante, quando la bufera è passata, mentre un nonnulla, che prima si notava appena, diventa una cosa gigantesca dopo il riconoscimento di ciò che si ignorava.

La vita, nel mare delle motivazioni, è un continuo alternarsi di regni di Lilliput e di Brobdingnag, e tra tutti i regni quello delle ragioni dell'anima, il regno della psicologia, è il più intimamente instabile e il più privo di consistenza. Non appena nella vita entra in gioco la psicologia, ogni univoca onestà e ogni monumentalità scompaiono. Laddove la psicologia è l'elemento dominante della vita, non esistono più gesti che abbracciano in sé vite intere e situazioni di vita. Infatti il gesto è univoco solo fino a quando la psicologia resta convenzionale.

Qui vita e poesia si separano con tragica definitiva asprezza. La psicologia della poesia è sempre univoca, poiché è sempre una psicologia *ad hoc*, e anche se sembra articolarsi in diverse direzioni, questa sua polivalenza è sempre univoca; può raffigurare l'equilibrio della raggiunta unità solo in maniera più contorta. Nella vita invece non esiste univocità, poiché non esiste una psicologia *ad hoc*, perché non contano soltanto quelle ragioni che sono state accettate al fine di ricomporre l'unità e perché non tutte le canzoni iniziate vengono portate a termine. Nella vita la psicologia non può essere convenzionale, nella poesia lo è sempre, per quanto sottile e complicata sia la convenzione. Nella vita soltanto la totale limitatezza può percepire la totale univocità, mentre nella poesia solamente il totale fallimento può, in questo senso, avere polivalenza di significati.

Perciò, tra tutte le vite possibili, quella del poeta è la più profondamente impoetica, più profondamente priva di stile e di gesto (Keats fu il primo a notarlo). Il poeta

infatti prende coscienza di ciò che rende la vita veramente tale; il vero poeta non riconosce alcuna limitazione nei confronti della vita né alcuna illusione sulla propria vita. Perciò la vita è per il poeta soltanto materia grezza; solo la naturale potenza delle sue mani può dare forma – cioè limite e significato – può ricavare coerenza dal caos, può temprare simboli dalle apparenze incorporee, può dar forma – cioè limite e significato – alle molteplicità disarticolate e fluttuanti. Perciò il poeta non assume mai la propria vita come oggetto da formare.

L'eroismo di Kierkegaard consisteva nel voler ricavare forme dalla vita, la sua onestà nel saper intravedere il punto in cui è necessario scegliere una strada e percorrerla sino in fondo, la sua tragedia nel voler vivere ciò che non si può vivere. « Io lotto invano, » scrive « mi manca il terreno sotto i piedi. La mia vita sta diventando solo un'esistenza da poeta ». L'esistenza da poeta è nulla e non vale nulla, poiché non è mai assoluta, non è mai in sé e per sé, poiché è sempre in relazione a qualcosa; ma questa relazione non significa nulla, dal momento che l'esistenza da poeta si esaurisce totalmente in essa, se non sempre almeno per alcuni istanti, ma la vita si riduce soltanto a questi istanti.

Contro questa necessità, l'esistenza senza limiti di Kierkegaard conduce una lotta sovranamente limitata. E la vita, si potrebbe dire, con calcolo astuto, gli diede tutto quello che poteva dargli e che egli poteva chiederle. Ma ogni dono della vita era certamente un inganno, la realtà non poteva mai dargli nulla ed egli, ad ogni finta vittoria e conquista, veniva sempre più attirato dalla vita stessa nel deserto delle sabbie mobili – come Napoleone dall'esercito russo.

Questo è stato il risultato del suo eroismo, della sua lotta nella vita e nella morte. Egli seppe vivere cristallizzando ogni passo della sua esistenza in un gesto definito e contemplato con statuaria certezza. Morì quando era il momento giusto di morire, quando e come voleva. Ma abbiamo visto da vicino quale dose di certezza ci fosse nel suo gesto più sicuro; anche se la morte lo colse al culmine della sua battaglia più vera e più profonda, tuttavia, morendo, egli non riuscì ad essere il vero martire

della sua battaglia, come avrebbe voluto essere. Infatti, malgrado tutto, la sua morte ha moltiplicato le possibilità, poiché nella vita tutto dà luogo a più possibilità, solo realtà successive escludono un paio di esse (non tutte tranne una) – per aprire la strada a milioni di altre.

E mentre stava lottando contro il cristianesimo del suo tempo, la morte lo colse in mezzo alla battaglia più violenta, quando non aveva più nulla da cercare nella vita all'infuori della lotta e non poteva più intensificare maggiormente la lotta. (Anche circostanze esterne impressero l'ombra del destino sulla sua morte: Kierkegaard aveva dato fondo al suo capitale – come nel primo Medioevo, egli considerava ogni interesse un'usura – e quando morì i suoi soldi erano proprio giunti all'ultimo centesimo.) Quando si abbatté sul selciato e lo portarono all'ospedale, disse che voleva morire perché la causa per cui si era battuto esigeva la sua morte.

E morì. Ma con la sua morte ogni interrogativo rimase aperto: dove avrebbe condotto la strada che la sua lapide aveva improvvisamente troncato? Dov'era diretto, quando incontrò la morte? La necessità interna di morire è solo una tra l'infinita serie di spiegazioni possibili. Se la morte non rispose ad un richiamo interiore, al segnale convenuto, il termine del suo percorso non può essere considerato una conclusione reale e perciò bisogna cercare nello spirito le ulteriori curve lungo le quali si snodava il suo cammino. Così anche la morte di Kierkegaard assume mille significati, diventa casuale, senza un reale inserimento nel destino. Allora anche questo che fu il gesto più puro e più univoco della vita di Kierkegaard – sforzo vano – non è più tale.

SULLA FILOSOFIA ROMANTICA DELL'ESISTENZA:
NOVALIS

Das Leben eines wahrhaft kanonischen Menschen
muß durchgehend symbolisch sein.¹

Novalis, *Blütenstaub*

La vita di un uomo veramente religioso deve essere sempre simbolica.

Lo sfondo è il diciottesimo secolo morente; il secolo del razionalismo, della borghesia combattiva, vittoriosa e consapevole di vincere. A Parigi, trasognati dottrinari perseguivano con terribile e sanguinaria coerenza tutte le possibilità del razionalismo sino alle estreme conseguenze, mentre nelle università tedesche un libro dopo l'altro seppelliva e distruggeva l'orgogliosa speranza del razionalismo, per cui non esisterebbe cosa che l'intelletto non sia in grado di conoscere. Napoleone e la reazione culturale erano già in attesa che scoccasse il loro momento: la restaurazione dell'ordine antico dopo una nuova e già agonizzante anarchia.

Jena, fine del diciottesimo secolo. Un episodio nella vita di pochi uomini d'importanza marginale per il gran mondo. Ovunque la terra sussulta di battaglie, del crollo di interi mondi, ma in una piccola città tedesca un paio di giovani si riuniscono allo scopo di creare da questo caos una nuova, armonica cultura, che tutto comprenda. Vi si slanciano con quell'ingenuità assurda e temeraria, che è dote degli uomini di esasperata consapevolezza, concessa a costoro per una sola impresa della loro vita e soltanto per pochi attimi. Era una danza su un vulcano ardente, un sogno radioso e impossibile; molti anni dopo, il ricordo di tutto ciò doveva rivivere nell'anima di un osservatore come qualcosa di paradossale, di enigmatico. Infatti, malgrado tutta la dovizia delle loro visioni e dei semi da essi gettati, « c'era qualcosa di empio in tutto questo ». Bisognava innalzare una torre di Babele dello spirito, ma le sue fondamenta erano inconsistenti; era inevitabile che crollasse, ma nel suo crollo trascinò con sé anche i suoi costruttori.

I

Friedrich Schlegel scrisse che la Rivoluzione francese, la dottrina della scienza di Fichte e il *Wilhelm Meister* di

Goethe costituirono le massime correnti dell'epoca; questo accostamento contiene tutta la grandezza e la tragicità dei movimenti di cultura tedeschi. Soltanto una via poteva condurre la Germania alla cultura: quella interiore, della rivoluzione dello spirito; a una rivoluzione di fatto nessuno poteva pensare seriamente. Gli uomini destinati all'azione ammutolirono o decadde, oppure divennero utopisti puri e spinsero i loro pensieri per strade ardimentose; uomini, che al di là del Reno sarebbero diventati eroi da tragedia, al di qua poterono vivere il loro destino soltanto nella poesia. Questa constatazione di Schlegel, se si valutano esattamente il periodo e le circostanze, è sorprendentemente giusta e obbiettiva; è stupefacente come egli abbia dato tanta importanza alla rivoluzione, quando la Germania culturale considerava invece Fichte e Goethe vere e grandi tendenze della vita reale, mentre la rivoluzione significava qualcosa di poco concreto. Poiché un progresso esterno era impensabile, tutte le energie si indirizzarono all'interno e ben presto « il paese dei poeti e dei pensatori » superò tutti gli altri per profondità, acutezza e intensità di esperienze spirituali. Ma in tal modo l'abisso che si apriva sotto le vette divenne sempre maggiore; coloro che avevano scalato le vette, colti da vertigine per la profondità delle voragini, con il respiro affannoso per la finezza dell'aria alpina, non potevano più ridiscendere; coloro che erano rimasti ai piedi della montagna vivevano in epoche da lungo tempo dimenticate e proprio per questo era impossibile condurli verso l'alto, per essere lassù più numerosi e più sicuri. La strada portava sempre più in alto, verso la solitudine mortale.

Tutto parve dissolversi. Ogni altura conquistata parve sospesa in uno spazio vuoto. Già l'effetto del razionalismo era pericoloso e disgregante, perché spodestava – almeno teoricamente – tutti i valori esistenti, mentre solo una reazione sentimentale atomizzata e anarchica aveva il coraggio di passare alla controffensiva. Ma quando gli orgogliosi strumenti di guerra dei due contendenti furono spezzati dalle mani di Kant, parve che nessuno sarebbe più riuscito a ristabilire l'ordine, nella massa sempre crescente di nuove conoscenze e di cupe profondità.

Soltanto Goethe riuscì a riportare ordine. In questo mare di individualismi ombrosi e indomiti il suo culto dell'io, tirannicamente consapevole, è un'isola di lussureggiante vegetazione. Attorno a lui l'individualismo cominciò a decomporsi, divenne anarchia degli istinti, particolarismo che si perde in dettagli e stati d'animo, pietosa rinuncia; egli solo poté trovare per sé un ordine. Egli aveva la forza di aspettare con calma finché la fortuna l'avesse esaudito, ma anche la forza di respingere tutte le minacce di pericolo con fredda serenità. Egli sapeva combattere senza mai mettere in gioco tutta la sua essenza, di cui però non fece merce di scambio nel concludere armistizi o compromessi. Le sue conquiste erano tali che appena il suo sguardo scopriva lande deserte esse diventavano giardini e quando faceva una rinuncia, la perdita non faceva che accrescere la forza e la coerenza del possesso.

Eppure tutte le potenze scatenate dell'epoca si agitavano anche in lui, i suoi fulmini domavano in lui Titani forse più inferociti di quelli che erano stati risucchiati nelle voragini del Tartaro per indisciplinazione. Affrontò tutti i pericoli e li superò tutti, soffersse tutti i dolori della solitudine, perciò si dispose a resistere sempre da solo. Ogni risonanza era per lui un'acquisizione sorprendente, un caso fortunato e felice, ma la sua vita intera fu una grande, terribile necessità, ricca di gloria, dove ogni rinuncia doveva produrre un arricchimento uguale a quello di ogni acquisizione.

Certo si potrebbe dire lo stesso, con maggior fondamento, dei primi romantici ed esporre particolareggiatamente ciò che per ognuno di essi significò Goethe in ogni momento della loro vita. Si vedrebbero allora esultanti vittorie e mute tragedie, slanci possenti, temerarie avventure e peregrinazioni e si udrebbero simultaneamente confusi in un unico rumore di battaglia i due gridi di guerra: verso di lui e oltre lui.

Jena, fine del diciottesimo secolo. Alcune strade in forte salita s'incontrano qui per un breve tratto e uomi-

ni, che hanno vissuto sempre soli, si accorgono con gioia esultante che esistono pensieri il cui corso ha lo stesso ritmo, e sentimenti che sembrano potersi inserire negli stessi sistemi. Erano gli uomini più diversi fra loro che si possa immaginare, sembra quasi una leggenda che abbiano potuto amarsi e abbiano creduto, sia pur per breve tempo, alla possibilità di procedere insieme nella scalata.

In fondo tutto questo non era che un grande salotto letterario, sparso per tutta la Germania, la fondazione di un nuovo gruppo letterario su base sociale. Vi erano riunite le personalità più indipendenti e capricciose della Germania. Ciascuno aveva raggiunto, dopo una scalata lunga e difficile, il punto dal quale finalmente poteva vedere la luce del sole e dove si apriva di fronte a lui un vasto orizzonte; ciascuno aveva provato tutte le sofferenze dell'uomo isolato nel deserto, assetato di cultura e di solidarietà umana, e le tragiche sofferte estasi di un individualismo estremo. Essi sentivano che la via che stavano percorrendo, che ogni nuova generazione della risorta Germania aveva percorso, conduceva al nulla e quasi simultaneamente intravvidero tutte le possibilità per uscire dal nulla e raggiungere qualcosa di concreto, per liberarsi dall'anarchia dei letterati, imposta loro dalle circostanze, e affrettarsi verso obiettivi di fertilità, di creazione culturale.

Anche Goethe, con lieve anticipo su di loro, raggiunse definitivamente questa meta. Forse il fatto che egli vi fosse arrivato fu di decisivo aiuto per questa generazione, e la salvò da quell'ansia costante, senza meta, che frustra e distrugge le energie, e che da mezzo secolo consumava i più grandi uomini della Germania. Probabilmente noi oggi chiameremmo cultura la meta a cui tendevano; ma essi — per la prima volta infatti si presentava davanti ai loro occhi come obiettivo possibile e risolutore — adottarono mille formule poetiche per definirne e intravvidero mille strade per potersi avvicinare. Sapevano che ciascuna strada da loro scelta avrebbe condotto là, sentivano che avrebbero dovuto sopportare qualsiasi cosa, affrontare qualsiasi esperienza, affinché la « chiesa invisibile », per erigere la quale erano stati chia-

mati, fosse piena di ogni ricchezza e rappresentasse la totalità. Parve che stesse per nascere una nuova religione, una religione panteistica, monistica, che divinizzava l'evoluzione, partorita dalle nuove verità e dalle nuove scoperte delle scienze naturali. Friedrich Schlegel credeva che l'energia penetrante dell'idealismo, rivelatasi nelle scienze naturali, ancor prima di diventare filosofia conscia di sé e consapevole, profonda sintesi dell'epoca, cessasse una potenza generatrice di mitologie e che fosse sufficiente risvegliarla per ottenere un sostrato comune ad ogni espressione di poesia, d'arte e di vita, altrettanto forte di quello posseduto dai greci. Questa mitologia non era soltanto una semplice esigenza ideale delle massime aspirazioni alla ricerca di uno stile, ma anche l'impalcatura che sorreggeva la nuova religione. Infatti essi chiamavano spesso questo loro obiettivo religione e il loro spirito di ricerca subordinava ad esso, con un esclusivismo e un'intransigenza tipicamente religiosi, tutto ciò che altrimenti si considera una meta. Che cosa fosse questo obiettivo nessuno riuscì allora ad esprimerlo in chiare parole e ancor oggi non è facile racchiudere il suo significato in una formula. Il problema in quanto tale veniva posto loro dalla vita, con estrema chiarezza e senza equivoci. Parve allora che nascesse un mondo nuovo e sorgessero uomini con nuove possibilità di vita, ma il vecchio modo di vita, che durava ancora, era troppo organico, mentre il nuovo prendeva uno slancio tale che anche i suoi figli migliori non vi trovavano posto. L'esistenza, l'appartenenza alla vita, il situarsi e la presa di posizione dei grandi uomini nell'età contemporanea sono divenuti sempre più dubbi e rischiosi. Ovunque e in ogni manifestazione di vita sorgeva il problema: come si può e si deve vivere oggi? Si cercava un'etica della genialità (« il genio è lo stato naturale dell'uomo » dice Novalis) e, al di là di questo, una sua religione, poiché l'etica poteva essere semplicemente un mezzo per raggiungere questo obiettivo lontano, questa armonia definitiva. Le religioni antiche, il Medioevo, anche l'ellenismo goethiano, il cattolicesimo, erano soltanto simboli provvisori di questa nuova *Sehnsucht*, che nel suo slancio impetuoso verso l'unità innalzava ogni sentimento a religione: tutto,

le cose piccole e le grandi, amicizia e filosofia, poesia e vita.

Gli apostoli della nuova religione si riunivano nei loro salotti a Berlino e a Jena per discutere con appassionati paradossi il programma della nuova conquista del mondo — in seguito però fondarono una rivista, molto intelligente e bizzarra, molto profonda e interamente esoterica, che in ogni sua riga tradiva l'impossibilità di esercitare un'influenza. E se essi, nonostante ciò, avessero avuto influenza...?

« Eppure c'era qualcosa di empio in tutto questo... ».

3

Goethe e il romanticismo. Credo che già da quanto si è detto risulti chiaro dove siano i legami che li uniscono e ancor più evidente forse dove le loro strade si dividono. Naturalmente anche i romantici lo compresero e lo sentirono; ogni avvicinamento era per loro oggetto d'orgoglio e di felicità e la maggioranza di loro osò appena confessare con un certo tremore e con sottintesi ciò che li divideva da Goethe. Il *Wilhelm Meister* fu l'esperienza decisiva per tutti, ma soltanto Karoline rimase sempre fedele all'indirizzo di vita di Goethe e solo Novalis ebbe il coraggio di esprimere con dure parole la necessità di dividersi da Goethe. E vide con maggior chiarezza quanto Goethe fosse superiore a lui e ai suoi compagni: che in Goethe tutto ciò che per loro era metodo e tendenza diventava azione; che essi facevano emergere soltanto considerazioni problematiche per superare la propria problematica, mentre Goethe superava le proprie; che essi cercavano di creare un mondo nuovo, nel quale l'uomo grande, il poeta, avesse una patria, Goethe invece trovava la sua patria nel mondo contemporaneo.

Con la stessa chiarezza però egli intravvide le rinunce che Goethe aveva dovuto fare per trovare questa cittadinanza e tutto il suo essere si ribellava all'idea di riconoscere questa soluzione come l'unica possibile. Egli vagheggiava come meta della sua vita l'armonia finale del *Wilhelm Meister*, ma intuiva con la stessa chiarezza di

Goethe quanto fossero pericolosi gli inizi e i sentieri di questo percorso. Tuttavia egli credeva che Goethe, impoveritosi per raggiungere la meta, vi fosse giunto più povero del necessario.

Ecco il punto in cui la strada di Goethe si divide da quella del romanticismo. Entrambi cercano l'equilibrio delle stesse forze contrastanti, ma il romanticismo vuole qualcosa in cui l'armonia non rappresenti una condizione di indebolimento delle energie. Il suo individualismo è più rigido e capriccioso, più consapevole e drastico di quello di Goethe, ma, proprio perché lo spinge alle estreme conseguenze, vuole raggiungere l'armonia definitiva.

La poesia è la sua etica e la morale la sua poesia; Novalis disse che la morale è fondamentalmente poesia, Friedrich Schlegel pensava che ogni autentica creazione originale è già in sé moralmente valida. Ma il loro individualismo non doveva portare all'isolamento. Novalis afferma: « Il nostro pensiero è dialogo e la nostra percezione simpatia ». Gli aforismi e i frammenti dell'*Athenäum* – l'espressione più appropriata e più liricamente vera del loro programma – non sono i prodotti di una sola persona, di molti spesso è impossibile stabilire l'autore. Costoro volevano infatti mettere in evidenza i medesimi indirizzi, e così sintetizzavano talvolta le idee più differenti in una nuova formula soltanto per produrre un effetto di coesione ed evitare l'eccessivo risalto di una singola personalità.

Essi volevano creare una cultura, rendere possibile l'apprendimento dell'arte e organizzare la genialità. Volevano che, come nelle grandi epoche del passato, ogni nuovo valore prodotto diventasse definitivamente acquisizione inalienabile e lo sviluppo successivo non fosse più sottoposto al caso. Essi intuirono chiaramente che l'unica base possibile per giungere a questo era un'arte generata dallo spirito della materia e della tecnica. Perciò era necessario dedicarsi all'arte di combinare le parole, così come gli orafi antichi si adeguavano alle proprietà del metallo. Eppure la loro meta ultima non poteva essere la produzione di un'opera d'arte compiuta; se qualcosa possedeva un valore reale, poteva esserlo solo

come strumento di formazione. « Diventare dio, essere uomo, formare se stesso, sono espressioni d'identico significato », dice Friedrich Schlegel e Novalis aggiunge: « La poesia è il modo di produzione tipico dello spirito umano ». Non *l'art pour l'art*, ma un panpoetismo.

È il sogno antichissimo di un'età dell'oro. Ma la loro età dell'oro non è un tesoro del tempo passato irrimediabilmente perduto, che ricompare talvolta in belle favole, ma la meta il cui raggiungimento è un dovere vitale di ognuno. Questo è il « fiore azzurro » che i cavalieri sognanti devono cercare sempre e dovunque, questo è il Medioevo che essi venerano con calore, questo il cristianesimo che essi professano: non esistono cose irraggiungibili per l'uomo, verrà un tempo in cui l'impossibilità sarà sconosciuta. « Si accusano i poeti di esagerazione, » scrive Novalis « ma a me pare che i poeti non esagerino abbastanza... Essi non sanno quali forze possono domare, quali mondi debbono ubbidire al loro comando ». Per questo egli fu deluso dal *Wilhelm Meister*, per questo disse che la totalità è essenzialmente antipoetica, « un Candide, scatenato contro la poesia ».

In tal modo egli pronunciò la sua condanna contro di esso, poiché lì la poesia diventa veramente e totalmente il centro dell'universo. La visione del mondo dei romantici è il più autentico panpoetismo: tutto è poesia, la poesia è « l'uno e il tutto ». Per nessuno la parola « poeta » ebbe mai tanti significati, fu così sacra e universale come per i romantici. Anche se la poesia fu per taluni uomini e poeti di un tempo l'unico altare degno di sacrificio, tuttavia soltanto il culto dei romantici investì tutta la vita, senza rinunce, senza rifiutare la sua ricchezza; soltanto essi ne fecero l'unica possibilità di raggiungere la meta senza alcuna rinuncia. Questa meta è costituita dall'uomo che sa vivere autenticamente. Parlavano – con termine fichtiano – dell'« Io ». In tal senso erano degli egoisti: fanatici e succubi della propria evoluzione, disposti a considerare degno di simpatia e di stima tutto ciò che promuoveva la loro crescita. « Noi non siamo affatto Io, » scrive Novalis « ma possiamo e dobbiamo diventare Io, siamo dei semi per diventare Io ». Il poeta è il solo uomo che risponde a queste esigenze, il solo che

ha la grande possibilità di diventare realmente Io. Perché?

Ogni epoca che anela intensamente alla cultura può trovare il suo cardine soltanto nell'arte! Questo desiderio è tanto più impetuoso quanto più debole è la cultura presente e quanto più forte il desiderio di raggiungerla. Nel nostro caso però la questione è quella del predominio dell'esperienza passiva: l'essenza della filosofia romantica della vita era, benché non del tutto cosciente, quella di anticipare l'esperienza passiva. La sua arte del vivere era un geniale adattamento a tutti gli avvenimenti della vita, uno sfruttamento intensivo, un elevare-a-necessità tutto ciò che il destino ci offre: un poetizzare il destino, non un formarlo o un superarlo. Il cammino verso l'interiorità, da essi intrapreso, poteva condurre soltanto a una fusione organica di tutti i dati di fatto, a una bella armonia di immagini delle cose, non a un dominio delle cose.

Eppure questo cammino verso l'interiorità era l'unico mezzo disponibile per soddisfare il loro anelito per la grande sintesi di unità e universalità. Cercavano un ordine che potesse investire tutto, senza alcun bisogno di rinunce; tentarono di abbracciare tutto l'universo affinché il risuonare simultaneo di tutte le dissonanze componesse una sinfonia. La composizione di questa unità e di questa universalità è realizzabile solo nella poesia, che per questo motivo divenne per i romantici il centro dell'universo. Soltanto in essa vi è la possibilità naturale di sopprimere tutti i contrasti per farli riemergere in una più alta armonia; soltanto in essa era possibile collocare ogni cosa al posto giusto per mezzo di un'accentuazione ora maggiore ora minore. Per la poesia tutto diventa simbolo, ma tutto è per essa soltanto simbolo; tutto vi ha significato, ma nulla di per sé può aspirare ad essere un valore. L'arte di vivere del romanticismo è poesia divenuta azione, le leggi più segrete e più profonde dell'arte poetica sono diventate gli imperativi della vita.

Laddove tutto viene esattamente compreso e profondamente vissuto non vi sono autentiche contraddizioni. I romantici erano alla ricerca del loro Io, anche se parvero seguire altri indirizzi, e il ritmo della ricerca produsse

avvicinamento e affinità, non identità di direzioni. Solo le parole producono coincidenza e diversità, persino le opinioni sono nel migliore dei casi nient'altro che mezzi per raggiungere i valori reali: per lo più sono espressioni incomplete e provvisorie di percezioni non ancora sufficientemente mature per essere plasmate in una forma. Bastano appena senso del ritmo e senso del tempo d'assieme (due concetti con identico significato), perché tutte le dissonanze non risolte scompaiano. Fu necessario che intervenisse Goethe, altrimenti gli Schlegel avrebbero pubblicato uno accanto all'altro, nello stesso numero di *Athenäum* il *Heinz Wilderporst* di Schelling e il *Christentum* di Novalis. Non potevano dividerli diversità di convinzioni, perché il loro valore in relazione alla vita era troppo limitato. Ogni slancio, in qualunque direzione, era accolto con ironia, considerato simbolicamente, se ne valeva la pena, riconosciuto come religione.

L'egoismo dei romantici ha una forte tinta sociale e civile. La loro speranza era che proprio l'esplicitazione più marcata della personalità di ciascuno potesse finalmente avvicinare gli uomini gli uni agli altri; essi stessi vi cercavano la salvezza dalla solitudine e dal caos. Erano profondamente convinti che proprio il loro modo di scrivere, intransigentemente individualistico, avrebbe prodotto la giusta e necessaria comunità di autori e di lettori e avrebbe risvegliato quella popolarità, che era l'obiettivo fortemente desiderato da tutti loro. Intuirono chiaramente che solo la mancanza di una comunità di questo tipo aveva impedito che lo straordinario sprigionarsi d'energie del loro tempo sbocciasse in cultura operante. Vollerò far emergere una tale comunità dal loro piccolo circolo chiuso e vi riuscirono – all'interno di questo circolo e per pochi anni. Fintantoché essi, che provenivano dalle più diverse direzioni e seguivano indirizzi affatto diversi, parvero percorrere la stessa grande strada, considerarono ogni divergenza come un fatto esteriore, assegnando importanza soltanto agli elementi comuni; quella avrebbe dovuto anche essere la fase che precedeva modestamente convergenze future, più autentiche. Ma bastò che alcuni di loro modificassero un paio di valutazioni – e la *Hansa* si sciolse, e invece dell'armonia di

strumenti ben accordati si udì l'assordante accavallarsi di dissonanze.

Il prezzo dell'arte di vivere romantica fu un distacco, apparentemente cosciente, dalla vita; ma questo mutamento era cosciente solo in superficie, solo nell'ambito psicologico: la sua essenza più profonda e le sue relazioni più segrete rimasero ignote anche ai romantici e perciò irrisolte e prive di una forza capace di risolvere la vita. La realtà concreta della vita scomparve davanti ai loro occhi e fu sostituita da un'altra, da quella poetica, puramente spirituale. Crearono un mondo omogeneo, unitario e organico, e lo identificarono con quello concreto. Gli trasmisero qualcosa di angelico, sospeso tra cielo e terra, di luminoso, di incorporeo; ma in tal modo l'enorme distacco esistente tra poesia e vita, quello che permette ad entrambe di possedere una forza reale e creatrice di valori, andava perduto per loro. Non lo recuperarono mai, perché lo avevano semplicemente dimenticato sulla terra nel loro volo eroico-frivolo verso il cielo; essi ignoravano quasi completamente la sua esistenza. Soltanto così poterono realizzare la loro sintesi totale, ma senza riuscire a comprenderne la limitatezza. Così il limite non divenne per essi tragedia, come per coloro che vivono sino in fondo la vita, né mezzo per creare una vera e autentica opera, la cui grandezza e la cui forza consistono nel saper mantenere la divisione degli elementi eterogenei e nel saper creare una nuova strutturazione del mondo, unitaria e definitivamente svincolata dalla realtà. Per essi il limite divenne una rovina, il risveglio da un bel sogno di un febbricitante, una fine tragico-triste senza esaltazione e senza arricchimento. Equiparando il cosmo da essi sognato e creato al mondo reale, non poterono mai arrivare a una netta distinzione; così poterono credere che fosse possibile nella realtà agire e poetare senza rinunce. Ma ogni azione, ogni atto e ogni creazione sono limitati; un atto non viene mai compiuto senza concessioni e colui che lo compie non raggiungerà mai l'universalità. La tragica cecità dei romantici fu di non poter né voler guardare in faccia questa necessità. Perciò, quasi impercettibilmente, il terreno sotto i loro piedi scomparve, le loro salde e monumentali co-

struzioni si trasformarono a poco a poco in castelli in aria, per dissolversi poi come nebbia al sole. Si dissolse come nebbia anche il sogno di poter procedere uniti e già pochi anni dopo l'uno non capiva più il linguaggio dell'altro; così si dissolse pure il sogno più grande, quello di una cultura futura. Ma dopo aver provato l'effetto esaltante della comunanza, non poterono più tentare la scalata per vie solitarie. Molti divennero epigoni della propria giovinezza, taluni si salvarono rassegnati nei porti più tranquilli delle vecchie religioni, stanchi della sconsolata ricerca di una nuova religione e del triste spettacolo dell'anarchia dilagante, intensificato ancor più dal loro anelito per l'ordine. Coloro che un tempo si erano impegnati a trasformare il mondo intero e a crearne uno nuovo, erano ormai dei convertiti bigotti.

« Eppure c'era qualcosa di empio in tutto questo ».

4

Novalis finora è stato nominato raramente, eppure stavamo sempre parlando di lui. Nessuno più di questo giovane delicato, votato alla morte, ha insistito con maggiore tenacia sull'esclusiva validità della meta finale. Nessuno più di lui fu minacciato da tutti i pericoli del modo di vita romantico — e tuttavia egli è l'unico tra questi grandi teorici dell'arte di vivere cui fu concessa una vita armoniosamente composta. Tutti gli altri furono preda dell'ossessione dell'eterno abisso, che si apriva dinanzi a loro anche nei giorni più luminosi e tutti vi precipitarono; egli fu il solo in grado di vincere il pericolo imminente alle forze esaltanti della vita. Il suo rischio era più brutale, più fisico di quello degli altri, tuttavia poté attingervi per ricavarne la massima energia vitale. O forse poté farlo appunto per questo.

Il suo rischio era la morte; sua e quella dei più prossimi alla sua anima. Il suo programma di vita poteva essere solo questo: collocare esattamente queste morti nei versi della poesia e inserirvi nel mezzo, armoniosamente, la propria vita, destinata a diventare poesia, come un dato incontestabile. Vivere in modo che la morte compa-

risse solo al suo richiamo e troncasse solo quelle cose la cui logica interna esige che rimangano allo stato di frammento per essere belle; sopravvivere alla morte delle persone più care, ma in modo tale che la melodia del dolore non cessi mai del tutto, che la morte segni l'inizio di una nuova epoca, che la propria morte certa sia posta in profonda, intima relazione con quella delle persone care e che quella vita breve, inserita tra le due morti, sia nonostante questo ricca e piena di esperienze.

Si acuirono in lui al massimo le tendenze del romanticismo a negare sempre, con consapevole intransigenza, che la tragedia è la forma della vita (ovviamente come pura forma di vita, non come forma di poesia); la loro massima aspirazione fu sempre quella di eliminare la tragedia, di trovare una soluzione non tragica a situazioni tragiche. Anche qui la vita di Novalis è la più romantica che si possa immaginare: la sorte lo ha sempre messo in situazioni nelle quali ogni altro avrebbe provato soltanto dolore tragico o estasi tragica; ma tutto ciò che le sue mani toccavano diventava oro, tutto ciò con cui veniva a contatto lo arricchiva. Il suo sguardo incontrava costantemente le sofferenze più gravi, egli continuava a gettarsi nelle tenebre della più dolorosa disperazione, eppure rideva ed era felice.

Il giovane Friedrich Schlegel ha annotato il loro primo colloquio: erano entrambi ventenni. Novalis esponeva le sue idee con selvaggio calore: « Non esiste nulla di male al mondo – e ci stiamo nuovamente avvicinando all'età dell'oro ». Molti anni dopo, alla fine della sua vita, l'eroe del suo unico romanzo trovò l'espressione definitiva di questo sentimento: « destino e anima sono due termini che esprimono lo stesso concetto ».

Più d'una volta fu colpito dalla crudeltà annientatrice del destino. Esaurì tutte le sue energie e divenne più ricco di prima. Dopo una giovinezza disordinata, gli parve che una ragazza dovesse soddisfare tutta la sua *Sehnsucht*; ma ella morì e a lui non rimase che la certezza che l'avrebbe seguita presto nella tomba. Non pensava a un suicidio, e nemmeno che il dolore l'avrebbe divorato, ma possedeva la certezza incrollabile di potersi e doversi abbandonare tranquillo e sereno alla vita che gli era sta-

ta assegnata e che tuttavia non sarebbe durata a lungo. Egli voleva morire e questa volontà fu abbastanza forte da chiamare la morte e farla venire.

Ma invece venne la vita e volle impedirgli di far questo. Gli additò poesie non scritte, raggianti, proiettate nell'infinito; strade luminose, che l'avrebbero condotto più in alto del grande Goethe. Dinanzi a lui si aprivano a distesa gli innumerevoli miracoli delle nuove scienze, le loro prospettive di apertura sull'infinito, le loro possibilità destinate a creare nuovi mondi. Lo condusse nel mondo dell'azione ed egli dovette accorgersi che per lui non c'era nulla di arido e di sterile, che tutto diventava armonioso a contatto con lui e che persino la sua vita da impiegato si era trasformata in un canto di vittoria. Ciononostante voleva la morte.

Ma la vita glielo impediva. Non gli fu mai concesso di rimanere fedele – la sola cosa che egli invocava dalla sorte. La vita gli offrì invece una nuova felicità, un nuovo amore: quello di una persona superiore alla precedente; ma egli non voleva accettarlo a nessun costo. Voleva soltanto rimanere fedele – ma alla fine non poté resistere più a lungo. Rientrò nella vita – lui che voleva la morte, lui, l'eterno profeta della fede per cui nulla è impossibile a chi desidera una sola cosa e quella soltanto – per ottenere proprio l'opposto dei suoi desideri. Tuttavia nulla in lui venne meno, quando l'intero edificio della sua vita crollò: si accostò alla sua felicità sereno e deciso, così come un tempo era pronto a morire.

Ma quando aprì finalmente le braccia alla vita, quando ebbe superato l'adorazione della morte, gli apparve il redentore così a lungo e invano sognato e ciò che poco tempo prima sarebbe stato l'esultante coronamento della sua vita, la morte, lo colpì come un fragore dissonante. Eppure come seppe affrontare la morte, malgrado tutto! I suoi amici non potevano credere che la morte gli fosse stata veramente così vicina e in seguito furono fermamente convinti che egli non avesse affatto presentito la sua vicinanza. Egli invece elaborò un nuovo programma di vita per il momento della sua morte; evitò accuratamente tutto ciò che un uomo ammalato non può realizzare compiutamente e con intensità piena e visse soltan-

to per quello per cui la malattia poteva rappresentare un incentivo. Una volta scrisse che « le malattie sono certamente un fatto molto importante per l'umanità... ma noi conosciamo molto imperfettamente l'arte di saperle sfruttare ». E quando – qualche mese prima di morire – presenta all'amico Tieck un rendiconto della sua vita, scrive: « ... è stata un'epoca così tormentata. Ma in genere io sono rimasto sereno ». Friedrich Schlegel, presente al suo letto di morte, parla della sua « indescrivibile serenità » quando racconta la sua fine.

5

Novalis è l'unico vero poeta della scuola romantica, il solo che sia riuscito a trasfondere in canto tutta l'anima del romanticismo e soltanto quella. Gli altri erano semplicemente poeti romantici, se pur erano poeti; il romanticismo si limitò a offrir loro nuovi argomenti, mutò l'indirizzo della loro evoluzione oppure lo arricchì, ma erano poeti ancor prima di aver riconosciuto in se stessi questi nuovi sentimenti e rimasero tali anche dopo essersi allontanati da ogni romanticismo. La vita e l'opera di Novalis – non c'è nulla da fare, questo luogo comune è l'unica formula esatta – costituiscono un'unità inscindibile e tale unità rappresenta il simbolo di tutto il romanticismo; come se la sua poesia, calata nella vita e smarritasi in essa, fosse stata redenta dalla vita di Novalis e fosse ridivenuta poesia autentica e sonora. Non c'è slancio romantico che in lui non sia rimasto puro slancio, né desiderio di unità, necessariamente sempre frammentario, che in lui non sia rimasto puro frammento, proprio in lui che dovette morire nel momento stesso in cui aveva cominciato a creare. Tuttavia egli è il solo la cui esistenza non abbia lasciato dietro di sé semplicemente un cumulo di macerie pittoricamente bello, dal quale si possano estrarre frammenti meravigliosi e interrogarsi stupiti su come doveva esser stata bella la costruzione cui un tempo erano stati destinati. Le sue strade conducevano tutte alla meta, i suoi interrogativi ebbero tutti una risposta. Ogni fantasma e ogni fata morgana del romanti-

cismo ricevettero con lui solidità corporea; egli fu il solo a non lasciarsi deviare dai fuochi fatui nelle paludi insicure, poiché i suoi occhi sapevano trasformare ogni fuoco fatuo in una stella e possedeva inoltre le ali per raggiungere la meta. Egli fu il solo che, nel terribile scontro col destino, sia riuscito a germogliare. Tra tutti quelli che hanno cercato un modo di padroneggiare la vita egli è l'unico artista pratico dell'esistenza.

Ma anch'egli non ottenne risposta al suo interrogativo: egli consultò la vita e fu la morte a dargli la risposta. Forse cantare così la morte, piuttosto che la vita, è qualcosa di superiore e di più grande; ma essi (i romantici) non s'impegnarono per cercare un canto di questo genere.

Soltanto la vita di Novalis poté diventare poesia, questa fu la tragedia del romanticismo; la sua vittoria è una condanna a morte per l'intera scuola. Tutto ciò con cui volevano conquistare la vita, bastò semplicemente per una bella morte; la loro filosofia della vita era soltanto una filosofia della morte, la loro arte di vivere un'arte di morire. L'universale a cui aspiravano li rese schiavi di ogni predisposizione individuale, e forse Novalis ci appare così grande e così completo perché divenne lo schiavo di un padrone invincibile.

LA BORGHESIA E « L'ART POUR L'ART »:
THEODOR STORM

La borghesia e *l'art pour l'art*: quante implicazioni contiene questo paradosso? Un tempo, peraltro, non era affatto un paradosso. Un borghese di nascita, infatti, come avrebbe potuto pensare che fosse possibile un'esistenza diversa da quella borghese? Che l'arte fosse una cosa compiuta in sé e obbedisse a leggi proprie, non era la conseguenza di una violenta evasione dalla vita, ma veniva considerato come un fatto naturale poiché ogni lavoro svolto con serietà era di per sé giustificato. Poiché l'interesse della comunità, verso cui sono dirette tutte le attività umane, esige che il lavoro venga svolto come se non avesse altro fine all'infuori di sé e della sua perfezione.

Oggi si guarda con rimpianto a quell'epoca, con l'isterico anelito dell'uomo involuto, condannato a priori a restare insoddisfatto. Con impotente bramosia si pensa all'epoca in cui, per accostarsi in qualche misura alla perfezione, non occorre gli sforzi di un genio, poiché la perfezione veniva considerata una cosa ovvia e il contrario era inconcepibile; poiché la perfezione dell'opera d'arte era una forma dell'esistenza e le varie opere erano divise soltanto da differenze di grado. Questa bramosia è il roussovismo della coscienza dell'artista; è la *Sehnsucht* romantica per un irraggiungibile fiore azzurro, intravisto nei sogni, vagheggiato in visioni formali. La bramosia per un'antitesi estrema a noi stessi; l'ardente speranza che dalle doglie di un'esaltazione di sé ottenuta con la tensione delle ultime energie di un sistema nervoso malato possa scaturire la grande, santa semplicità, l'ovvia, santa perfezione. Il modo di vita borghese, la sua compressione nel sistema di valori rigidamente borghese, sono soltanto dei mezzi per avvicinarsi a quella perfezione. È un'ascesi, una rinuncia ad ogni splendore della vita, affinché tutto lo splendore possa venir ricupe-

rato altrove, in altre forme, nell'opera. Lo stile borghese della vita diventa qui lavoro forzato, odiata schiavitù; costrizione, contro la quale insorgono tutti gli istinti vitali, domati solo a prezzo di un terribile sforzo, per far sì, forse, che la sollecitazione estatica di questa lotta provochi quell'esaltazione estrema, che è indispensabile per realizzare un lavoro. Una tale condotta borghese di vita assorbe l'esistenza, perché la vita sarebbe proprio il suo opposto: splendore e evasione da ogni legame, ebbra, orgiastica danza di trionfo dell'anima nel bosco eternamente mutevole degli stati d'animo. Questa esistenza borghese è la frusta che costringe a un lavoro costante coloro che negano la vita. Questo comportamento borghese è soltanto una maschera, dietro la quale si nasconde il selvaggio e sterile dolore di una vita mancata, di una vita distrutta, il dolore esistenziale del romantico ritardatario.

Questa esistenza borghese è soltanto una maschera e, come ogni maschera, è una negazione; è il contrario di quelle cose che hanno significato soltanto nella misura in cui esprimono con energia una negazione. Questa esistenza borghese rappresenta soltanto la negazione di tutto ciò che è bello e desiderabile, di tutto ciò verso cui tendono gli istinti vitali. Questa esistenza borghese non ha alcun valore in sé. Soltanto le opere che riesce a produrre danno un valore alla vita vissuta in questa dimensione e in questa forma. Ma questo essere borghesi è veramente identico all'essenza della borghesia?

È soprattutto la professione borghese che rende borghese l'esistenza; ma in quella esistenza esiste davvero una professione? Impossibile, lo si vede subito. È evidente che la regolarità borghese e l'ordine di una tale esistenza sono soltanto maschere dietro le quali si cela il modo più individualistico e anarchico di affrontare i problemi del proprio Io e che questa esistenza si adegua solo a un livello di superficialità esteriore – con ironia romantica e consapevole stilizzazione di vita – alla forma in cui si presenta proprio il suo mortale nemico.

La borghesia e *l'art pour l'art*. Questi due estremi che si escludono a vicenda possono trovarsi uniti nella stessa persona? Possono essere entrambi vissuti con la stessa

serietà e autenticità come momenti separati e diventare ciononostante una cosa sola nell'esistenza di un uomo? L'esistenza diventa borghese innanzitutto con l'esercizio della professione borghese, attraverso qualcosa che, considerato in sé e per sé, non è tanto significativo, con l'esercizio di una professione la quale, benché procuri il massimo successo, non produce mai un'esaltazione della personalità, i cui alti e bassi del resto vengono registrati appena da due, tre persone. L'autentica, tipica *forma mentis* borghese esige che l'uomo accetti tutto questo con dedizione piena, e combatta per valori che gli vengono dati come decisivi, ma che possono essere minimi e insignificanti e forse tali da non dare alcun nutrimento all'anima. Per il vero borghese la sua professione borghese non è occupazione, ma forma di vita, qualcosa che, per così dire, è indipendente dal contenuto, qualcosa che determina la cadenza, il ritmo, la cornice, in una parola lo stile della vita. Perciò la professione borghese incide profondamente in ogni creazione, per la misteriosa interazione tra forme di vita ed esperienze di vita tipiche.

Professione borghese come forma di esistenza significa innanzitutto primato dell'etica nella vita: la vita viene dominata da ciò che si ripete sistematicamente, regolarmente, da ciò che doverosamente deve ripetersi, da ciò che deve esser fatto senza riguardo per quello che piace o non piace. In altre parole: il dominio dell'ordine sugli stati d'animo, del duraturo sul momentaneo, del lavoro tranquillo sulla genialità nutrita di sensazioni. La conseguenza più profonda è forse che la dedizione sconfigge la solitudine egocentrica; non è una dedizione a un ideale scaturito da noi stessi, che supera le nostre massime possibilità, bensì una dedizione a qualcosa di indipendente e estraneo a noi, ma per ciò stesso semplice e palpabilmente reale. Questa dedizione pone fine all'isolamento. Forse il massimo valore esistenziale dell'etica è di essere un terreno dove avvengono determinati incontri, un terreno dove cessa l'eterna solitudine. L'uomo morale non è più inizio e fine di tutte le cose; i suoi stati d'animo non sono più il criterio per giudicare l'importanza di ogni evento mondano. L'etica instilla in ogni uomo il

senso della comunità, se non altro attraverso il riconoscimento dell'utilità diretta e calcolabile, del lavoro finito, per quanto limitato esso sia. Il ritrovamento della genialità pura nell'attività umana può avvenire sempre e soltanto in modo irrazionale. La sua efficacia viene sempre al tempo stesso sopravvalutata e sottovalutata, proprio perché non può essere commisurata né a qualcosa di interno né a qualcosa di esterno.

In una vita, nella quale soltanto la produttività basata sul talento rende l'uomo importante all'esterno e lo sostiene interiormente, il centro di gravità dell'esistenza viene spostato verso il talento. La vita esiste per il lavoro e il lavoro è sempre qualcosa di incerto, qualcosa che esalta il senso della vita sino a vertici di estasi e che può essere spinto talvolta, con una tensione isterica delle energie, a un limite tale che l'esaltazione deve essere pagata con le più spaventose depressioni di nervi e dell'animo. L'opera diventa scopo e senso della vita. L'estrema interiorizzazione fa sì che il centro di gravità della vita venga spostato verso l'esterno, nel mare agitato dell'incertezza e delle possibilità assolutamente imprevedibili. Il lavoro prosaico, al contrario, offre un terreno saldo e dà sicurezza; come forma di esistenza, esso comporta uno spostamento del rapporto vita-lavoro, uno spostamento rispetto alla dimensione esistenziale. In tal modo il valore umano dell'uomo, il suo peso esterno e interiore, viene spostato su una base solida; il valore diventa durevole, poiché il centro di gravità viene spostato sul terreno morale, su valori etici, su valori che possono almeno conservare una validità costante. Questo lavoro non impegna tutto l'uomo, non può impegnarlo; il ritmo di vita prodotto da tale lavoro necessariamente fa sì che l'esistenza in quanto tale costituisca la melodia e tutto il resto l'accompagnamento. Quando Storm andò a visitare Mörike a Stoccarda, la loro conversazione si soffermò anche su questo punto, sul problema della vita e del lavoro, « ... dovrebbe essere tale » diceva Mörike a proposito della creazione poetica « da lasciare dietro di sé una traccia, ma la cosa più importante è la vita stessa, sarebbe bene non dimenticarlo ». Racconta Storm nei suoi appunti su Mörike, dai quali ho tratto questa citazione:

« Diceva queste cose come se volesse in tal modo rivolgere un ammonimento ai suoi colleghi più giovani ».

Mörrike era un pastore e più tardi si dedicò all'insegnamento, Storm era un giudice e Keller si autodefinisce sempre, con una certa fierezza, « scrivano di Stato ». Quando, nella corrispondenza tra il signor presidente del distretto di Husum e il signor scrivano di Stato di Zurigo, si giunge a parlare del loro comune amico Heyse, lo svizzero invia la seguente lettera all'amico dello Schleswig: « La condizione in cui si trova Paul Heyse è un mistero per me; nel giro di un anno circa ha scritto un volume di ottimi versi, eppure sembra che sia stato sempre ammalato. Forse le scosse al sistema nervoso portano una tale esaltazione suicida delle proprie capacità. Ora, io ho i nervi a posto, ma il mio cervello non funziona. Scherzi a parte, credo che ora Heyse voglia rimettersi, perché nel corso della sua trentennale attività poetica, non ha mai trascorso un anno senza fare dell'altro, senza alternare questa attività con l'ufficio, l'insegnamento o qualche altro lavoro profano. Un uomo come lui, benché abbia energie da spendere, dovrà pure giungere all'esaurimento di sé... Ma non bisogna dirgli nulla – è troppo tardi! ». La risposta da Husum ha un tono molto simile: « Riguardo al nostro Heyse, Lei ha colto proprio nel segno; un'attività che richiede costantemente fantasia e sentimento, può essere sopportata a lungo solo da uno che gode di ottima salute, forse anche Schiller sarebbe vissuto più a lungo, se fosse stato un altro... ». Sembra che il lavoro prosaico venga considerato necessario solo per motivi di salute. « Lavoro fatto in casa » dice Storm; questo lavoro gli era talmente indispensabile che non riuscì a farne completamente a meno anche quand'era vecchio, quando si mise a riposo con la lieta prospettiva di potersi dedicare esclusivamente alla poesia. Così impartiva lezioni di francese alle sue figliole e si occupava dei suoi piccoli affari; forse lo faceva per conservare l'antico ritmo sano e regolato della sua vita. Pare proprio che qui si tratti esclusivamente di una questione d'igiene, ma, come sempre, anche in questo caso porre il problema ha un senso solo se si considerano attentamente tutte le soluzioni: per Keller e Storm era sol-

tanto una questione d'igiene, come sembra, mentre per altri dava luogo all'inestricabile, trascendente tragicità del rapporto tra arte e vita. Una cosa acquista una dimensione tragica soltanto quando se ne scopre l'irrisolvibilità. Una tragedia nel senso più vero del termine può aver luogo soltanto là dove quegli elementi che si contrappongono con irriducibile contrasto sono germogliati sullo stesso terreno e sono sostanzialmente affini. La tragedia scoppia quando non ha più alcun senso distinguere il dolce dall'amaro, la salute dalla malattia, il pericolo dalla salvezza, la morte dalla vita, quando le cose che distruggono un'esistenza sono diventate altrettanto indispensabili quanto quelle che sono ritenute buone e utili. L'esistenza di Storm è un'esistenza sana, senza problemi; certo, in senso lato egli evita ogni possibile tragedia. Tutto questo si poneva per lui sullo stesso piano delle malattie, dalle quali si deve e si può difendersi come – non trovo nulla di più adatto a caratterizzare esattamente questa situazione – dal mal di stomaco e dal raffreddore. Per lui questo era soltanto una malattia: quando non riesce ad evitarla, viene espulsa dalle energie sane del corpo.

C'è qualcosa di ostinato e di forte in questa condotta di vita, c'è un ritmo sicuro e rigido, una energia spigolosa. Una volta scrisse a Emil Kuh che sin da studente egli aveva sempre saputo e sentito che, qualunque fosse stata la sua vita o qualunque cosa avesse dovuto fare, non avrebbe per nulla potuto intaccare il nocciolo della sua esistenza; « avrei potuto giungere ai massimi eccessi senza paura di perdermi », era questa la sua sensazione, o, come dice in una sua poesia:

Und wimmert auch einmal das Herz –
 Stoß an und laß es klingen!
 Wir wissen's doch, ein rechtes Herz
 Ist gar nicht umzubringen.¹

Nella sua vita non ci fu mai nulla di problematico. Fu assalito dalle più grandi sofferenze, che parevano volerlo

¹ E se anche per una volta il cuore geme – / Tocca i bicchieri e brinda! / Sappiamo bene, che un vero cuore / Non si può ammazzare.

distruggere, ma ci fu sempre qualcosa di saldo a farlo resistere. Storm non era mai afflitto da problemi e così il destino poteva sfiorarlo solo dall'esterno: se era il destino di un uomo, allora poteva essere dominato, se invece era qualcosa di più di questo, bisognava fermarsi e lasciarlo passare, con il capo chino e rassegnato, con un gesto di pacato consenso. « Seppellisci il Tuo Amore, » scrive in una poesia dopo la morte di sua moglie « ciononostante vale la pena di continuare a vivere e nell'affanno di ogni giorno ritrovi presto Te stesso e il tuo Io che s'impone ». Egli era intimamente religioso, con quell'intimità di chi avverte con calma rassegnazione la correlazione di tutti gli eventi, era religioso senza credere in qualcosa di preciso, senza lasciarsi irretire – la sua epoca era quella delle grandi crisi religiose – nei sacrifici e nelle battaglie dell'irreligiosità. Era sensibile, sensitivo, i più piccoli incidenti lo turbavano, ma la sua sensibilità non poteva mai smuovere il fermo, retto indirizzo della sua condotta di vita. Tutto il suo mondo emotivo era intimamente legato alla sua patria, eppure non cedette nemmeno quando l'asservimento della sua patria lo costrinse ad allontanarsi. Tutto il suo essere anelava ardentemente alla felicità, la desiderava come l'aria – e quando, dopo una lunga unione felice, perde la moglie, non si abbatte, anche se il dolore è grande e profondo, ma riesce a ritrovare la felicità e il calore di cui aveva bisogno. « Non sono affatto l'uomo » scrive a Mörike dopo la morte di sua moglie « che si lascia facilmente spezzare; non rinuncerò ad alcuno dei miei interessi intellettuali che finora mi hanno accompagnato e che sono indispensabili al mantenimento della mia vita, perché mi attende ancora – com'è scritto in una poesia – lavoro, lavoro e ancora lavoro! E questo lavoro deve essere svolto, finché durano le forze ».

Non è facile giudicare quale dei due principi di vita sia quello primario: il semplice, ordinato, borghese ordine di vita o l'altrettanto tranquilla e ferma sicurezza, che questa vita ispira all'anima. È comunque certo che entrambe sono strettamente legate. Senza alcuna esitazione, senza alcun tentennamento Storm sceglie la carriera giuridica, che non poteva offrire nulla al suo spiri-

to, eppure non c'è mai stato un momento nella sua vita in cui egli si sia dovuto rammaricare per la sua scelta, o abbia provato dei rimpianti.

Ma non abbiamo ancora toccato il punto cruciale, quello in cui questa condotta di vita si pone in relazione all'arte. Infatti, solamente il lavoro di una vita dà significato all'esistenza; solo in questo caso ha un senso mantenere la pienezza e l'energia della vita, quando le cose per le quali non si è voluta sacrificare la propria vita, avrebbero ripagato anche i sacrifici più grandi. Soltanto allora ci troviamo di fronte a un paradosso vero e proprio, quando in quella testa di Giano che è la vita, una faccia è costituita dalla condotta di vita borghese, l'altra dall'ostinata battaglia che affrontiamo per svolgere seriamente un'attività artistica. E questo mondo, il mondo di Storm, di coloro la cui arte aveva maggior significato per lui e di coloro che più amavano le sue opere, è il mondo degli esteti tedeschi. Tra i vari gruppi di esteti dell'ultimo secolo, questo rappresenta l'autentica variante germanica, la versione tedesca dell'*art pour l'art*.

Sono note le sofferenze, quasi flaubertiane, che hanno accompagnato la faticosa nascita delle opere di Gottfried Keller. È noto quale incubo abbiano rappresentato per Mörike le debolezze e le dissonanze della prima stesura del *Maler Nolten* e come egli abbia sacrificato gli anni più belli e più ricchi della sua vita al lavoro di Sisifo della revisione; ancor più noto è il caso di Konrad Ferdinand Meyer. Storm, « l'orafo silenzioso e l'artigiano in filigrana d'argento » – come lo definì Keller – ha partorito le sue opere forse con minori sofferenze, ma in sostanza fu un artigiano scrupoloso quanto gli altri, di quelli che non ammettono concessioni. Forse in lui la costanza d'artigiano tenace e scrupoloso era ancor più sviluppata. Le sue mani avvertivano d'istinto il materiale che potevano lavorare e la forma che occorreva dargli; non si azzarda mai a oltrepassare i limiti della forma, prescritti dai dati e dalle possibilità della sua anima; ma all'interno di questi limiti si sforza di raggiungere la massima perfezione. Keller, grande epico enormemente consapevole di esserlo, si trastullava sempre con piani e progetti di drammi; Storm non si lasciò mai allettare dal romanzo.

La costanza dell'artigiano: ecco il tratto caratteristico di questi esteti, dove esso si lega indissolubilmente e profondamente a quell'assetto di vita impostato sul primitivo decoro borghese dell'artigiano. La semplice linearità del loro esercizio dell'arte e della loro condotta di vita li divide dalla perfezione da *ouvrier* di altri esteti; infatti, anche se la costanza artigianale è stata l'ideale di Flaubert, il suo artigianato poté operare solo sul piano sentimentale – nel senso schilleriano del termine –, solo come aspirazione alla semplicità perduta per sempre. L'artigianato di Storm, di Mörike, di Keller, del Fontane autore delle ballate, di Klaus Groth e di altri aveva lo stesso valore di ingenuità. La meta di quei poeti era costituita dal sospirato avvicinamento a un ideale di perfezione, ottenuto attraverso un impegno estremo di energie; la meta di Flaubert invece è la consapevolezza di lavorare con serietà e con costanza, la consapevolezza di aver fatto tutto il possibile per creare qualcosa di perfetto. Nel primo caso la bilancia di vita e lavoro pende dalla parte del lavoro, qui dalla parte della vita. Là la vita è solo un mezzo per raggiungere l'ideale artistico, qui la perfezione del lavoro non è che un simbolo, la via più sicura e più bella per sfruttare tutte le possibilità della vita; essa simboleggia che è stato raggiunto l'ideale di vita borghese: la consapevolezza di aver svolto un buon lavoro.

Perciò vi è sempre qualcosa di commovente nella rassegnazione con cui costoro consegnano le loro opere. Nessuno più di loro ha intravisto con tanta acutezza il divario esistente tra ciò che è perfetto e il meglio che sono riusciti a creare. La coscienza di questo divario vive in essi con tale diretta e equilibrata energia che non può operare attivamente. Come se si trattasse di una cosa detta e finita, di una sottintesa premessa a quanto verrà detto in seguito. La docile umiltà di questo tacito riconoscimento irraggia costantemente i gesti con cui essi consegnano le loro opere. Anche per costoro, come per gli antichi artisti-artigiani, l'arte è una manifestazione della vita, come tutto il resto, e quindi una vita dedicata all'arte è vincolata agli stessi diritti e doveri di qualunque altra attività umana borghese. Le esigenze che deb-

bono porre a se stessi sono dunque di natura etica, ma conservano i loro diritti umani anche nei confronti dell'arte. L'etica non richiede solamente costanza d'artista, ma anche riflessione sul fatto che l'arte possa essere dannosa o utile all'umanità. Keller punta fortemente sia sul possibile effetto pedagogico quanto su quello letterario. Quando un giorno gli accadde di parlare di un tema di Storm, nel quale si trattava anche di superstizione, gli fece notare che ciò avrebbe potuto avere un effetto negativo in questa epoca di imbrogli spiritici; d'altronde Keller si prende il diritto nei propri scritti di dare libero sfogo a tutte le sue piccole manie, come quando indugia sui piccoli ornamenti, sfidando il pericolo che la composizione diventi disorganica. Nel far questo egli si lascia guidare dalla convinzione che i suoi lavori debbono esistere per il proprio godimento, affinché possano esprimere tutte le sue energie; poiché queste sue caratteristiche esistono, anch'esse debbono trovare espressione. In questo caso l'elemento decisivo è il lavoro stesso, non il risultato. Questa concezione dell'arte ha profondi e genuini legami con quella del Medioevo, epoca d'oro per i romantici che vagheggiavano la costanza artigianale. Ma ciò che per essi, costituendo l'oggetto dei loro desideri, doveva rimanere per sempre inasaudito, qui viene invece ottenuto nella misura in cui oggi è ancora possibile ottenerlo; i romantici erano tenuti lontani dall'oggetto dei loro desideri dal loro stesso desiderio, oppure il loro desiderio era forse soltanto il simbolo dell'invalidabile abisso che li separava. Certo è — questo valga solo come esempio — che Leibl si avvicinò molto a Holbein, per quanto ciò fosse possibile, mentre i preraffaelliti inglesi rimasero infinitamente lontani dai fiorentini.

La poesia viene condizionata dalle tendenze del tempo più di ogni altra arte, e anche il fatto che qui sia stata possibile la nascita di qualcosa che ricordava la grande arte antica — sebbene come un riflesso brillante che dal lavoro cade sulla vita — trova perciò la sua ragione in fattori storico-psicologici. In Germania, molte cose, in particolare nel campo economico, si sono sviluppate molto più tardi che altrove, mentre molte forme sociali e ancor più molte forme di vita superate si sono conservate qui

più a lungo che altrove. Verso la metà del secolo scorso esistevano in Germania delle città, specie nei territori periferici, nelle quali la vecchia borghesia, completamente diversa da quella moderna, aveva conservato intatte la sua forza e la sua vivacità. Dal seno di questa borghesia sono usciti questi scrittori, autentici e grandi rappresentanti della loro borghesia. Ma essi sono anche coscienti della loro funzione di rappresentanti. Non mi riferisco in questo momento al fatto che essi furono intellettualmente consapevoli della loro situazione, ma piuttosto al fatto che in essi la percezione della storicità divenne sentimento vitale, fattore di vita praticamente operante; e che patria, origine, classe divennero la loro esperienza di vita determinante. Decisivo non è il fatto che essi accettano tutto questo con amore – ciò avviene anche per altri, anzi, per questi l'amore è più scoperto e più efficace perché, non avendo essi approfondito abbastanza l'esperienza, si esprimono in forme sentimentali e patetiche. No, l'esperienza decisiva nella vita di questi scrittori, in particolare di Keller e di Storm, è la loro posizione sociale borghese. Si potrebbe quasi dire che è soltanto a causa della struttura sensitiva, non astratta, del loro modo di vedere e di concepire, se per l'uno la Svizzera, per l'altro lo Schleswig rappresentano esperienze di vita così intense. Si potrebbe crederlo anche per il motivo che l'esperienza di questi poeti si traduce in questi termini: questo è il mio luogo d'origine, io sono il tal dei tali. La conseguenza di tutto ciò fu che essi poterono cogliere con piena autenticità e intensità solo i prodotti della loro terra d'origine e che la loro visione degli uomini e dei rapporti umani fu influenzata dai valori comuni in quei luoghi. La borghesia acquista nelle loro opere una dimensione storica. Nelle opere di questi ultimi grandi cantori della vecchia intatta borghesia una luce obliqua illumina gli avvenimenti più comuni della vita borghese. In questi scritti, venuti alla luce quando la vecchia borghesia tedesca cominciò a « modernizzarsi », un fascio di luce ancora favolosa, fantastica, penetra in questi interni fuori moda e compaiono – sia pure nel ricordo – con la dolce vivacità delle abitazioni rococò o *Biedermeier*, i loro cari, composti, semplici e un po' limi-

tati abitanti. Keller, con il suo *humour* brioso e fatato, spoglia le cose comuni della loro abitudinarietà; Storm invece lascia le cose come stanno, l'*humour* con cui le circonda è quasi impercettibile; le cose stesse ci dicono che il suo sguardo carezzevole le percorre, osservando melanconico la loro scomparsa; che il suo sguardo conserva l'emozione del ricordo di tutto ciò che queste cose gli hanno procurato, ma che tuttavia egli sa assistere al loro decadimento con la tranquilla fermezza di chi, con un nodo alla gola, si rassegna all'inevitabile.

Ma nel mondo di Storm questa poesia del tramonto è ancora del tutto inconscia. (Nel mondo di Keller invece è già molto più cosciente.) I suoi borghesi concittadini hanno ancora un incedere sicuro, non avvertono ancora se stessi e la sostanza borghese della loro esistenza come un problema. Quando sono colpiti da un tragico destino, pare che si tratti soltanto del destino di una singola persona, come se soltanto questa fosse stata colpita; non si accorgono che la scossa fa vacillare l'intera comunità. Così, nonostante la sfortuna e i colpi del destino, tutto conserva la sua integrità; questa gente possiede la sua vera forza solo nella sopportazione; il loro gesto più virile è quello di seguire il tramonto delle cose, della vita, della fortuna o della felicità, mantenendo sempre la propria fermezza, o quello di fermarsi a guardare con gli occhi gonfi di lacrime trattenute come tutto scompare all'orizzonte. È la forza della rinuncia, la forza della rassegnazione, la forza della vecchia borghesia di fronte alla nuova vita – in questo Storm è suo malgrado moderno. Una cosa si allontana per sempre e un uomo si ferma a seguirla con lo sguardo finché scompare, eppure la sua vita continua ed egli non si lascia andare per questo. Ma il ricordo vive in lui in eterno: esisteva qualcosa, che poi è scomparso, potrebbe esistere ancora, chissà quando...

Ich seh dein weisses Kleid vorüberfliegen
Und deine leichte, zärtliche Gestalt –

Und süsser strömend quillt der Duft der Nacht
Und träumerisch aus dem Kelch der Pflanzen.
Ich habe immer, immer dein gedacht;

Ich möchte schlafen, aber du musst tanzen.²

2

Durissima asprezza e delicatissima tenerezza, grigiore uniforme e colore ricco di sfumature: fusi assieme, costituiscono il mondo di Storm. Sulle rive si sentono mugghiare le onde del Mare del Nord e nulla possono le dighe per proteggere il paese dalla furia selvaggia degli uragani invernali, ma un'aria sottile e una ancor più fitta nebbia confondono prati, coste sabbiose e città in un'uniforme soffice distesa. Tutto è immerso in una silenziosa, semplice, monotona tranquillità. I prati, i pascoli, le piccole isole sul mare, nulla di veramente bello, che affascini o colpisca al primo sguardo. Tutto è semplice, tranquillo, grigio e uniforme, e la bellezza qui la possono trovare solo pochi indigeni. Soltanto l'occhio di colui al quale ogni albero e ogni cespuglio ricordano esperienze grandi e profonde, solo l'uomo cui sono state compagne, nei momenti decisivi della sua vita, queste ombre di lenta oscurità o queste timide tinte rossastre di tramonti sulla spiaggia, riesce a scorgere dei colori in questa grigia monotonia. Altrettanto tranquille, altrettanto uniformemente grigie sono le piccole città con le loro semplici, regolari casette di vecchio stile tedesco, con i loro semplici, piccoli giardini, con le loro semplici stanze stipate di suppellettili del nonno o di avi ancor più lontani. E anche il grigiore di queste case, di queste stanze, si decompone in un arcobaleno di colori solo per l'occhio di chi è nato in questi luoghi, cui ciascun mobile sa raccontare tante cose che ha visto e udito nella sua lunga esistenza.

Am grauen Strand, am grauen Meer
 Und seitab liegt die Stadt;
 Der Nebel drückt die Dächer schwer,
 Und durch die Stille braust das Meer
 Eintönig um die Stadt.

² Vedo passare il tuo bianco vestito / E la tua lieve, delicata figura. / A flutti sgorga il dolce profumo della notte / Come in sogno dal calice dei fiori. / Ho sempre, sempre pensato a te; / Vorrei dormire, ma tu devi danzare.

Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai
 Kein Vogel ohne Unterlass;
 Die Wandergans mit hartem Schrei
 Nur fliegt in Herbstesnacht vorbei,
 Am Strande weht das Gras.³

E anche gli uomini assomigliano al paesaggio in cui si muovono. A prima vista si potrebbe credere che sono tutti uguali. Forti, semplici, biondi, dall'incedere sicuro, gli uomini; estatiche, più silenziose e ancor più bionde le ragazze e le donne. È come se tutti fossero rischiarati dalla pacata luce solare degli idilli infantili; come se gli stessi piccoli amici e gli stessi lievi dolori facessero echeggiare la silenziosa, monotona cantilena popolare, che avvolge tutto ciò che è cresciuto in questi luoghi; come se tutti avessero lo stesso destino; come se uomo e destino si avvicinassero l'un l'altro con passi uguali e come se – prima d'incontrarsi e nel momento dell'incontro – in entrambi ci fosse la stessa semplice, rigida e ferma determinazione e, dopo l'incontro, la stessa rinuncia, la forza per continuare a tirare avanti, rassegnati a ciò che è già scontato, la stessa fermezza, la stessa saldezza verso tutti i colpi del destino. Nella grigia atmosfera del mondo di Storm i confini netti che separano la rappresentazione dell'uomo e quella del destino si confondono l'uno nell'altro. Spesso si ha l'impressione che in tutte le sue novelle e poesie si parli di una sola, sempre la stessa persona; ciò dipende dal fatto che, quando il destino entra in gioco, i più forti resistono, mentre i più deboli cedono. Ma in tutti i casi dalle ferite provocate dal destino sgorgano copiosamente le energie migliori e le ricchezze più belle dell'anima. Ogni destino sembra assomigliarsi, poiché gli uomini sono avari di parole e i loro gesti esistenziali sono così profondamente somiglianti. Ma basta indietreggiare pochi passi – non nella direzione dello sfondo, ma in quella opposta – perché d'improvviso cessi la monotonia della vita. Allora si scopre che ogni uo-

³ Su una spiaggia grigia, su un grigio mare / Laggiù c'è la città; / La nebbia pesa sui tetti / E attraverso il silenzio freme il mare / Monotono attorno alla città. / Nessun bosco stormisce, nessun uccello / In maggio canta senza posa; / Solo l'anitra selvatica con acuto grido / Passa in volo nelle notti d'autunno, / Sulla spiaggia l'erba s'agita.

mo e ogni evento sono solo una parte di quella sinfonia che, forse involontariamente ma certo implicitamente, scaturisce dalla totalità degli uomini e degli eventi, come se l'individualità fosse soltanto una ballata o un frammento di ballata, un elemento di quella materia che un giorno formerà l'epos, il grande epos della borghesia.

Questo epos, se mai sorgerà, testimonierà di una forza tranquilla e sicura. Non racconterà fatti avvenuti, o perlomeno non saranno questi a caratterizzarlo; sarà esplicito soltanto sul modo in cui gli uomini affrontano quei pochi accidenti che rappresentano per essi un ostacolo da superare. Ciò che ostacola gli uomini, non ciò che gli uomini fanno. In questo contesto le azioni hanno un'importanza minore e irrilevante; gli uomini vogliono fare soltanto ciò per cui hanno garanzie certe e il loro procedere fermo, sicuro, li porta diritti alla meta che vogliono raggiungere. Ciò che decide il corso della vita, che causa i tormentosi interrogativi, i profondi dolori della vita, tutto ciò che ostacola gli uomini, viene dall'esterno; essi non fanno nulla che possa sollevare questi problemi e li combattono invano, quando se li trovano di fronte. Il valore individuale, la differenza tra uomo e uomo, si rivela nel modo in cui l'uomo risponde all'Indecifrabile. La sorte viene dall'esterno, la forza interiore è impotente contro di essa, ma proprio per questo la sorte non deve oltrepassare la soglia della casa in cui dimora l'anima e non può mai entrarci; la sorte può mandare in rovina questa gente, ma non può mai intaccarne la fibra.

Questo è il contenuto più vero della rassegnazione, che viene considerata l'essenza della poesia di Storm. Storm si ribellò con molta energia all'opinione che alla tragicità fosse necessaria la colpa; non solo i motivi esterni, ma anche l'essenza della sua concezione della vita contengono molti elementi che ricordano la tragedia della sorte. Così come l'idea che ogni piccolezza, ogni cosa trascurabile possa avere una importanza decisiva per la vita. Ma Storm si fermò alla pura ipotesi, perché non considerava la vita come un gioco confuso di casi imprevedibili; rimaneva soltanto l'ipotesi che la vita di un uomo possa configurarsi in questo modo e che nulla, nessuna scelta interna o esterna, decida il come e il

quando di un simile configurarsi né tantomeno decida chi, fra tutti gli uomini, debba subire un siffatto destino: lo decide soltanto il caso, il casuale intreccio di avvenimenti casuali. Allora non c'è alcun riparo, bisogna rassegnarsi, rinunciare a opporre resistenza e concepire il moltiplicarsi delle sofferenze come un arricchimento interiore.

Così, a questo mondo, la sorte possiede una forza che opera meccanicamente, che non ammette alcuna resistenza esterna. Questa sorte però non è una potenza mistica, ultraterrena, non è un intervento di potenze superiori nella vita di ogni giorno. Il mondo di Storm è il mondo della quotidianità, la sua poesia – come disse una volta Kuh – è quella della santa quotidianità. Sicché questa sorte non è altro che la potenza dei rapporti umani puri e semplici, la potenza dei pensieri umani, delle convenzioni umane, dei pregiudizi, delle abitudini e dei precetti morali. Nel mondo di Storm non esistono lotte interiori tra potenze antagoniste nell'anima di un uomo. Il dovere, ciò che si deve fare, è predeterminato per sempre, con un rigore che esclude qualsiasi contestazione, tutt'al più ci possono essere dubbi sulla realizzazione pratica. Soltanto la sorte, l'articolarsi delle circostanze esterne, sottratte alla volontà dell'uomo, può porre gli uomini di fronte all'alternativa; ma neppure questa condizione genera il peccato. Questi uomini sono incapaci di fare del male. Non che ciascun uomo di questo mondo sia di per sé immunizzato contro la possibilità del male, ma per ciascuno di questi uomini l'etica è una funzione altrettanto vitale che il respiro; un'azione immorale è perciò a priori impossibile. Così nella vita succede il peggio quando la potenza irrefrenabile delle circostanze costringe l'uomo a compiere un'azione che il suo sentimento etico e il suo sistema di valori condannano con assoluta certezza. Eppure non ne scaturisce la tragedia, o perlomeno non in senso esteriore, poiché, mentre il giudizio etico sull'azione è severo e inappellabile, la forza di quel sentimento è nello stesso tempo così grande, che conserva intatta l'essenza dell'uomo malgrado tutti gli ostacoli che lo intralciano. Quando egli trova un ostacolo, abbandona con coraggio virile la via della fortuna,

soffre con valorosa dignità per tutto ciò di cui non è responsabile e nemmeno per un istante pensa di scrollarsi di dosso le conseguenze della sua « azione ». Al tempo stesso però egli avverte di non aver fatto nulla, che tutto è accaduto con la sua partecipazione e che tutto in lui è rimasto integro, che in lui è rimasto qualcosa che non può essere turbato da nessuna forza esterna.

Questa è la forza che la consapevolezza di aver compiuto il proprio dovere ha come forma di vita, come *Weltanschauung*; essa ha conservato il suo antico valore di massima quotidiana, operante con la potenza di un imperativo categorico, anche quando da lungo tempo si è perduta la fede ingenua, la fiducia che ciò possa avere una pur minima influenza su quanto accade. Il mondo si muove in un qualche modo, qualcosa lo muove, chissà che cosa, chissà perché, chissà dove? A che serve fare delle domande, quando non c'è risposta, perché rimanere in attesa davanti a porte chiuse per sempre, perché tenere l'anima sospesa con le colorite, consolatrici menzogne di tempi andati? Fare il nostro dovere: ecco l'unica strada sicura nella vita. L'atteggiamento di un personaggio di Storm, quello del vecchio che si trova davanti alla morte, esprime forse nel modo migliore questo senso della vita. Se ne sta seduto nella stanza piena dei ricordi di una vita bella e ricca; mille piccoli indizi gli dicono che ormai è giunta la fine; egli sente venire da lontano il suono delle campane e sa che la speranza di molti uomini si affida con pieno abbandono a questi rintocchi:

« Sie träumen », – spricht er – leise spricht er es.
 « Und diese bunten Bilder sind ihr Glück.
 Ich aber weiß es, daß die Todesangst
 Sie im Gehirn der Menschen ausgebrütet ».
 Abwehrend streckt er seine Hände aus:
 « Was ich gefehlt, des einen bin ich frei;
 Gefangen gab ich niemals die Vernunft,
 Auch um die lockendste Verheißung nicht;
 Was übrig ist, – ich harre in Geduld ».⁴

⁴ « Sognano » – dice – a bassa voce. / « E queste immagini variopinte sono la loro felicità. / Ma io so, che è l'angoscia mortale / Che le cova nel cervello degli uomini ». / Per difendersi stende le mani: / « Per quanti errori io abbia fatto, uno non feci mai; / Mai diedi prigioniera la ragione, / Neppure per la più attraente promessa; / Cosa rimane, – io attendo con pazienza ».

Qui ha importanza soltanto il gesto, non il contenuto; l'irreligiosità di Storm era profondamente religiosa. Soltanto qui, al cospetto della morte, al termine di ogni conflitto, si scopre palesemente questa tranquilla energia con cui l'uomo guarda in faccia il destino, mentre in altri momenti della vita, in situazioni analoghe, dove – obiettivamente – il conflitto non è così definitivamente risolto a priori, forse la sua debolezza è più palese. Così com'è difficile, nel rapporto uomo-destino, distinguere l'interno dall'esterno, è altrettanto difficile distinguere in questi casi la debolezza dalla forza. Ciò che è forza interiore, all'esterno appare comunemente come debolezza; infatti, il senso dell'universalità che vive nell'uomo è tanto unitario, le massime morali che danno sostegno alla vita sono tanto forti e incrollabili, che questi uomini reagiscono all'effetto degli eventi che provengono dall'esterno con la medesima sensibilità morale con cui reagirebbero, qualora tutto provenisse esclusivamente da loro stessi; per questo motivo sono in grado di unificare in loro stessi anche gli avvenimenti esterni. La ragione della loro forza consiste in questa loro capacità di operare una fusione, la loro debolezza consiste nel fatto che – nella maggioranza dei casi – anche quando assumono atteggiamenti veramente energici, sembrano aspettare che qualcosa venga loro incontro dall'esterno, anzi, lo cercano e così finiscono per cozzare, nelle circostanze più strane, contro ostacoli, che avrebbero potuto superare vittoriosamente.

Ovviamente ci siamo limitati a disegnare a grandi linee i confini di questo mondo. Ma proprio perché sono dei confini assolutamente inviolabili, il loro tracciato non sarà mai effettivamente indicato dai picchetti né la loro linea portata alle estreme conseguenze. Nelle valutazioni di Storm – e in particolare in quelle dei suoi personaggi – ci sono molti tratti della concezione del mondo espressa da Hebbel, concittadino di Storm, nel suo *Meister Anton*. Ma poiché Storm osserva con minore attenzione il decadimento di questo mondo, essendo il suo sguardo meno penetrante e meno rigoroso, e al tempo stesso s'interessa meno del persistere di certi modi di pensare e di giudicare quanto piuttosto della somma to-

tale della vita, non ha la limitatezza rigorosamente dottrinale di *Meister Anton*, non deve mai specchiarsi in una vita, in un mondo, antitetici, che si contrappongono con forza sovrastante al suo. Anche nel suo mondo esistono uomini che conducono un'esistenza del tutto diversa, ma nemmeno costoro si trovano in aperto contrasto con la sua tipica umanità. Nelle azioni degli uomini si manifestano i più grandi contrasti: l'uno si comporta bene, l'altro no; di uno ci si può fidare ciecamente, mentre l'altro è frivolo e irresponsabile; per l'uno i valori della vita sono l'ordine e la coscienza sicura di aver fatto un buon lavoro, per l'altro il godimento momentaneo di piaceri superficiali. Queste antitesi potrebbero proseguire all'infinito, e tuttavia rimane un ambito in cui gli estremi si armonizzano perfettamente: l'ambito delle valutazioni morali. Questo mondo è dominato dall'etica con tale potenza che anche colui che non si comporta secondo le sue leggi conserva il senso morale; egli è solo un debole; gli manca la forza di vivere nella maniera che gli viene dettata dal sentimento che dimora nel suo essere più recondito. E quando si trova finalmente qualcuno che è estraneo a questo mondo anche nel modo di sentire, allora siamo di fronte a un caso grottesco, che sconfinava nel patologico, un caso interessante o semplicemente bizzarro.

Ogni decadenza è avvolta in un'atmosfera di caducità eterna, in un'atmosfera dove è naturale che ogni cosa appassisca, ed è circondata da un amore tenero e indulgente. La debolezza è un dono della natura come la forza: essere forti, fedeli al proprio onore e al proprio dovere, non è un merito, ma è una grazia e lo stesso vale per il contrario. Regna qui, dentro e fuori, un'aura di fatalità. L'essere un brav'uomo non è un merito. Forse è un caso della fortuna, ma forse soltanto perché questo non ha alcuna conseguenza per la vita stessa. In ogni caso è un privilegio: crea un'aristocrazia, istituisce delle distanze tra gli uomini. È l'aristocrazia più sicura, tanto sicura che non può covare alcuna superbia, alcuna rigidità, ma soltanto una dolce indulgenza e comprensione verso coloro che sono diversi, verso gli inferiori.

Der eine fragt: Was kommt danach?
 Der andere nur: Ist es recht?
 Und also unterscheidet sich
 Der Freie von dem Knecht.³

Da questa fusione di ruvidezza e sentimentalismo nasce l'atmosfera del mondo di Storm. Gli avvenimenti sono quanto più semplici e quotidiani possibile e anche gli uomini che vi sono coinvolti non sono interessanti, non oltrepassano i limiti della quotidianità. Sono semplici abitanti di una cittadina tedesca, dal piccolo borghese, talvolta dall'operaio, fin su – solo talvolta – ad alcune vecchie famiglie patrizie. Ovunque la vita di ogni giorno scorre tranquilla, finché d'improvviso irrompe il destino. Ma anche dopo la comparsa del destino la stessa vita continua, soltanto qualche ruga solca un viso un tempo giovane; questo urto fa deviare qualcuno dal corso della sua vita, ma costui vive altrove un'esistenza soggetta allo stesso ritmo. Solamente pochi uomini, di tempra meno resistente, si perdono irrimediabilmente.

Il sentimentalismo – questa è la tendenza immanente all'evoluzione di Storm – non solo non riveste alcuna importanza per lo svolgimento degli avvenimenti, ma nemmeno contribuisce a smussarne gli spigoli più acuti; sentimentale è l'eco degli avvenimenti che si ripercuote negli uomini – a posteriori, quando sono già accaduti –, l'eco di ciò che è capitato a loro stessi e agli altri. Il sentimentalismo è soltanto l'impressione emotiva suscitata dal riconoscimento che esiste un legame tra i vari destini. Il suo significato artistico consiste nel fatto che accompagna con soavi « legati » i secchi « staccati » degli avvenimenti, e dissolve le tragedie in atmosfere da Requiem; il suo significato umano consiste nel fatto che preserva la ferma determinatezza delle valutazioni morali da una miope intransigenza.

L'atmosfera degli idilli di Storm somiglia a quella delle sue tragedie, la loro bellezza ha le stesse radici. Lo stesso vale per i suoi interni più semplici, più piccoli, per i quadretti che non offrono altro che l'intima delica-

³ L'uno chiede: E poi che succede? / L'altro dice solo: È giusto? / Così si distingue / Il libero dal servo.

ta atmosfera dei vecchi mobili di una vecchia stanza, dove il racconto di vecchie storie è il tema, appena percettibile, di queste variazioni e lo scopo del tutto è soltanto quello di rendere palpabile e sensibile l'atmosfera della stanza disadorna. Ovunque la medesima tonalità di fondo: il senso della crescita organica, il senso della naturale concatenazione delle cose, della rassegnazione alla necessità dei movimenti provocati dalle interazioni, il riconoscimento dell'impossibilità di classificare le cose secondo il criterio della maggiore o minore importanza. Il senso storico diventa senso dell'esistenza. L'atmosfera di queste stanze ricorda gli interni in vecchio stile olandese, ma qui tutto è più soffuso, più lirico, più sentimentale. Ciò che là era sicura consapevolezza dell'energia vitale ingenuamente felice, qui è compiacimento delle bellezze appassite. Nell'atmosfera di queste stanze ritorna con soave pedanteria la consapevolezza che esse stesse sono già a metà scomparse e presto scompariranno del tutto; il senso della storia dà a tutte le cose non solo la bellezza del fiore che sboccia, ma anche i sereni malinconici riflessi dell'indecifrabile legge delle cose che passano e avvizziscono. Poiché il senso della storia rende cosciente questo naturale svolgimento delle cose, lo avvicina e lo allontana al tempo stesso, si pone in un rapporto più lirico, più soggettivo con esso e contemporaneamente lo circonda della fresca atmosfera del puro godimento artistico.

Questi interni costituiscono però soltanto lo sfondo della maggior parte delle novelle di Storm e soltanto in alcune di esse questo si distacca da tutto il resto, diventa fine a se stesso, immagine in sé conclusa. L'atmosfera di questi interni è allora chiaramente idillica – per ragioni esclusivamente formali. Ma accanto a queste ci sono talune novelle di Storm che per il loro contenuto sono degli idilli. In esse questa cadenza di vita non è prodotta soltanto dallo sguardo lieve che si posa sui mobili antichi e dal fatto che l'intero quadro viene descritto da questo sguardo, ma viene evocata anche dal ritmo e dal contenuto degli avvenimenti. Il tono di queste novelle è quello del temporale che si allontana, della luce del sole che ha rotto la coltre di nubi: qui si trova la radice della

loro intima affinità con le tragedie. Nelle une e nelle altre, nubi temporalesche cingono turrîte i volti degli uomini, in entrambe gli uomini attendono il rombo di tuono con il medesimo contegno; ma nel primo caso il fulmine saetta, nell'altro no. La buona come la cattiva sorte giungono dall'esterno, da un punto ignoto, e penetrano là dove dimorano delle anime, dove possono trovare un alloggio. Bussano alla porta che loro piace, scelgono, secondo il loro libero umore, la brava gente presso la quale vogliono fermarsi. In questi idilli dunque, come nelle tragedie, vive il senso della volontà del destino. Talvolta nulla turba la melodia della felicità idilliaca, l'atmosfera della fatalità degli eventi tragici vibra soltanto nella passiva acquiescenza con cui gli uomini si abbandonano all'onda della fortuna.

Tragedia e idillio. Tra questi due estremi oscillano tutte le vicende che si svolgono nel mondo di Storm e il modo in cui si fondono è ciò che produce la particolare atmosfera delle sue opere. Incertezza assoluta della vita in tutto ciò che riguarda i suoi aspetti esteriori e fermezza incrollabile di tutto ciò che riguarda l'anima sono le caratteristiche profondamente borghesi di questa poesia. È la cadenza di vita della borghesia che comincia a diventare incerta; in questa cadenza di vita la vecchia grande borghesia, sulla via del tramonto, assume una dimensione storica, profondamente poetica, grazie al suo ultimo, ancora interiormente integro, poeta. Questo senso dell'esistenza scorre in tutte le sue opere, anche in quelle che si richiamano, per amore di antiche maniere, a tempi ancora più lontani e in quelle dove si avverte talvolta un freddo intento costruttivo, puramente artistico.

Il mondo dei suoi versi è in modo ancor più preciso e più puro il mondo di questo senso della vita. Gli uomini, le ombre degli uomini che vediamo proiettate dietro i versi, sono ancora più delicate; più profonde le motivazioni che li muovono, più essenziali le tragedie che affrontano. Certo questo è conseguenza della forma. L'essenza propria degli uomini del mondo di Storm è quella che viene espressa nella maniera più puntuale da una manifestazione di vita staccata dal destino: dalla loro *Stimmung*. Le azioni, i fatti, gli avvenimenti, ogni dato

esterno è del tutto superfluo, è necessario soltanto perché — come scrive una volta a Kuh — esistono materie che possono assumere un rilievo soltanto con una gamma di motivazioni più vasta di quanto lo permettano i versi. Ed è proprio per questa ragione che in alcuni versi, dove il cromatismo delle motivazioni non era richiesto, egli raggiunge una complessità e una purezza nel dipingere le anime, come mai gli fu possibile nella forma della novella. Soltanto la novella poteva essere l'espressione perfettamente adeguata del suo ideale di silenziosa e semplice interiorità umana (e possiamo dire, forse, della sua propria interiorità); poiché questi uomini e il loro creatore sono troppo tranquilli per tuffarsi a capofitto nella corrente rumoreggiante degli eventi e troppo semplici per vivisezionare la loro anima e scoprirne i recessi, per rivelare i loro segreti più profondi in modo da lasciar vedere i paesaggi vergini dell'anima, belli fino allo sgomento. La vera bellezza di questo mondo e dei suoi abitanti nasce dalla realizzazione lirica di una silenziosa, calda, semplice atmosfera di vita, la sua forma autentica, veramente perfetta, non poteva essere che una lirica silenziosissima, semplicissima. Una tale lirica — proprio grazie alla sua semplicità — circoscrive ogni finezza con un vigore assai più puro di quello della novella, che in apparenza è assai più indicata a tal fine ma che, per la sua forma, richiede la proiezione in fatti esterni o la scomposizione analitica. Il mondo della lirica stormiana si erge in mezzo, unendo ciò che dell'una e dell'altra è utilizzabile a tal fine.

Du bissest die zarten Lippen wund,
 Das Blut ist danach geflossen;
 Du hast es gewollt, ich weiß es wohl,
 Weil einst mein Mund sie verschlossen.

Entfärben ließest du dein blondes Haar
 In Sonnenbrand und Regen;
 Du hast es gewollt, weil meine Hand
 Liebkosend darauf gelegen.

Du stehst am Herd in Flammen und Rauch,
 Daß die feinen Hände dir sprangen;

Du hast es gewollt, ich weiß es wohl,
Weil meine Augen daran gehangen.⁶

3

La lirica e l'epica o, più precisamente, la lirica e la novella sono le forme di Storm. Infatti egli non si lasciò mai trascinare, nemmeno per una volta, a fare esperimenti con altre forme. La sua evoluzione portò a un costante arricchimento della sua visione, ma questo arricchimento accostò sempre più, del tutto inavvertitamente, le sue novelle al romanzo. Keller, che non volle mai ammettere una differenza di principio tra il romanzo e la novella, lo ammoniva spesso che non avrebbe dovuto semplificare così drasticamente i suoi materiali narrativi, né trascurarne una parte così cospicua, né distanziarsene così tanto, affinché questi materiali, nella loro naturale estensione, potessero dar luogo a dei romanzi. Su questo problema Storm non ascoltò il consiglio dell'amico e rimase sempre fedele alla sua forma di novella. Il suo concetto di novella si accosta spesso, evidentemente, a quello antico del romanzo e in molte cose si contrappone al concetto antico, autentico, della novella. In una prefazione, poi soppressa, egli si oppone polemicamente all'antica definizione della novella, secondo cui questa sarebbe una raffigurazione concisa di un avvenimento avvincente per la sua singolarità e contenente un colpo di scena improvviso. Egli afferma che la novella moderna è la forma più rigorosa e più conclusa della poesia in prosa, la sorella del dramma, che, come quello, può esprimere i problemi più profondi. Poiché il dramma poetico è stato estromesso dalle scene moderne, la novella sarebbe chiamata addirittura a raccoglierne l'eredità.

Storm precorre qui l'evoluzione moderna, impressionistica, che riduce la novella a una totale interiorità e riempie l'antica cornice con contenuti esclusivamente

⁶ Tu mordesti le dolci labbra, / E sangue poi ne sgorgò; / Tu lo hai voluto, io lo so, / Perché una volta la mia bocca le chiuse. / Incanutire lasciasti i tuoi biondi capelli / Al sole e alla pioggia; / Tu lo hai voluto, perché la mia mano / Vi si posasse accarezzandoli. / Tu stai accanto al fuoco fra fiamme e fumo, / Così che le tue belle mani si screpolano; / Tu lo hai voluto, lo so bene, / Perché i miei occhi non se ne staccassero.

spirituali; precorre quella trasformazione che – nelle sue estreme conseguenze – dissolve ogni salda costruzione e ogni forma in un succedersi leggero e sottile, pervaso solo di vibrazioni, di passaggi psicologici. La novella moderna – mi riferisco al tipo più caratteristico, in primo luogo ai discepoli di Jacobsen – prevarica, nel contenuto, le possibilità della novella. La tematica diventa più sottile, più profonda, più generale e più massiccia di quella che può trovar posto nella forma della novella e perciò – in un primo momento può sembrare paradossale – queste novelle diventano meno penetranti e delicate di quanto lo erano le semplici novelle antiche. Infatti ciò accade perché la loro finezza e profondità riposa unicamente sulla materia grezza, non lavorata, sul modo di essere degli uomini e del loro destino e sul fatto che questi sono adeguati al senso dell'esistenza dell'uomo moderno. L'essenza della forma della novella è presto detta: un'esistenza umana espressa con la forza infinitamente sensibile di un'ora fatale. La differenza di estensione tra la novella e il romanzo è soltanto un simbolo della vera, profonda differenza che caratterizza i generi artistici, del fatto che il romanzo rende anche nel contenuto la totalità della vita, collocando l'uomo e il suo destino nella piena molteplicità di un mondo intero, mentre la novella fa lo stesso solo formalmente, rappresentando un episodio della vita con tanta evidenza che di fronte al suo significato universale tutte le altre parti della vita diventano superflue. L'approfondimento e il raffinamento del contenuto se da un lato sottrae la fresca e forte sensualità del momento decisivo della novella, dall'altro rappresenta gli uomini con tanta ricchezza e molteplicità di rapporti, che non esiste più un solo avvenimento che essa possa esprimere per intero. Così nasce un nuovo genere artistico, un genere contraddittorio – come tutti quelli prodotti dalla moderna evoluzione – la cui forma è l'assenza di forma. Ciò che in tal modo ne risulta, ciò che si conquista, non è nient'altro che qualche episodio della vita di un uomo, ma gli episodi non possono più acquistare un significato simbolico (come nella novella) e tutto l'insieme non ha più la forza sufficiente per poter costituire un universo particolare, finito, totale (come il romanzo).

Così queste novelle somigliano a monografie di carattere scientifico o piuttosto a schizzi per delle monografie. La loro essenza è antiartistica – benché i loro mezzi siano veramente artistici – poiché il tutto non potrà mai destare un sentimento indipendente dal contenuto concreto, suscitato solo dalla forma, un sentimento che rimane tale e quale anche se noi modifichiamo le nostre vedute sul contenuto. L'efficacia di queste opere, come quella delle opere scientifiche, dipende unicamente e soltanto dal contenuto, da quell'interesse soprattutto scientifico, in fondo, che le nuove osservazioni in esse riportate possono risvegliare. Questi scritti (è un'ipotesi dimostrativa, non la dimostrazione di quanto stiamo dicendo) perdono il loro significato quando le osservazioni cominciano a essere antiquate, addirittura già quando sono diventate nozione comune e non producono più alcun effetto con il fascino della novità. La differenza determinante tra l'opera artistica e l'opera scientifica forse è questa: l'una è finita, l'altra infinita, l'una chiusa, l'altra aperta, l'una è fine, l'altra è mezzo. Se consideriamo la questione dal punto di vista delle conseguenze, l'una non può essere sottoposta a confronto, è qualcosa di primo e ultimo, l'altra diventa superata ogniqualvolta si produce una prestazione migliore. In breve: l'una ha forma, l'altra no.

Storm deve avere in qualche modo fiutato questo pericolo e perciò si è tenuto lontano dal romanzo con tanta cautela, come se avesse sentito quel che gli mancava per essere un vero grande romanziere, perché la sua tematica era necessariamente una tematica da novelliere, che non può né deve essere estesa alla dimensione di un romanzo. Quando una volta Emil Kuh definì classiche le sue novelle, egli rifiutò questa valutazione: « È proprio della classicità » scrive « che nelle opere di un poeta si rispecchi, in forma artisticamente finita, l'essenza dei contenuti spirituali della sua epoca... comunque sia, io dovrò accontentarmi di un palco laterale ». Questa frase tocca già il problema dello stile, benché egli non si riferisca propriamente ad esso. La prospettiva di Storm non era in grado di abbracciare la molteplice ricchezza del mondo, come lo richiede la forma del romanzo, egli vedeva soltanto casi singoli, soltanto possibilità novellisti-

che. Ma la sua prospettiva è così raffinata, così interiorizzata, che ne rimane quasi esclusa la possibilità di trovar espressione nella vecchia semplice forma di novella; in quella forma antica, dove ci sono soltanto fatti, eventi esterni, dove, come Friedrich Schlegel disse di Boccaccio, le impressioni più profonde, più soggettive, sono espresse soltanto in modo mediato, attraverso immagini plastiche. Nelle prime novelle, la tendenza intimistica di Storm, che si esprime senza mediazioni, attenta soltanto alle vibrazioni liriche e sentimentali, dissolve di fatto la forma: « Qua e là... si può desiderare forse la presenza di una determinatezza individuale » dice Mörike, pieno di rispetto e di cautela a proposito di queste novelle. Quelle composte più tardi cercano di esprimere la vita interiore nel modo più vario possibile, l'intero contenuto spirituale di uno o più uomini; ma sempre estendendo ed arricchendo questi elementi, che si sono sviluppati nella forma epica, così da non tralasciare nulla di quanto viene espresso con rude immediatezza, nulla di ciò che può essere preso in considerazione solo per il contenuto.

Così la forma ci riporta al problema dei rapporti di influenza reciproca tra exteriorità e interiorità. Questa sintesi fu agevolata artisticamente da tutte le inclinazioni spirituali di Storm. Da una parte la sua interiorità non è ancora così morbosamente forzata come quella degli scrittori di oggi. In lui il desiderio e la costrizione non hanno la potenza necessaria per seguire ogni stato d'animo sino alle sue più intime radici spirituali; egli — come disse Kuh — non andò mai oltre la penultima porta. Per un altro verso il suo occhio non vede gli avvenimenti esterni con un'asprezza brutale o con una vigorosa sensualità. I due elementi non sono così lontani tra loro che non si possa crearne un'unità organica.

L'unità del tono viene raggiunta porgendo le cose in modo unitario, la forma epica viene raggiunta richiamandosi al racconto diretto come forma, a questa forma più profonda e primitiva dell'epica, che determina le loro condizioni d'esistenza. Tra le novelle di Storm non se ne trova quasi nessuna che non sia collocata in una cornice, in cui egli stesso e non un personaggio creato a tal fine svolga il racconto traendolo dalla memoria o met-

tendolo insieme da appunti e cronache. Quando invece è egli stesso a svolgere il racconto, lo fa come se traesse dal proprio ricordo tutte le singole caratteristiche oppure come se stesse narrando a qualcuno un'esperienza singolare della propria vita. Ciò significa ravvivare l'antica tradizione del racconto (si potrebbe includere anche Keller e Meyer), ridare dignità artistica alla caratteristica originaria della novella. Per Storm ciò non costituiva soltanto un'interessante cornice, perché nella sua produzione il racconto orale, questo modesto avanzo della vera cultura epica, svolge una funzione che non si potrà mai mettere in risalto a sufficienza. Per lui il racconto orale era la discriminante per valutare appieno se le sue opere erano riuscite ad esprimere veramente l'atmosfera che voleva evocare. Ma questo modo di esporre rafforza veramente soltanto l'effetto che nasce direttamente dalla cornice in cui vengono collocate le cose, la sua vera importanza è molto maggiore dell'immediatezza armonica della cadenza del racconto. In breve, il nocciolo è forse questo: si tratta di assumere un tale atteggiamento di distacco che la frattura tra interno ed esterno, tra azione e anima scompare ai nostri occhi. La cosa più importante è che il ricordo — poiché questa è la forma tipica del racconto d'ambiente — non decompone le cose, ignora per lo più le loro reali motivazioni e non esprime affatto l'avvenimento in un succedersi di vibrazioni spirituali lievi, dai mutamenti impercettibili. Ne consegue che gli avvenimenti vengono raccontati nella forma di immagini viste con energico senso della plasticità o di frammenti di dialogo che però contengono tutto. Il ricordo e la tecnica naturale del racconto di cose ricordate porta ad un'altra forma dell'epica, altrettanto sicura e vigorosa: alla ballata. Tutto ciò che di veramente novellistico perdono queste novelle, lo riacquistano nella direzione della ballata. Ciò impedisce il loro dilatarsi sino all'ampiezza del romanzo (che non tollera la povertà del mondo qui compreso) escludendo dalla novella ogni procedimento analitico e mantenendo l'impeto sensuale e il significato simbolico. D'altro canto questo atteggiamento di distacco smussa la spigolosità degli eventi e la loro durezza troppo grande in rapporto alla vita spirituale delle per-

sone. Queste immagini messe a fuoco con precisione si compongono tra loro in una perfetta armonia, poiché nel narratore vive soltanto quella parte degli avvenimenti che li compone in una sola unità, vive soltanto quello che è diventato il centro della costruzione. E ancora: anche la tecnica di rappresentazione degli uomini viene in tal modo resa più prossima ai sensi; della sostanza di un uomo rimane nel ricordo soltanto quella parte che è percepibile dall'udito e dalla vista e sulla base di queste caratteristiche nasce a poco a poco il Tipico e l'Universale. Il procedere di questo modo di rappresentare gli uomini è opposto a quello dei novellisti moderni: costoro iniziano con un grigio tono di fondo, dipingendo i tratti più comuni e più quotidiani degli uomini, per poi staccarli via via dallo sfondo, esasperando le sfumature del tema principale. Benché Storm non raggiunga l'estensione contenutistica della loro descrizione di anime, tuttavia la sua psicologia ha raggiunto la pienezza della forma, mentre il più ricco mondo dei moderni rimane al livello della non elaborazione.

Eppure anche questo tipo di soluzione dimostra che Storm conclude la serie di un processo evolutivo. Una generazione dopo di lui la sua psicologia sarebbe diventata superficialità, la sua concezione di vita deformazione dell'esistenza reale. Quei rapporti semplici, di efficacia immediata, che formano lo sfondo dei suoi racconti, sarebbero rimasti appena un ricordo. Chi si fosse fermato al modo di vivere e di osservare di Storm avrebbe dovuto accostarsi al tono delle cronache familiari, mentre il tentativo di un'analisi più vigorosa, di un'inclusione di problemi più profondi, avrebbe messo in pericolo o addirittura fatto cadere l'equilibrio sul filo del rasoio dell'epica stormiana. Infatti la soluzione stilistica di Storm non è una soluzione che deriva direttamente dalla sostanza tipica della sua materia, ma un'armonia creata dalle sue doti personali, che riesce a tenere in equilibrio con grande finezza e infinita attenzione le tendenze più divergenti. L'arte epica di Storm, malgrado ogni perfezione formale, non è un'*art robuste* (come, per esempio, quella di Maupassant). Egli è veramente l'orafo silenzioso, l'argenteo cesellatore della novella moderna e in que-

sto consiste il suo merito e il suo demerito. Egli è proprio ai confini, è l'ultimo rappresentante della grande letteratura borghese tedesca. In lui e nel mondo che dipinge non rimane più nulla della monumentalità della grande epica antica, che troviamo ancora in Jeremias Gotthelf; l'atmosfera di decadenza che circonda questo mondo non è ancora forte e cosciente abbastanza per tornare ad essere monumentale, come avviene invece nei *Buddenbrook* di Thomas Mann.

La sua lirica poi mette in ancor maggiore evidenza che Storm è un « ultimo »; colui che ha portato a termine un'evoluzione, che ne costituisce il vertice, il punto d'arrivo. L'evoluzione cioè della lirica borghese tedesca cresciuta sul terreno del canto popolare, iniziata con Günther e le cui fila, attraverso il giovane Goethe, il romanticismo e tutto ciò che ha prodotto, soprattutto attraverso i due poli opposti di Heine e Mörike, confluiscono tutte in lui. Ma, mentre nelle novelle egli cerca, benché con grande cautela, il passaggio verso qualcosa di nuovo, oscuramente avvertito, qui invece si attiene con assoluto rigore alla vecchia forma e respinge decisamente non solo ogni esperimento ma anche ogni componimento poetico che non abbia un effetto lirico in senso stretto. Ciò malgrado egli ha trovato nei suoi versi un'espressione del suo senso della vita non solo più pura e più vigorosa, ma anche più complessa, più nervosa, più vibrante, più moderna, di quanto gli sia mai riuscito nelle novelle. Ma io credo che in realtà non sia una contraddizione, poiché in entrambi i casi i fondamenti teorici sono solamente fenomeni collaterali dell'interazione tra forme e sentimenti. Il suo dogmatismo nel campo della lirica, che esclude ogni compromesso, è soltanto un riflesso del suo saldo senso di sicurezza, così come lo è il suo punto di vista più elastico relativamente ai tentativi novellistici; altrettanto si dica della sua interpretazione della forma della novella, che supera i limiti della novella antica, perché rappresenta soltanto un sintomo dell'intima insicurezza del novellista. È facile comprenderne i motivi, sia quelli che risiedono nell'anima del poeta, sia quelli che risiedono nella materia; per la maggior parte sono già stati spiegati: tutte le dissonanze che si

manifestano sia in quel mondo esterno che determina la sorte degli uomini, sia nel modo in cui Storm concepisce e valuta questo mondo, scompaiono del tutto nella lirica. La liricità della percezione del destino può esprimersi con assoluta purezza e immediatezza; per Storm – anche nelle sue novelle – il riflesso lirico degli avvenimenti fu l'esperienza determinante.

L'essenza della forma lirica stormiana è la perfetta utilizzazione di ogni grande valore del passato: la massima concisione espressiva; la limitazione impressionistica delle immagini e dei paragoni allo stretto necessario, a quel tanto che produce l'effetto di una breve allusione; la forte riduzione delle possibilità di scelta lessicale, al fine di conferire una improvvisa forza sensuale alle parole; ma soprattutto un timbro musicale indicibilmente fine, profondo e infallibilmente sicuro. Un timbro musicale che la lunga evoluzione di questa lirica, in costante contatto con la grande musica, aveva raffinato sino alle più controllate modulazioni di tono, un timbro musicale, che forse proprio questa circostanza riuscì a tenere rigorosamente nei limiti del cantabile puro. Sarebbe esagerato dire che lo stile di questa lirica è determinato dall'attenzione rivolta al canto. Questa possibilità di un'esposizione cantabile, presentata soltanto come pura possibilità che rimane e deve rimanere sempre aperta, determina il limite sin dove può spingersi, da una parte, e, dall'altra, deve spingersi, l'intensità del suono che esprime solo acusticamente i contenuti dell'anima. Ovviamente intendiamo dire che soltanto la possibilità di un'esposizione cantabile, non il canto vero e proprio, rappresenta un'esigenza ed un principio stilistico.

Sotto ogni aspetto, la lirica di Storm è il punto d'arrivo di questa evoluzione. Non solo perché i motivi semplici erano tutti logori, anzi, Mörike aveva spinto la plasticità del linguaggio sino al preziosismo, Heine aveva spinto l'immissione di valori intellettuali nel tono, nell'atmosfera, sino alla rottura della forma. Storm riunisce i valori nuovi creati da costoro, ma li riporta alla forma più semplice, più rigorosa. In lui questa semplicità è già consapevole intento stilistico, ultima rassegna decorativa di una grande evoluzione; con semplicità volutamente

primitiva egli esalta per l'ultima volta possibilità già un po' logore; così chi farà il prossimo tentativo dovrà rompersi la testa; così, dopo di lui, su questa strada, non resterà che un vuoto, frivolo manierismo. In lui – nelle sue poesie veramente belle – questa lirica dal suono troppo profondo, impalpabile nelle sue atmosfere e tuttavia, nella linea di condotta, aspra, *norddeutsch*, rimane completamente scevra da ogni manierismo. Durezza e sentimentalismo s'incrociano in questa lirica, così come ironia e sentimentalismo in quella di Heine, ma in Storm i due elementi sono fusi assieme e non si contrappongono con asprezza tale da rovinare l'effetto, come accade così spesso in Heine.

Über die Haide hallet mein Schritt;
Dumpf aus der Erde wandert es mit.

Herbst ist gekommen, Frühling ist weit –
Gab es denn einmal selige Zeit?

Brauende Nebel geisten umher;
Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.

Wär' ich hier nur nicht gegangen im Mai!
Leben und Liebe, – wie flog es vorbei!⁷

Un senso coraggioso, rassegnato, aspro dell'esistenza: ecco la lirica dell'ultimo grande, alla vecchia maniera, lirico borghese.

1909

⁷ Sulla landa risuona il mio passo; / Cupo dalla terra vaga con me. / L'autunno è venuto, la primavera è lontana – / Ci furono dunque, un giorno, ore felici? / Nebbie levano ombre attorno; / Nera è l'erba e il cielo così vuoto. / Se non fossi venuto qui in maggio! / Vita e amore – come passarono!

LA NUOVA SOLITUDINE E
LA SUA LIRICA:
STEFAN GEORGE

Il mito dell'impassibilità! Non vi si sottrae nessuno di coloro che non vogliono prendere parte alle piccole gioie e ai minuscoli dolori di ognuno, che non siano inclini a mettersi sulla piazza del mercato di ogni cittadina per prestare il loro aiuto alla soluzione di tutti i problemi inquietanti. Esso incombe come un pericolo su tutti coloro che non possiedono una vita spirituale che si risolve totalmente nelle cose comuni a tutti, su coloro che non hanno il cuore in mano e in particolare su coloro per i quali l'arte è ancora un lavoro serio; su coloro che vogliono offrire una poesia chiusa in sé, che costituisca essa stessa una vita a sé stante, in cui non ci sono strade che conducono verso l'esterno, che non poggia sulla presupposizione di stati d'animo comuni e non richiede dal lettore niente altro che saper leggere. Questa è la ragione per cui il Tasso e l'Oreste goethiani, pur così dilaniati dall'isterismo, appaiono freddi come il marmo, per cui i singhiozzi di Baudelaire restano inavvertiti: perché egli sa racchiudere le sue sofferenze in aggettivi precisi. Ed ora, dopo Grillparzer e Hebbel, dopo Keats e Swinburne, dopo Flaubert e Mallarmé, tocca a Stefan George. Oggi è lui il poeta « freddo », lontano « dalla vita », privo di « esperienze di vita » e i cui versi sono come coppe di cristallo ben levigate; è venerato e incondizionatamente ammirato da quelli del suo cenacolo, così numerosi, ma per pochi di costoro egli è veramente qualcosa.

Ma cosa significa questa freddezza, questa impassibilità, di cui si parla tanto e con tanta insistenza? È certo che un atteggiamento sentimentale che si ripete con tanta frequenza deve avere profondi fondamenti spirituali; ma è altrettanto certo — comprovabile con mille documenti — che ciò che ieri era freddo e obbiettivo, sino a ferire, oggi molti lo sentono come una lirica nascosta e forse lo troveranno domani troppo tenero, troppo

incline alle concessioni, troppo soggettivo e troppo lirico. Questi concetti oscillano quanto quelli di classicismo e romanticismo; a questo proposito Stendhal ha già fatto osservare che tutto è stato romantico e tutto sarà classico: classicismo è romanticismo di ieri, romanticismo è classicismo di domani. Allo stesso modo, tra impassibilità e soggettivismo, tra freddezza e calore esistono soltanto delle differenze d'ordine temporale; in altre parole sarebbero soltanto categorie dell'evoluzione e della storia, non dell'estetica. Ma è proprio vero? Io credo che qui si tratti del fatto che il lettore mette a confronto i suoi sentimenti verso l'esistenza con quelli che il poeta (a suo giudizio!) prova rispetto al mondo da lui stesso creato, e attribuisce al poeta stesso quel divario tra calore e freddezza che è emerso nel tentativo di identificarli. Freddo deve apparire quindi ogni poeta il quale, per esempio, considera la fine di un uomo qualunque o di una cosa qualunque come cosa necessaria, utile e non degna di pietà, poiché la inserisce in un sistema causale che il suo pubblico non avverte ancora spontaneamente; e questa impressione scompare non appena nell'animo del lettore sorge la sensazione che il dato, apparsogli in un primo momento staccato dal suo contesto come un caso sensazionale o un colpo del destino, è invece una necessità naturale – riconosciuta da tutti – e sempre avvertita come tale. E così avviene per ogni mutamento di sentimenti. Ma questa non è certamente la prospettiva in cui si pone l'arte. L'arte è: suggestione con l'ausilio della forma. Questa intesa può anche nascere indipendentemente dal loro rapporto reciproco; può addirittura non ostacolare affatto l'efficacia di una cosa scritta in modo veramente suggestivo, o meglio: non può sempre ostacolarla ma può modificarla e infatti la modifica sempre. La questione perciò non riguarda il valore dell'opera, ma piuttosto la sua collocazione sociale. È la storia di quel cammino che riporta un'opera scritta dal romanticismo al classicismo, dalla bizzarria alla sublime semplicità, dal naturalismo allo stile, dalla freddezza al calore, dall'esclusività alla popolarità, dall'impassibilità alla confessione (o viceversa); quasi come il sole, che « sorge » al mattino, a mezzogiorno « è più alto » e « tramonta » alla

sera. Forse faremo in tempo a vedere *Madame Bovary* nelle mani delle nostre figlie maggiori; in un'epoca forse non troppo lontana Ibsen spodesterà Schiller dagli istituti di perfezionamento dei ginnasi e forse – chissà – dalle poesie di Stefan George nasceranno dei canti popolari.

La freddezza di George è dovuta al « non saper leggere » del lettore moderno combinato con una serie – spesso – di sentimentalismi ritenuti superflui. Egli è freddo perché i suoi toni sono così delicati che non tutti sono in grado di distinguerli; perché le sue tragedie sono tali che l'uomo medio odierno non avverte ancora la loro tragicità e perciò crede che quelle poesie siano nate soltanto per amore delle belle rime; perché i sentimenti espressi comunemente dalla lirica non svolgono più alcun ruolo nella sua esistenza.

Un giorno, forse, anche da queste poesie, malgrado tutto, potranno nascere dei canti popolari.

Forse. Infatti l'introversione tipica dell'*odi profanum* non sempre è solo il destino storico del poeta, determinato magari anche da una serie di accidenti esterni, ma spesso, nella maggioranza dei casi, è il risultato di una così stretta e profonda interazione tra l'individualità del poeta e le circostanze in cui vive, che i problemi formali più profondi, più definitivi, quelli che decidono tutto, scaturiscono proprio da essa. Ma un esclusivismo di questo tipo non può più mutare il decorso e la mutevolezza dei tempi – e dei sentimenti.

Ci sono scrittori che rimangono isolati nella loro epoca soltanto per motivi contenutistici, e poi ci sono gli esteti; o meglio, per essere più precisi: esiste un modo sociologico e un modo psicologico dell'arte per l'arte. Naturalmente questi non sono che poli opposti, tra i quali esistono mille mediazioni. Chi è esteta? Forse il primo ad averlo intuito è stato Goethe, che ne parla anche in una lettera indirizzata a Schiller: « Purtroppo noi innovatori nasciamo talvolta anche poeti, e andiamo tastando tutto questo genere letterario, senza sapere esattamente dov'è il nostro posto specifico; le destinazioni specifiche, se non erro, dovrebbero, a dire il vero, essere assegnate dall'esterno e l'occasione dovrebbe determina-

re il talento ». Forse è persino superfluo aggiungere che un esteta è colui che è nato in un periodo nel quale il senso di razionalità della forma è scomparso, nel quale la forma viene considerata soltanto come qualcosa di prefabbricato che si riceve dalla tradizione storica e perciò come qualcosa che può far comodo o infastidire, secondo gli umori personali; ma chi non sa adattarvisi né è incline ad accettare le forme così come stanno e furono create per esprimere stati d'animo a lui estranei, né è disposto a dichiarare i suoi sentimenti brutalmente, come piace ad ogni epoca senz'arte, costui – nei limiti delle sue possibilità – si costruisce da sé le proprie « destinazioni individuali » e crea da se stesso le circostanze che determinano il suo talento.

George è esteta in quest'unico senso della parola, il solo che significhi qualcosa. Egli è un esteta, il che significa che oggi nessuno ha bisogno di canti (o per meglio dire: soltanto poche persone ne hanno bisogno e anche in queste l'esigenza è del tutto indefinita ed esitante); egli deve trovare in se stesso tutte le modalità del canto che agiscono sicuramente sull'ignoto, ideale lettore (che forse non esisterà mai); ecco la forma della poesia di oggi. E se, ciononostante, tutto questo non dice nulla di veramente decisivo del suo vero essere, tuttavia dalle strade che ancora ci restano da percorrere abbiamo sgombrato forse alcune di quelle frasi vuote, che ci capita di leggere a proposito del poeta. Io temo di scrivere anche per costoro, i quali finora hanno udito su di lui e hanno sentito in lui soltanto questa musica.

2

Sono canti di un viandante, i canti di Stefan George. Stazioni di un grande, interminabile vagabondaggio, che ha una meta certa ma che forse non conduce a niente. Sono un grande ciclo, un grande romanzo, considerati tutti insieme, e si completano, si chiariscono, si intensificano, si mitigano, si raffinano e si mettono in risalto a vicenda (senza che tutto questo sia stato fatto intenzionalmente). Peregrinazioni da Wilhelm Meister – e un poco

forse di *Educazione sentimentale* – ma ridotte all'interiorità, costruite di pura lirica senza tutte le avventure e gli avvenimenti. Indicano solamente i riflessi di tutti gli avvenimenti sull'anima; sono l'arricchimento dell'anima, non le fonti della ricchezza. Solo la peregrinazione, non la meta cui la strada avrebbe condotto; solo le angosce delle separazioni, non ciò che significava procedere insieme; solo le tempestose beatitudini del grande abbraccio, non il problema della crescita comune di chi è portato verso l'altro; solo la dolce malinconia del ripensamento e le gioie amare di estasi intellettuali che nascono quando si guarda al passato. E solitudine, tanta, tanta solitudine e percorsi solitari. Tutto questo pellegrinaggio conduce dalla solitudine alla solitudine, passa dinanzi alle comunità umane, attraversa il tramonto di grandi amori, per ritornare alla propria solitudine e poi imbocca nuove strade, verso solitudini sempre più purificate dal dolore, sempre più sublimi e sempre più definitive.

Kaum legtet ihr aus eurer hand die kelle
 Und saht zufrieden hin nach eurem baun:
 War alles werk euch nur zum andren schwelle
 Wofür noch nicht ein stein behaun.

Euch fiel ein anteil zu von blüten saaten.
 Ihr flochtet kränze tanztet überm moos.
 Und blicktet ihr zu nächsten bergesgraten
 Erkort ihr drüben euer los.¹

O in questi versi forse ancora più belli:

Solang noch farbenrauch den berg verklärte
 Fand ich auf meinem zuge leicht die fährte
 Und manche stimme kann ich im geheg.
 Nun ist es stumm auf grauem abendsteg.

Nun schreitet niemand der für kurze strecke
 Desselben ganges in mir hoffnung wecke

¹ Appena voi riponeste la cazzuola / E guardaste lieti la vostra costruzione / Tutto il lavoro era per voi sola soglia di altri lavori / Per i quali la pietra non era ancora stata squadrata. / A voi toccò una parte del fiorito raccolto. / Voi intrecciaste corone, danzaste sul muschio. / E guardaste alle vicine cime montuose / Predestinati alla vostra sorte.

Mit noch so kleinem troste mir begehrt.
 So ganz im dunkel wallt kein wandrer mehr.²

Ma di che genere sono le tragedie di Stefan George? Le poesie tracciano soltanto il ritratto immaginario del poeta e le risposte che danno sono solo di natura simbolica; esse presentano le idee platoniche delle tragedie, sfrondate di ogni realtà empirica. La lirica di George è una lirica casta. Delle esperienze di vita essa rende soltanto le cose più generali, l'elemento simbolico, sottraendo in tal modo al lettore ogni possibilità di individuare particolari intimi di natura esistenziale. Naturalmente il poeta parla sempre di se stesso – altrimenti come potrebbero nascere dei canti? – egli racconta di sé le cose più profonde, più nascoste, e a ogni confessione diviene ancora più misterioso e si cela sempre più ermeticamente nella sua solitudine. Egli irradia la luce dei suoi versi sull'esistenza in modo tale che ad attrarci sia soltanto un gioco di luci e ombre, e mai un contorno si staglia netto nell'infocato chiaroscuro.

Ogni poesia è una fusione dei dati concreti con i simboli. In precedenza – basta pensare a Heine, a Byron, al giovane Goethe – l'esperienza vissuta era concreta e la poesia era la sua tipizzazione ed elevazione a simbolo. Dinanzi ai nostri occhi spuntò il caso, « ciò che si verifica una sola volta » – il cui seguito era facile dedurre già dalla poesia – che assunse poi significato generale, valore d'universale applicazione. L'esperienza vissuta era tangibile, la sua rappresentazione era tipica, l'evento era individuale, i commenti e i paragoni erano di carattere generalizzante. Queste poesie erano descrizioni astratte di ben determinati paesaggi, avventure stilizzate di uomini conosciuti. George tipicizza l'esperienza vissuta, prima ancora di porsi il problema di tradurla in poesia; « attraverso l'arte » scrive a questo proposito nell'introduzione di un volume « ha subito una tale trasformazione che ha perso significato per lo stesso creatore e la sua

² Per tutto il tempo in cui il vapore multicolore trasfigurò il monte / Facilmente trovai le orme sul mio cammino / E alcune voci riconobbi nella macchia. / Ora è silenzio sul grigio sentiero serale. / Ora nessuno cammina, che per breve tratto / Della stessa via svegli in me speranza / Con così piccola consolazione. / In questa fonda oscurità nessun viandante più cammina.

conoscenza crea per ogni altro più confusione che chiarezza». Ma per esprimere questa esperienza di vita ormai ridotta alla tipicità, avulsa per sempre dalla persona del poeta, distillata mille volte, egli sa trovare parole di stupenda immediatezza, che scivolano lievi, furtive e piene di grazia, ancor più sommesse del fruscio dell'alloro. I suoi paesaggi sono inesistenti, eppure ogni loro albero e ogni fiore sono concreti, e il loro cielo risplende degli unici, irripetibili colori di un'ora ben precisa. Non conosciamo l'uomo che si aggira per quelle contrade, ma in un attimo scorgiamo mille minutissime vibrazioni del suo essere più profondo, per poi, subito dopo, non vederlo più e non rivederlo mai più; non sappiamo a chi vuol bene, né perché soffre e perché d'un tratto scoppia in singhiozzi, eppure lo riconosciamo meglio in quest'attimo che se sapessimo tutto ciò che ha vissuto. La tecnica di George è: l'impressionismo degli elementi tipici. Le sue poesie sono esclusivamente delle istantanee simboliche.

... Wie wir durch laubes lohenden zinner
 Und schwarzer fichten grünmetallnen schaft
 Den und den baum besuchten « stumme gäste »
 Getrennten gangs in liebevollem zwist
 Und jedes heimlich horchte im geäste
 Dem sang von einem traum der noch nicht ist -.³

Sfoghi a denti stretti, contro la propria volontà, confessioni intime, sussurrate nel buio di una stanza, nascondendo il volto: ecco cosa c'è in queste poesie. Sono infinitamente intime eppure tengono il loro autore infinitamente lontano da noi. Sono scritte come se il lettore avesse vissuto con lui tutte le esperienze precedenti minuto per minuto e presagisse assieme a lui tutto ciò che ora deve accadere, come se egli raccontasse al suo miglior amico che esiste una sola persona che sa già tutto della sua vita, che capisce i riferimenti più lievi, che for-

³ ... Come attraverso il cinabro del fogliame fiammeggiante / E il tronco grigio metallo di neri pini / Visitammo questo e quell'albero « muti ospiti » / Per vie diverse in amorosa disputa / E ognuno ascoltava furtivamente fra i rami / Il canto di un sogno che ancora non è.

se si sentirebbe ferita se gli raccontassero dei fatti, ma proprio per questo ha il più profondo interesse per i particolari minimi – i dati concreti. (La lirica di un tempo era destinata a un lettore molto generico, non iniziato.) Perciò questa lirica può dire soltanto le cose più personali, più profonde, quelle che si trasformano minuto per minuto; ecco perché è in grado di abbandonare in maniera così effettiva, come forse nessuna prima di lei, l'atmosfera di « ella m'ama – non m'ama », per esprimere le tragedie più raffinate, più intellettuali.

Noch zwingt mich treue über dir zu wachen
 Und deines duldens schönheit dass ich weile.
 Mein heilig streben ist mich traurig machen
 Damit ich wahrer deine trauer teile.⁴

I canti di George esprimono gli stessi sentimenti e sono venuti alla luce per soddisfare i medesimi bisogni dei drammi intimi e delle novelle liriche. In un senso molto stretto, forse non sono più delle poesie, ma qualcosa di nuovo, d'altro, qualcosa che ora è in via di formazione. Io penso che George e certi lirici francesi, belgi, olandesi siano quelli che più si sono avvicinati a questa meta, alla meta cui aspirano i poeti di ogni tendenza, per la quale rifiutano tutti gli effetti certi e collaudati e distruggono tutte le forme ritenute sacre proprio da loro. Che cosa è avvenuto? In sostanza l'abbiamo già detto: noi non assegniamo più alle tragedie pure, ai sentimenti incorrotti, fronteggiandosi in contrasti categorici, un'importanza decisiva per la nostra vita; come se fossero in massima parte troppo forti per i nostri organi ricettivi, così come i nostri sarebbero forse troppo deboli per quelli dei nostri padri. La nostra esistenza si è configurata in modo tale che forse sguardi sfuggiti a chiunque altro, parole buttate a caso o dileguatesi senza essere comprese, sono assunte al livello di forme nelle quali le anime dialogano assieme. Come se la cadenza del loro dialogo fosse più leggera e quindi più fuggevole; e la superficie di contatto fosse più larga, più ruvida e piena di strappi.

⁴ Fedeltà mi costringe ancora a vegliare su te / La bellezza della tua sopportazione a indugiare. / La mia sacra aspirazione è diventare triste / Per dividere con te in modo più vero la tua tristezza.

Tutto il grande e complesso apparato di quasi tutti i drammi e le novelle moderne esiste solamente per predisporre uno di questi attimi, uno di questi incontri o di queste situazioni nelle quali uno ignora la presenza del suo simile. In essa i personaggi intrecciano lunghi dialoghi su cose superflue, secondarie, che spazientiscono; poi finalmente, d'un tratto, per un attimo si ode una musica, e noi sentiamo il brontolio di profondissimi desideri dell'anima (è realmente lirica, quella che ne sgorga), soltanto perché poi si torni ad attendere, nervosi, impazienti, la ricomparsa di un attimo come questo. I personaggi si odiano, si distruggono a vicenda, si ammazzano e infine, sul Golgota della grande desolazione, echeggia da lontani abissi il rintocco della campana che parla di eterna solidarietà, di eterna estraneità... I nuovi canti poetici ci consegnano soltanto attimi come questi, rifiutando ogni meccanismo faticoso di preparazione. È per questo che possono avere maggiore unità nella loro tecnica, maggiore garanzia di efficacia di tutto quello che si produce al giorno d'oggi. Intimità e materializzazione: questi i due estremi che dovrebbero circoscrivere il dramma intimo e la novella lirica; alla lirica di oggi è affidato il compito di lasciarli intatti, senza dissonanze, e di unificarli completamente.

Qual è l'essenza di questa nuova lirica? Abbiamo già detto molto a questo proposito, cerchiamo di circoscriverlo in un paio di frasi. Tecnicamente si tratta del prevalere dell'accompagnamento sulla voce solista – come nella musica. Che cosa significa questo? La lirica antica era proprio poesia d'occasione (così la chiama Goethe) e la sua forma, forse proprio per questo motivo la più tipica, la più semplice, la più efficace all'orecchio della massa, era la forma del canto popolare stilizzato. Per integrare paradossalmente questa evoluzione paradossale sorse il necessario correlato dei nuovi canti popolari: la *Liedmusik*; necessario, perché questa forma viene determinata dall'ascolto di un canto immaginario e quindi raggiunge definitiva completezza da un effettivo essere-chiamata. In effetti questi canti sono inimmaginabili senza una musica; ciò che per il nostro modo di sentire si sprigiona da una poesia di Heine o di Mörike, vi è stato

messo dalle musiche di Schubert e di Schumann, di Brahms e di Wolf: la grande, metafisica generalità dell'esperienza vissuta, i suoi elementi tipici che vanno al di là dell'esperienza individuale. L'essenza dei nuovi componimenti letterari è di rendere superflua questa musica d'accompagnamento, dare alle combinazioni di vocali e consonanti dei suoni che ci facciano preavvertire l'eco delle cose che soltanto più tardi – o forse mai – dovranno essere espresse, cose che non possono assolutamente esprimersi con parole ma che soltanto col suono delle parole possono essere risvegliate dal loro sonno nell'anima di ognuno. La nuova lirica produce da sé la propria musica; è al tempo stesso testo e musica, melodia e accompagnamento; qualcosa di compiuto in sé, che non ha bisogno di ulteriore integrazione.

Es lacht in dem steigenden jahr dir
Der duft aus dem garten noch leis.
Flicht in dem flatternden haar dir
Eppich und ehrenpreis.

Die wehende saat ist wie gold noch.
Vielleicht nicht so hoch mehr und reich.
Rosen begrüßen dich hold noch.
Ward auch ihr glanz etwas bleich.

Verschweigen wir was uns verwehrt ist.
Geloben wir glücklich zu sein
Wenn auch nicht mehr uns beschert ist
Als noch ein rundgang zu zwein.⁵

Così doveva accadere. Quei canti divennero definitivi soltanto quando furono cantati – chi oggi scriverebbe per noi una simile musica? La universalità di quei canti è tale che può commuovere simultaneamente le molte centinaia di persone di una sala da concerto; noi invece non proviamo mai sentimenti simultanei a quelli di un altro e anche se una cosa commuove molti di noi in una

⁵ Nell'anno che avanza ti sorride / Ancora somnesso il profumo dal giardino. / S'intrecciano nei tuoi capelli ondeggianti / Anice e veronica. / Le biade che s'agitano sono ancora come oro. / Forse non più così alte e così ricche. / Rose ti salutano ancora amiche. / Anche il loro splendore divenne un po' pallido. / Tacciamo ciò che ci è vietato. / Promettiamo di essere felici / Anche se ancora non ci è concesso / Che un girotondo a due.

sola volta, commuove però soltanto una pluralità di esseri solitari. Ma stati d'animo di questo tipo non possono produrre un sentimento di massa. Questi canti furono scritti – idealmente – per *una* persona; soltanto un uomo può leggerli, appartato e solo. E se i *Lieder* di Heine nei concerti non hanno mai offeso nessuno, versi come questi potrebbero essere ascoltati soltanto da uno che ci è molto vicino.

Non si tratta qui di fatti casuali; non è certo un caso che la grande lirica inglese, stupendamente musicale, la quale però non fu mai musicata e certamente non sopporterebbe la musica, soltanto ora cominci ad avere una seria influenza sul continente. Non può essere un caso che essa – combinandosi con influssi francesi – abbia distrutto definitivamente in Germania la tradizione del canto popolare, divenuta sterile; che la lirica tarda di Goethe, antcipatrice di tutta la nostra evoluzione, non sia stata mai tanto amata come oggi; e che si scoprano e si comincino ad amare lirici che all'epoca loro furono sentiti come non musicali, non lirici: Brentano, Hebbel e Konrad Ferdinand Meyer. E non è un caso che contemporaneamente in Francia il *Lied* germanico abbia buttauto all'aria la solennità quasi pretesca dei ritmi parnassiani, agevolando, al suo posto, la formazione di una lirica nuova, più intima, affine all'antica lirica inglese e alla recente lirica tedesca.

Intimità e materializzazione: questa antinomia è la versione in termini di tecnica del problema spirituale della vicinanza e della lontananza. Abbiamo visto sotto il profilo tecnico quale è la forma dei versi di George; da quanto si è detto finora risulta chiaro che una tale collocazione dei poli è scaturita dalla tecnica di lettura dei versi da parte del lettore solitario ed è facile intuire – questo è già più che un problema tecnico – perché doveva configurarsi in tal modo. La lettura dell'uomo solitario invece richiede proprio che gli elementi si mescolino in questo rapporto. Vicinanza e lontananza: che cosa significa il loro rapporto reciproco? Dal punto di vista delle relazioni umane significa il ritmo prodotto dall'alternarsi di cose narrate e di cose taciute. Oggi noi raccontiamo tutto, lo raccontiamo al singolo, via via a cia-

scuno, a tutti, eppure non abbiamo ancora veramente raccontato mai nulla; ciascuno ci è così prossimo, che la sua vicinanza deforma ciò che gli diamo di nostro, eppure è così lontano che lungo il percorso che ci separa si perde. Sappiamo comprendere tutto, ma la nostra massima comprensione è una devota meraviglia, un non-capire spinto sino alla religiosità. Con forza selvaggia ci proiettiamo fuori dalle martoriolate solitudini e i nostri vicini più prossimi sono i piaceri raffinati dell'eterno rimanere soli. La nostra conoscenza degli uomini è un nichilismo psicologico: scorgiamo mille relazioni ma non riusciamo mai a cogliere un vero legame. I paesaggi delle nostre anime sono inesistenti, eppure ogni loro albero e ogni loro fiore sono concreti.

3

Di che genere sono dunque le tragedie di Stefan George? In una parola, sono le tragedie del professor Rubek, ma inesprese; generalizzate nel senso che oggi la sorte di ognuno è la sorte di Rubek – l'allontanarsi dalla vita – il tragico dilemma dell'arte e della vita viene posto minuto per minuto mille volte a tutti gli esseri viventi. L'eterno congedarsi dell'epilogo e il suo non-potersene-andare, ma in modo più genuino, più profondo, più vero, senza la leggenda ammuffita della donna ideale; scontando sempre questa esperienza, a ogni albero, a ogni raggio di luna, a ogni fuggevole simpatia, sempre in modo diverso ma sempre soltanto questa esperienza. L'eterna brama di appartenere a qualcosa e l'onesto fermarsi di fronte all'antichissima tristezza di non poter appartenere a nulla.

L'uomo dei canti di George (se si vuole: il poeta o, meglio, il profilo che vediamo prender forma dal loro insieme, l'uomo cui sembrano corrispondere i contenuti di questi versi) è un uomo solitario, avulso da ogni legame sociale. Quello che bisogna capire e che nessuno mai può capire è che due uomini non possono mai realmente diventarne uno solo: questo è il contenuto di ciascuno dei suoi canti e il loro contenuto globale. E poi la grande

ricerca, quell'inseguire lungo mille strade, nelle solitudini, nelle arti, lo stesso uomo, che si mescola ai più semplici, ai più primitivi e ai più incorrotti.

Tanzende herzen die ich bewundre und suche
 Gern mich erniedernd dass ich eure bälle nicht hemme
 Die ihr mich rühret ihr leichten – und ganz erfüllet
 Die ich verehere dass selber ihr lächelnd erstaunet:
 Die ihr mich schlinget in euren geselligen reigen
 Nimmer es wisst wie nur meine verkleidung euch ähneln
 Spielende herzen die hier als freund mich umfanget:
 Wie seid ihr fern von meinem pochenden herzen.⁶

Anche la natura è stranamente distante da quest'uomo immaginario – da noi postulato – dei canti di George. Essa non è più la buona madre dei suoi figli, che soffre e gioisce con loro; essa non è mai lo sfondo romantico dei loro sentimenti. E, se è mille volte vero che senza le foglie ruggine-dorate di un arbusto autunnale non sarebbe mai avvenuto quell'incontro tra due anime, se conosciamo il significato che ha avuto una luna e il suo chiarore verdastro nel bilancio di una vita, ciononostante tali uomini sono soli in mezzo alla natura, in un'irrimediabile solitudine mortale. Non si è soli soltanto per la breve durata di una silenziosa stretta di mano; c'è comunanza tra uomo e uomo solo in quanto adempimenti pregustati nell'animo come desideri; avvicinarsi di un passo, restare insieme un attimo di più, e poi il folle sogno di appartenersi scompare.

Eppure questa lirica è la lirica delle relazioni umane, della « socievolezza interna », per usare una bella frase di George. La lirica delle amicizie, degli avvicinamenti spirituali, dei rapporti intellettuali. Simpatia, amicizia, entusiasmo, amore, vengono qui fusi assieme; ogni amicizia ha una forza erotica e ogni passione una profondità intellettuale. E quando due esseri si separano, si sa soltanto che qualcosa non c'è più; ma si saprà che cos'era

⁶ Cuori danzanti, che ammiro e cerco / Volentieri umiliandomi, per non frenare le vostre danze / Voi che mi commovete, voi leggeri – e mi appagate – / Voi che io venero, così che voi stessi – sorridendo – ne restate sorpresi: / Voi che mi cingete nei vostri balli amici / Mai saprete come solo il mio travestimento vi assomiglia / Cuori che giocate, che mi abbracciate come amico: / Come siete lontani dal mio cuore che batte.

quel qualcosa che ha cessato di essere. La grande discrezione qui è quasi sintomatica: simbolo dell'intersecarsi dei sentimenti odierni. Forse è colpa soltanto della tecnica se non riusciamo a veder chiaro che cosa succede e con chi; forse questa tecnica serve esclusivamente a celarlo; infatti, potessimo anche vederlo, non ne avremmo però l'esatta percezione.

Questa è la lirica dell'intelligentsia moderna, espressione dei suoi sentimenti esistenziali e dei suoi stati d'animo del tutto particolari, rivolta non più ad esprimere – con il sussidio di semplificazioni popolaresche – i suoi aspetti « genericamente umani ». Eppure non è una lirica intellettualistica, non è « moderna » in senso superficiale; i requisiti esterni della nuova esistenza non vi esercitano alcuna funzione (come avviene spesso in Dehmel), né si svolge alcuna giostra intellettuale di ideologie. I canti di George descrivono il manifestarsi di quest'anima nuova in tutte, anche nelle minori, espressioni sentimentali decisive per l'esistenza. In questo George non è né un rivoluzionario né uno sperimentatore; sotto l'aspetto del contenuto egli non estende di un palmo il terreno attuale della lirica, ma riesce a rendere i puri riflessi lirici – nel significato antico – di tali fenomeni esistenziali, che forse finora non erano esprimibili in versi.

Egli si evolve dirigendosi con sempre maggiore precisione ed esclusivismo verso questa meta. Dopo i fantastici paesaggi di fiaba e gli opprimenti giardini pensili delle prime poesie, si susseguono poesie sempre più semplici, sempre più rigorose, sempre meno imperniate sui tecnicismi. Nell'evoluzione di questa lirica c'è una specie di preraffaellismo, non di quello inglese, ma di quello veramente primitivo, fiorentino: che non si compiace di essere rigoroso, ma assume il rigore come fondamento del suo intento stilistico, che interpreta il primitivismo in termini di etica dell'arte, in modo tale da non essere mai in grado di scorgere cose belle che potrebbero in qualche misura offuscare la composizione, che adopera la leggerezza aerea e la rigidità fragile delle sue linee per dare spirito alla materia, che – consapevolmente e inten-

zionalmente – vuole impadronirsi della vita solo con una tecnica puritana ed è piuttosto disposto a rinunciare alla vita che alla sua nivea purezza, talvolta forse un po' cristallizzata.

C'è qualcosa di profondamente aristocratico nella lirica di Stefan George, qualcosa che tiene lontana ogni banalità rumorosa, ogni facile sospiro e ogni moto dell'animo gratuito; lo tiene lontano con uno sguardo impercettibile, con un gesto della mano non eseguito, ma soltanto preparato. La lirica di George è quasi priva di lamenti: essa guarda in faccia la vita con calma, forse con rassegnazione, ma sempre intrepidamente, sempre con la testa alta. Dai suoi versi ci giunge il suono degli accordi finali dei migliori uomini d'oggi: lo sguardo del Cesare di Shaw che incontra la vita, i gesti coi quali Geyer e Kramer di Hauptmann, Wann e Carlo Magno chiudono il dramma e soprattutto la stretta di mano tra Allmer e Rita, rimasti soli sulle sponde del fiordo, dove le stelle sono già spuntate e sono scomparsi per sempre nell'infinito i perduti, invasati, Eyolf, tutti e due. Un congedo bello, forte, ardito, alla maniera delle persone di riguardo, senza pianti e senza lamenti, col cuore in pezzi ma col portamento eretto, « composto », come suona la bellissima parola goethiana, che dice tutto.

Wie dein finger scheu die müden flicht!
 Andre blumen schenkt dies jahr uns nicht.
 Keine bitte rief sie herbei.
 Andre bringt vielleicht uns einst ein mai.

Löse meinen arm und bleibe stark.
 Lass mit mir vorm scheidestrahle den park
 Eh vom berg der nebel drüber fleucht.
 Schwinden wir eh winter uns verscheucht.⁷

1908

⁷ Come s'intreccia il tuo dito timido alle dita stanche! / Quest'anno non ci dona altri fiori. / Nessuna preghiera li richiama. / Un giorno maggio ce ne porterà altri, forse. / Sciogli il mio braccio e sii forte. / Lascia come il parco prima che splenda il raggio del commiato. / Prima che la nebbia fugga dal monte. / Dileguiamoci, prima che l'inverno ci scacci.

ANELITO E FORMA:
CHARLES-LOUIS PHILIPPE

Ma, poi che le piacque di negarlo a me,
lo mio signore Amore, la sua merzede, ha
posto tutta la mia beatitudine in quello
che non mi puote venir meno.

Vita nuova, XVIII

Anelito e forma. Si dice sempre: la Germania è il paese di chi anela a qualcosa, e l'anelito tedesco è così intenso da rompere tutte le forme, la sua potenza è così sovrappotente che un discorso sull'anelito si traduce in balbettii. Eppure se ne parla sempre e si interpreta la sua assenza di forma come una forma nuova, « superiore », come l'unica espressione possibile della sua essenza. Ma non è forse legittimo porsi piuttosto la domanda – Nietzsche l'aveva già intuito chiaramente – se questa informalità dell'anelito sia sintomo della sua forza oppure sintomo piuttosto della sua debolezza intrinseca, della sua fragilità e del suo non-andare-al-fondo?

Io penso che la differenza tra un paesaggio tipicamente tedesco e uno toscano esprima con migliore evidenza questa proporzione. È vero, molte foreste della Germania hanno in sé qualcosa di struggente, di malinconico, di mesto, eppure sono ospitali e invitanti. Hanno una consistenza vaporosa, sono circondate da contorni sfumati, tollerano tutto ciò che succede al loro interno e tutto ciò che avviene di loro. Ci si può mettere a sedere comodamente, come a casa propria, si può addirittura estrarre dalla tasca il proprio taccuino e comporre dei canti sullo struggente anelito – accompagnati dall'anelante fruscio delle foglie. Il paesaggio meridionale invece è asciutto, ci respinge, ci tiene a distanza. Un pittore disse una volta: « È già di per sé composto ». Non ci si può introdurre in una composizione, non si può trovare un accomodamento con essa, resta indifferente anche agli accenti più languidi. Il rapporto con una composizione, con qualcosa che è divenuto forma, è del tutto chiaro e univoco, anche se enigmatico e difficile a spiegarsi: è lo stato d'animo vicino-lontano della comprensione universale, è il diventare una cosa sola, che tuttavia è l'eterno

essere-due-cose-distinte, una fuori dell'altra. È uno stato di anelito struggente.

In questo paesaggio crebbero i grandi nostalgici del romanzo, vi furono educati e divennero simili ad esso: aspri e impetuosi, schivi e creatori di forme. Tutti i grandi creatori e le grandi figure dell'anelito nostalgico provengono dal meridione: l'eros di Platone e il grande amore di Dante, Don Chisciotte e gli eroi maledetti di Flaubert.

Il grande anelito è sempre inconfessato e porta le maschere più diverse. Forse non è affatto un paradosso dire che la maschera è la forma sua propria. Ma maschera è anche la grande, duplice lotta dell'esistenza: la lotta per essere riconosciuti e la lotta per restare nascosti. La « freddezza » di Flaubert fu presto smascherata, ma Beatrice non era forse un puro simbolo e l'anelito socratico non è diventato forse una filosofia dell'anelito?

Questi problemi vengono posti con la massima chiarezza nel *Convito*: chi è l'amante, chi è amato? Perché si prova un anelito nostalgico, qual è l'oggetto dell'anelito? In questo, Socrate non è stato compreso da nessuno dei suoi amici, benché egli abbia esposto la grande dualità di cui intendiamo parlare con parole chiare, che esprimono tutto. Essi dicevano: l'amore è un ritrovar se stessi, « Eros ci toglie tutto ciò che è estraneo e ci rende tutto ciò che ci è proprio ». Aristofane trovò la più bella metafora per spiegarlo: un tempo gli esseri erano doppi rispetto a oggi, ma Giove li tagliò a metà e così divennero uomini. Anelito e amore sono la ricerca della propria metà perduta. L'anelito minore, che è possibile appagare. Il genere umano che questo mito rappresenta è fatto di uomini che ritrovano se stessi in ogni albero e in ogni fiore, ogni incontro della loro vita diventa un matrimonio. Chi ha colto il grande dualismo della vita, è sempre appaiato e perciò sempre solo; nessuna concessione, nessun rimpianto, nessuna devozione, nessun amore farà di questi due un essere solo. Socrate lo aveva intuito quando dichiarò che Eros è povero e brutto, e diventa bello – di una bellezza estraniante – soltanto nell'anelito.

Eros si trova a mezza strada: non si agogna mai ciò che è estraneo a noi né tanto meno ciò che è conforme

alla nostra natura. Eros è un redentore, ma la redenzione è un problema esistenziale soltanto per gli irredenti; è un problema reale soltanto per chi non deve essere redento. Eros si trova a mezza strada: l'anelito congiunge gli ineguali, ma al tempo stesso preclude ogni speranza sul loro ricongiungimento; ricongiungersi è un trovar casa e l'anelito vero non ha mai avuto una casa. Il desiderio nostalgico compone la propria patria perduta coi sogni dell'universale solitudine e tutto il contenuto della sua esistenza è una ricerca delle vie che potrebbero condurre a questa meta. L'autentico anelito è sempre rivolto all'interno, per quanto tutte le sue strade portino verso l'esterno. Ma esso è semplicemente diretto verso l'interno, perché mai troverà riposo nell'interiorità. Infatti, può procurarsi questa interiorità, questo se stesso più suo e più profondo, soltanto attraverso i sogni, può cercarlo come cosa estranea e perduta nell'infinita lontananza dei propri sogni. Può procurarsi il suo sé, mai però possederlo. Chi anela è estraneo a sé, poiché non è bello, ed è estraneo alla bellezza perché è bella. Eros si trova a mezza strada: il vero figlio della ricchezza e della miseria. « L'amour » dice Charles-Louis Philippe, per bocca di Marie Donadieu « c'est tout ce que l'on n'a pas ».

Questa era la vera confessione d'amore socratica, più aperta e più chiara delle ultime parole dell'offerta del gallo per Asclepio. Ma togliere il velo era come metterne uno nuovo. Socrate non poteva tacere. Egli era maldestro: era un sentimentale e un dialettico. Perciò « si celava dietro nomi ed espressioni come un satiro selvaggio dietro la propria pelle ». Il suo discorso non è mai reticente, la sua trasparente chiarezza mai offuscata. Socrate non monologava mai. Andava da un gruppo di dialoganti ad un altro, parlava sempre o stava ad ascoltare chi parlava. Tutta la sua vita parve risolversi nella forma dialogica del suo pensiero. E quando, per la prima volta nella sua vita, tacque – dopo aver vuotato la coppa di veleno e le sue estremità già cominciavano a irrigidirsi – si coprì col suo mantello. Nessuno ha visto il volto trasformato di Socrate; Socrate solo con se stesso e senza maschera.

Ma cosa si nascondeva dietro le sue parole? L'intuizione della fondamentale disperazione di ogni anelito? Molte cose parlano a favore di questa ipotesi – ma a questo proposito Socrate non si è pronunciato. Nessuna parola e nessun gesto hanno mai rivelato dov'erano le fonti umane della sua filosofia dell'anelito. Egli era diventato maestro e profeta dell'anelito, sviscerando la sua sostanza con accorte parole, risvegliando aneliti ovunque con il seducente pathos ironico dei suoi discorsi, sottraendosi sempre e dovunque a ogni appagamento. Aveva amato tutti i bei giovani di Atene, in tutti aveva risvegliato l'amore, ma li ha anche delusi tutti. Le sue parole seduttrici li invitavano all'amore, egli invece li conduceva alla virtù, alla bellezza e alla vita. Tutti disperatamente lo volevano per sé, tutti coloro per i quali il suo desiderio bruciava senza speranza.

L'amore ama oltre se stesso; « esso » dice Socrate « vuol produrre nel bello e generare il bello ». Socrate aveva costretto la sua vita in questa direzione, nella stessa direzione egli ha attirato e ingannato i giovani. Li ha fatti diventare da amati amanti: l'amante è più divino che l'amato, poiché il suo amore deve rimanere sempre non corrisposto, poiché il suo amore è soltanto una via per l'autoperfezione. « Essi » dice Schiller degli oggetti della brama « sono ciò che noi eravamo; sono ciò che noi dovremo tornare ad essere ». Ma le cose passate e perdute assurgono a valore in quanto noi ci creiamo le nostre cose perdute, facciamo del loro non-esserci-mai una strada e una meta: in tal modo l'anelito si eleva al di sopra dell'oggetto, che esso stesso si è posto, e riacquista l'indipendenza verso la propria meta.

L'anelito si protende oltre se stesso, il grande amore ha sempre qualcosa di ascetico. Socrate ha fatto del suo anelito una filosofia, il cui vertice, l'intuizione intellettuale, è eternamente irraggiungibile, la meta ultima di ogni anelito umano. Proiettandosi verso quest'ultimo irresolubile conflitto, il suo anelito per la vita è diventato senza conflitti: l'amore – la tipica forma fenomenica dell'anelito – è diventato parte del sistema, oggetto della spiegazione del mondo, simbolo del contesto universale; Eros, da dio dell'amore, è divenuto un principio cosmico, Socrate uomo si è occultato dietro la sua filosofia.

Ma tale slancio rimarrà sempre negato agli uomini e ai poeti. L'oggetto del loro anelito possiede una propria gravità, un'esistenza che si oppone alla propria negazione. Il loro slancio è sempre la tragedia, dove eroe e destino debbono diventare forma. Ma possono esistere solo come eroe e come destino, ed eroe e destino debbono rimanere.

2

Nella vita l'anelito deve restare amore: è la sua fortuna e la sua tragedia. Il grande amore è sempre ascetico. Non c'è differenza alcuna se esso innalza l'oggetto amato ad altezze sublimi, estraniandoselo e estraniandosi, oppure se lo utilizza solo come un trampolino di lancio. L'amore inferiore avvilisce l'amore, produce cose deformi o un'ascesi di tipo diverso. Il grande amore è l'amore naturale, reale, normale, ma tra gli uomini in carne ed ossa l'altro amore è diventato cosa naturale: amore come distensione e silenzio, amore che non avrà, che non può avere un risultato. Marie Donadieu dice: « L'amour c'est lorsqu'on s'assied le dimanche soir et tout cela vous suffit ». È il conflitto tra l'amore divino e l'amore terreno. L'anelito è diventato amore nella vita quotidiana e ora conduce la sua battaglia col signore e creatore per ottenere il diritto di essere riconosciuto come naturale.

La contesa d'amore tra uomo e donna è soltanto un riflesso di questa battaglia. Riflesso opaco e confuso, ma la sua verità consiste nella sua opacità. Perché se questa verità potesse manifestarsi chiara e pura nell'uomo, allora morirebbe l'amore stesso. Il grande amore non avrebbe allora più alcun oggetto, diverrebbe anelito puro, né avrebbe bisogno d'oggetto alcuno, mentre per l'amore inferiore ogni occasione sarebbe indifferente, sarebbe soltanto un luogo di ristoro. L'amore della donna è più vicino alla natura e più intimamente legato all'essenza dell'amore: in esso vivono, indissolubilmente congiunti, l'amore grande e quello inferiore, l'amore divino e quello terreno. La donna che ama è sempre anelante, ma il suo anelito è sempre pratico. Soltanto l'uomo conosce

talvolta un anelito puro, che spesso viene totalmente soggiogato dall'amore.

Nella lotta l'amore è più forte dell'anelito; per lo più è la debolezza che risveglia l'anelito. Una debolezza, certo, che ignora le proprie radici e solo per questo sente se stessa come debolezza. Non riesce a resistere a nulla, così le pare, perché di rado è cosciente di non voler resistere. Secondo Socrate Eros è sofista e filosofo; Philippe a sua volta pronuncia queste belle e semplici parole: « ceux qui souffrent, ont besoin d'avoir raison ».

Nei romanzi di Philippe i due generi d'amore si affrontano, lottano tra loro per la stessa donna. (Nella donna sono una cosa sola, tanto che non le provocano mai conflitti interni.) Il primo grande duello è ingaggiato da uno sfruttatore e da un giovane studente venuto dalla provincia, che si contendono una prostituta. Le contraddizioni esterne della situazione sono portate all'estremo con bella evidenza plastica: l'oggetto dell'amore dei due uomini è casuale, tuttavia non se ne possono staccare, il mutevole talento della donna invece saprà adeguarsi all'uno e all'altro amore. Passa del tempo prima che si giunga allo scontro, ma lo scontro stesso non dura che un attimo. È una pura questione di forza, una questione di decisione nella volontà del possesso e a questo punto non ci possono essere più dubbi sul risultato. Basta che lo sfruttatore faccia un cenno alla sua puttana perché costei, anche se cominciava a propendere per l'altra vita, spinta dall'amore paziente e supplice dell'altro, uscendo dal senso di nausea e di stanchezza che l'aveva pervasa, lo segua senza replicare. Lo studente resta solo e disperato: « tu n'as pas assez de courage pour mériter le bonheur. Pleurs et crèves! ». Il rapporto di forza è sempre lo stesso. E nell'ultimo romanzo finito diventa un episodio tragico-grottesco. Un uomo silenzioso e raffinato ama una fanciulla silenziosa e casta. In un bell'idillio, ambientato in una mansarda, il loro amore reciproco cresce a poco a poco: tutto lindo, tutto pulito; senza mani nelle mani, senza abbracci. Lentamente lui vuol portare lei, che nella vita non ha conosciuto altro che il lavoro, verso l'amore e la felicità. Ma basta che un altro, forte e semplice, dedichi un'ora del suo tempo per restare con lei,

che i sensi risvegliati dal nuovo amore si abbandonano senza resistenza ai forti amplessi. Anche qui nessuna contesa, la vittoria era già decisa quando comparve l'amore semplice, quello inferiore. Ma diverso è il riflesso nel vinto. Egli sente la sua sconfitta soltanto come una debolezza personale, per lui si tratta di un'infamia della vita, la necessaria vittoria dell'impurità sul candore. Philippe esprime questo stato d'animo con un'evidenza plastica magistrale, quasi greca. Quando il suo eroe apprende l'accaduto dal seduttore stesso, che è un suo amico, rimane senza parole – lui che di solito parla con finezza e intelligenza. Esce dal caffè, dove ha saputo la cosa, e vomita.

Tra questi due libri Philippe ha composto la *Marie Donadieu*, il suo libro sull'amore. Il medesimo contrasto, ma più ricco e con maggiori sfumature; il contrasto è il contenuto del libro. Il trovarsi l'uno di fronte all'altro, l'attimo della decisione del possesso, sono rappresentati forse qui con la massima intensità, eppure è un attimo tra tanti altri. Ma l'interesse è un altro: è per l'autosufficienza dell'amore superiore, per il suo sottovalutare quello comune, per il suo divenire anelito. Tutto è portato all'estremo. Anche qui due amici si contendono la stessa donna, ma entrambi sono uomini raffinati e per bene. Uomini che verso il valore umano dell'amore hanno un lieve, non dichiarato sospetto, i quali persino nel momento in cui si combattono, si sentono uniti da solidarietà rispetto alla donna. « Credi forse, » dice Raphaël, il tipo semplice e forte, al suo amico Jean Bousset, nel momento di congedarsi da lui « credi proprio che ella soffra? Soffre meno di noi ».

Jean capisce l'amore ma Raphaël capisce la donna. Quando Jean – ancor prima di innamorarsi di Marie – si trova con Marie e Raphaël per la prima volta, riconosce in loro l'amore. « Je sais » pensa « que ce n'est pas toi, Raphaël, qu'aime Marie, pas vous, Marie, qui aimez Raphaël, mais vous aimez je ne sais quelle part de vous même, la meilleure et la plus profonde, qui se mire dans l'autre et y multiplie son image. Car l'amour est l'étendue et la multiplication ». Egli aveva riconosciuto il suo proprio amore. Ma non lo sapeva né poteva saperlo, pri-

ma che Marie entrasse nella sua vita per doverne poi uscire. Egli però riconobbe soltanto il proprio amore. Allora, osservando la loro felicità, pensava: « voi siete felici e ricchi, io invece sono limitato e solo e senza vie d'uscita; esiste infatti la via dell'anacoreta, quella dell'avventuriero e quella dell'amante – quale di queste ho scelto io? Sono forse storpio, per non averne seguita nessuna? ». Non sapeva ancora che la sua via era la sintesi di queste tre. Non ha capito nulla di Marie e Raphaël. Conversava con loro, perché Marie era lì – e teneva monologhi intelligenti e belli – ma la sua intelligenza non è riuscita mai a scoprire che, mentre egli stava parlando, per la prima volta nella vita di Marie affiorava la sensazione di possedere un'anima che nessuno aveva riconosciuto. Gli è sfuggito l'attimo in cui le sue parole la facevano sua; lui non se ne accorse e perciò lei non ne ebbe coscienza. Non si sarebbero mai trovati se il caso non li avesse spinti l'uno verso l'altro. Intanto Raphaël stava lì con loro, seduto tranquillamente, e sorrideva sereno; egli amava il suo amico, era rapito dalle sue parole. Per lui tutto è semplice e chiaro, perciò è uomo di poche parole, che considera la conversazione uno spreco di tempo. Ciò che importa è qualcos'altro, qualcosa di più semplice e di più vero di quanto pensano i poeti e gli esseri sensibili. Jean sa parlare e la sua sensibilità possiede la verità, quella grande; la verità di Raphaël invece è inferiore, ma ha un peso, laddove l'altra è incorporea e dispersiva.

Ma il peso è appena sufficiente per una decisione: una vita è più, anche se meno intensa, di una decisione. Raphaël possiede Marie, ella gli appartiene interamente; soltanto in sua assenza Jean e Marie possono amarsi. È sufficiente che egli ritorni e le dica semplicemente e tranquillamente: « vieni », e lei lo segue docilmente e docilmente Jean la lascia andare. Egli si rivolge a Jean con tenerezza: « Tu parli, rifletti, e credi che ti basti essere nella verità. Loro invece sono come bambine. Non bisogna prendersela ». E Marie lo segue, come se fosse la cosa più naturale del mondo andare con lui; naturale come quando, anni addietro, ancora fanciulla, si era concessa al primo uomo della sua vita.

Ma ella ha sempre ingannato Raphaël, l'amore per Jean le dà purezza; si aprono orizzonti, nella sua anima, che prima le erano ignoti. Prima che Jean entrasse nella sua vita, era soltanto una bionda, fatua bestiola; cercare avventure, provare tutto, ogni piacere, senza fedeltà e vera dedizione: Raphaël rappresentò solo il porto delle sue peregrinazioni. Ella vive ciò che Jean, pensando, conosce: l'amore non è godimento, è conoscenza; ma lei non saprà mai distinguere tra godimento e conoscenza e lui troverà questa unità sempre soltanto nella conoscenza. Entrambi posseggono la stessa unità, ma le loro unità non si congiungono mai: lui resterà asceta nel massimo piacere, benché conoscitore e degustatore, un epicureo dell'ascesi; lei non riuscirà mai ad afferrare nulla con la conoscenza: inconsciamente ella conosce soltanto per non aver più bisogno di conoscenza alcuna. Forse lei era l'unica donna della sua vita e forse lo rimarrà per sempre, eppure egli le è infedele anche mentre si abbracciano appassionatamente. Lei gli era fedele, prima ancora di conoscerlo, mentre tradiva Raphaël con ogni conoscenza passeggera.

Lui ha ridestato la sua anima. No: le ha dato un'anima. La sua anima ha finito di svolazzare, apre le maestose e belle ali. Lui le ha dato una purezza e un anelito — il grande e meravigliosamente pratico anelito della donna — che vola verso il possesso, da loro perduto. Come le pastorelle indiane, spinte dal desiderio, imitano nella danza e nel canto le parole e i movimenti del Krishna, per potersi sentire almeno in tal modo congiunte a lui, così il ritmo dei pensieri di lui avvolge la sua piccola, bionda, sciocca testolina. Quando ella torna da lui, gli riporta già sulle proprie labbra il suo linguaggio: lo vuole riconquistare con le armi che lui stesso le ha fornito.

Ma egli rifiuta il suo amore. Lei era per lui soltanto una scuola di autoconoscenza; ha fatto il proprio dovere e può andarsene per la sua strada. Nell'amore è soltanto l'uomo che rivela la propria essenza: la donna lo riconosce ed egli riconosce se stesso; lei, invece, non viene mai rivelata. Alcuni mesi dopo la grande separazione ella ritorna da lui, ma si sente dire che è troppo tardi. Ella gli ha reso una solitudine nuova, uscendo dalla sua esisten-

za. Lui fu sempre solo, ma questa era una solitudine affatto nuova. Più amara, più dolorosa di quella di un tempo: rimanere solo dopo aver avuto una compagna, essere abbandonato. È rimasto solo con se stesso e col mondo; ha imparato a conoscere profondamente se stesso e il mondo e sa ciò che è concesso e ciò che è negato. Le racconta con parole semplici e chiare questa sua nuova grande esperienza, che li divide per sempre: « ah, il y avait bien autre chose que toi dans le monde ». Mentre lui sta parlando lei si siede sulle sue ginocchia e lo abbraccia; tutta la sua anima e tutto il suo corpo sono impegnati nella lotta per conquistare il suo unico bene, finalmente riconosciuto. Esperta e accorta, nella sua difficile positura, sguscia fuori dalla veste, le sue braccia nude s'attorcigliano al collo di lui, egli vede e sente i suoi seni. Ma si leva in piedi e va alla finestra. È troppo tardi, egli vive già in un altro mondo – quello che Dostoevskij chiama la vita vivente –, l'unico vero per lui. Il suo amore è diventato anelito, può fare a meno della donna e dell'amore.

Non lo dice espressamente, ma ogni inflessione del suo discorso lo tradisce: ella è diventata per lui la Sola. Egli è un piccolo borghese che vive a Parigi, non è un trovatore, perciò forse non parlerà mai più di lei. Ma ogni parola, ogni azione della sua vita, sarà una muta canzone per dire quanto ha avuto da lei: il suo essere entrata nella sua esistenza e l'esserne uscita, avergli tolto la solitudine e avergliela resa. La sua nuova felicità, che lui tenta di spiegarle con prolissi e smozzicati discorsi, è la stessa indistruttibile felicità di Dante, dopo il mancato saluto (di Beatrice): « In quelle parole che lodano la mia donna ». Ma Jean non le ha mai pronunciate, e non può e non vuole farlo.

L'anelito lo ha indurito e rafforzato. La lascia andare muta e piangente, distrutta, tremante di dolore, ma ora egli possiede la forza sicura per rinunciare a lei. La forza di essere cattivo e duro. Poiché le ha distrutto la vita.

3

La miseria è lo sfondo di tutti questi libri. È veramente – non solo in quanto simbolo, come Eros – la madre dell'anelito. Charles-Louis Philippe è il poeta della miseria piccolo borghese delle città di provincia. Questa miseria è innanzitutto un fatto semplice, aspro, antiromantico e naturale. Ma proprio questa naturalezza la rende trasparente e luminosa. Gli uomini si protendono al di fuori della miseria per raggiungere un poco di libertà, un raggio di sole, qualcosa di confusamente nobile, che già nei loro stessi sogni riproduce in formato ridotto il loro mondo, qualcosa che si potrebbe definire soltanto con la parola « vita » e che nella scarna concretezza del loro linguaggio vuol dire un po' di denaro o una posizione più alta. Ma questo anelito è inappagabile – è un vero anelito. La miseria infatti non è un dato esteriore per questa gente: non sono poveri perché sono nati poveri o lo sono diventati, ma perché la loro anima era a priori predestinata alla povertà. Povertà è una visione del mondo: brama indistinta per l'altro-da-sé, espressa in parole chiare ed è amore profondissimo per le cose dalle quali si desidera staccarsi al più presto; è il desiderio di colori nella grigia uniformità della vita e, al tempo stesso, è un ritrovare molti colori sbiaditi nella medesima uniformità del contorno. Un eterno tornare indietro. È la sorte tipica degli eroi di Philippe: vogliono prendere il volo, pare che ci riescano, poi d'un tratto qualcosa si interpone ed essi tornano indietro. Dipende dalle circostanze esterne? Non credo. Penso piuttosto che essi vogliano rinunciare, anche se non sono coscienti né dell'oggetto della loro rinuncia né dei motivi della loro rinuncia; c'è qualcosa in loro che ama la propria povertà e il proprio essere oppressi – come l'innamorato Jean Bousset amava la propria solitudine – e l'impedimento esterno viene internamente trasformato in un ostacolo insuperabile. Così Philippe definisce il povero: « celui qui ne sait pas se servir du bonheur ». Tornare indietro è però un moto circolare: la patria che tornano a rivedere è diventata un'altra. Hanno perduto l'unione intima con essa, sono legati ad essa da un amore profondo e ne vengono anche ricam-

biati, ma in fondo le sono divenuti estranei, il loro amore resterà incompreso e non corrisposto. Nella loro vita da questo momento qualcosa rimane per sempre aperto e in eterno movimento: la loro posizione sociale è divenuta uno stato di aspirazione.

Anche questa rinuncia appare come una debolezza, ma in realtà diventa una visione del mondo, fertile e gioiosa, che può estrarre grandi tesori dalla propria maturità e finitezza, ma che è sempre cosciente di essere un puro surrogato. « Les maladies sont les voyages des pauvres » dice a un certo punto, esprimendo forse nel modo più chiaro le due facce di questo stato d'animo, la ricchezza interiore e la debolezza esteriore. È un cristianesimo reale e profondo: il cristianesimo tornato alle sue origini genuine, divenuto un'arte del vivere dei poveri. Ma rimane totalmente terreno, corporeo, propugnatore dei valori dell'esistenza. Il paradosso di Chesterton, per cui « il cristianesimo è la sola cornice entro la quale si sono conservate le piacevolezze pagane » assume qui un significato ancora più paradossale, eppure del tutto ovvio e semplice. Qui infatti il cristianesimo non è solamente una cornice: diventa esso stesso paganesimo, rinuncia, commiserazione per le gioie della vita. Questi nuovi cristiani non cercano la salvezza dell'anima, ma cercano se stessi oppure la loro felicità oppure l'uno e l'altra; soltanto le vie e i mezzi a loro disposizione sono profondamente concordi con l'essenza del cristianesimo. Tardo paganesimo e neocristianesimo s'incrociarono e si mescolarono già in epoche nelle quali erano soltanto dati storici; come atteggiamenti sentimentali atemporali non saranno mai in contraddizione tra loro. L'attivismo e l'amore sono diventati pigri e contemplativi, ma il bene è cosciente di sé e ingenuamente godereccio. « En ce temps-là » dice Jean Bousset parlando dei tempi antichi « on était un guerrier. Aujourd'hui, c'est le temps de la vie ».

Perciò in tutte le espressioni esistenziali di Philippe s'inserisce qualcosa di idilliaco. Il romanzo di provincia *Le Père Perdrix* è per questo il suo libro più tipico. Un vecchio lavoratore viene costretto dalle circostanze della vita a condurre un'esistenza idillica. È diventato inabile

al lavoro e ora sta seduto sulla sua panca di fronte a casa. Gioca coi bambini, talvolta qualcuno gli si siede accanto, per fare quattro chiacchiere, il più assiduo è Jean Bousset (in questo libro è narrata anche la sua gioventù). Un grande, profondo silenzio circonda il vecchio, che per tutta la sua lunga vita non ha udito che il baccano del suo proprio lavoro. Dapprima è spaventato e annoiato da questo silenzio attorno a lui e dentro di lui, ma poco a poco questa novità diventa per lui abitudine di vita, arricchimento e bellezza. Un idillio ambientato in un paese: il silenzio è il vero protagonista, ciò che unisce e tiene assieme i diversi destini. Un giorno il vecchio riceve la visita dei suoi figli – sono tutti sposati e vivono lontani da lui – e, noncuranti della parsimonia proletario-piccolo borghese, imbandiscono un grande festino. Tutto è puro idillio. Regna una gioiosità pagana – naturalmente nella cornice frugale piccolo borghese – e una felicità dimentica di sé. Il loro mangiare e bere e il suo risolversi in puro benessere fisico, vengono rappresentati con un'eguale, solida, robusta grazia, quasi come in Teocrito la processione di Adone. Ma a causa del festino egli perde il sussidio dei poveri che riceveva dal comune. Ovunque c'è l'idillio puro. Inoltre l'ancor ingenuo sognatore Jean Bousset perde l'impiego e viene gettato sul lastrico per aver alzato una volta, come può farlo un ragazzo, la sua voce inutile e disperata a favore degli operai. L'idillio della piccola città di provincia diventa un idillio parigino. Jean Bousset ha ottenuto un piccolo impiego a Parigi e porta con sé il vecchio, che ha perduto la moglie. Ora vivono assieme, in una mansarda di un hôtel di Parigi, il vecchio e il ragazzo biondo. Pace, grazia, idillio. Ma il vecchio ha la sensazione che la sua vita sia senza scopo e rappresenti soltanto un impaccio per l'amico e, senza far rumore, quasi furtivamente, si uccide.

Philippe ha spesso avvertito questo atteggiamento esistenziale come una debolezza; qui voleva raffigurare « une résignation condamnable », come scrive a un amico. I forti, quelli che stanno in piedi da soli, quelli che non cedono, sono i personaggi che coscientemente prediligono, che fa sempre uscire vincitori – ma Jean Bousset,

che tra quelli dell'altra specie occupa il gradino più alto, non vuole affatto essere vincitore; gli altri hanno guadagnato di più con la sconfitta o con lo sforzo vano che i vincitori con le loro vittorie. Questa predilezione di Philippe per i forti non era dunque anche un anelito?

Questa lotta contro il proprio sentimentalismo ha dato origine alla ricchezza e al vigore della sua arte. Egli vuol dar ragione alla pura forza, anche se esteriormente si manifesta nel vizio e nell'abiezione – in tal modo partecipa profondamente ai sentimenti di tutte le creature, con un affetto verso tutti gli uomini come verso un fratello e una sorella. Il suo culto degli eroi si è trasformato in buddistica compassione universale. Un cristianesimo che non conosce dannazione, interamente terreno: il mondo è inferno, purgatorio e paradiso e ogni uomo abita ciascuno di questi tre regni. « Ce n'est rien, Seigneur. La faim des tigres ressemble à la faim des agneux. Vous nous avez donné des nourritures. Je pense que ce tigre est bon puisqu'il aime sa femelle et ses enfants et puisqu'il aime à vivre. Mais pourquoi faut-il que la faim des tigres ait du sang, quand la faim des agneux est si douce? ».

Ma questo atteggiamento sentimentale lo aiutò anche a debellare tutto il suo sentimentalismo. La durezza della vita è per lui il dato ovvio della vita. L'atmosfera gioiosa, esaltatrice dei valori della vita, delle sue scene idilliche, è un « Sì, malgrado tutto! »; i suoi romanzi non sono idillici per vigliaccheria. Ogni idillio ha come sfondo un pericolo esterno che incombe; se così non fosse, il bianco splendore dell'intima serenità dei loro eventi diventerebbe sbiadito e uniforme. Ma la maggior parte degli idillici possiede un senso della vita troppo debole per sostenere lo sguardo di un pericolo reale; i loro bei mondi di felicità silenziose rappresentano una fuga di fronte ai pericoli della vita, non sono un incantesimo di silenzio nel mezzo della sua asprezza brutale. Perciò per loro il pericolo incumbente – si pensi solo a *Dafne e Cloe* o al *Pastor Fido* – è soltanto un dato puramente decorativo, esterno e futile. Anche in Philippe il pericolo giunge sempre dall'esterno: pure, armoniche, senza dissonanze interne, sono le sue scene idilliche. Ma la terribile

asprezza dell'esteriorità è la loro costante premessa, il loro sfondo eterno, immutato – molto spesso persino la loro energia creatrice. In tutti i suoi libri questa esteriorità è costituita dalla miseria, in *Bubu de Montparnasse*, un libro di prostitute e sfruttatori, anche dalla sifilide. Il reale rapporto tra lo studente e la piccola prostituta comincia a diventare bello e puro nel momento in cui ella lo contagia; la malattia li ha uniti. Egli si sente escluso dalla sana felicità della casa paterna – non deve forse amare l'unica cosa che gli resta, colei che lo ha scacciato da quel luogo?

Philippe però voleva abbandonare questo mondo della tenera compassione, aspirava a un mondo più aspro, più inflessibile. L'etica e il lavoro sarebbero stati gli strumenti per raggiungere questa meta. La sua etica fu sempre molto forte; persino la figura di un Bubu, l'aveva ricavata dall'etica. Quando Bubu apprende che la sua amata è infetta, vuole abbandonarla, ma un suo amico, sfruttatore pure lui, lo giudica un uomo senza onore. « On ne lâche pas » gli dice « une femme parce qu'elle a la vérole ». L'evoluzione di Philippe – come quella di ogni uomo forte – lo portava dalla lirica all'oggettività. La sua oggettività fu il lavoro. Dai suoi scritti affiora con sempre maggior decisione questo tema: il lavoro è la sola cosa che dà forza e salvezza nella vita; questa gli parve essere la strada per superare la lirica e il sentimentalismo. Ma la lirica non si lascia esautorare; quanto più sinceramente e impetuosamente si lotta contro di essa, tanto più astutamente essa riesce a insinuarsi e a riconquistare le sue posizioni. *Charles Blanchard*, il suo ultimo romanzo, avrebbe dovuto raffigurare la sua nuova evoluzione: un'educazione al lavoro; sarebbe stato il suo *Wilhelm Meister*. Ma ciò accade di rado: a nessun talento della lirica è concesso di portare a termine la propria opera; muoiono tutti, prima di aver terminato il romanzo della loro vita, e la loro oggettività rimane un punto interrogativo dinanzi a un'alternativa. Philippe rappresenta a questo riguardo una rara, apparente eccezione. Per lui la meta non è mai problematica, come per tutti gli altri, ma dopo aver intrapreso il cammino che avrebbe potuto condurlo alla meta, si ferma a metà strada.

Ciò che di questi percorsi è rimasto nei suoi frammenti, dimostra come egli fosse un antico, profondo e delicato scrittore di idilli. Avrebbe dovuto però compiere ancora un balzo per raggiungere l'oggettività – ma non l'ha fatto.

4

L'anelito è sempre sentimentale – ma esistono forme sentimentali? La forma è un superamento del sentimentalismo; in essa non c'è più né anelito né solitudine: diventare forma è la grande aspirazione di tutte le cose. Le forme della poesia sono temporali, perciò l'appagamento dell'aspirazione deve avere un prima e un dopo, non è un essere ma un divenire. E il divenire condiziona la dissonanza: se l'appagamento è possibile e necessario, deve essere realizzato, altrimenti non può esistere come statica ovvietà. Nella pittura non ci può essere dissonanza, perché ciò significherebbe la distruzione della forma, la quale estende il proprio dominio al di là di ogni categoria del decorso temporale; la dissonanza dovrebbe allora risolversi *ante rem* e risolvendosi dovrebbe formare un'unità non più divisibile. Ma una vera dissonanza, che fosse effettivamente realizzata, sarebbe condannata a rimanere dissonanza per tutta l'eternità; farebbe dell'opera un moncone, ricacciandola nell'esistenza comune. La poesia non può vivere senza dissonanza, poiché la sua essenza è il movimento, può passare soltanto dalla dissonanza alla consonanza e viceversa. La frase di Hebel, che la dissonanza è preceduta da una bellezza, è vera dunque solo in parte: possiamo soltanto disporci a realizzarla, ma non potrà mai essere realizzata. Esiste dunque in questo caso una forma non sentimentale? La concezione formale della poesia non è già forse un simbolo dell'anelito?

Qui i due poli sono la pura lirica e il puro idillio: l'anelito e l'appagamento, ridotti all'essenzialità, divenuti forma in sé e per sé. Dalla lirica deve restare escluso tutto il mondo, con i suoi atti e i suoi eventi, affinché il sentimento, ruotando attorno a se stesso senza un oggetto tangibile, riposi in sé; nell'idillio tutto l'anelito dovrebbe

essere represso, dovrebbe subire la sua definitiva, inequivocabile e totale autoeliminazione. Perciò l'idillio è il più grande paradosso della poesia, così come per lo stesso motivo la tragedia lo è per la pittura: l'anelito porta l'uomo agli atti e agli eventi, ma nessun evento riesce mai ad appagarlo. Nell'idillio, l'evento, nella sua semplice empiricità, dovrebbe riassorbire ogni anelito, e l'anelito dovrebbe risolversi totalmente nel fatto. Ma l'evento dovrebbe restare un evento, sensibile e valido per sé, e l'anelito non dovrebbe mai perdere la sua forza e la sua illimitatezza. Nell'idillio la pura exteriorità dell'esistenza dovrebbe diventare lirica, musica. La lirica infatti è il dato ovvio, meravigliosamente sublime, della poesia; di fronte a lei tutte le altre forme sono soltanto compromessi metafisici. Essa è il punto d'arrivo di ogni poesia degli atti e degli eventi, di ogni poesia dell'anelito attivo, operante nella vita. Ma si raggiunge soltanto mediante l'astrazione da tutti i dati esteriori. Nel momento culminante della tragedia, l'eroe viene elevato dal destino al di sopra della sua azione. L'eroe dell'autentica e grande epica passa attraverso le mille avventure della sua vita, ma il suo distacco dall'esteriorità viene effettuato in una direzione diversa che nella tragedia — in senso orizzontale, mentre l'altro era verticale — e l'estensione e la molteplicità delle cose lasciate alle spalle sostituiscono nell'epica quella spinta che nella tragedia è invece verso l'alto. Ma nell'idillio questi dati esteriori non debbono essere superati.

Un evento, rappresentato concretamente e percepibilmente, è l'espressione completa di un sentimento infinito: ecco l'essenza di questa forma. Una forma intermedia tra l'epico e il lirico; la loro sintesi. L'estetica classica collocò nei suoi sistemi l'idillio e l'elegia, che sono tra loro profondamente affini e si integrano a vicenda, come termini di collegamento tra l'epica e la lirica. Essi divennero così concetti formali atemporali, non più soggetti al caso o alla storia. L'idillio è tra i due il più epico e poiché rappresenta necessariamente soltanto un avvenimento, un destino — altrimenti sarebbe epica pura — è il più vicino alla tecnica della novella, la forma che in ultima analisi è più estranea alla sua essenza. Io penso però che

si dovrebbe intendere in maniera più estesa di quanto si sia fatto allora il concetto di questa forma. Sono sempre esistiti componimenti poetici, cui mancava la volontà creatrice di un quadro universale, propria della grande epica, il cui contenuto era talvolta esteso quanto quello di una novella, ma che nondimeno hanno oltrepassato il carattere di esemplarità della novella e dai contenuti di un'anima sola hanno saputo trarre un'altra forza, capace di contenere tutto. Dove protagonista era un'anima sola e contenuto era l'anelito di quest'anima ma che tuttavia sono diventati eroe e contenuto. Vengono generalmente chiamati romanzi lirici – io preferirei chiamarli col termine medioevale *chante-fable* – ma corrispondono al reale, più esteso e profondo concetto dell'idillio; con una tendenza naturale verso l'elegia. (Cito soltanto – del tutto a caso – alcuni nomi come esempio: *Amore e Psiche*, *Aucassin et Nicolette*; la *Vita nuova* e la *Manon Lescaut*; *Werther*, *Iperione* e la *Isabella* di Keats.) Questa è la forma di Charles-Louis Philippe.

Non si dica che è una forma minore. Solo il formato, i contorni esterni sono ridotti. I suoi fatti sembrano arbitrari, « la passione casuale del soggetto verso il soggetto », come dice Hegel. Ma è una forma in cui domina l'inflessibile necessità e ogni necessità è un circolo, e perciò compiuto e universale. Dimensioni piccole e arbitrarietà sono le condizioni di questa forma: la realtà, così com'è, assume trasparenza in seguito a un piccolo fatto casuale: tutto può tutto. È un'elevazione e un abbassamento paradossale della vita: una cosa da nulla ha valore decisivo per l'anima, un fatto esteriore ha il significato di una vita intima; ma ciò è possibile solo in quanto tutto può essere interiorizzato, in quanto per le esigenze di fondo dell'anima ogni manifestazione esteriore dell'anima ha sempre un valore minore e arbitrario. Gli avvenimenti sono casuali, come nella novella, ma per altri motivi. Ciò che siamo soliti chiamare il caso non rompe l'abitudinaria, morta necessità della concatenazione degli eventi esterni, ma tutti i dati esterni, con tutte le loro necessità, vengono ridotti dall'anima a puro caso, tutto diventa casuale dinanzi a lei. Questo divenir-epica della lirica è dunque un'interiorizzazione dell'esteriorità,

un farsi-visibile della trascendenza nella vita. Il rigore della forma consiste nel restare-epica, nel fatto che l'interno e l'esterno sono allo stesso tempo tenuti saldamente uniti e divisi, e che la realtà del reale non viene dissolta né intaccata. Infatti, dissolvere tutti i dati esterni in atmosfere è banale e sempre praticabile; ma esiste un'altra possibilità, miracolosa, e cioè che l'interiorità dell'anima, l'anelito puro, giungendo a contatto con la realtà corporea, indifferente, brutale — sia pure come un viandante ignaro che entra in un paese straniero —, subisca una trasformazione.

Il Medioevo, che era più chiaro nelle sue forme, si riferiva forse a questo tipo d'intuizione quando distinse nettamente l'epicità dalla liricità in questi componimenti poetici. Ma appunto per questo la sua forma poteva essere soltanto un accavallarsi di elementi, tenuti insieme da un rigido senso architettonico, non sorgeva cioè l'enigmatico problema di differenziare cose confuse l'una nell'altra. La nostra epoca, con la sua scoperta dell'elemento « atmosfera », credè questa possibilità; ciò che sta dietro alle cose non deve più uscire e manifestarsi apertamente, per essere visto, ma può fare la sua comparsa nelle cose stesse, in mezzo a loro, tra le pieghe della loro superficie e l'ondulazione dei loro contorni: l'inesprimibile può restare inespresso. La forma del *Werther* è più mistica di quella della *Vita nuova*.

Ma lo sfrenato panteismo dei sentimenti della nostra epoca si è fermato alla possibilità, pur spingendola al massimo, e ha dissolto ogni forma in una lirica dell'anelito fumosa e informe. I poeti sono diventati pigri, non danno più forma né al sentimento né agli avvenimenti e scrivono, in una prosa priva di ogni vincolo, poesie che defluiscono caoticamente nell'indefinito. L'atmosfera ha dissolto tutto in stati d'animo e in balbettii. Ma così ogni cosa nascosta torna a occultarsi: il loro non-esprimere nulla è diventato un dire-tutto rumoroso e impertinente, la loro profondità banale e il complesso dei loro attimi luminosi e ricchi di sfumature sono diventati una grigia e arida monotonia.

Si sono impantanati nella mera possibilità; infatti l'elemento « atmosfera » non scioglie le cose dalla fissità

dei loro contorni per lasciare che si perdano nella vacuità degli stati d'animo fluttuanti, nell'incorporeità dei contorni inesistenti, ma per dar loro qualcosa di nuovo, una durezza abbagliante e una pesantezza danzante. L'atmosfera è una categoria della figuratività plastica. Sono stati Cézanne e i suoi scolari a capirlo, dopo il turbine dell'impressionismo pittorico, e pare che anche nel campo della poesia la missione della Francia sia quella di ricreare la forma antica con questi nuovi mezzi espressivi. In Flaubert il realismo delle cose concrete, il disegno sicuro e nitido erano ancora maschera e ironia; nella Francia dei nostri giorni questi strumenti sono divenuti mezzi espressivi della nuova lirica epica. Charles-Louis Philippe fu uno dei primi a usarli e forse il più grande e il più profondo. I suoi volumetti contengono storie costruite con rigore, raccontate con aspra aderenza ai fatti; la lirica si è così totalmente immedesimata nel nitido disegno, e perciò la sua voce è ben lungi dall'essere coperta dai rumorosi silenzi di sfocati romanzi dell'anelito. Egli apparirà ai più come un seguace del realismo, come un poeta della povera gente. Ed è bene che sia così: è una prova che il suo anelito si è veramente risolto in forma.

**IL MOMENTO E LE FORME:
RICHARD BEER-HOFMANN**

È morto un tale. Che cosa è avvenuto? Nulla forse, e forse tutto. Forse nasce il dolore di un paio d'ore, di giorni, forse di mesi, ma poi tutto si placa e riprende la solita vita. Forse ciò che un tempo appariva come un insieme si sbriciola in mille frammenti, forse una vita perde di colpo tutto il contenuto che si voleva darle, oppure forse da sterili aneliti fioriscono energie nuove. Forse nasce una coincidenza, forse si istituisce qualcosa di nuovo, forse non si verifica né l'una né l'altra di queste due possibilità, forse tutte e due insieme. Chi lo sa? Chi può saperlo?

È morto un tale. Chi era? È indifferente. Chi sa che cosa era costui per l'altro, per tizio, per il suo vicino più prossimo, per quello più estraneo? È mai stato loro vicino? Ha mai significato qualcosa nella loro esistenza? È mai entrato nella vita di qualcuno, nell'esistenza reale di uno qualunque? Oppure non era che la danza temeraria, vorticosa, dei sogni sbagliati di quell'uomo, il trampolino di lancio che lo proiettava chissà dove, il muro solitario su cui si abbarbicava una pianta eternamente estranea? E se veramente rappresentava qualcosa per un altro, chi rappresentava, come e per mezzo di che cosa? Aveva peso e sostanza per il suo tratto particolare o era il prodotto di un'illusione, di una parola pronunciata inconsapevolmente, di un gesto casuale? Che cosa può essere un uomo per un altro uomo?

È morto un tale. E, per chi resta solo, la lontananza eterna, il vuoto invalicabile tra uomo e uomo si coagula in un interrogativo doloroso, eternamente sterile. Non rimane nulla cui ci si possa aggrappare, poiché ogni nostra illusione di conoscere un uomo si consuma solamente attraverso i nuovi miracoli e le previste sorprese della convivenza di ogni giorno, soltanto questi fatti sono in grado di portare qualcosa che somigli alla realtà

nel disorientamento vaporoso dell'illusione. L'armonia tra due esseri si mantiene in vita soltanto con un rapporto continuo, ma quando questo si rompe, anche il passato scompare; infatti tutto quanto è possibile sapere di un'altra persona, si traduce in attesa, possibilità, desiderio e timore, un sogno che può realizzarsi in qualche modo soltanto per mezzo di un evento successivo, che a sua volta poi si sgretola in tante possibilità. Ogni rottura – che non sia un troncamento il rapporto coscientemente, una separazione che strappa e ricompone tutti i fili del passato con l'esperienza quotidiana, per dare loro una forma in sé compiuta, finita, ma già fissata in opera d'arte – ogni rottura non solo manda irrimediabilmente in frantumi il futuro, ma sopprime anche tutto l'intero passato. Due uomini, due buoni amici, conversano per la prima volta dopo un anno di separazione: « Ma parlavano di cose quasi inutili; sapevano che una parola pronunciata a caso o l'oscurità della sera nelle strade deserte, avrebbero sciolto la loro lingua e si sarebbero dette altre cose. Ma il "più tardi" non venne ». Rimanere uniti, non è più possibile; infatti, uno dei due muore durante la notte e d'improvviso la catastrofe inattesa, brutale, rivela all'altro, in un bagliore di fuoco, che cos'era per lui l'amico, che cosa poteva essere, per lui che l'aveva amato, che lo aveva sentito sempre vicino, che aveva creduto di capirlo e dal quale pensava di essere sempre capito.

Gli interrogativi si accavallano, scendono i dubbi, e le ipotesi, scatenate, iniziano una vorticoso, assordante danza delle streghe. Tutto gli gira intorno; tutto è possibile e nulla è certo; tutto si confonde: sogno e vita, desideri e realtà, paura e verità, smentire il dolore e affrontare coraggiosamente la tristezza. Che cosa gli resta? Che cosa vi è di certo in questa vita? Dov'è il luogo – per quanto brullo e arido, evitato da tutte le bellezze e le ricchezze – nel quale l'uomo possa gettare radici sicure? Dove esiste una sostanza che non gli si disperda come sabbia tra le dita, quando egli voglia sollevarla dalla massa informe della vita e tenerla stretta, sia pure per un attimo? Dov'è il punto di frattura tra sogno e realtà, Io e natura, contenuto profondo e impressione fugace?

È morto un tale; gli interrogativi, per chi è rimasto solo, si buttano nel loro vortice eterno con forza travolgente. La morte è forse soltanto il simbolo del rimanere soli, del necessario insorgere di tutti gli interrogativi, avvertiti sempre in forma latente ma sempre placati da belle parole nelle felici ore dei sogni. Nella morte – nella morte dell'altro – si rivela forse nel modo più sfacciato, con un'intensità cui neppure la forza dei sogni riesce a opporsi, il grande problema dell'esistenza sociale degli uomini: quale significato può avere l'individuo nella vita di un altro individuo. L'irrazionalità della morte è forse la maggiore tra le infinite casualità momentanee; lo strappo provocato dalla morte, la grande estraneità che si avverte nei confronti del morto, esprimono forse più concretamente e in modo più percepibile a tutti le stesse cose dette in un qualsiasi dialogo tra due individui, con i suoi mille meandri e le sue mille voragini. E la sua verità e inappellabilità è più palesemente evidente di tutto il resto, solo perché la morte, con la forza cieca della verità, strappa la solitudine dalle braccia, sempre aperte a nuovi amplessi, del contatto umano possibile.

È morto un tale e ciò che resta al sopravvissuto, l'effetto di questa sopravvivenza su di lui, formano l'oggetto delle poche novelle di Beer-Hofmann. È il mondo dell'esteta viennese: il mondo del soddisfacimento generale e dell'impossibilità di appropriarsi di qualcosa, il mondo in cui realtà e sogno si confondono, il mondo dove quei sogni coi quali si è voluto annullare la vita vengono fuggiti da un gesto di violenza; il regno di Schnitzler e di Hofmannsthal. In questo mondo si aggirano i loro personaggi, che lo riempiono di contenuto con l'abbondanza delle loro estasi e delle loro tragedie; anime profondamente e veramente affini alle loro, che parlano con un accento che suona simile al loro linguaggio. Eppure non è del tutto il loro mondo; Beer-Hofmann non « fa parte » di « quelli là », anche se noi volessimo e fossimo in grado di dare alle parole il significato più ampio possibile. La sua poesia è nata anch'essa sul loro terreno, ma c'è un altro sole, un'altra pioggia per i suoi fiori, che hanno colori e forme affatto diversi. È un loro fratello, eppure così intimamente estraneo ad essi, come possono es-

sere estranei tra loro dei fratelli molto somiglianti. Tutti scrivono la tragedia dell'esteta (e non sono i soli), celebrano il grande processo alla vita che è esclusivamente vita interiore, spirituale, di sogni proiettati all'esterno, con un raffinamento del solipsismo spinto sino all'ingenuità, tanto atroce verso gli altri da rivelarsi innocuo, la cui bontà non è più bontà e il cui amore non è più amore; ogni altro individuo è infatti così lontano per il solipsista, è talmente ridotto a pura materia di quell'unica vera vita che è la sua – la vita dell'interiorità, la vita dei sogni – che non può essere ingiusto, né crudele verso l'altro. Perché, comunque si comporti col prossimo, comunque venga trattato dall'altro, egli trasformerà i suoi sogni e li forzerà sino a farli combaciare perfettamente con ogni suo stato d'animo momentaneo. E ogni evento – che pure non è altro che la realizzazione casuale delle mille possibilità causali, tra cui non è mai possibile individuare quella certa – vi si adegua, e proprio nella misura in cui l'adeguamento è bello e armonico: « nel tutto aveva cercato solo se stesso e si era ritrovato soltanto nel tutto. Realizzava unicamente il proprio destino e tutto ciò che accadeva al di fuori di quello era per lui un fatto lontano, una commedia, una recita, e quando raccontava cose accadute a un altro, sembrava che parlasse di sé; come se avessero valore soltanto quelle cose che potevano dargli qualcosa: raccapriccio, commozione o un riso furtivo ».

E la resa dei conti? L'ho già detto: è la scomparsa violenta dei sogni sovrapposti alla vita. Ciò avviene quando la sorte, con la sua mano crudele, lacera le armonie finemente intessute dei sogni e non c'è arte che possa ritesere un bel tappeto colorato con i fili strappati; quando l'anima, spossata per le sue sempre nuove, eppure eternamente ripetute evoluzioni, sente il bisogno della verità, della verità concreta e irreversibile e comincia a percepire di essere prigioniera perché la natura del proprio Io si fonde nel tutto e si adegua a tutto; quando sulla scena dei sogni ogni commedia immaginabile è già stata consumata e il ritmo delle danze si fa lento e leggero; quando colui che dovunque si trova a casa propria, rimanendo però sempre un forestiero, desidera finalmente

mettere radici in un luogo; quando colui che tutto comprende vuole finalmente abbandonarsi a un sentimento possente di limitazione esclusivista. La resa dei conti. I lamenti del Claudio di Hofmannsthal e la rassegnazione con la quale in Schnitzler un Anatol qualunque, invecchiando, si mette sul cammino che porta alle solitudini fini a se stesse. Contrapposizioni tragicamente ironiche, dove il sorriso costantemente ironico di sottili labbra diventa amaro e il proseguimento del gioco – forse persino di fronte a loro – vuole soltanto mascherare il pianto soffocato della lacerazione interiore. In questo confronto la vita si vendica; è una vendetta brutale, terribile, spietata, che ripaga il gesto di disprezzo di una vita con la sofferenza repressa e l'avvilimento di una mezz'ora.

Su questo terreno si è sviluppata anche la poesia di Beer-Hofmann; ma in lui tutte le corde sono più tese che in qualunque altro e mandano un suono più profondo e più delicato, laddove per altri si sarebbero da tempo spezzate. Nei suoi esteti non c'è ombra di « letteratura »; il mondo che esiste soltanto in essi non è stato creato dall'isolamento estetico della loro propria arte né da quello di arti altrui, ma dalla travolgente ricchezza della grande vita e dal peso aureo di ogni attimo, accumulatosi volta per volta; e non c'è neppure rinuncia o rassegnazione. Nella loro vita ultraraffinata c'è anche molta ingenua freschezza, energia e profondo anelito per l'essenza delle cose, benché tutto questo si accompagni spesso a giochi sterili e scetticismo masochistico. Coi loro giochi vogliono abbracciare tutta la vita, impadronirsi di tutta la sua pienezza; i loro giochi – anche se forse ne sono ignari – sono reti gettate per catturare quel che di vero si può sapere dall'uomo e dalla vita. Così il loro estetismo non fu che una condizione, uno stato, per quanto abbia soddisfatto tutta la loro essenza, per quanto possano aver intuito che era l'unica forma della loro esistenza e che questo loro modo di sentire era l'unico contenuto della loro vita. Gli esteti di Beer-Hofmann sono, tra quelli che appartengono a questa specie, coloro che occupano le posizioni più estreme, tuttavia non sono tragici – almeno non lo sono in quanto esteti. Infatti non è la loro impossibilità a proseguire né la loro debolezza che

li costringe a fermarsi sulla loro strada solitaria; né è necessario che tutta la loro vita vada in frantumi perché provino raccapriccio per se stessi. Ma è la morte di un tale, la catastrofe inattesa, brutale, che tronca per sempre la possibilità di una vera conoscenza e pone fine a tutti quei giochi che, non essendo altrimenti giustificati, avevano perduto ogni loro significato. Salta la molla della macchina che fa ballare le marionette del teatro dei burattini e anche se continua per un po' a funzionare, poi deve fermarsi per sempre; e anche se le fantasie, sciolte ormai da ogni vincolo, continuano a scuotere l'anima spingendola da un estremo all'altro con selvaggia indisciplinazione, alla fine si stancano e si esauriscono perché soltanto i limiti che la realtà aveva loro imposto legittimavano la loro esistenza. Allora questa esistenza è finita.

Così la tragedia dell'esteta di Beer-Hofmann è simile a quella del Principe di Homburg, dove, come scrisse Hebbel, è l'ombra della morte, il brivido di fronte ad essa, che mette in atto la stessa purificazione che altrove, dovunque, è solo la morte stessa a produrre. Un tale muore e i sogni che lo avevano avvolto, privati del loro contenuto, si afflosciano su se stessi e alla loro caduta segue quella di tutte le altre immagini di sogno. E, nell'uomo che viene ormai privato di tutto il contenuto della sua esistenza, la volontà di vivere, nonostante tutto, getta il seme per una nuova esistenza: non bella quanto l'altra, ma più forte; un po' meno armonica e in sé compiuta, ma tale da trovare un migliore aggancio con l'altro, con il mondo, con la vera vita; un'esistenza meno sensitiva e meno raffinata, ma più profonda e più tragica. Forse in questa esistenza il solitario è circondato da veli di nebbia ancora più fitti e da sogni ancora più vacui dei precedenti, ma sono veli che si aprono prima che sia troppo tardi. Forse proprio per questo. Gli esteti di Beer-Hofmann sono così sensitivi che basta una piccolezza, un accidente casuale, per sconvolgerli, ma sono forti abbastanza per impedire che il fallimento dei loro contenuti esistenziali trascini nel baratro anche la loro esistenza. Essi ricollegano tutto a tutto, con più coraggio, con maggiore leggerezza e complessità di tutti gli altri, — ponendo al centro, come unico punto fermo dell'u-

niverso, lo stato d'animo del momento. Ma quando un'esperienza decisiva distrugge tutte queste connessioni fittizie, ne distrugge soltanto i contenuti, la forma rimane. Si limita a strapparglieli di dosso, a privarli della sensazione di essere loro stessi l'origine di tutte le cose, si limita a dare realtà alle cose che esistono al di fuori, a por fine alla follia per cui il loro Io sarebbe qualcosa di saldo, il centro dell'universo; li afferra e li getta in mezzo alla vita, nella compagine del tutto col tutto.

« Ecco ciò che gli donò quest'ora della sera: la coscienza che la sua vita non echeggia nel vuoto come un suono isolato. La sua vita procede inghiottita in un grande, solenne circolo, tracciato sin dalle origini, percorsa e accompagnata dal suono di eterne leggi, che si fanno sentire dovunque. Non poteva subire ingiustizia, soffrire non significava essere respinto, la morte non lo congedava da tutto. Perché, congiunta col Tutto, al Tutto necessaria e al Tutto indispensabile, ogni azione era forse un dovere, il dolore era forse un riconoscimento e la morte, forse, una missione.

Chi aveva saputo prevederlo era nel giusto, era degno di procedere nella vita; non con lo sguardo su di sé ma rivolto lontano... Paura gli era ignota; perché dove egli batteva – su superfici più compatte della roccia – là scaturiva giustizia, come acqua zampillante, e rettitudine, come un torrente mai secco ».

Questo è dunque il mondo nuovo, la strada che porta fuori dall'estetismo: la percezione profonda, religiosa, che tutto è in connessione con tutto. La sensazione di non poter fare nulla senza suscitare dovunque mille risonanze, che per la maggior parte non conosco e non sono in grado di conoscere; la sensazione che allo stesso modo ciascuna delle mie azioni – lo sappia o non lo sappia – è la conseguenza di migliaia e migliaia di onde, che si sono incontrate in me e che da me sono ripartite verso l'altro. Che veramente tutto avviene in me, ma che in me avviene il Tutto; che i miei destini sono potenze ignote, ma che i miei attimi fuggenti possono essere per me destini imperscrutabili dell'Imperscrutabile. È la casualità che diventa necessità; i casi accidentali, momentanei, le non ripetizioni, vengono innalzati a legge universale con

tanta energia che cessano di essere casi accidentali e momentanei. La metafisica dell'impressionismo. Dal punto di vista di colui che è toccato dalle onde tutto è casualità: da che onde è toccato, quando e dove; perché tutto ciò non può avere alcun riferimento con l'intimo, vero corso della sua vita. Ogni singola onda è un gioco del caso: soltanto così si giustifica l'asserzione che tutta la vita è un gioco di onde casuali. E se tutto è caso, allora nulla è casuale, non c'è più casualità, poiché tutto ha un senso soltanto nella misura in cui coesiste con una norma immanente e la elimina soltanto negli accidenti concreti.

E allora, in un mondo siffatto, che significato può avere un uomo nella vita di un altro? Un significato infinitamente grande e infinitamente piccolo. Un tale può rappresentare il destino per un altro, può trasformarlo, guidarlo, farne un uomo nuovo e distruggerlo, ma è tutto vano, non riesce mai ad arrivare veramente a lui. Non è la situazione tragica di chi non viene compreso, né una banale incapacità di cogliere l'essenza dell'altro e neppure la tragica condizione del raffinato egoista, che costruisce tutto a sua immagine e somiglianza. Qui è la comprensione stessa, la comprensione più bella, più profonda, più tenera e più ricca d'amore per l'altro, che viene stritolata sotto le ruote del destino. Anche Beer-Hofmann allontana a questo punto i due poli l'uno dall'altro, come fanno gli altri. Per costoro la tragedia consiste nel fatto che tra uomini non c'è né può esserci alcuna comprensione; per lui invece nel fatto che può esserci, che esiste, ma che nessuna comprensione può essere ritenuta valida. Certamente, gli uomini possono comprendere tutto, possono intuire tutto, possono guardare con profondo amore e partecipazione interiore tutto ciò che succede ad un altro e perché gli succede, ma questa comprensione non è in alcun rapporto con quanto accade nella realtà, né può esserlo. Il mondo della comprensione sbircia appena nel mondo dell'esistenza, ma la porta per entrarvi gli resta chiusa per sempre e nessuna forza dell'anima è in grado di poterla sfondare. Le cose avvengono e noi ne ignoriamo il perché, e anche se lo sapessimo, non sapremmo nulla; tutto quello che potrem-

mo sapere – il massimo – è soltanto questo: aver coscienza di ciò che avviene in noi, quando il destino ci tocca, di ciò che avviene in colui che ha contribuito in qualche modo al nostro destino e di ciò che avviene in colui per il quale noi siamo diventati elemento del suo destino. Questo è tutto ciò che possiamo sapere e perciò possiamo amare quell'individuo, anche se la nostra esistenza è andata in rovina per averlo incontrato. Noi possiamo occupare una posizione profonda e reale nella vita di ognuno, eppure ogni individuo viene lasciato solo con le sue più intime caratteristiche. E si troverà solo persino nei confronti di se stesso.

La poesia di Beer-Hofmann è scaturita da questa visione. Da una visione di fronte alla quale tutti i nostri termini che istituiscono delle categorie perdono il loro significato, perché essa si fonda su un senso di stupore universale: non hanno più alcun senso la fede e il dubbio, l'amore e la rinuncia, la comprensione e l'estraniamento e tutti gli altri termini che adoperiamo. Poiché questa vita coagula in sé veramente tutto: contiene tutto eppure, al tempo stesso, è la negazione di tutto. Ciascuna delle nostre parole può determinare in questo coro soltanto l'intonazione della strofa, ma da ogni strofa si sviluppa un'antistrofe e – come nella musica – entrambe hanno una consistenza soltanto se unite assieme, soltanto congiunte hanno senso, significato e realtà.

2

Ogni opera letteraria, anche se nata soltanto dall'armonia di belle parole, conduce dinanzi a grandi porte per le quali non si passa. Ogni opera letteraria conduce ai grandi istanti in cui si spalanca dinanzi a noi il vuoto di abissi sempre più bui, nei quali dobbiamo precipitare, come colti da vertigine; il contenuto nascosto della nostra vita è il desiderio di lasciarvisi cadere; la nostra coscienza ci permette unicamente di aggirarli – finché è possibile – ma tuttavia sono costantemente in agguato sotto i nostri piedi, quando, apertisi inaspettatamente degli orizzonti su vette eccelse, veniamo colti da un ca-

pogiro, oppure quando, nella nebbia di una sera, le rose, il cui profumo ci aveva avvolti, avvizziscono improvvisamente. Ogni opera letteraria è costruita attorno a problemi e traccia un sentiero che, d'improvviso, inaspettatamente eppure con forza inesorabile, può interrompersi sul ciglio di un burrone. Ciascuno dei suoi sentieri – si snodino pure lungo palmeti in fiore o attraverso campi rigogliosi di candidi gigli – ciascuno dei suoi sentieri porterà soltanto là, sul ciglio del grande burrone, né può interrompersi prima o altrove che proprio sul ciglio di questo burrone. Il significato più profondo delle forme è il seguente: guidare verso il grande istante di un improvviso silenzio e dare un indirizzo alla molteplicità della vita che rotola senza meta, come se volesse precipitarsi soltanto verso questi istanti. È perché esistono diverse vie per raggiungere le voragini, perché i nostri problemi emergono da un sempre diverso stupore, è soltanto per questo che le opere letterarie sono diverse tra loro. E poiché da una zona c'è soltanto un sentiero che conduce alla vetta, soltanto per questo le forme sono necessità naturali. Un problema e attorno a esso la vita; un silenzio e tutto intorno, davanti, dietro, il brusio, il rumore, la musica, il canto a piene voci: questo è la forma.

Eppure l'essenza dell'uomo e la forma sono i problemi centrali di tutte le arti – certo, soltanto di quelle del nostro tempo. È vero: soltanto per questo poteva nascere un'arte – se è concesso indagare le ragioni di cose che esistono da millenni, cose che, forse, sotto il logorio dei millenni, sono diventate estranee come all'origine – solo per questo l'arte dello scrivere può avere un senso: poiché è in grado di darci questi grandi istanti. È soltanto in virtù di questo fatto che l'arte rappresenta per noi un valore esistenziale ben definito, tanto quanto gli alberi, i monti, gli uomini e la nostra anima: tuttavia essa ha un significato più complesso, più profondo, più vicino eppure più lontano di quello di tutte queste cose, possiede una oggettività più fredda di fronte alla nostra esistenza, ma che incide più profondamente nella melodia eterna della nostra esistenza. Soltanto perché è umana ed è umana soltanto in questa misura. E la forma? Ci fu un tempo in cui, se qualcuno di noi avesse posto questa do-

manda, si sarebbe sentito rispondere: esiste forse qualcos'altro oltre a ciò? Ci fu un tempo – pensiamo che ci sia stato – in cui ciò che noi oggi chiamiamo forma, ciò che andiamo cercando con febbrile consapevolezza, immergendoci in fredde estasi per distillarlo come unico residuo dal mutevole caos, ci fu un tempo in cui tutto questo non era che il linguaggio naturale della rivelazione, l'urlo che esplode senza inibizioni, l'energia diretta di movimenti sussultori. Poiché non ci si chiedeva ancora che cosa fosse, né la si separava ancora dalla materia e dalla vita, poiché non si sapeva che era qualcosa d'altro e di diverso, quando essa non era altro che la maniera più semplice, la via più breve per la comprensione reciproca tra due anime della stessa specie, quella del poeta e quella del pubblico. Oggi anche questo è diventato un problema.

Non è possibile cogliere teoreticamente tutta questa antinomia. Se fermiamo la nostra attenzione sulla forma e vogliamo dare al termine un significato, non può che essere questo: la via più breve, il modo più semplice per giungere all'espressione più intensa e duratura. Penso in questo momento – si sente che analogie di questo tipo hanno anche il valore di dare maggior sicurezza a qualcuno – all'aureo principio della meccanica e a una verità dell'economia politica, ovvero che tutte le cose tendono a raggiungere il massimo risultato con il minimo sforzo. Eppure esiste un'antinomia, sappiamo che esiste. Sappiamo infatti che ci sono artisti per i quali la forma è una realtà immediata e dalle cui opere si ricava l'impressione che la vita sia in qualche modo scivolata fuori da loro stessi; costoro ci indicano soltanto la meta, e tuttavia noi restiamo insoddisfatti, poiché la meta acquista bellezza soltanto nel momento in cui è raggiunta, soltanto nella misura in cui rappresenta la conclusione tanto attesa di un lungo e pesante cammino. (Da un diverso punto di vista, potrei anche formulare la questione in questi termini: costoro ci indicano soltanto la strada e non il momento dell'arrivo, dove però...) Inoltre ci sono artisti, la cui ricchezza spirituale è così sovrabbondante, che sente ogni vincolo come una catena; il vino dorato delle loro vendemmie si dissolve in vapore aromatico poiché non

posseggono coppe sufficienti a contenerlo. Essi rinunciano alla perfezione con tristezza, piegando il capo; l'oggetto cui essi negano la possibilità di diventare un oggetto finito, cade dalle loro mani stanche e rinunciatarie. Così come disse una volta il grande conoscitore di forme Hebbel: « I miei drammi hanno troppe viscere, quelli degli altri troppa pelle ».

Si può porre il problema anche in questi termini: l'abbondanza e la forma. Ossia: a che cosa si può e si deve rinunciare per avere la forma? Si deve realmente rinunciare a qualcosa? Perché? Forse perché le forme non sono derivate dalla nostra esistenza; forse perché la nostra esistenza si è fatta così antiartistica, così incerta e debole per l'anarchia che vi impera, che non è in grado di adeguare alle proprie esigenze, neppure in maniera approssimativa, quegli elementi formali che mutano con l'andar del tempo e debbono mutare per dar luogo ad un'arte vitale? Così oggi esiste o un'arte astratta, risultato di una riflessione sull'arte, di una considerazione entusiastica delle grandi opere del passato e di un'indagine sui loro segreti (ma questa forma non può includere le caratteristiche specifiche della nostra esistenza, le sue bellezze e i suoi tesori validi soltanto oggi), oppure non esiste forma di nessun genere; così tutto ciò che ottiene effetto, riesce a ottenerlo solamente in virtù della comune esperienza umana, ma diventa immediatamente incomprensibile nell'istante in cui questi elementi comuni scompaiono. Forse questa è la ragione fondamentale. Certo è però che a questo punto sorge un'antinomia ed è altrettanto certo che essa non esisteva nei tempi antichi; infatti come nelle tragedie greche la lirica più individualistica poteva esprimersi direttamente, così le grandi composizioni del Quattrocento – e tanto più quelle precedenti – non subivano alcuna disintegrazione in seguito all'immissione di una enorme quantità e varietà di motivi.

Quindi: esistono oggi opere letterarie che hanno un'efficacia per la loro forma e opere che ce l'hanno malgrado la loro forma e per molte di queste il problema si presenta in questi termini (in realtà ciò dovrebbe valere per tutte): è possibile trovare un'armonia interna? In altre parole: esiste, può esistere uno stile moderno? È

possibile cogliere qualcosa di essenziale considerando la forma in astratto e coglierlo in modo tale per cui non tutta la vita moderna ne sia un derivato? È possibile far sì che i colori, il profumo e il polline dei nostri istanti, che forse domani non ci saranno più, vengano definitivamente sottratti al deterioramento, è possibile cogliere l'intima sostanza di questa non-deteriorabilità – anche se ignota a noi stessi?

3

Beer-Hofmann e le forme. Il discorso riguarda propriamente le due forme letterarie più rigorose, quelle che contengono maggiori vincoli, la novella e la tragedia. La novella, come anche la tragedia, ama lavorare d'astrazione, ama astrarre così fortemente i suoi personaggi, il loro rapporto reciproco e la loro situazione, che risveglia l'illusione umana ed esistenziale soltanto al livello minimo delle proprie capacità. Una è l'astrazione della grande razionalità, della rappresentazione di necessità che interferiscono tra di loro, la perfetta totale dissoluzione di ogni possibilità; non solo di tutte le possibilità presenti, ma anche di tutte quelle che, formulate soltanto in maniera teorica, possono venir dedotte dal tema in astratto. L'altra è l'astrazione dell'irrazionalità, nella quale regnano gli istanti inattesi, sorprendenti, che rovesciano tutto, del mondo del disordine, inafferrabile con procedimenti analitici, dei momenti non-causali. Entrambe – in un modo che esclude a priori i risultati e i mezzi derivanti dalla loro reciproca interazione e quelli propri di tutte le altre forme artistiche – possono sentire la necessità dell'elemento « uomo » soltanto nella misura in cui egli si lascia integrare negli schemi astratti.

Qui sta il grande problema stilistico di Beer-Hofmann (come tutti i problemi di tutti gli uomini che vanno al fondo delle cose, non è un problema che riguarda lui solamente, ma che in lui viene posto al vertice con la massima insistenza): casualità e necessità non sono nettamente separate tra loro; l'una nasce dall'altra e vi si riimmerge, vi si coagula, strappandole il suo significato spe-

cifico, la sua antinomicità verso l'altra; la rende inadatta alla stilizzazione astratta postulata dalla forma. In breve: gli argomenti delle novelle di Beer-Hofmann sono irrazionalità, casualità; ma egli rende necessarie le casualità e quindi tutte le sue cose belle operano in senso inverso all'effetto progettato, con tanto maggiore sicurezza quanto più sono bellezze autentiche. Il dramma di Beer-Hofmann contiene la necessità, ma la sua necessità è l'elevazione della casualità a necessità e quanto più studiate e sicure sono le strutture che egli costruisce intrecciando le casualità complementari, tanto più la sua costruzione s'incrina e la fragilità delle fondamenta viene messa a nudo. Che cosa significa questo problema stilistico per la novella, che significato ha per il dramma? Per entrambi significa lo scompaginamento delle proporzioni a causa dell'abbondanza di istantaneità che vi vengono introdotte, poiché – a parte l'abbondanza del mondo interiore del poeta – in entrambi i casi il *principium stilisationis* è già così complicato, così comprensivo e così poco rigido e lineare che diventa quasi impossibile semplificare col suo aiuto uomini e situazioni (poiché altri aiuti non esistono), tenerli a rispettosa distanza da noi, metterli in giusto rapporto tra di loro e con lo sfondo; si rende più difficile ridurre sufficientemente lo sfondo, farlo apparire soltanto per quello che è e diviene inevitabile quindi un predominio smisurato della psicologia.

Nelle novelle ciò significa che una situazione, presentata come irrisolvibile, viene tuttavia risolta; il contenuto della novella cela una sorpresa (proprio perché cancella la sorpresa con la forma). La risoluzione può naturalmente avvenire solo dall'interno con un'ampia e completa analisi delle anime, ricca di spunti lirici. Contenuto delle novelle è: l'evoluzione di un individuo dopo una catastrofe accidentale; ma proprio qui nasce la domanda: l'evoluzione di un individuo può diventare argomento di un'altra forma artistica che non sia il romanzo? (il quale, in questo senso, non è una forma rigida). Perché è importante questa domanda? Perché l'evoluzione di un'anima non può essere mai suggestiva (e tanto meno può esserlo quanto più essa si svolge in termini pura-

mente interiori). Perché? Forse perché ogni psicologia – ora stiamo parlando dell'arte, ma il discorso vale non soltanto per essa – necessariamente non può avere che un effetto arbitrario. Perché l'evoluzione stessa non è rappresentabile artisticamente, non ha il vigore per ottenere un effetto diretto, si può considerare soltanto ciascuno dei suoi due diversi stadi, quello dell'inizio e quello della fine dell'evoluzione (oppure di una parte di essa) e metterli in luce con tale evidenza plastica che anche il secondo – l'esperienza c'insegna che ciò avviene di rado – ottenga un effetto convincente, talché, rivolgendoci al punto d'arrivo, noi possiamo accettare come possibile anche l'intero percorso; peraltro soltanto come possibile, infatti possiamo immaginarci sempre innumerevoli collegamenti psicologici tra i due punti. È naturale che quanto minore è l'influenza di fattori esterni, quanto più puramente interiore l'evoluzione e psicologica la forma, tanto meno convincente può essere la rappresentazione plastica; quanto più distante è la collocazione dei due punti tra loro, tanto maggiore e molteplice la possibilità dei collegamenti. Ciò che rende più evidente la diversità della novella e del romanzo è l'estensione del loro mondo. La prima ha come oggetto un evento isolato, il secondo la vita intera. La prima sceglie scrupolosamente dal mondo quelle poche figure umane e quei pochi fattori esterni che le sono appena sufficienti, il secondo accoglie generosamente ogni cosa immaginabile, perché nulla è superfluo al suo scopo. Beer-Hofmann avvicina i suoi schemi novellistici – riassumendo brevemente il suo problema di stile – agli effetti romanzeschi, mantenendo però il punto di partenza e le possibilità ridotte della novella; così perde molte energie sul piano della compattezza, senza d'altronde riceverne un compenso per altro verso. Le sue novelle si scompaginano: osservate dall'inizio, la fine sembra in calando, osservate dalla prospettiva inversa è la base ad apparire arbitraria e arbitrario il percorso, che conduce al termine dell'evoluzione. Così quanto c'è di bello in queste novelle non può che avere carattere lirico. È indicativo come questa dissonanza si presenti più aspra quanto più profonda, piena e seducente diviene la lirica di Beer-Hofmann. Sotto il profilo della forma le sue novelle più povere sono le migliori.

Col dramma la situazione diventa ancora più difficile, eppure forse anche più semplice; in esso Beer-Hofmann approfondisce il problema con intensità molto maggiore, tanto che i due termini opposti non si presentano più come termini che si escludono a vicenda. (Forse l'essenza dell'antinomia stilistica delle novelle è questa: Beer-Hofmann vuol trarre effetti superiori a quelli che è possibile trarre in assoluto da questa forma e perciò deve prevaricarne i limiti.) Qui si tratta del contrario, gli elementi visivi debbono essere elevati a un livello stilistico tale che divengano materiale appropriato per l'espressione drammatica. Che cosa significa? Nel dramma regna sempre una necessità universale, una logica cosmica inesorabile, che costantemente si avvera, che tutto coinvolge. (Indifferente quale sia il suo contenuto, cioè tra la somma infinita di contenuti ve ne sono alcuni che sono ugualmente appropriati a costituire il supporto di una stilizzazione drammatica.) Da questo punto di vista dunque non si può sollevare alcuna obiezione alla struttura di sostegno del *Conte di Charolais*. Ciò che avrebbe mandato in frantumi ogni altro dramma – la totale accidentalità di ogni catastrofe e di ogni mutamento del destino – qui diventa invece presa profonda e talvolta persino dramma intenso. Il caso infatti qui entra già a far parte degli apriori del dramma, pervade già tutta l'atmosfera; fornisce veramente tutto il materiale, sul quale tutto si fonda, e proprio per questo può ottenere un effetto drammatico, tragico. Infatti, il criterio generale per individuare la drammaticità o meno di un momento è dato in ultima analisi soltanto dal grado di simbolicità che possiede: fino a che punto riassume l'intera sostanza e il destino dei personaggi, con quanta intensità rappresenta il simbolo della loro vita. Tutto quel che c'è attorno è soltanto esteriorità, se manca il carattere simbolico non c'è nulla da fare, non serve né finezza né veemenza, né passione né plasticità. Ma in alcuni casi decisivi l'irrazionalità rimane allo stato grezzo. Infatti, il processo per cui il caso viene spogliato della sua casualità (diventando così un elemento drammatico) può essere soltanto, con i mezzi espressivi a nostra disposizione, un processo psicologico a posteriori, può essere descritto soltanto me-

dianete l'evoluzione spirituale di coloro che ne sono i protagonisti. Quindi il problema di una percezione immediata del processo diventa estremamente arduo, quasi impossibile, e altrettanto la sua elevazione a simbolo da parte della forza sensuale della situazione; sta qui il vero effetto drammatico. Oppure, meglio ancora: la produzione o meno dell'effetto drammatico non dipende necessariamente e organicamente da queste circostanze e quindi il problema è appunto quello di vedere se abbiamo un altro strumento oltre a quello della riflessione a posteriori per esprimere drammaticamente una visione del mondo di questo tipo.

Nell'unico dramma finora scritto da Beer-Hofmann questo problema non è ancora risolto; dei tre grandi mutamenti di destino, che compongono l'ossatura di questo dramma, uno appartiene alla preistoria, al passato ed è realizzato in modo impressionante e perfettamente suggestivo. Questa soluzione (che compare anche nell'*Edipo re*) viene usata anche da Ibsen, e già persino da Hebbel, per superare l'irrazionalismo. Ma per quanto il suo effetto sia garantito, non è applicabile ovunque, perché – come ha dimostrato Paul Ernst, sia pure da un altro punto di vista – porta necessariamente a un impoverimento del poeta e della sua arte, fornendogli un numero troppo limitato di variazioni e una troppo ristretta libertà di movimento (all'interno del suo dramma). Gli altri due, ai quali questa soluzione non è applicata, non sono sufficientemente convincenti come eventi immediati, malgrado la commozione suscitata in noi dalle conseguenze a cui danno luogo. Eppure non possiamo concludere freddamente, dicendo che sono delle cose malriuscite – pur giudicando dal punto di vista del dramma astratto. La via seguita da Beer-Hofmann è in questo, come in tutti gli altri casi, la più pericolosa ma appunto per questo forse apre nuove speranze per il futuro. Nessuna di queste scene è condotta con puro procedimento psicologico; la seconda, quella più ardita, esercita una forza ancora maggiore di tutto il resto. Un sapiente intreccio di circostanze casuali fa sì che una donna, la quale ha un amore incrollabile per il marito e per il figlio, donna pura e orgogliosa, fedele nel suo animo al marito

sino alla morte, sino al trapasso, sia per caso amata da un tale, che ella forse intimamente disprezza e che comunque le era sempre stato indifferente. Una sapiente coincidenza di casi strani li fa trovare isolati da tutti per un momento ed essi s'incontrano in una stanza buia; gli orgogliosi esacerbati rimproveri del giovane rimangono senza eco, quando, proprio nel momento in cui ella si crede più sicura del proprio amore, un ciocco ardente scivola dal caminetto e ferisce, per un caso brutale, il giovane che ella aveva respinto con indifferenza. Le parole che fino a quel momento ella aveva ascoltato con indifferenza, anche se resteranno senza eco nel suo intimo, risvegliano già in lei un sentimento di compassione umana. L'innocente senso di compassione fa compiere alla donna quel primo passo (che non doveva ancora dar luogo ad alcuna conseguenza): esaudisce il singolare desiderio di lui, di farsi accompagnare per un tratto di strada lungo il giardino:

Ich will, es soll die Nacht
 uns beide durch den Garten gehen seh'n,
 die Nacht, die überall ist! Zur Vertrauten
 will ich die Nacht! Wo immer ich dann bin,
 kann mit der Nacht von dir ich reden! Sie
 hat uns geseh'n! Sie weiss von mir und dir!
 « Nacht » sag' ich dir « du sahst sie ja – ist sie
 nicht wunderschön? » und klag ihr: « Nacht, sie liebt
 mich nicht und ich hab' sie so lieb! ».¹

Le sorprendenti giravolte dei sentieri del giardino, i fiocchi di neve nella notte di luna, la continua cadenza di quelle strane parole, fanno sì che ella compia anche gli altri passi, finché tutto è accaduto senza che lei l'abbia voluto, forse senza sapere che cosa stesse facendo. E quando poi, nel momento tragico del grande confronto, allorché una profonda tristezza già cala sull'amarezza e la rabbia del primo momento, il marito, con accenti di profonda malinconia, le chiede:

¹ Io voglio che la notte / veda noi due andare per il giardino, / la notte, che è dovunque! Come confidente / voglio la notte! / Così, ovunque sarò, / potrò parlare di te con la notte! Essa / ci ha visti! Sa di te e di me! / « Notte » ti dico « tu la vedesti, non è / lei bellissima? » e le grido: « Notte, lei / non mi ama e io le voglio tanto bene ».

Was hat dich denn – du Stolze,
Hierher – in dieses Haus – gebracht?²

ella risponde, scuotendo tristemente la testa: « Non lo so » e, cercando le parole: « Egli diceva... ». A mio modo di vedere, la spaventosa e stupefacente casualità che domina la vita, il terrificante prodigio dei momenti insoliti si manifestano qui con piena evidenza dalla linea melodica delle circostanze; acquistano una vivacità che ci fa sentire con immediatezza quanto inesorabile sia il loro dominio sulla vita. I casi accidentali, gli attimi acquistano un valore simbolico, diventano simboli del loro potere sovrano. Così, il primo passo verso la loro vera estrinsecazione drammatica è compiuto. Soltanto il primo passo; il loro potere di suggestione infatti si esercita a posteriori, gli eventi non fanno che agevolare e porre le basi per una percezione sentimentale che avviene a posteriori; non ci forniscono che un pallido presentimento, non possiedono la violenza soggiogatrice dell'esperienza umana diretta. Ma ci sono attimi in cui anche questo sentimento già diventa percepibile.

In questi istanti e nelle prospettive che aprono, affiorano con insolita energia le prime tracce di un moderno stile drammatico. Non sono le manifestazioni della vita odierna, superficiali, insignificanti e in fondo senza alcun interesse per nessuno che fanno sì che questo stile sia uno stile moderno (come avviene per esempio nel naturalismo), ma il fatto che il nostro specifico odierno modo di sentire, di valutare e di pensare, il suo ritmo, il suo svolgimento e la sua melodia vogliono crescere dentro le forme, diventare una cosa sola con le forme, insomma vogliono assurgere a forma. Il dramma di Beer-Hofmann sovrabbonda dell'inaudita ricchezza di bellezze impreviste. È sufficiente il modo in cui pone i problemi – anche se non è ancora giunto il giorno delle risposte – per dargli la bellezza delle nuove, stupefacenti soluzioni. Dal tempo di Schiller e Goethe il verso fu indispensabile per mantenere alla distanza delle grandi tragedie i personaggi del dramma; ma anche il verso dovette piegarsi all'umanità dei suoi personaggi e Schiller (fie-

² Che cosa ti ha condotto – sfrontata, / qui – in questa casa?

ro o rassegnato) scrive a Goethe che nessun carattere rientra propriamente nel dramma e che le « maschere idealistiche » delle tragedie greche erano assai più facili da impiegare dei personaggi di Shakespeare e di Goethe. Beer-Hofmann è forse il primo dopo Kleist che nei suoi versi sia riuscito a mantenere tutto il mondo del dramma su un tono tale che, malgrado l'esagerata aderenza alla realtà dei suoi personaggi, nessuno rimane escluso; senza tuttavia rinunciare in alcun modo alla sua duttilità, alle sue fragili finezze ed alle sue brevissime istantaneità.

La tecnica con cui Beer-Hofmann rappresenta gli uomini – profondamente connessa all'essenza della struttura dei drammi – è la tecnica dei grandi momenti. (Il Browning di *Pippa passes* e il giovane Hofmannsthal delle scene liriche sono i precursori di questa evoluzione.) Ciascuno dei suoi personaggi ad un certo punto del dramma (o, secondo la sua importanza, in più punti) acquista vita improvvisamente e cessa di essere lo sfondo pittorico del destino altrui; proprio nel momento in cui il suo destino e il suo carattere s'immettono nella direttrice principale del dramma. Ed è soltanto l'energia concentrata nell'intensità umana di tali momenti a caratterizzare un'intera figura – irradiandola di spunti del passato e del futuro. In tal modo la figura viene lavorata in tutte le sue sfumature a un grado altissimo di differenziazione, ma tutto ciò si manifesta soltanto in momenti come questi, ogni movimento successivo è la conseguenza dell'energia potenziale impressa da essi, la quale perciò va tenuta a un minimo di pressione, tale per cui non possa scompaginare nessuna costruzione, malgrado la sua intensità. In breve: gli scrittori d'oggi (Hofmannsthal per esempio) semplificano le loro figure, riducono le loro caratteristiche specifiche al minimo necessario, Beer-Hofmann invece stilizza soltanto le forme in cui si manifestano.

Egli conserva la stessa tecnica quando deve stabilire delle connessioni d'ordine psicologico o costruttivo tra i suoi personaggi, come quando deve rappresentare delle condizioni umane. La scelta rigorosa avviene anche qui con dei criteri d'ordine cronologico, è la scelta dei mo-

menti più intensi e più significativi del dramma. Non c'è altro approccio verso i personaggi, perché Beer-Hofmann non si lascia andare a esperimenti di tipo evoluzionistico. Poiché in momenti come questi i personaggi per così dire si toccano in tutta l'estensione della loro superficie, poiché sono collocati nel dramma con l'intera loro essenza, poiché acquistano una dimensione drammatica in tutta la loro sostanza, e non soltanto in alcune loro caratteristiche, è impossibile che una lirica così fluente e così articolata perda di drammaticità. Nei punti invece in cui compaiono sciolti, l'ampiezza della piattaforma stilistica, le grandi difficoltà di stile da superare, diventano fonte di grandi bellezze: appunto per il fatto che le condizioni umane non possono includere nessun elemento che non sia rigidamente previsto nella compagine del dramma. Così composto, esso non incorre quindi nel grande pericolo che incombe sul moderno dramma psicologico, i cui personaggi sono più dilatati e sfumati di quel tanto richiesto dalla loro sorte, cosicché la pura e profonda lirica dei momenti nei quali essi vengono messi a confronto rimane allo stadio di lirica pura, non si muove da quei punti precisi e perciò perde d'interesse e annoia. Ma così viene evitato anche il pericolo principale degli odierni stilisti, per cui, in conseguenza della forzatura imposta alla complessa esistenza di un'anima per farla rientrare in un paio di grandi tratti, la figura del personaggio, immaginata forse in grandezza normale, rischia facilmente di cadere nel patologico per la parzialità con cui è disegnata. (Jaffier di Hofmannsthal ne è forse oggi l'esempio più lampante.)

La grande solitudine in cui vivono i personaggi di questo mondo, come in tutti i drammi recenti, non svuota di contenuto il loro rapporto reciproco, anche se la linea divisoria dei loro profili caratteristici è troppo marcata. (Per renderla ben visibile nella prospettiva del dramma.) I discorsi dei suoi personaggi non si svolgono su piani divergenti, ma le loro parole si legano l'una all'altra come braccia protese verso l'amplesso, si intrecciano, si cercano e si trovano ed è soltanto dietro questi incontri che scopriamo l'ombra immobile dell'eterna solitudine, imponente, incrollabile, ma perciò più impres-

sionante. I solchi che dividono i suoi personaggi sono cosparsi di roseti; dai suoi personaggi si dipartono fasci di luce in tutte le direzioni, ma le rose non possono scavalcare l'abisso e la luce viene riflessa soltanto da specchi.

Beer-Hofmann è uno di quelli che, senza farne un programma, evita accuratamente ogni compromesso e rinuncia al facile eroismo di seguire fino in fondo una tendenza unilaterale. Le vecchie astrazioni sarebbero troppo anguste per i suoi profondissimi contenuti, egli vuol crearne di nuove, nelle quali tutta la sua lirica possa risolversi in forma. Questa tendenza lo divide dalla rigida stilizzazione della pura arte architettonica di Paul Ernst e dagli abbozzi belli e sconvolgenti di Gerhart Hauptmann (i nomi valgono qui solo in quanto rappresentano una tendenza). La lotta da lui ingaggiata per giungere alla conquista della forma è la più eroica, tra tutte quelle che si svolgono sotto i nostri occhi. Sembra che una profonda astuzia gli imponga di arginare la straripante ricchezza dei suoi momenti in confini rigidamente fissati. Per lui le forme sono oggi ancora delle restrizioni, con le quali si dibatte in lotte difficili e dolorose; non in nome di quello che è stato detto, ma piuttosto in nome di quello che non si dice, per evitare la rinuncia. In ognuna delle sue opere, qua e là, la sua tela così bella si spezza e si aprono scorci improvvisi su altri mondi, forse sulla vita, forse su di lui – chi lo sa? E anche se i posterì, che tendono sempre a mantenere rigidamente le distanze – per essi esiste soltanto ciò che ha una forma finita, ogni accento espresso con immediatezza perde invece il suo significato – anche se i posterì passeranno dinanzi a loro con legittima freddezza e incomprensione, noi non possiamo rinunciare ad amare questi momenti, nei quali questo grande artista si è rivelato più debole di quest'uomo autentico e profondo.

RICCHEZZA, CAOS E FORMA:
UN DIALOGO SU LAWRENCE STERNE

L'azione si svolge nella stanza di una ragazza, arredata con borghese modestia, dove il nuovo e il vecchio sembrano coesistere con singolare disorganicità. Le pareti sono coperte da una comune tappezzeria colorata, i mobili, piccoli, bianchi e scomodi, sono quelli di una stanza di ragazza della media borghesia, soltanto la scrivania è bella, grande e comoda; in un angolo, dietro un paravento giapponese, il grande letto di metallo. Sui muri la medesima disorganicità. Ritratti di famiglia e intagli giapponesi, riproduzioni di pittura moderna e di quadri antichi, oggi di moda: Whistler, Velázquez, Vermeer. Sopra la scrivania la foto di un affresco di Giotto.

Una ragazza di singolare bellezza è seduta al tavolo di lavoro. Tiene sulle ginocchia un libro, gli *Aforismi* di Goethe; lo sfoglia e sembra che stia leggendo; aspetta qualcuno. Suonano alla porta. La ragazza è in quell'istante così assorta nella lettura che se ne accorge soltanto quando il campanello suona una seconda volta; si alza dalla sedia per salutare chi sta entrando. È un suo collega d'università. Ha quasi la sua stessa età, forse è un po' più giovane di lei: un giovane sui venti-ventidue anni, di bell'aspetto, biondo, pettinato con la riga da una parte; porta gli occhiali a stringinaso e una giacca a colori vivaci, è studente di filologia moderna ed è innamorato della ragazza. Sottobraccio ha alcuni libri consunti, rilegati in cuoio – autori inglesi dell'inizio dell'Ottocento – che posa sulla scrivania. Si stringono la mano; si siedono.

Lei: – Quando tenete la vostra esercitazione al seminario?

Lui: – Non lo so ancora con certezza. Devo prima controllare diverse cose; devo scorrere anche un paio di annate dello « Spectator » e del « Tatler ».

Lei: – Ma perché vi date tanto da fare, per questa gente poi? Va già abbastanza bene com'è adesso, chi se ne accorge se manca ancora qualcosa?

Lui: – Può essere. Ma Joachim...

Lei (interrompendolo): – È naturale, perché voi discutete sempre tutto con lui.

Lui (sorridente): – Forse non è semplicemente per questo. Comunque sia, lo faccio per me. Il lavoro adesso mi dà gioia, mi piace. È così piacevole aver a che fare con le bagatelle. Mi portano verso tante cose che altrimenti, senza il loro aiuto, non sarei stato capace di assimilare per troppa pigrizia. Eppure non ci rifletto, non mi affatico troppo. Faccio una vita comoda, questa la chiamo la « mia coscienza scientifica » e sono contento di definirmi uno « studioso serio ».

Lei (cui la faccenda piace molto): – Non siate cinico, Vincenz. Conosco assai bene quanto serio e importante sia per voi – per la vostra coscienza – perfezionare così la vostra materia.

Vincenz (non ne è molto convinto, ma dimostra di essere soddisfatto di questa dichiarazione, che lo lusinga. Poi, dopo una breve pausa): – Può darsi che abbiate ragione. Certamente. – (Ancora una piccola pausa.) – Ho portato con me Sterne. Come vedete, non me ne sono dimenticato.

Lei (prende in mano il volume, controlla con le dita la rilegatura): – Una bella edizione.

Vincenz: – Sì, è quella del 1808. Bella. Avete visto il Reynolds sulla prima pagina? Bello, vero?

Lei: – E le altre incisioni, che graziose. Guardate! – (Per un poco osservano le incisioni.) – Allora, che cosa mi volete leggere?

Vincenz: – Forse è meglio che cominci dal *Viaggio sentimentale*. Il *Tristram Shandy* ve lo leggerete da sola, se vi piacerà. D'accordo? Ascoltate, prego! (Parla con pronuncia inglese molto buona, ma studiatamente affettata. Legge l'inizio del viaggio, il primo piccolo episodio sentimentale con il frate elemosiniere, l'umoristica rassegna dei viaggiatori, l'acquisto della vettura, la prima avventura platonico-sentimentale con la sconosciuta. Legge rapidamente, a scatti, con un accento duro e nitido, senza sentimentalismi di sorta, e i passi sentimentali li legge con un tono di voce ironico, anche se lieve e quasi impercettibile. Legge facendo notare che in ogni frase si tratta di faccende che non gli sembrano molto importan-

ti, ma di quello che, tra tante belle cose che s'incontrano, gli è piaciuto e anche nel modo in cui gli piace si nota una buona dose di umore passeggero e di attaccamento ai propri umori. Mentre sono entrambi sprofondati nella lettura, si sente ancora suonare alla porta, in modo forte e deciso, e subito dopo entra Joachim, un loro collega d'università. Ha la stessa età della ragazza, forse qualche anno di più. È più alto di Vincenz, bruno, semplice, vestito quasi poveramente. Ha i tratti duri, quasi rigidi. Anch'egli studia filologia moderna e anch'egli è innamorato della ragazza. Perciò è infastidito dall'atmosfera di tranquilla armonia che avverte tra i due. Si avvicina e li saluta. Poi prende il volume dalle mani di Vincenz): — Che cosa leggete?

Vincenz (con un certo nervosismo, dovuto in parte al fatto che l'altro li ha disturbati ed in parte al fatto che avverte nella domanda una sottintesa contrarietà): — Sterne.

Joachim (si accorge del tono e sorride): — Vi ho disturbati forse?

Vincenz (sorridente a sua volta): — Sì. Per voi non vale nulla. Invece è bello, divertente, ricco e niente affatto scontato.

Lei (seccata per l'interruzione): — Ricominciate la vostra polemica?

Joachim: — No. Almeno per quanto mi riguarda, credetemi, e oggi in modo particolare. — (Rivolto a Vincenz.) — Avevate torto su una sola cosa, non temete, non voglio far della polemica, non è a me che Sterne non si addice, benché non abbia un grande amore per lui, l'avete indovinato, ma a questo qui. — (Indica il volume di Goethe, che è ancora posato sulle ginocchia della ragazza.) — L'avete letto questo, prima di incominciare a leggere Sterne?

Lei (grata che qualcuno finalmente l'abbia notato e perciò rivolta con tono affettuoso verso Joachim e con una punta d'aggressività nascosta nei riguardi di Vincenz): — Sì, io Goethe l'ho letto. Perché me lo chiedete?

Joachim: — Perché, mentre leggevate Sterne, avrete certamente pensato: che cosa avrebbe detto Goethe di queste cose? Non se la sarebbe presa forse con questo

groviglio di elementi eterogenei? Non avrebbe disprezzato ciò che stavate leggendo, a causa del suo disordine, del suo stato di non elaborazione? Non avrebbe definito il vostro poeta un dilettante, perché rende i sentimenti così come sono, come una materia grezza, non lavorata, perché non fa alcuno sforzo per raggiungere una composizione unitaria, una forma sia pure scadente. Avete letto certamente ciò che egli dice a proposito dei dilettanti? Vi ricordate? « Errore dei dilettanti: voler collegare direttamente fantasia e tecnica ». Non si dovrebbe forse premettere questa frase come motto a ogni critica di Sterne? E il ricordo dell'impressione immediata che si riceve da questa frase non dovrebbe impedire ogni indulgente cedimento verso ciò che è privo di forma?

Lei (con qualche incertezza, che cerca però di mascherare assumendo un tono di voce sicuro): – In quello che voi dite c'è qualcosa di valido, ma Goethe non ha detto proprio...

Vincenz: – Credo di sapere ciò che volevate dire, quindi permettetemi di portare a termine la frase che avete iniziato: Goethe non era un dogmatico. « Non impediteci di essere versatili! » dice, ed era questo che voi volevate ricordare, non è vero?

Lei (non pronuncia un sì grato e caloroso ma il suo silenzio, così com'era avvenuto prima di questo intermezzo, dà ragione a Vincenz, tanto che sia l'uno che l'altro se ne accorgono).

Vincenz (proseguendo il discorso): – « I rapanelli della Marca sono saporiti, meglio se mescolati con castagne, e questi due nobili frutti crescono in luoghi distanti tra di loro ». E potrei citare ancora mille altri passaggi. No! Parlare in nome di Goethe contro queste delizie, non va. Contro nessuna delizia, contro nessun godimento. Non è lecito farlo contro nessuna di quelle cose che ci arricchiscono, che danno qualcosa di nuovo alla nostra vita!

Joachim (un po' ironicamente): – Che dite mai!

Vincenz (la cui irritazione diventa sempre più marcata): – Come se non sapessi, è escluso che voi non ne siate altrettanto informato, che cosa ha significato Sterne per Goethe, con quale affetto e gratitudine egli ne parla,

come una delle esperienze più importanti della sua vita. Non ricordate? Non ricordate neppure il punto in cui dice che anche il diciannovesimo secolo dovrebbe sapere ciò che deve a Sterne e dovrebbe cominciare ad accorgersi di come gli è ancora dovunque debitore? Non ricordate? Non vi viene in mente il passo dove dice: « Yorick Sterne fu lo spirito più bello che ci sia mai stato; chi lo legge si sente al tempo stesso libero e bello ». Vi ricordate?

Joachim (apparentemente assai calmo e riflessivo): — Le citazioni non provano nulla. Lo sapete bene quanto me. So che potreste continuare con le vostre citazioni in questo senso per mezz'ora e d'altronde sapete benissimo che anch'io, senza allontanarmi da Goethe, potrei trovare citazioni, quante ne voglio, a favore del mio punto di vista. E ciascuno di noi rassegnato finirebbe per ripetere a se stesso il detto che nessuno può essere convinto, perché i giudizi sbagliati hanno profonde radici nella vita di ognuno e occorre perciò continuare a metterci di fronte alla verità. Con altrettanta rassegnazione nei confronti dell'altro, ciascuno finirebbe per pensare che il proprio avversario crede d'averlo confutato, poiché continua a ripetere la sua opinione e non bada a quella dell'altro. No! Le citazioni servono a sostenere tutto e non sostengono un bel niente! Anche se avessi contro tutte le citazioni della letteratura mondiale, so che in questa controversia Goethe sarebbe d'accordo con me. E anche se non lo fosse, infatti può permettersi molte cose che noi non possiamo permetterci, la mia prima sensazione resterebbe vera: è una mancanza di stile leggere Sterne dopo aver letto Goethe. Forse ho ancor più ragione di quanto credevo di averne prima: non si possono amare contemporaneamente Goethe e Sterne. Chi dà molta importanza agli scritti di Sterne, non ama il vero Goethe, oppure non capisce il proprio amore.

Vincenz: — Io penso che siate voi a fraintendere Goethe, non io — (guardando la ragazza) — non noi. Voi amate in lui qualcosa che egli stesso considerava secondario. Ma avete ragione nel dire che non dobbiamo parlare in suo nome. Egli non darebbe ragione né all'uno né all'altro, ma si limiterebbe a fornire argomenti; e comunque,

penso, gli sarebbe alquanto indifferente sapere chi dei due ha ragione o torto. In realtà è assolutamente indifferente chi dei due ha ragione.

Aver ragione! Aver torto! Che insignificante, volgare problema! E quanto poco riguarda gli argomenti di cui si parla! La vita! L'arricchimento! Supponiamo che io ammetta, naturalmente non lo faccio, che voi abbiate ragione: noi non saremmo stati conseguenti se i due argomenti che stiamo trattando non si combinassero tra loro, e allora? Se noi sperimentassimo soltanto un poco le cose, l'intensità della nostra esperienza umana confuterebbe ogni teoria che ci viene imposta dall'esterno. È semplicemente falso che tra due esperienze umane intense possa esserci una forte, tagliente contraddizione. È falso: perché l'essenziale si trova proprio nel momento in cui ho afferrato per la prima volta le cose, nella forza dell'esperienza: la possibilità che entrambi diventino per noi un'esperienza profonda, esclude la possibilità di una contraddizione. La contraddizione si trova altrove, al di fuori di loro, al di fuori di tutto ciò che noi possiamo sapere su di loro, nel nulla, nella teoria.

Joachim (un po' ironicamente): — Così insomma tutto è in tutto, così...

Vincenz (interrompendolo energicamente): — Perché no? Dove risiede l'elemento comune e la contraddizione? Queste non sono proprietà delle cose, sono solamente i limiti delle nostre possibilità. E non esiste un a priori nei riguardi delle possibilità, quando cessano di essere delle possibilità, quando si reificano, non c'è più nessuna critica da svolgere nei loro confronti. Unitarietà significa che qualcosa rimane unito e il rimanere unito è in questo caso l'unico criterio della verità; non esiste alcuna istanza al di sopra del suo giudizio.

Joachim: — Non vi accorgete che, portato all'estremo, ciò significa anarchia?

Vincenz: — No! Infatti qui non si tratta di estremizzare, ma della vita. Non si parla di sistemi, ma di nuove realtà, che non si ripeteranno mai. Di realtà dove quella che segue non è la continuazione della precedente, ma qualcosa di totalmente nuovo, qualcosa che non è possibile prevedere in alcun modo, qualcosa cui non si posso-

no applicare delle teorie, delle « coerenze portate all'estremo ». Limite e contraddizione esistono soltanto in noi, così come esiste la possibilità di unificazione. Ogni qual volta avvertiamo una contraddizione irriducibile, siamo arrivati ai confini di noi stessi; quando abbiamo fatto questa constatazione, cominciamo a parlare di noi, non delle cose.

Joachim: — Ciò è certamente vero. Ma non dobbiamo mai dimenticare che in noi esistono dei limiti che non sono tracciati dalla nostra debolezza, viltà o impenetrabilità nei confronti delle impressioni possibili, ma dalla vita stessa. Dalla nostra vita. La voce ammonitrice che ci proibisce di oltrepassarli è la voce della vita e non quella della nostra ritrosia verso la ricchezza della vita. Sentiamo che la nostra vita esiste solamente all'interno di questi confini, tutto quanto è al di fuori di essi è malattia e dissoluzione. L'anarchia è la morte. Ecco perché la odio e la combatto. In nome della vita. In nome della ricchezza della vita.

Vincenz (con sarcasmo): — In nome della vita e della sua ricchezza! Suona molto bene, fintantoché non volete applicare concretamente la vostra teoria. Non appena uscite dalla solitudine dell'eternamente astratto, vi trovate tra le mani una teoria che brutalizza i fatti. Non dimenticate che stiamo parlando di Sterne ed è contro di lui che voi sollevate obiezioni, in nome della vita e della sua ricchezza?

Joachim: — Sì.

Vincenz: — Ma non vi accorgete che è proprio questo il punto sul quale Sterne è meno vulnerabile? Che possiamo negargli tutto ciò che vogliamo, ma questo, la ricchezza, la pienezza della vita, non potremo sottrarglielo mai? Non intendo soffermarmi adesso sulla pienezza dei suoi piccoli gioielli stilistici né sulla fluttuante ricchezza che ricopre ogni minima manifestazione di vita nei suoi scritti. Pensate soltanto alla turgida esistenza di alcune figure del *Tristram Shandy* e ai riflessi multicolori che provengono dalla luce delle loro reciproche relazioni. Heine lo venerava come fratello di Shakespeare e Carlyle aveva per lui un amore uguale soltanto a quello per Cervantes. Hettner paragonò il rapporto fra i fratelli

Shandy a quello tra Don Chisciotte e Sancio Panza. Inoltre egli vide questo rapporto approfondito in Sterne, non sentite che ricchezza di vita esso acquista in virtù di tale approfondimento? Il cavaliere spagnolo e il suo panciuto scudiero: stanno l'uno accanto all'altro come l'attore e lo scenario, ciascuno fa da scenario all'altro. Si completano vicendevolmente. Certo; ma soltanto per noi. Un destino misterioso li ha uniti e li conduce lungo tutta la vita uno accanto all'altro. Ogni esperienza dell'uno diventa uno specchio deformante di tutti i momenti di vita dell'altro e questo alternarsi continuo di corrispondenti immagini grottesche simboleggia la vita. È una caricatura dell'irrimediabile inadeguatezza dei rapporti umani. Bene, eppure notate che Don Chisciotte e Sancio Panza non hanno alcun rapporto tra loro; almeno sul piano umano. Tra loro non ha luogo un'interazione, se non quella che può esserci tra due figure di uno stesso quadro: lineare e coloristica, non umana. Daurier seppe esprimere il loro rapporto, il loro carattere, con un disegno di pure linee. Non dovrebbe sembrare troppo paradossale sostenere che tutto ciò che Cervantes ha scritto, tutte le avventure a cui i suoi eroi vanno incontro, tutte queste cose, non sono che didascalie per questi disegni, una pura emanazione dell'idea, dell'a priori, della vita che supera per energia e vivacità l'esistenza reale, nella misura in cui era possibile esprimerla in questo rapporto di linee. Sapete cosa significa esprimere la relazione tra destini in questa maniera? Significa che in questo punto si rivela la monumentalità di Cervantes e al tempo stesso il limite dell'intensità della sua concezione, che le sue figure sono come delle maschere: l'uno grande l'altro piccolo, l'uno magro l'altro grasso, talché l'esistenza di ciascuno è assoluta ed esclude a priori l'opposto. Significa che la relativizzazione, l'oscillazione di tutti i rapporti si possono ancora rinvenire soltanto nella vita, nell'avventura e significa che gli uomini non sono ancora distrutti. I loro gesti, nei confronti della vita, sono univoci, il loro carattere è stereotipato, tra questi due esseri diversi non c'è nulla in comune, è impossibile che si sfiorino.

Ora, Sterne ha introdotto nel suo modo di vedere gli

uomini la relativizzazione. I due fratelli Shandy sono entrambi al tempo stesso Don Chisciotte e Sancio Panza. Ad ogni istante questo rapporto si rinnova, si capovolge e ritorna al punto d'inizio. Ciascuno di essi lancia una sfida ai mulini a vento e ciascuno è spettatore ignaro e distaccato dell'inutile e vana battaglia sostenuta dall'altro. È impossibile ricondurre a una formula qualsiasi un rapporto di questo tipo. Nessuno dei due fratelli Shandy porta l'immutabile maschera di un sentimento universale permanente. Tutto ciò che fanno ogniqualvolta appaiono come cugini del nobile cavaliere, diventa secondario rispetto al sublime grottesco dell'inadeguatezza del rapporto. Non a torto si suol dire che l'impotenza e l'estraneità di Walter Shandy verso le cose rappresenta l'eterna incapacità del teorico a cospetto della realtà. Mi rendo conto ora che è legittimo sostenerlo e che nessuno ha espresso finora con sufficiente acutezza e profondità la possente simbologia di questo rapporto. Eppure in questo caso l'elemento veramente fondamentale è il rapporto degli uomini tra loro e non gli uomini considerati individualmente; l'onnicomprensiva varietà e pienezza del cerchio, che essi compongono, pur essendo in due soltanto. Che ricchezza nel rapporto reciproco tra i due fratelli! Non è commovente la loro consapevolezza di essere l'uno parte dell'altro, il sentimento che vive in loro di un'intima uguaglianza, il grande dolore che li angoscia, perché sarà proprio questo che li dividerà per sempre senza speranza? Commovente il modo con cui talvolta fingono di accreditare la donchisiotteria dell'altro e talaltra mostrano il desiderio di guarire l'altro... del contenuto della sua vita. Eppure non c'è una sola occasione in cui il loro rapporto non si esprima con grottesca comicità; per lo più con una forza tale che nella grande risata la causa del riso, la profonda sensazione di non potersi incontrare, si avverte appena come un flebile accompagnamento. Non so se vi siete accorto in quale misura il gioco di parole diventi simbolo di vita, in un mondo simile. Simbolo dell'essenza delle parole in quanto allusività, mediazione, simbolo del fatto che le parole sono in grado di comunicare l'esperienza soltanto quando l'interlocutore ha avuto la stessa esperienza.

I fratelli Shandy conversano assieme, ma non comunicano, per cui ciascuno fa attenzione soltanto ai propri pensieri e ascolta soltanto le parole che escono dalla bocca dell'altro, non i pensieri e i sentimenti. Non appena una parola dell'uno sfiora, sia pure da lontano, i pensieri dell'altro, quest'ultimo si mette in guardia e il primo riprende il filo del discorso nuovamente da dove l'aveva lasciato. Gli scambi di battute sono dei crocicchi, dove l'uno incontra l'altro per poi riprendere la sua strada, afflitto per non essere stato riconosciuto. Il rapporto tra Walter Shandy e sua moglie è dello stesso tipo, pieno degli stessi dolori tragico-grotteschi e di gioie malinconiche. Pieno di un filosofico soffrire per il fatto che sua moglie, la quale già non capisce quanto egli dice, non è neppure consapevole del suo non capire, e non chiede nulla, non si arrabbia, non si accalora. Neppure il più intricato meccanismo di pensiero può smuovere questa donna dalla sua quieta indolenza, che le fa approvare tutto ciò che dice il marito filosofo, per cui tutto si svolge secondo la volontà della donna. Il filosofo scrive un libro su come educare il figlio, affinché non subisca l'influenza della madre, ma mentre lo scrive, la madre naturalmente educa il figlio. E quel paio di tristi-liete soddisfazioni: per esempio, quando la donna vuole spiare la scena d'amore tra « uncle Toby » e « Mrs. Wadman »; confessa al marito la propria curiosità e gli chiede il permesso di poter spiare, e la risposta dell'olimpico filosofo: « Call it my dear, by its right name and look through the keyhole as long as you will » (« Chiamalo, mia cara, con il suo giusto nome, e guarda attraverso il buco della serratura quanto vuoi »). E l'altra grande inadeguatezza, la bontà primordiale di « uncle Toby », tanto buono da essere del tutto ignaro della vita e degli uomini; tanto sprovveduto verso qualsiasi realtà da provocare penosissimi imbarazzi e colossali malintesi tra le persone più semplici, più comuni. Eppure anche nella notte dell'incomprensione reciproca si agita una fiammella di solidarietà: « uncle Toby » e il suo servo « Corporal Trim » — un tempo entrambi avevano servito lo stesso padrone — limitato quanto lui, ma pronto ad accettare senza perplessità ogni stramberia del suo antico padrone, poiché

la sua natura è passiva, bonaria, nata per servire. In tutto il mondo ci sono soltanto questi due matti, ottusi, che si capiscono tra loro soltanto perché il caso li ha forniti della stessa fissazione!

Questo è il mondo che Sterne osserva e dal quale ha saputo trarre tanta ricchezza, tristezza profonda e comicità al tempo stesso, come momenti inseparabili. Egli ha saputo individuare la ricchezza contenuta nella polivalenza di questo cerchio formato soltanto da due semicirconferenze, personificate dal pianto che diventa ilarità e dal riso che provoca il pianto; l'esistenza che diventa vera esistenza solo in virtù di questa polivalenza, che non potrà mai essere totalmente e realmente compresa dall'Io, perché esso non è in grado di osservare il centro del cerchio da tutti i punti della sua periferia.

(pausa)

La ragazza (esclamando): – Che bello! Il centro... – (Vincenz la osserva, aspettando l'entusiasmo ormai sfumato; la ragazza arrossisce perché si è accorta di essere intervenuta a sproposito; con grande imbarazzo.) – Sì, la teoria del centro, la teoria romantica del centro...

Joachim (altrettanto imbarazzato, ma per altra ragione, perché sente che, date le sue convinzioni e soprattutto in quella situazione, deve confutare Vincenz partendo dal principio della forma in astratto; ma non sa ancora come farlo. Molte idee gli girano per la testa, ma intuisce che ogni confutazione sarebbe irrisoria di fronte a questo entusiasmo bello e sincero e teme di inimicarsi del tutto la ragazza, qualora la sua confutazione le apparisse meschina; d'altra parte sa bene, per la stessa ragione, che deve pur arrischiarsi a fare delle obiezioni per non rimanere invischiato nell'atmosfera suscitata dalle parole di Vincenz; perciò parla piano, incerto, con frequenti pause): – Magnifico. Già... magnifico... se questo romanzo fosse... se fosse così... se fosse veramente tale... Avrebbe potuto essere veramente un grande romanzo.

Vincenz (in fondo anch'egli è un po' imbarazzato. Sente nell'aria degli argomenti contrari legittimi e – conoscendo Joachim – prevede anche da che parte supper-

giù lo potrà attaccare. Ma non sa ancora con precisione come sarà l'attacco e tantomeno come dovrà difendersi. Ha la vaga sensazione che le sue parole lo abbiano portato troppo lontano, ma nello stesso tempo sente che non può rinunciare neppure in minima parte al suo entusiasmo, se non altro per la ragazza. Perciò comincia a parlare molto nervosamente, a scatti, facendo osservazioni perentorie): – Avrebbe potuto essere! Che ridicolaggine! – (Si vede che vuol tener lontano il discorso quanto più è possibile dai problemi della forma.) – Sapeste bene che in mezzo a tutta questa infinita ricchezza ho voluto mostrare soltanto alcuni dettagli. Avrebbe potuto essere! Che ridicolaggine!

Joachim (altrettanto incerto e con molta cautela): – Sì. Non avete nominato tutto ciò che è contenuto in questi scritti e certamente avrete dovuto lasciare da parte molte cose che il vostro entusiasmo vi avrebbe fatto esaltare ancora di più. – (La ragazza, che ha ascoltato con calore il discorso di Vincenz, comincia ora ad accorgersi che il suo contenuto potrebbe essere messo in dubbio; non vuole prendere posizione affrettatamente e fa un cenno col capo come se volesse dimostrare di essere seccata per il fatto che Joachim identifica superficialmente il suo pensiero con quello di Vincenz, soltanto perché ne è rimasta colpita. Joachim, interpretando questo cenno del capo come approvazione, prosegue il suo discorso più sollevato, ma il senso di fastidio verso se stesso rimane, perché è stato lui a metterla in quella scomoda situazione.) – Non dimenticate però che avete tralasciato in egual misura altre cose. Avete trascurato molti punti la cui omissione, credetemi, ha contribuito a rafforzare le vostre idee.

Vincenz (ha frainteso, come Joachim, il cenno della ragazza. Parla ora con maggiore energia per riguadagnare quella superiorità che teme di perdere): – Credo di capire dove volete arrivare, però, scusate, ritengo la vostra accusa insignificante.

Joachim (interrompendolo): – Non ho ancora finito...

Vincenz (prosegue senza dargli ascolto): – Dicevate pressappoco: che bel romanzo sarebbe stato *Tristram Shandy*, se Sterne l'avesse soltanto scritto. A vostro av-

viso, io l'avrei completamente falsato, quando ne ho parlato, per aver omesso tutto ciò che costituisce una rottura in questo grande sistema...

Joachim: – Ma io...

Vincenz: – Scusate un momento. Voi pensate di certo alle divagazioni di Sterne, ai suoi episodi che non significano nulla nel contesto, alle sue scorribande grottesche, filosofiche e a molte altre cose ancora. Ma è estremamente superficiale considerare come elemento che disturba la concezione o ne danneggia la sua grandezza ogni cosa che, in un primo momento e forse soltanto da un punto di vista preconetto, troppo teorico, sembra fuori luogo. Considerate che può esserci una visione profonda e giusta, anche se per voi non troppo chiara, là dove voi vedete soltanto disordine e confusione. Penso che Sterne sapesse molto bene quello che faceva, infatti ha una sua teoria dell'equilibrio, del tutto individuale, « to keep up that just balance betwixt wisdom and folly » – scrive nel *Tristram* – « without which a book would not stand together a single year » (« mantenere quel giusto equilibrio tra saggezza e follia, senza il quale un libro non reggerebbe un solo anno »). E credo di sapere quali stati d'animo postulavano proprio questa concezione dell'equilibrio. Forse vi ricordate ciò che ho già detto a proposito della polivalenza del suo modo di osservare gli uomini. Ad ogni modo: per introdurre e poi per far muovere uomini come questi, il suo metodo è l'unico o – unico, unico! – quantomeno un metodo molto vantaggioso. Forse potrei caratterizzarlo più brevemente in questo modo: un fatto e tutt'intorno uno sciamè disordinato di associazioni, suscitate da esso. Compare un uomo, dice una parola, fa un gesto, oppure sentiamo solo il suo nome, poi scompare in una nube d'immagini, di accidenti, di stati d'animo sorti attorno alla sua apparizione. Egli scompare affinché tutti i nostri pensieri possano avvolgerlo da ogni parte, e quantunque una sua seconda apparizione distrugga gran parte di quella multiformità suggeritaci dalla prima, anche attorno a questo secondo momento si forma la stessa ricchezza, più abbondante in virtù del ricordo del momento trascorso. Questo è lo stato d'animo del poeta quando

coglie un gesto di un suo personaggio; di chi scrive un diario, quando riflette sulle sue esperienze e mette in ordine i suoi ricordi; è lo stato d'animo del vero lettore – non di colui che vede soltanto lettere stampate – quando vuole ricuperare nella percezione figure a lui ignote. Questa è anche la tecnica di ogni nostra conoscenza sulla natura umana nella vita.

Joachim (il suo tono è ancora un po' incerto e solo a poco a poco prende slancio durante il discorso): – Forse c'è qualcosa di buono in quello che dite. Eppure a mio modo di vedere continua a valere quanto ho detto prima: che bello avrebbe potuto essere questo romanzo. Infatti voi continuate a venire in soccorso al poeta, e a voi stesso, omettendo qualcosa. Parlate di Sterne come se le vostre parole non facessero che esplicitare il ritmo immanente del suo apparente caos e tuttavia gli sottraete proprio ciò che occorre inserire nel ritmo mediante il suo aiuto, il resto lo lasciate da parte, forse senza accorgervene.

Vincenz (seccato): – Non è vero.

Joachim: – Un esempio solo, ma d'importanza capitale; i molti passaggi morti, già oggi illeggibili, confermerebbero comunque la mia opinione. Ho letto una volta in un'opera di uno storico inglese della letteratura che Sterne adopera il termine « *humour* » ancora nel suo antico significato, quello dell'età elisabettiana. Difatti, che cos'altro è, in tutti i suoi personaggi, l'eterna melodia della cecità e dell'assurdo, da « *Hobby Horse* », se non lo « *humour* » dei personaggi di Ben Jonson? Caratteristica stabile della persona, presente in tutte le sue azioni, tanto che cessa di essere la sua caratteristica, tanto che la persona non può che agire come se tutte le sue manifestazioni di vita fossero unicamente caratteristiche di questo « *humour* ». Caratteristica che l'uomo non porta in sé ma dalla quale è portato. Potrei anche dire: lo « *humour* » è la maschera, ciò che rimane della primordiale, del tutto allegorica tipicizzazione della vita e della commedia. Quella caratteristica fondamentale, per cui l'intera essenza di un uomo è riassumibile in un'epigrafe, in un epigramma; egli non poteva liberarsene nemmeno un istante, finché la commedia non fosse finita. Ogni ma-

schera, questo vale soltanto come corollario, anche se logora e parlata come quella dei personaggi di Sterne, impedisce pur sempre l'interazione tra uomo e uomo; in linea di principio, dunque, Sterne non è andato al di là di Cervantes.

Vincenz (con aria di trionfo): – Cercate con molta obiettività di approfondire ciò che avete detto or ora. Non mi riferisco ai suoi rapporti con Cervantes: volto e maschera si escludono solo in teoria, in realtà sono semplicemente poli opposti e non si può mai fissare con assoluta precisione il punto in cui avviene il passaggio dall'uno all'altro.

Joachim (interrompendolo concitatamente): – Qui però è possibile!

Vincenz: – Ma questa, come ho detto, non è la cosa più importante. Non avete osservato in quale misura ciò che dicevate a proposito dello « *humour* » sia un'integrazione di ciò che stavo dicendo io quando cercavo di caratterizzare il suo modo di vedere gli uomini? Voi non avete fatto altro che dare una sistemazione anche formale alla mia intuizione – (un po' ironico) – *c'est votre métier*. Ciò che voi chiamate « *humour* » è il centro attorno al quale tutto si raccoglie, è ciò che Sterne fa vedere da un numero infinito di prospettive, per poterne trovare una che gli permetta di rendersi conto dell'esistenza. Ma anch'io ho dovuto presupporre l'esistenza di questo centro, benché non ne abbia parlato espressamente; mancando questo, tutto sarebbe crollato. Se ora tento di definirlo, in realtà l'avete già fatto voi, è per dare al tutto una maggiore coesione, una maggiore ricchezza alla sostanza di questo mondo, composto di più materie: perché esso ha materie fisse e materie mutevoli, ma noi possiamo scinderle l'una dall'altra solo nell'astrazione; così come un volto viene modellato, per chi lo osserva, dall'aria che lo circonda, dalle sue luci e dalle sue ombre.

Joachim: – Ho già detto che non voglio polemizzare. – (*Vincenz* sorride e *Joachim* prosegue solo dopo una breve pausa) – Non sto facendo della polemica. – (*Vincenz* sorride ancora, ma poi il suo sguardo torna a rivolgersi alla ragazza; ella non condivide il suo sorriso; per un momento ha la sensazione che entrambi si siano allonta-

nati da lei e ne siano ugualmente distanti. Spaventata, vorrebbe mettere fine alla disputa. Perciò ascolta Joachim con impazienza e aspetta l'occasione di poter esprimere questo suo stato d'animo. Nel frattempo Joachim ha continuato a parlare.) – Vorrei fare soltanto un'osservazione. Che bello sarebbe tutto ciò di cui stiamo parlando, se fosse veramente così. Se ciò che voi chiamate il metodo Sterne, fosse effettivamente il suo metodo; se Sterne considerasse i suoi personaggi da questa prospettiva almeno con un po' di coerenza. Per favore, non interrompetemi adesso! Accettate il concetto « considerare dalla medesima prospettiva » come meglio vi piace, ma pensate sempre ad un modo di vedere ben preciso, senza il quale non c'è arte, e cercate di applicarlo, vedrete dove andrete a finire. Sterne stesso del resto lo sapeva benissimo. Quando parla della bonarietà del vecchio Toby, intuisce che non può raffigurarla con lo stesso stile con cui descrive le stramberie di Toby nella fortezza e le innocenti menzogne del vecchio, cioè che in quel caso è impossibile applicare il suo metodo « *hobby horsical* ».

Vincenz (ora parla nervosamente e con grande impazienza. Vorrebbe in qualche modo chiudere la disputa, ma ancora non riesce a trovare una sola osservazione che possa essere considerata definitiva. Ogni nuova frase lo trascina automaticamente in avanti, così che gli è difficile riassumere la sua opinione con chiare e brevi parole): – Voi continuate a inseguire questo spreco sovrano agitando il libro dei conti e per di più sempre con gli stessi conti! Sterne poteva permettersi di scoprire un errore nel suo metodo, inesistente. Non sentite a quali indicibili profondità queste due caratteristiche di « uncle Toby » si legano ciononostante l'una all'altra? E come la sovrana maestria di Sterne nello scorgere contemporaneamente i mille aspetti, le mille possibilità e i limiti di un metodo, gioca a questo punto con la naturale limitatezza del suo metodo, di ogni metodo? La sovrana maestria di Sterne...

Joachim: – O meglio: l'impotenza...

Vincenz (non si sarebbe mai aspettato una simile interruzione. La sua decisione di chiudere il dibattito scema sempre più ed egli s'impegna a fondo nell'argomen-

to, dimenticando tutto il resto; esclama con « legittima » indignazione): – No! Come potete dire una cosa simile? Bisogna pur essere in grado di stabilire una differenza tra ciò che è gioco e ciò che è debolezza, tra il perdere e il lasciar perdere!

Joachim: – Certo, ma proprio per questo...

Vincenz (interrompendolo): – Sì, ma qui io ci vedo lo stesso approfondimento di quell'ingenua sicurezza che c'è in tutti i suoi componimenti. La disgregazione dell'unità viene operata affinché si senta più fortemente l'unità nel tutto, ma si senta simultaneamente all'elemento disgregatore. Saper giocare: l'unica vera dote della maestria. Noi giochiamo con le cose, ma restiamo gli stessi e le cose rimangono com'erano. Ma sia noi che le cose abbiamo ricevuto, durante il gioco, in virtù del gioco, un incentivo. Sterne gioca sempre con le più ardue concezioni dell'uomo e del destino. I suoi personaggi e i loro destini acquistano perciò una pesantezza incredibile per il fatto che tutto il gioco, in ultima analisi, non riesce a smuoverli dalla loro posizione, pur sottoponendoli a spinte da ogni parte, come le onde con gli scogli: quanto più violento è il continuo frangersi delle onde, tanto più saldi sono gli scogli in mezzo al gioco delle onde, tanto più forte sentiamo la loro solidità. Eppure egli gioca soltanto con queste cose! Soltanto la sua volontà ha dato loro pesantezza e benché egli, una volta data, non possa più riprendergliela, essa è pur sempre più forte di coloro che ha generato, tanto forte che potrebbe muoverli e giocherellare con loro, pesassero anche un quintale, solo se lo volesse e quando più gli piacesse. E voi questa infinita energia la chiamavate...

Joachim: – Impotenza, sì. Difatti in tutti questi casi bisogna chiedersi: con che cosa gioca il poeta, quando e perché? Là dove non c'è più bisogno di andare oltre oppure là dove non è in grado di andare oltre? Al fondo di questo gioco sta effettivamente l'incapacità di padroneggiare l'energia travolgente oppure ciò non è che un abile paravento per nascondere la debolezza? Perché, vedete, nulla come il gesto giocoso della sovrana maestria copre ogni incapacità. Ebbene, non posso fare a meno di provare verso il gesto di Sterne la sensazione di qualcosa

che non è energia. Ogni gioco è legittimo, ossia nasce dalla forza e non dall'incapacità, quando è un gioco solo in apparenza. Noi saremmo autorizzati a interromperlo esclamando: « A che servono tutte queste chiacchiere? », soltanto... sì, soltanto nel caso in cui tutto fosse già stato detto. Io non ho mai avuto l'impressione, nemmeno una volta, che Sterne abbia realmente detto tutto. In apparenza voi avete ragione, quando rivolgete contro la mia opinione l'esempio che io ho fatto. Ma solo in apparenza. Infatti l'unità che voi, nonostante tutto, vedete nel carattere di Toby, tutt'al più esiste in voi stesso. Può darsi che sia presente anche nella visione di Sterne, anzi, io credo che sia così. Ma nego che esista nell'opera. Nella vita si può, si deve anzi, modificare costantemente la propria opinione sulle cose; un quadro ci indica nel modo migliore il punto di vista dal quale dobbiamo osservarlo; ma una volta che ci siamo messi in quella posizione, la sua sovranità è finita. Se è necessario osservarne un dettaglio da una posizione, un altro dettaglio da un'altra e così via, ciò non è dovuto più alla sua sovranità ma alla sua impotenza. E qui, come spesso in altre sue opere, trovo che questo poeta è impotente. E poi sotto diversi altri rapporti...

Vincenz: — Per esempio?

Joachim: — Per esempio nel fatto che la sua opera non riesce mai a darci un completo appagamento.

Vincenz: — Ma ciò è intenzionale, ovviamente...

Joachim: — Non sempre. Anzi, molto di rado. Credete che io non avverta lo *humour* di passaggi come quello in cui Tristram, dopo lunghi preparativi che lo eccitano sempre di più, finalmente giunge in prossimità della tomba degli amanti infelici, dove spera di potersi immergere in sensazioni sentimentali e sciogliersi in lacrime, tutto a un tratto scopriamo che la celebre tomba non esiste affatto. No, io penso, per dare soltanto un piccolo esempio, a passaggi come quello in cui, con un racconto incominciato e mai più portato a termine, egli intesse finemente e pazientemente l'episodio d'amore del caporale Trim con la suora belga, per poi sottrarre, con un periodo terribilmente banale e debole, tutto l'effetto a ciò che aveva accuratamente preparato. E provo le stesse

impressioni per gran parte delle avventure di Toby con la vedova, quelle che Coleridge, che pure per diversi aspetti amava Sterne, definì « *Stupid and disgusting* ». Ovunque la stessa cosa: nel momento in cui tocca il punto decisivo, lascia cadere ciò che è importante e lo trasforma in gioco. Poiché non riesce a rappresentarlo, agisce come se non volesse rappresentarlo.

Vincenz: – Dimenticate che i due libri, nella forma attuale, sono dei frammenti. Chissà dove sarebbe giunto Sterne col romanzo di « uncle Toby » e della « vedova Wadman », se fosse vissuto così a lungo da poterlo portare a termine.

Joachim: – Così a lungo non avrebbe mai potuto vivere. Le sue opere, infatti, sono concepite come dei frammenti, qualora abbiano una concezione che le sorregge. Una volta disse, scherzando, lo cita Kerr a proposito di *Godwi*, che avrebbe portato avanti il suo romanzo all'infinito, se avesse potuto concludere un contratto vantaggioso col suo editore.

Vincenz (avverte la superiorità di Joachim nel corso delle ultime battute e aspetta tutto teso il momento in cui il suo avversario gli porga il destro per replicare; quindi per così dire ascolta soltanto le parole che dice): – Beh, certo, se voi ve lo spiegate così, allora tutto è come voi pensate, però ne date una lettura del tutto differente e...

Joachim: – Mi avete frainteso. Anch'io, credetemi, so che qui si tratta soltanto di uno scherzo. Ma proprio dietro queste frasi scherzose scorgo il gesto di Sterne, di cui prima parlavo. Sterne – è sempre la stessa tecnica della sua (ironicamente) giocosa sovranità – dimostra il proprio cinismo, ma in una direzione diversa da quella che mantiene nella realtà. Mette a nudo un punto debole di se stesso e delle sue opere, che, come voi avete giustamente osservato, non è affatto un punto debole; ma lo fa unicamente per distrarre la nostra attenzione dagli altri punti deboli, di tipo diverso ma reali, che esistono nell'opera. Niente affatto per far sentire la sua energia. A questo punto il suo cinismo è sovrano, perché non ci permette di vedere che, anche se lo volesse, egli non sarebbe capace di comporre un'opera.

Vincenz (sente che il vantaggio di Joachim è cresciuto, ma non vuol cedere e perciò riporta il dibattito sui punti decisivi): – Poco fa voi avete citato un passo del *Tristram Shandy*; ma vi siete dimenticato di dirci che cosa Kerr voleva dimostrare con esso...

Joachim (ha la sensazione di aver già detto tutto quanto restava da dire e quindi prova, sia pure per un momento, una forte avversione a continuare il discorso. Mentre Vincenz sta parlando, egli osserva attentamente la ragazza che, nel corso delle ultime battute, aveva completamente dimenticata, e improvvisamente lo assale uno stato d'animo simile a quello provato prima da Vincenz; perciò risponde con indifferenza): – Poiché non lo ritenevo importante...

Vincenz: – Invece è molto importante. Si tratta di quella cosa che in realtà avrebbe dovuto essere espressa dalla composizione da voi così gravemente criticata. Non è possibile condurre una disputa sui fondamenti culturali di una realizzazione espressiva, un dibattito ha senso soltanto quando sono stati definiti questi fondamenti. Un dibattito cioè su se, come e in che misura l'espressione gli sia riuscita. Kerr parla dell'ironia romantica, ricordate?, e in questo contesto introduce un paio di citazioni di Sterne. Egli elenca le tappe principali del processo di sviluppo dell'ironia romantica, da Cervantes, attraverso Sterne e Jean Paul, sino a Clemens Brentano. Di quella ironia romantica, la cui tesi fondamentale è « che il libero arbitrio del poeta non tollera alcuna legge al di sopra di sé ». Questo viene detto anche da Sterne, laddove salta due capitoli, il diciottesimo e il diciannovesimo del nono volume, per inserirli appena dopo il venticinquesimo, e aggiunge: « All I wish, that it may be a lesson to the world to let people tell their stories their own way » (« Tutto quello che desidero, è che possa essere di lezione al mondo lasciare che la gente narri la propria storia nel modo che più le piace »). Prima voi avevate definito questo libero arbitrio impotenza e io capisco bene che, dal vostro punto di vista, dovete per forza pensare così. Ma non trovate che nel vostro atteggiamento entri una buona parte di dottrinarismo, che brutalizza i fatti? Può darsi che Sterne non abbia voluto

comporre proprio perché non poteva farlo, nel senso che voi dite, ma qui si tratta di vedere se egli avesse bisogno di comporre in tal modo. Come poteva interessarlo, se questo sconfinato soggettivismo, questo romantico gioco ironico col tutto, aveva la pretesa di essere una *Weltanschauung*, una forma immediata di percepire e di esprimere il mondo? Ogni scrittore, ogni opera mi dà soltanto l'immagine del mondo riflessa in uno specchio degno di rimandare tutti i raggi del mondo.

Joachim (preferirebbe di nuovo non rispondere; ma non è ancora giunto al punto di non prestare più attenzione, così che alla parola « degno » sente così forte la superiorità del suo punto di vista, e che Vincenz, sia pure in modo inconscio, la riconosce che lo interrompe): – Sì, uno specchio, degno...

Vincenz: – Se noi rifacciamo il cammino sino alla *Weltanschauung* e riusciamo a percepire qualcosa che possiamo considerare *Weltanschauung*, allora tutte le vostre accuse su una ipotetica impotenza non valgono più nulla. Allora il problema è soltanto quello di sentire l'intensità di queste forze e di poter godere e amare i loro prodotti. Il sovrano gioco di Sterne con il tutto è una *Weltanschauung*. Non è più un sintomo, ma il misterioso punto centrale di tutto, il quale rende immediatamente comprensibile ogni sintomo e nella cui simbolicità ogni paradosso viene dissolto. Tutta l'ironia romantica è *Weltanschauung*. Il suo contenuto è l'esaltazione del senso dell'Io nel senso mistico del Tutto. Pensate ai frammenti dell'*Athenäum*, a Tieck, Hoffmann e Brentano. Conoscerete certamente quella celebre e bella strofa di Tieck nel *William Lowell*:

Die Wesen sind weil wir sie dachten.
 Im trüben Schimmer liegt die Welt,
 Es fällt in ihre dunkeln Schachten
 Ein Schimmer, den wir mit uns brachten:
 Warum sie nicht in wilde Trümmer fällt?
 Wir sind das Schicksal, das sie aufrecht hält.¹

¹ Gli esseri sono perché noi li pensammo. / In cupo bagliore giace il mondo, / Cade nelle sue scure fosse / Un raggio, che portammo con noi: / Perché non cade in incolte macerie? / Noi siamo il destino che lo tiene ritto.

Non sentite il sublime innalzamento a gioco e la degradazione a gioco di tutto ciò che emerge da questo senso dell'esistenza? Tutto è importante, certo, poiché l'Io creatore di tutte le cose è in grado di creare qualcosa dal tutto, ma per la stessa ragione non è importante, poiché si può creare tutto dal tutto. Le cose sono morte, sono rimasti in vita unicamente i loro possibili riflessi nell'anima, cioè soltanto quei momenti sui quali l'Io, unico elargitore di vita, posa i suoi raggi di sole. E non vedete che non ci può essere un'altra maniera adeguata di esprimere questo senso dell'esistenza, se non quella di Sterne, dei suoi predecessori e successori: l'ironia romantica, il gioco sovrano? Il gioco come rituale religioso, in cui ogni cosa, simile a una vittima, si consuma sull'altare del santo Io; il gioco come simbolo della vita, come l'espressione più pregnante della sola relazione esistenziale importante, la relazione tra l'Io e il Mondo. Ecco l'unico tipo di valutazione sovrana: soltanto io, in tutto il mondo, vivo realmente e gioco con tutto, poiché posso giocare con tutto, poiché non posso far altro che giocare con tutto. Non sentite quale malinconica superbia esprime questa sovranità, quale sentimento di abdicazione si cela in questo senso di assoluto dominio? E non sentite l'estrema sovranità del suo gesto, quando fa sgorgare le polle della gioia, toccando con la bacchetta del gioco le rupi della nostra ancestrale tristezza? Sì, ogni opera ci offre soltanto un'immagine riflessa del mondo, ma i poeti della vera soggettività lo sanno e con il loro gioco ci danno un'immagine più autentica di quelli che con compassata dignità svirilizzano la vita pulsante in ombre vane.

Joachim: — Per due volte avete adoperato lo specchio come simbolo della rappresentazione poetica del mondo, ma la prima volta avete dato al termine un attributo, ora mi servirò di questo attributo per ritornare a Sterne, dal quale i vostri discorsi si sono molto allontanati.

Vincenz: — Ho parlato sempre di lui! Soltanto di lui!

Joachim: — Volete espungere dal dibattito la critica dei punti di partenza, ma siete costretto del tutto involontariamente, posso richiamarmi alle vostre stesse parole, ad ammettere la possibilità di una tale critica. I raggi, dice-

vate, vengono riflessi da uno specchio, che è degno di rimandare qualunque raggio. Degno di rimandare, che cosa vuol dire? Io potrei discutere allora su chi ha diritto a parlarci; infatti anche a questo proposito non esiste un essere degno e un essere indegno?

Vincenz: – Voi sopravvalutate troppo l'importanza di questo attributo.

Joachim: – Voi forse sottovalutate la sua vera importanza.

Vincenz (impaziente, aggressivo): – Avete ascoltato quanto ho detto come si ascoltano tra loro i fratelli Shandy. Sulla vostra bocca tutto diventa gioco di parole, perché ascoltate soltanto le parole, per poter trovare un appiglio per intervenire.

Joachim (anche lui un po' impaziente): – Può essere. Ma per me la sola cosa importante ora è questa: quale parte dell'Io umano è degna di porgere uno specchio per tutti i raggi di questo mondo?

Vincenz: – L'Io tutto intero! Altrimenti non ha alcun senso. Altrimenti il prodotto finito, che si presenta come « stile », come « oggetto realmente plasmato », non è che un falso, una consapevole o vile negazione.

Joachim: – Ovviamente il tutto; c'è solo il problema: il tutto di che cosa. Sarò molto breve e, in apparenza, molto dogmatico, affinché possiate capirmi. Kant stabilisce una differenza tra « Io intelligibile » e « Io empirico ». In poche parole: l'artista può esprimere tutto l'Io, anzi deve esprimerlo, ma soltanto l'« Io intelligibile », non quello « empirico ».

Vincenz: – Questo è vuoto dogmatismo.

Joachim: – Non del tutto vuoto, forse. Osserviamo per un momento più da vicino la legittimità della completa soggettività, o se volete la sua indispensabilità. Perché esiste e a che scopo deve esser usata! Forse il suo diritto all'esistenza, quando prima ne parlavate anche voi vi avete giocato, le deriva dal fatto che senza di essa noi non potremmo mai sapere qualcosa sulla verità. Ossia è la sola strada che conduce alla verità. Ma non dimentichiamoci che è soltanto la strada per arrivare alla verità, non è la verità stessa, il punto d'arrivo della peregrinazione; è sempre e soltanto lo specchio che rimanda indietro i raggi.

Vincenz: – Come infierite su quella povera parola!

Joachim: – Come parola va bene ed è incisiva. Guardate, servendomi nuovamente di essa forse posso esprimere ciò che intendo dire in maniera ancora più precisa e comprensibile: l'Io è lo specchio, che ci rimanda i raggi del mondo, e deve rimandare proprio tutti i raggi?

Vincenz (con impazienza): – Sì.

Joachim: – Ora – vedete come tutto il problema si rischiarà con un'immagine di volgare banalità – non importa nulla sapere quale parte dello specchio rimanda i raggi? Certo, tutto lo specchio! Ma interessa sapere come deve essere fatto lo specchio, per rimandare tutti i raggi, per fornire un'immagine completa del mondo.

Vincenz: – Può essere uno specchio deformante.

Joachim: – Può essere. Però non deve essere offuscato. La massima forza della soggettività risiede nel fatto che soltanto essa può comunicarci reali contenuti di vita. Però esistono delle soggettività, e quella di Sterne è, a mio modo di sentire, una di queste, che invece di porgere quest'unico elemento essenziale con insuperabile intensità, si interpongono piuttosto tra me e i contenuti di vita come un ostacolo, così che ogni soggettività vera e importante finisce per perdersi proprio per colpa loro. Thackeray...

Vincenz: – Non vorrete mica citare anche lui!

Joachim: – Posso immaginare che ciò che egli scrive su Sterne non vi piaccia, anche a me è parecchio antipatico quel suo moralismo piccolo borghese, ma mi sembra più importante ora di trovarmi d'accordo con lui quando dice: « He fatigues me, with his perpetual disquiet and his uneasy appeals to my risible or sentimental faculties. He is always looking in my face, watching his effect » (« Mi stanca, con la sua perpetua irrequietezza e i suoi ansiosi richiami alle mie facoltà umoristiche o sentimentali. Mi guarda sempre in faccia, per osservare l'effetto che fa su di me »). Ecco, qui finalmente viene espresso con assoluta precisione ciò che mi è intollerabile in Sterne e negli scrittori del medesimo stile: il fatto che non hanno alcun tatto e alcuna sensibilità per le cose realmente valide, e tantomeno per le proprie intuizioni; il fatto di credere che, per avere qualcosa in mente –

che essi ritengono importante e interessante in quanto contiene una potenzialità di comunicazione con il mondo – ogni manifestazione casuale e insignificante della loro essenza casuale e insignificante debba essere altrettanto importante e altrettanto interessante. Essi s'interpongono a forza tra la loro propria visione e il nostro stupore; rovinano la loro grandezza con insignificanti postille; compromettono la loro profondità con piatte dichiarazioni di fede; le sottraggono la potenzialità di effetto immediato con le loro smorfie contrarie a ogni effetto.

Vincenz (accenna a voler intervenire).

Joachim (proseguendo rapidamente): – So cosa pensate. Ma ora non sto parlando dei rari passaggi in cui la presenza di Sterne in prima persona ha un significato simbolico, simbolo del grande gioco, come lo chiamavate voi, sto parlando invece di mille altri passaggi in cui questa presenza è un ostacolo all'efficacia dei suoi simboli. Non intendo tanto parlare dei casi singoli, quanto piuttosto di quella degradazione etico-stilistica che ne consegue. Questo genere di *coquetterie* ha finito per inquinare ogni sua immagine e ogni suo paragone, tanto che non c'è una sola riga di quanto ha scritto che non sia pervasa da questo veleno. Le sue osservazioni, le sue esperienze, le sue descrizioni mi fanno sempre venire in mente il monito che Nietzsche rivolgeva agli psicologi: « Non fate della psicologia a buon mercato! Non osservate soltanto per il gusto dell'osservazione! Ciò provoca una falsa prospettiva, provoca lo strabismo, la tendenza a deformare e a esagerare. Provare sensazioni per il gusto della sensazione, non porta a niente. Nell'esperienza umana non deve esserci introspezione, ogni sguardo ripiegato su se stessi diventa uno sguardo cattivo ». Vedete, è questa volgarità, questa profonda mancanza di tatto che io sento in ogni scritto di Sterne, soprattutto nelle lettere di Yorick a Elisa. E non è una semplice avversione nei confronti di Sterne come « uomo », benché la ritenga legittima, ma la più profonda deficienza artistica che è possibile rilevare nelle sue opere. Sono disorganiche. Frammenti. Non perché non riuscì a portarle a termine, ma perché non distingueva mai tra valore e di-

svalore e quindi non poteva operare una scelta. Egli non componeva le sue opere, perché gli mancava la condizione preliminare di ogni capacità di concepire un insieme, ossia la capacità di scegliere e di valutare. Gli scritti di Sterne sono come un mare grigio e indistinto, sono privi di forma, il loro autore avrebbe potuto portarli avanti all'infinito, e la sua morte avrebbe significato soltanto una loro interruzione, non una conclusione. Le opere di Sterne sono prive di forma, perché sono estensibili all'infinito; le forme infinite però non esistono.

Vincenz (con precipitazione): – Eh no!

Joachim: – Come?

Vincenz (in verità desidera che il dibattito abbia termine, ma le ultime osservazioni lo tormentano e così cerca almeno di coinvolgere la ragazza): – Certamente troverete troppo paradossale ciò che sto per dire, ma voi – (si rivolge alla ragazza) – mi capirete senza dubbio.

La ragazza (è grata che qualcuno finalmente torni ad occuparsi di lei, ma teme di esporsi in qualche maniera; tanto per dire qualcosa, azzarda): – Pensate alla melodia infinita, non è vero?

Vincenz (è un po' imbarazzato perché trova che questa osservazione non dice nulla): – Grosso modo sì.

Joachim (tutto assorbito nel tema, intuisce che l'osservazione della ragazza è del tutto priva di senso e nel suo fervore si lascia sfuggire un'esclamazione, simultanea alle parole di Vincenz): – La melodia infinita?!

La ragazza (ne è risentita).

Vincenz (intuisce immediatamente la situazione, si appropria energicamente dell'opinione di lei per trarne vantaggio): – Sì, la melodia infinita come simbolo dell'esistenza, pensavate a questo, no?

La ragazza: – Naturalmente.

Vincenz: – Che simboleggia l'annaspere nell'infinito, la condizione di illimitatezza dell'esistenza e della sua ricchezza estensiva. Melodia infinita è in questo caso soltanto una metafora, ma una metafora profonda, perché allude con pregnanza definita a cose che non si potrebbero esprimere neppure con molte parole. Tuttavia mi sforzerò di definire ciò che noi intendiamo con questa espressione.

Joachim (si è accorto subito di come fosse inopportuna e offensiva la sua ultima osservazione, e alla parola « noi » ha un moto nervoso di irrigidimento; ma dall'espressione del volto della ragazza capisce che ormai ogni protesta è inutile e tace).

Vincenz: — Dunque, se il concetto di forma artistica ha un senso reale, allora ho già dimostrato l'essenza della forma di Sterne. Ora dovrei aggiungere ancora che la forma è un'essenza tanto condensata di tutto l'esprimibile, che noi riusciamo a percepire meglio la condensazione che la sostanza di cui essa è il condensato. Forse sarebbe ancor meglio dire: forma è ritmizzazione dell'esprimibile e il ritmo diventa, successivamente, qualcosa che si può astrarre, qualcosa che si può percepire indipendentemente dal resto; addirittura taluni lo percepiscono, sempre successivamente, come eterno a priori di ogni contenuto. Sì: la forma è l'accrescimento dei sentimenti fondamentali, vissuti con la massima energia, sino al raggiungimento di un significato autonomo. Tutte le forme sono riducibili a questi sentimenti fondamentali, primordiali, sublimi ed essenziali; qualsiasi caratteristica formale, voi direste qualsiasi legge formale, è deducibile dalle caratteristiche intrinseche di questi sentimenti. Ogni sentimento di questo genere, anche quello che viene risvegliato dalla tragedia, è un sentimento della nostra forza e della ricchezza del mondo, è un tonico, come direbbe Nietzsche. Le singole forme d'arte perciò si distinguono tra loro soltanto per le diverse occasioni con le quali esse rendono manifesta questa forza; sarebbe inutile continuare a baloccarsi contando uno per uno questi sentimenti e mettendoli in ordine. Per noi è sufficiente sapere che esistono opere che irradiano con immediatezza questo invito alla riflessione, questo rimando alla vita pregno di profondità e forza metafisiche, mentre la maggior parte delle opere letterarie ce lo trasmettono mediato; opere nelle quali tutto scaturisce da sentimenti come questi: com'è vario il mondo, com'è ricco di questa varietà, come ci arricchisce e ci rafforza la capacità di poterlo interiorizzare tutto. Quando una forma nasce da un simile sentimento, non ci comunica il senso dell'ordine, ma quello della molteplicità; non ci comuni-

ca il senso generale dell'interconnessione del tutto, ma quello della polivalenza di ogni suo nesso. Questa è la ragione per cui queste opere simboleggiano direttamente l'infinito: esse stesse sono non-finite. Variazioni infinite di melodie infinite, – (volgendosi alla ragazza) – come dicevate voi. – (La ragazza, risponde con gratitudine al cenno.) – Non è la rifinitezza dei loro contorni che, come avviene per tutte le altre, le rende forme, ma l'indistinto dei loro confini nella nebbia della lontananza, simile al profilo della costa all'orizzonte; sono i limiti della nostra vista, non sono i loro limiti. Esse infatti, come i sentimenti che le hanno generate, non hanno limiti. Sono le connessioni tra le loro parti e non la loro vaporosa e giocosa leggerezza ad avere prodotto la nostra impotenza verso una vita senza connessioni. Poiché, come i sentimenti che le hanno generate, esse non sono tenute insieme da solidi fermagli, se non da quello costituito dalle immagini incalzanti dei nostri sogni. Queste sono le opere veramente imperiture e fresche, dalla ricchezza che s'inebria di sé: i componimenti poetici del primo Medioevo erano di questo genere. Avventure, avventure e ancora avventure, se un eroe muore dopo mille avventure, ecco suo figlio che prosegue la ridda avventurosa. Che cosa teneva insieme questa serie infinita di avventure? Nient'altro che la comunità dei sentimenti, la comunità delle esperienze, la percezione infinitamente forte di quella variopinta ricchezza che il mondo ha offerto all'uomo nella catena multicolore dell'avventura infinita.

Questi sentimenti hanno dato origine anche alle opere di Sterne. Ma lui non ha ereditato la beata ricchezza di sentimenti di un mondo poetico ingenuo; ciò che ha creato, lo ha creato a dispetto di un'epoca impoetica e povera. Quindi tutto in lui è così consapevole e così ironico; perché per lui è svanita la possibilità di un sentimento ingenuo che, spontaneamente, pone la vita sullo stesso piano del gioco. Friedrich Schlegel ha trovato un bel nome per questa forma, l'ha chiamata « arabesco », riconoscendo già allora con lucidità le radici di questa poesia e la sua posizione nella vita moderna, quando disse dello *humour* di Sterne e di Swift: « è la poesia naturale dei ceti più elevati della nostra epoca ».

Joachim: – Certo, c'è molto di vero in ciò che avete esposto ora. Ma pensate anche a ciò che Friedrich Schlegel dice subito dopo la frase che avete citato. A parte il fatto che egli non apprezza eccessivamente questa forma di « arabesco ».

Vincenz: – Sotto certi aspetti egli restava ancora un dogmatico delle vecchie forme.

Joachim: – Non lo era più quando scrisse queste frasi. Ma ora è più importante che all'interno di questa forma, comunque la giudicasse, egli ponga Jean Paul al di sopra di Sterne, « poiché la sua fantasia è molto più morbosa, ossia molto più immaginifica e fantasiosa ». Credo di interpretare giustamente questo giudizio, quando dico che le forme di Sterne e di Jean Paul sono affini, ma in quella di Jean Paul l'« arabesco » è più organicamente derivato dalla materia, dall'intima sostanza della sua visione del mondo e del suo modo di vedere gli uomini; perciò le sue linee possono serpeggiare con maggiore audacia, ricchezza e leggerezza che in Sterne e tuttavia il quadro si compone con maggiore armonia. Voi stesso parlavate prima del fatto che il mondo sterniano consta di più materie e questa molteplicità di materie è forse la vera ragione di ogni fastidiosa contraddittorietà dei suoi scritti. Ogni « *hic et nunc* » in Sterne contraddice il passato e il futuro, ogni suo gesto compromette le sue parole e le sue parole rovinano la bellezza dei gesti. Mi riferisco soltanto a queste grandi dissonanze di materia, naturalmente non posso che limitarmi a un breve accenno: nel *Tristram Shandy* ogni persona e ogni rapporto umano sono così gravi, fatti di materia così pesante e così privi di grazia che gli scenari, creati apposta per alleggerire, sono così « arabeschizzati » che contraddicono a ogni istante gli oggetti cui dovrebbero servire da scenario. Voi dicevate che l'illusione della pesantezza viene accresciuta dall'atteggiamento giocoso con cui vengono trattati. Ciò potrebbe essere vero se la pesantezza fosse uno scopo e se questa contrapposizione moltiplicasse il numero dei contrasti grotteschi. Ma sappiamo che non è così. Ci accorgiamo a ogni passo che l'uno compromette e indebolisce l'altro; la pesantezza compromette l'« arabesco » e la grazia compromette la naturale pesantezza. Questa di-

sarmonia è forse ancora più evidente nel *Viaggio sentimentale*, anche se le cause sono molto più sottili. La sostanza decomposta di ogni singola frase scaturisce infatti dalla dissonanza del sentimento che sta alla base di tutto. Anticipa con una sola parola ciò che sto per dire: il contenuto di questo libro è il diletterismo sentimentale e il godimento giocoso di ogni sentimento. Ma il diletterismo dei sentimenti è una *contradictio in adiecto*; è possibile immaginare soltanto un diletterismo delle sensazioni, quando cioè ogni reazione interiore alle cose è così distanziata internamente, che l'inserimento in bizzarri arabeschi può essere la sua naturale forma fenomenica; oppure quando una sensazione d'atmosfera è giunta a un tale grado di morbosa raffinatezza, che compie da sola tutte le possibili giravolte. Ma i sentimenti di Sterne sono semplici e — spesso — comuni. Sono sani e non v'è in essi nulla che somigli a una sensazione. Lui solo li vede così e li inserisce nella sua vita come tali, quasi fossero veramente così; li priva della bella energia della loro sanità, senza ricambiarli con la dose di duttilità propria dell'atteggiamento morboso. Eppure in quest'opera la dissonanza non è così forte e io capisco i francesi che la giudicano più significativa del *Tristram Shandy*, malgrado le grandi pretese di quest'ultimo.

Vincenz: — Ma Jean Paul apprezzava di più il secondo e aveva ragione. Senza dubbio il *Viaggio sentimentale* è la porta attraverso cui giungere a una comprensione profonda di Sterne ed è la stessa attraverso la quale possiamo tornare all'aperto, nella vita, con le mani piene dei tesori del suo regno. Qualunque possa essere la nostra opinione sul puro valore artistico o sul disvalore della sua opera — su questo punto nessuno di noi due riuscirà a convincere l'altro — la ragione per cui è veramente importante per noi è proprio questa: la sua opera ci addita la strada per la vita, una nuova strada per arricchire la vita. Sterne stesso ha indicato in che direzione conduce questa strada; in una lettera sul *Viaggio sentimentale* scrive: « My design in it was to teach us to love the world and our fellow creatures better than we do » (« Il mio intento era di insegnarci ad amare il mondo e il nostro prossimo meglio di quanto facciamo »). Se noi in-

tendiamo queste parole non solo come un programma, ma le confrontiamo con la sua realizzazione, con ciò che emerge dai suoi scritti con forza così trascinatrice, allora ci renderemo conto dell'importanza di Sterne come moralista, come educatore, al di là del semplice « valore estetico » e dell'« importanza storico-letteraria » dei suoi libri. La ricchezza come eticità, il saper-vivere, il sapere-creare con tutti i dati dell'esistenza: ecco cosa c'insegnano i suoi scritti. « I pity the man » scrive « who can travel from Dan to Bersheba and cry. " 'Tis all barren "; and so is it: and so is all the world to him who will not cultivate the fruits it offers » (« Compatisco l'uomo che può viaggiare da Dan a Bersheba e lamentarsi. "È tutto sterile"; e così è: e così sarà tutto il mondo per colui che non coltiverà i frutti che esso offre »). Questo messaggio esce dalle sue opere con gli accenti entusiasti e convincenti di un predicatore, con il gesto continuamente ripetuto di chi svela l'essenza del mondo; tutti i suoi scritti annunciano questo sacro rito della vita. Svanisce ogni differenza tra grande e piccolo, tra leggero e pesante, tra lungo e breve; ogni distinzione tra materie o qualità diventa assurda — era questa la sostanza del vostro ultimo discorso — perché tutto si scontra e diviene uno nell'unità della grande, intensa esperienza umana; senza la quale, come semplice potenzialità, non c'è nulla da fare, e tutto è nella stessa misura irrilevante. La vita è fatta di istanti e ogni istante è così carico dell'energia di tutta la vita che a contatto con la sua realtà vivente tutto si perde nel vuoto Nulla; il residuo di conoscenza che ci rimane dopo questa perdita è di sapere soltanto che qualcosa è esistito, di poter prevedere che qualcosa un giorno esisterà; è un residuo di relazioni e di vincoli, ma che non dà frutto alla nostra vita. È la più energica asserzione della vita, in virtù del tutto e malgrado tutto. Questa « asserzione » non incontra mai in questo mondo una « negazione » con la quale potersi scontrare. L'« asserzione » di Sterne incontra sempre e soltanto istanti, ciascuno dei quali contiene in sé tutte le relazioni possibili. « Was I in a desert, » dice « I would find out wherewith in it to call forth my affections » (« Mi trovassi in un deserto, vi troverei di che alimentare i miei affetti »). Vi ricordate co-

me egli, arrivando a Parigi, si accorge di non avere un passaporto e capisce che, se non riuscirà a procurarsene uno entro alcune ore, potrà essere rinchiuso nella Bastiglia per mesi, vi ricordate come si mette alla ricerca di un passaporto! Quanti guai gli capitano durante questa ricerca! Quante esperienze! Ma ciascuna esperienza è per lui più importante di ciò che va cercando. Finalmente, del tutto casualmente e come se si trattasse di una cosa secondaria, gli capita di trovarselo proprio tra i piedi, ma è meno importante di tutto il resto. Non sentite qui come tutte le digressioni e le sbavature dei suoi scritti sono una filosofia dell'esistenza? Per la quale l'esistenza è soltanto una via, che non sappiamo dove conduce né perché è fatta in tal modo. Ma proprio la via è il valore, la via è la felicità, la via è bella e buona e dispensatrice di ricchezze; noi dovremmo accettare con gioia serena ogni sua deviazione e questo anche per quanto riguarda il suo punto di partenza e la sua direzione. Considerando sotto questa prospettiva, come sto cercando di fare, gli uomini e i loro destini nel *Tristram Shandy*, tutta la concezione che sta al fondo ne riceve una più profonda dimensione, poiché tutto ciò che li divide, tutta la loro tragicomica cecità che gli fa sbattere il naso contro la realtà, tutto questo rende infinitamente più ricca la loro esistenza di quanto avrebbe potuto farlo una qualsiasi realtà. Le loro illusioni, i loro castelli in aria, le loro fantasie e i loro istanti perduti: questa è la vita; per il resto, ogni termine di confronto in base al quale siamo soliti definire irreali la loro esistenza, risulta un vuoto schematismo. Così la profonda estraniamento dell'uomo dall'uomo genera una gioia festosa, poiché ciò che divide l'uomo dall'uomo, gli dà vita; poiché una vita diversa, comunicativa, sarebbe vuota, sarebbe uno schema senza contenuto.

Joachim: — Avete torto! È errato! Io nego che ci possa essere un'etica degli istanti e nego che la forma di vita che avete or ora descritta rappresenti una reale ricchezza. — (Con minore eccitazione.) — Sto pensando a Sterne, che voi avete nuovamente dimenticato e nego che egli sia stato veramente un uomo ricco e che il caotico disordine delle sue esperienze sia stato fonte d'arricchimento interiore. No! Il caos di per sé non è mai ricchezza. L'e-

lemento creatore dell'ordine affonda le sue radici primarie nello stesso terreno del disordine, perciò un'anima può essere completa e quindi ricca, laddove coesistono con eguale intensità caos e disciplina, esistenza e astrazione, l'uomo e il suo destino, stato d'animo e etica. Soltanto se coesistono, se sono in ogni istante integrati in un'unità vivente, indivisibile, soltanto allora l'uomo è un uomo vero e la sua opera una vera totalità, simbolo dell'universo. Soltanto qui, in queste opere di questi uomini, il caos è caos; soltanto qui, dove ogni frattura originaria si ricompone in un'unità tangibile, per il fatto che tutto vive ed è vitale nella prigione degli schemi, per il fatto che tutto arde e bolle sotto il gelo delle astrazioni. Quando invece in un'opera è presente soltanto il caos, lo stesso caos diventa debole e impotente, essendo allo stato grezzo, allo stato empirico, stagnante, immutabile, immobile. Soltanto il contrasto dà veramente vita al tutto, soltanto la costrizione produce la vera spontaneità e soltanto nell'oggetto che ha forma si avverte la metafisica dell'informalità: si sente che il caos è un principio universale.

L'etica! Ciò che proviene dall'esterno! L'inviolabile legge che ci viene imposta! Parlate di tutto questo come se arrecasse sempre una deformazione soltanto spirituale. Certamente voi lo fate in nome di Sterne e avete ragione: anche lui sentiva le cose a questo modo, ma per un istinto di autoconservazione. Per l'istinto di autodifesa che è proprio dell'uomo debole, che si mette al riparo da ogni valutazione; perché teme che, non appena si esprime con un poco di sincerità, ogni suo stato d'animo e ogni sua esperienza – anche di fronte a se stesso – sarebbero giudicati troppo poco pregnanti. Che si libera da ogni costrizione, perché essa lo opprime in modo definitivo; che si sottrae a ogni battaglia, perché rimarrebbe sempre sconfitto. Nella cui esistenza tutto ha eguale importanza, poiché non è capace di scegliere veramente ciò che conta, di percorrerlo con sentimento e di esperirlo. Tutta l'esistenza di Sterne si riduce a un'episodicità dell'anima, è proprio vero che per lui molte cose secondarie hanno un risalto molto maggiore che per tanti altri, e che ogni cosa che conta veramente diventa mille

volte più piccola. Tenete presente che, tanto per citare l'esempio più evidente, nei diari del suo viaggio in Francia c'è tutto, tranne Parigi, tranne la Francia. Non si tratta qui di un capovolgimento di valori, egli non è un precursore del *Trésor des Humbles*; le cose grandi non sono piccole, perché le piccole sono grandi, qui c'è l'anarchia, l'anarchia dell'impotenza. Attraverso gli episodi narrati da Sterne filtra, come attraverso una finestra sporca, la vaga sensazione dei contorni sfocati delle grandi cose, ma soltanto la vaga sensazione, non la loro netta percezione, né la loro negazione. In lui le cose rimangono le stesse che negli altri, in coloro che sanno istituire dei valori, soltanto che per lui esistono cose che sono troppo grandi e troppo piccole. Ma la vera ricchezza consiste soltanto nel sapere istituire dei valori, la vera forza si trova soltanto nella forza della scelta, in quella parte dell'anima libera dagli stati d'animo episodici: nell'etica. È nel saper determinare alcuni punti fissi a cui riferire l'esistenza. La potenza sovrana di questa forza istituisce differenze tra le cose, crea la loro gerarchia, questa forza ricava dall'anima stessa la meta per le sue strade e la proietta, plasmando solidamente l'intimo contenuto dell'anima in una forma. L'etica, oppure, dato che stiamo parlando dell'arte, la forma, è, rispetto a ogni istante e a ogni stato d'animo, un ideale al di fuori dell'Io.

Vincenz (un po' ironico, come soprappensiero): — È la concezione fondamentale del *Werle* di Gregers.

Joachim: — Certamente!

Vincenz: — Ma non dimenticate che in Gregers c'è sempre qualcosa, scusate, di folle e di ridicolo.

Joachim (con impeto): — Ma soltanto perché vuole affermare i suoi bisogni ideali nei confronti di uno zero come Hjalmar! Ma anche qui, quanta ricchezza e quanta energia, malgrado ogni povertà e comicità esteriore. Quanto è repellente la povertà interna a una ricchezza, come quella che avete descritto voi. Senza dubbio direte che è un'ironia, quando Sterne a un certo punto racconta di se stesso, di come si senta miserabile nella propria dispersione, in quella dispersione che potrebbe evitare se possedesse dei sentimenti più degni; ma dovete pur

rammentare quella lettera in cui egli confessa con pensosa sincerità la grande bancarotta spirituale di questa anarchia dei sentimenti. « I have torn my whole frame into pieces by my feelings » (« Ho fatto a pezzi con i miei sentimenti tutta la mia struttura »). Ma non soltanto con i sentimenti, anche con le idee, con gli stati d'animo, gli scherzi, egli ha distrutto la sua intera opera, ha diminuito la sua grandezza e reso la propria esistenza pietosa e senza valore. Voi conoscete bene la sua esistenza e sapete bene in che cosa consisteva: amori iniziati per gioco, lasciati cadere per gioco, mai goduti sino in fondo, mai sofferti sino in fondo; platonici flirts teneri e agrodolci, raffinati e frivoli, sentimentali e sensitivi. Il contenuto della sua esistenza consisteva nel cominciare un'esperienza senza saperla portare avanti, esperienze che, così com'erano venute, se ne andavano senza lasciar traccia, scomparivano senza farlo progredire di un solo passo. Episodi che restavano sempre gli stessi, che svelavano sempre lo stesso uomo, con la stessa debolezza, lacrimoso e allegrone, inadeguato all'esistenza e incapace di dare forma all'esistenza. Soltanto la capacità di istituire dei valori dà impulso alla crescita e allo sviluppo, la capacità di creare ordine, la capacità di stabilire un inizio e una fine; poiché soltanto la fine può diventare inizio di qualcosa di nuovo e possiamo migliorarci soltanto ricominciando sempre da capo. Ma è proprio dell'episdicità di non avere né inizio né fine, la sua disordinata molteplicità non è una camera del tesoro ma un bugigattolo di robe vecchie, l'impressionismo di cui si fa promotrice non è forza ma impotenza. — (Lunga pausa, un po' sgradevole. Per tutto il tempo la ragazza ha prestato scarsa attenzione al contenuto oggettivo dei discorsi, e molta invece alle inflessioni personali, cogliendone le allusioni al corteggiamento. Ma poiché ella, per metà inconsapevole, deduce soltanto questi contenuti, fraintende ciò che i due vogliono dire e attribuisce ai loro discorsi una quantità di significati che in realtà non ci sono. Questo modo molto personale di vedere il tutto si manifesta particolarmente in un'irritazione contro Joachim, il cui comportamento ella giudica particolarmente fuori posto e, da ultimo, fastidioso. Anche Vincenz ne

avverte verso la fine i risvolti personali, sia pure in maniera del tutto diversa: come espressione della *Weltanschauung* di Joachim; egli avverte un'energia che è più forte della sua e ritiene impossibile che questa stessa sensazione non si riproduca anche nella ragazza. Entrambi si sono buttati così a corpo morto nel dibattito che Vincenz sente la sua sconfitta logica; è una sensazione molto forte ora, come una sconfitta su tutta la linea e così non si azzarda a parlare prima di aver tastato il terreno. Per un istante si sente così abbattuto, che preferirebbe andarsene e rinunciare allo scontro. Ancor più deformante è il modo in cui Joachim interpreta il silenzio. Aspetta una replica molto energica da parte di Vincenz, perché lo ha attaccato sul piano personale, con una durezza forse eccessiva. Poiché non giunge nessuna risposta, interpreta il silenzio nel modo seguente: il mio discorso è comunque vano, non mi si presta ascolto. Questa sensazione diventa in lui così forte, soprattutto perché sente il malumore della ragazza nei propri confronti, che pensa di doversene andare. Infatti, dopo aver addotto dei pretesti superficiali, che chiaramente sono soltanto delle scuse, se ne va. Dopo il congedo forzatamente amichevole, i due rimasti continuano a restare silenziosi e nuovamente ciascuno fraintende il silenzio dell'altro. Ora Vincenz sente la vittoria di Joachim ancora più forte, in sua assenza, e teme che la ragazza provi la stessa sensazione. Ma al tempo stesso sente che qualcosa deve pur succedere, e subito. Il suo sguardo cade improvvisamente sul libro e nella sua nervosa indecisione lo prende tra le mani.) – Questo dibattito ha completamente rovinato la nostra bella lettura. Com'è sterile ogni dibattito di fronte alle vitali bellezze dell'esistenza. – (La ragazza lo osserva; egli non se ne accorge.) – State a sentire. – (Comincia a leggere, ma ora legge con una voce molto calda e un'inflessione sentimentale; vorrebbe recuperare, attraverso Sterne stesso, l'atmosfera della prima mezz'ora, quella che poi il dibattito ha interrotto. Dapprima la ragazza non riesce a celare la sua delusione per il fatto che si torni a parlare di letteratura. Ma si rassegna e cerca di mascherare il proprio nervosismo prestando grande attenzione; ma poiché anche Vincenz è molto

nervoso, naturalmente anche in lui sorge un malinteso; quando a un certo punto incontra un passaggio veramente privo di stile, interpreta la malcelata irrequietudine della ragazza come una prova di consenso verso l'assente, e richiude il libro.) – Questo non è proprio un bel passo. – (Sfoggia ancora qua e là nervosamente il volume, cerca con una certa ostinazione proprio il passo più sentimentale, l'incontro con Maria of Moulins, e incomincia a leggere. Lo stesso gioco di delusione e malinteso. Accompagna ogni parola con trepida attenzione, avverte sempre più forte la falsità e la debolezza del sentimentalismo e finalmente, seccato, depone il libro, si alza in piedi e cammina nervosamente su e giù per la stanza.) – Non va! Il dibattito ha rovinato completamente la nostra lettura! Oggi non posso più leggere oltre.

Lei (molto sentimentale): – Peccato. Eppure era così bello, vero?

Lui (comprende d'un tratto tutta la situazione; molto sentimentale): – Oh sì. – (Con voce ancora più bassa.) – La proseguiamo un'altra volta, vero?

Lei: – Sì...

Lui (le è molto vicino, alle sue spalle; a bassa voce): – Un'altra volta... (si china improvvisamente su di lei e la bacia).

Lei (il suo volto rischiarato esprime sollievo; finalmente è accaduto ciò per cui tutto il lungo dibattito non era stato altro che una superflua preparazione, e risponde al bacio).

METAFISICA DELLA TRAGEDIA:
PAUL ERNST

Die Natur macht den Mann aus dem Kinde,
und das Huhn aus dem Ei; Gott macht den
Mann vor dem Kinde und das Huhn vor dem Ei.

Meister Eckhart, *Der Sermon vom edlen Menschen* ¹

¹ La natura fa l'uomo dal bambino e la gallina dall'uovo; Dio fa l'uomo prima del bambino e la gallina prima dell'uovo.

Il dramma è un gioco; un gioco tra l'uomo e il destino; un gioco dove Dio è lo spettatore. È soltanto spettatore, e la sua parola e il suo gesto non si mescolano mai alle parole e ai gesti dei giocatori. Su di essi si posano appena i suoi sguardi. « Chi guarda Dio, muore » ha scritto Ibsen; ma può vivere colui sul quale si è posato il suo sguardo?

Anche coloro che amano la vita con intelligenza avvertono questa contraddizione e rivolgono aspri rimproveri al dramma. La loro palese avversione tocca la sua essenza con maggior precisione e sottigliezza di quanto non facciano le parole dei suoi vili difensori. Essi rimproverano al dramma di falsare, di abbrutire la realtà. Non soltanto perché, anche in Shakespeare, priva la realtà della pienezza e ricchezza, non soltanto perché la spoglia delle più sottili raffinatezze spirituali con i suoi eventi brutali, messi di fronte alla sola alternativa della morte e della vita; l'accusa principale rimane che il dramma crea uno spazio vuoto tra gli uomini. Nel dramma c'è sempre uno che parla e l'altro che risponde (la sua tecnica riflette totalmente la sua intima essenza). Ma l'Uno solleva e l'Altro lascia andare e il deflusso silenzioso e impercettibile delle loro relazioni reciproche, che rende realmente vitale la vita reale, s'irrigidisce in questo duro percorso del dramma. Ciò che dicono costoro è pieno di profonda verità. Ma ecco insorgere difensori affrettati del dramma che si richiamano alla pienezza di Shakespeare, all'irrequieto luccicore dei dialoghi naturalistici, all'appannarsi di ogni netto contorno del destino nei giochi di Maeterlinck con la sorte. Sono difensori affrettati, perché il loro sostegno distrugge i massimi valori del dramma; difensori vili poiché tutto ciò che sanno proporre in difesa del dramma si riduce a un compro-

messo. Un compromesso tra la vita e la forma drammatica.

L'esistenza è un'anarchia del chiaroscuro: nulla si realizza totalmente in essa, mai nulla giunge a compimento; continuamente s'inseriscono nuove voci, che creano confusione, nel coro di quelle che già echeggiano. Tutto continua ad affluire e a defluire nel tutto, senza impedimenti, in un indistinto rimescolio; tutto viene distrutto e disintegrato, nulla fiorisce sino allo stadio di vita reale. Vivere, ossia poter vivere qualcosa fino in fondo. L'esistenza: mai nulla viene vissuto completamente sino in fondo. L'esistenza è il meno reale e il meno vitale di tutti i modi di essere immaginabili; può essere descritta solo per negazioni, dicendo soltanto: qualcosa si mette sempre di mezzo come un disturbo... Schelling scriveva: « Noi diciamo che una cosa dura nel tempo, perché la sua esistenza è inadeguata alla sua essenza ».

La vera esistenza è sempre non reale, non è mai possibile per l'esistenza empirica. Si sprigiona una luce, un sussulto improvviso, come un lampo, che oltrepassa i suoi banali sentieri, qualcosa che disturba e che affascina, qualcosa di pericoloso e di sorprendente, il caso, il grande momento, il miracolo. È un arricchimento e una confusione: non può durare, non è possibile adattarvisi, non si può vivere alle sue altezze – alle altezze della propria esistenza, delle proprie possibilità estreme. Bisogna ricadere nel buio, bisogna negare l'esistenza per poter vivere.

Ciò che gli uomini amano nell'esistenza è la sua temperie, la sua indeterminatezza, il suo costante oscillare come un pendolo che non tocca mai gli estremi; amano la grande incertezza, come una monotona, soporifera ninna-nanna. Il miracolo è il determinante e il determinato: irrompe imprevedibilmente nell'esistenza, casualmente, senza soluzione di continuità e risolve inesorabilmente il tutto in un calcolo chiaro e univoco. Gli uomini odiano l'univocità e la temono. La loro debolezza e la loro viltà circuisce ogni impedimento che viene dall'esterno, ogni ostacolo che interrompe le loro strade. Per loro, dietro ad ogni parete di roccia che non potranno mai superare si celano paradisi imprevedibili ed eternamente

irraggiungibili. Per loro la vita è anelito e speranza e gli sbarramenti imposti dal destino diventano, con grande naturalezza, arricchimento interiore dell'anima. L'uomo non apprende mai dall'esistenza la foce dove sboccano i suoi fiumi: laddove nulla giunge a compimento, tutto è possibile: il compimento è il miracolo. Esso strappa all'anima tutti i suoi veli ingannatori, intessuti di luccicanti momenti e di stati d'animo polivalenti; quando scocca il lampo del miracolo l'anima si ritrova nuda, la sua figura si staglia in contorni inesorabili.

Ma di fronte a una divinità soltanto il miracolo è reale. Dio non tollera relativismi di sorta, mediazioni, sfumature. Il suo sguardo spoglia ogni evento della sua temporalità e della sua spazialità. Dinanzi a lui ogni differenza tra apparenza e essenza, tra fenomeno e idea, tra evento e destino scompare. Il problema del valore e della realtà ha perduto ogni significato, perché il valore crea la realtà, non è più una proiezione del sogno nella realtà, non è più un'interpretazione della realtà. Perciò ogni vera tragedia è un Mistero. Il suo significato reale più intimo è Dio che si svela di fronte a se stesso. Il Dio eternamente muto, irredento, della natura e del destino capta la voce del Dio che riposa nell'uomo, quella voce che l'esistenza aveva ammutolito; il Dio immanente richiama alla vita il dio trascendentale. « Poiché Dio non è in grado di volere operare e muoversi senza la creatura, egli vuole farlo nella e con la creatura » dice il manuale della vita perfetta. Hebbel parla di una « incapacità di Dio a tenere un monologo ».

Ma gli dèi della realtà, della storia, sono avventati e capricciosi. La loro ambizione non si appaga della forza e della bellezza della pura rivelazione, non sa far da spettatrice al suo compimento. Vogliono essere loro a guidarla e a realizzarla. Affondano sfacciatamente le mani nell'inestricabile-palese imbroglio delle fila del destino e lo rimescolano sino a fare dell'assurdità un sistema. Entrano in scena e la loro comparsa riduce gli uomini a marionette, la sorte a preveggenza e trasforma l'impegnativo atto della tragedia in un dono della redenzione ottenuto senza fatica. Dio deve abbandonare la scena, ma tuttavia deve rimanere spettatore: ecco la potenziali-

tà storica di un'epoca tragica. Oggi noi possiamo nuovamente sperare nell'avvento della tragedia, perché mai come oggi la natura e il destino furono così terribilmente senz'anima, mai come oggi le anime umane percorrono in tanta solitudine le loro strade abbandonate; è possibile sperare in un ritorno della tragedia, quando si siano dileguati del tutto gli incerti fantasmi di un ordine di comodo, che la viltà dei nostri sogni ha proiettato sulla natura per crearsi un'illusione di sicurezza. « Soltanto quando saremo interamente senza Dio » dice Paul Ernst « avremo nuovamente una tragedia ». Il Macbeth di Shakespeare, la cui anima non poteva sopportare le fatiche del necessario cammino che porta alla meta necessaria, è circondato dalle danze e dai canti di streghe ammaliatrici che lo attendono sul crocicchio del destino; attesi miracoli gli portano l'annuncio che è venuto il giorno del definitivo compimento. Il selvaggio caos che lo circonda, il caos che egli con i suoi atti trasforma e con la sua volontà soffoca è veramente caotico soltanto per gli occhi spenti del suo anelito, ed è caotico soltanto nella misura in cui deve esserlo, per la sua anima, il proprio furore. In verità entrambi sono un giudizio divino: entrambi sono guidati dalle stesse mani della stessa provvidenza. Esse lo esaltano fallacemente, ingannando il suo anelito, nel momento in cui gli concedono l'appagamento; gli elargiscono fallacemente tutte le vittorie; ottiene tutto, sino ad appagarsi completamente – poi, in una volta sola, tutto gli viene sottratto. Ciò che è interno e ciò che è esterno qui è ancora unito: le stesse mani guidano le anime e il destino. Qui il dramma è ancora giudizio divino: ogni colpo di spada viene guidato dai piani della provvidenza. Anche quel Jarl di Ibsen, che sognava sempre di essere un re e poteva esserlo soltanto nei suoi sogni, spera che lo scontro delle forze arrechi un giudizio divino, una sentenza sulla verità ultima. Ma il mondo attorno a lui percorre le proprie strade, senza badare a domande e risposte. Tutte le cose sono diventate mute, gli scontri dispensano indifferentemente lauro e ignominia. Il corso del destino non riecheggerà più di aperti giudizi divini, espressi in chiare parole: il Tutto è stato richiamato alla vita dalla loro voce, ora deve continuare

a vivere da solo, la voce giudicante ammutolisce per sempre. Perciò laddove il re di Shakespeare sarebbe stato sconfitto, là Jarl poteva cogliere le sue vittorie; Macbeth è il vinto – è colui che è destinato a perire – da vincitore ancor più che da fuggiasco. La voce della saggezza tragica emette qui un suono cristallino: il miracolo dell'esistenza, il destino della tragedia, è soltanto l'elemento che smaschera le anime. Ciò che è stato disvelato e ciò che attende di esserlo, l'occasione e la rivelazione, stanno l'una di fronte all'altra, troppo estranei per essere nemici. La cosa svelata dal contatto con l'occasione percepisce tale occasione come qualcosa di più alto, che fa parte di un altro universo. E l'anima divenuta a sua volta autonoma, osserva con sguardo distaccato e freddo tutta la sua esistenza precedente. È un'esistenza ormai incomprendibile per lei, priva di essenza e di vita, e soltanto nel sogno riesce a immaginare di aver avuto un tempo un'esistenza diversa da quella presente – perché questo suo essere è per lei l'Essere – ma la gratuità del caso ha fatto svanire questi suoi sogni, come se il rintocco casuale di una campana lontana l'avesse un mattino svegliata.

Nude anime dialogano solitarie con nudi destini. Sono stati spogliati entrambi di ogni scoria e sono rimasti con la loro intima essenza; ogni relazione esistenziale è stata cancellata, per poter istituire una relazione fatale; ogni elemento dell'ambiente che avvolge uomini e cose è sfumato, ed è rimasta soltanto la tagliente aria montana, cristallina, che disegna i contorni netti delle loro domande e risposte. La tragedia interviene nel punto in cui gli uomini e l'esistenza vengono proiettati in alto dalla casualità dell'evento portentoso: ecco perché l'accidentalità è per sempre bandita dal mondo degli uomini. Infatti non può più arrecare a questa esistenza umana un arricchimento, per quanto rischioso, e finisce per ricondurla all'abitudine. La tragedia ha una sola dimensione: quella dell'altezza. Essa interviene nel momento in cui le energie misteriose estraggono dall'uomo la sua essenza, lo costringono all'essenzialità; il processo tragico si svolge attraverso un manifestarsi sempre maggiore di questo unico vero essere. Un'esistenza che escluda la casualità è un'esistenza stagnante, sterile, un'infinita distesa piana

senza rilievi; la necessità di una esistenza del genere è quella della sicurezza a buon mercato, della chiusura ostinata di fronte a ogni novità, del pavido cullarsi nel seno della razionalità arida. La tragedia a sua volta non ha più bisogno della casualità, perché l'ha integrata per sempre nel proprio universo, la casualità è presente in essa ovunque e in nessun luogo.

Il problema della possibilità della tragedia è il problema dell'essere e dell'essenza. Tutto ciò che è, già per il fatto di esserci, soltanto perché è, è un esistente? Non esistono forse diversi gradi gerarchici dell'essere? L'essere è una proprietà di tutte le cose oppure un giudizio di valore sul loro conto, qualcosa che le distingue e le differenzia?

Questa è dunque la paradossalità del dramma e della tragedia: come si può dar vita all'essenza? Come può diventare l'unica realtà, la vera esistenza immediatamente tangibile? Infatti soltanto il dramma « plasma » uomini reali, ma proprio per questo, per la sua azione modellatrice, deve spogliarli di ogni dato essenziale. La loro esistenza è fatta di gesti e di parole, ma ogni parola che pronunciano e ogni gesto che compiono sono di più che una parola o un gesto; tutte le manifestazioni della loro esistenza non sono che simboli cifrati delle connessioni fondamentali, la loro esistenza è una pallida allegoria delle loro proprie idee platoniche. La loro esistenza non può avere una verità effettiva, ma soltanto una realtà dell'anima. La realtà di una esperienza e di una fede. L'« esperienza » (*Erlebnis*) si occulta come un abisso minaccioso in ogni esperienza umana essenziale, quasi un ingresso alla sala del giudizio: la sua connessione con l'idea, di cui essa non è che l'aspetto fenomenico, oppure la pura pensabilità di questa connessione in mezzo alla confusa casualità dell'esistenza reale. La fede postula questa connessione e stravolge la possibilità, eternamente indimostrabile, di un fondamento aprioristico di tutta l'esistenza.

Questa esistenza non ha spazio né tempo; ogni suo evento si sottrae a qualsiasi motivazione, le anime dei suoi uomini si sottraggono alla psicologia. Per essere più precisi: spazio e tempo della tragedia non contengono

nulla di deviante e di riduttivo in prospettiva, le ragioni esterne e interne degli atti e delle sofferenze, non sfiorano nemmeno la loro essenza. Nella tragedia tutto conta, tutto ha la stessa forza e lo stesso peso. È una soglia della possibilità di esistere, quella dell'essere-richiamato-alla vita, ma ciò che può vivere è sempre presente e al tempo stesso tutto è sempre presente. L'essere-perfetto è l'eserci dell'uomo nella tragedia. La filosofia del Medioevo aveva un'espressione chiara e univoca per esprimere questo concetto: *l'ens perfectissimum* è anche *l'ens realissimum*; quanto più un ente è perfetto, tanto più corrisponde alla propria idea, tanto più è esistente. Ma nella vita vivente – e la materia della tragedia è la più vivente – come si esperisce l'idea della vita e il loro coincidere, il suo diventare-una con essa? Per l'esistenza questo non è un problema gnoseologico (come lo è per la filosofia), ma è la verità esperita direttamente, con la carne e col sangue, nei momenti privilegiati.

L'essenza di questi momenti privilegiati dell'esistenza è la pura esperienza della propria individualità. Nella vita comune noi sperimentiamo soltanto la periferia di noi stessi: oggetto di questa esperienza sono i nostri temi dominanti e le nostre reazioni. In essi la nostra esistenza umana non ha alcuna reale necessità, se non quella dell'esserci empiricamente, quella di venire inghiottiti da mille fili in mezzo a mille legami e a mille relazioni accidentali. Ma il fondamento di tutto questo tessuto di necessità è casuale e assurdo; tutto ciò che è, potrebbe anche essere altrimenti, soltanto il passato appare veramente necessario, perché non vi si può togliere né aggiungere nulla. Ma il passato è veramente necessario? Il flusso casuale del tempo, lo spostamento arbitrario del punto di vista arbitrario verso le esperienze può alterare la sua essenza? È possibile creare dalla casualità una necessità, un'essenzialità? Si può trasformare la circonferenza in un centro? Spesso questo sembra possibile, ma è solo un'apparenza. Infatti soltanto il nostro sapere momentaneo e casuale fa del passato qualcosa di concluso e di immutabilmente necessario. Ma il minimo mutamento di questo sapere, prodotto da un caso qualsiasi, getta nuova luce sull'« immutabile » – e in questa nuova illu-

minazione tutto muta di senso, tutto diviene altro. Ibsen è solo in apparenza un seguace dei greci, un continuatore del ciclo di Edipo. Il senso reale dei suoi drammi analitici è che il passato non contiene in sé nulla di immutabile, ma che esso è fluente, luccicante e mutevole, passibile di trasformazioni, non appena subentrano nuove conoscenze.

Anche il momento privilegiato introduce una nuova conoscenza, ma solo in apparenza essa s'inserisce nella serie delle permanenti, eterne trasformazioni di valori. In verità essa è una fine e un inizio. Essa elargisce agli uomini una nuova memoria, una nuova etica e una nuova giustizia. Molte cose che sino a quel momento sembravano costituire un pilastro fondamentale dell'esistenza scompaiono e l'esistenza poggia su cose minime, appena percepibili, che la sostengono. I passi dell'uomo non potrebbero più percorrere le strade che un tempo ha percorso, i suoi occhi non riuscirebbero più a mantenere una direzione. Ora egli raggiunge senza sforzo, con passi alati, vette di montagne inaccessibili; con il suo incedere deciso e sicuro egli supera paludi senza fondo. L'anima viene inondata da un profondo oblio e da una lucidità della memoria: il lampo della nuova conoscenza ha illuminato il suo centro, tutto ciò che non vi è compreso scompare, tutto si risveglia alla vita. Questo senso della necessità non è nato dal fatto che le motivazioni sono inestricabilmente aggrovigliate tra di loro, ma è un senso immotivato, che oltrepassa tutte le ragioni dell'esistenza empirica. Essere necessario ha qui il significato di essere-collegato con l'essenza; altrimenti non ha bisogno di alcuna motivazione: la memoria trattiene soltanto questo senso di necessità e dimentica tutto il resto. Questo è l'unico capo d'accusa nel processo in cui l'anima giudica se stessa. Tutto ciò che era all'infuori di questo, viene dimenticato; ogni « perché » e ogni « come » sono dimenticati; soltanto questo viene gettato sulla bilancia. Questo giudizio è terribilmente severo. Non conosce grazia né prescrizione. Inflexibile, sentenza la pena di morte per la minima infrazione, che contenga soltanto l'ombra di un'infedeltà nei confronti dell'essenza. Ciecamente inesorabile espelle dalla serie umana tutti coloro

che, sia pure con un gesto impercettibile, di un istante, poi interamente dimenticato, tradiscono la propria insensenzialità. Non c'è ricchezza, magnanimità di doni dell'anima che possa mitigare la sua sentenza; di fronte ad esso tutta la vita, piena di azioni gloriose, non conta nulla. D'altro canto, pieno di luminosa dolcezza, sorvola su ogni peccato dell'esistenza comune che non sia giunto a toccare il punto centrale; perdonare significherebbe sopravvalutare questo sentimento; lo sguardo del giudice vi scivola sopra senza soffermarsi.

Questo istante è un inizio e una fine. Non può derivarne nulla come conseguenza, nulla che si leghi all'esistenza. È un istante; non preannuncia la vita, esso è la vita, ma una vita diversa, esclusivamente contrapposta a ogni vita comune. Questo è il fondamento metafisico della concentrazione temporale del dramma, del principio dell'unità di tempo, che corrisponde all'anelito di avvicinarsi il più possibile con l'espressione alla spoliazione di ogni temporalità propria del momento privilegiato, che pure è tutta quanta la vita. (L'unità di luogo è il simbolo ovvio, più immediato, di questo rimanere-immobili in mezzo al continuo mutamento dell'esistenza che ci circonda; quindi è il mezzo tecnico necessario per rappresentare questa fissità.) Il tragico è solo un momento: questo è il senso dell'unità di tempo e al tempo stesso il paradosso tecnico che vi è contenuto, il momento cioè, che conformemente al suo concetto non ha una durata percepibile con l'esperienza, ma deve pur avere una durata nel tempo, scaturisce proprio dall'inadeguatezza di ogni mezzo espressivo linguistico rispetto ad un'esperienza mistica. « Come si può rappresentare figurativamente una astrazione senza figura e comprovare una cosa che non dà prova di sé? » chiede Suso. Il dramma tragico deve esprimere l'autospoliazione del tempo della propria temporalità. Il soddisfacimento di tutte le esigenze di unità è una costante unificazione di passato, presente e futuro. Non viene soltanto scomposta e mescolata la loro successione empirico-reale, dove il presente diventa una trascurabile irrealtà, il passato una pericolosa minaccia, il futuro un'esperienza già nota da tempo anche se esperita inconsciamente, ma persino

l'ordine di successione di queste categorie non è più un ordine di successione temporale. Sotto il profilo temporale un dramma del genere presenta l'aspetto della rigida ed eterna immobilità; l'asincronia dei suoi livelli temporali è una sovrapposizione più che una successione; non si pone più sul piano delle esperienze temporali. Unità di tempo è già in sé qualcosa di paradossale: ogni circoscrizione, ogni trasformazione della linea retta del tempo in un cerchio – il solo mezzo per raffigurare l'unità – è contraddittoria con la sua essenza. (Basti pensare all'interna rigidità del moto circolare nel nicciano ritorno dell'identico.) Ma il dramma interrompe il flusso eterno del tempo non soltanto all'inizio e alla fine, piegando i due poli per farli convergere l'uno con l'altro, bensì esegue questa operazione stilistica in ogni punto della sequenza drammatica; ogni sua parte è un simbolo, una copia ridotta del tutto, differente soltanto per ordine di grandezza. Il suo intreccio deve essere perciò quello di inserire gli elementi uno dentro l'altro e non di porli l'uno dopo l'altro. Per comprendere giustamente questo problema i classicisti francesi postulavano dei motivi razionali, e così nel momento in cui formulavano razionalisticamente questa unità mistica, abbassavano la sua propria profonda paradossalità al livello di arbitrio e banalità. Così per loro questa unità meta-temporale diventava un'unità all'interno del tempo, l'unità mistica diventava un'unità meccanicistica. Lessing intuì esattamente, anche se le spiegazioni che portava erano superficiali nella loro razionalità quanto quelle dei francesi, che su questo punto Shakespeare si era avvicinato per una via opposta all'essenza del dramma greco più di quanto vi si fossero avvicinati gli apparenti seguaci della grecità; ma si potrebbero sollevare molte obiezioni contro una simile asserzione proprio sotto questo aspetto.

Tale esperienza è al tempo stesso una fine e un inizio, ciascuno in questo momento privilegiato è appena nato e morto da tempo; la sua vita è al cospetto del giudizio universale. Ogni « evoluzione » di un uomo nel dramma è soltanto apparente; essa è l'esperienza vissuta di questo momento, l'elevazione di un uomo nel mondo della tragedia, di un uomo che sino a quell'istante aveva lambito

soltanto con la propria ombra la periferia della tragedia. È il suo divenir-uomo, il suo risveglio da sogni confusi. È un avvenimento improvviso, senza soluzione di continuità — ciò che serve a prepararlo esiste soltanto per gli spettatori, è un modo di predisporre le loro anime al salto della grande metamorfosi. L'anima dell'uomo tragico invece, disattenta, non coglie gli eventi preparatori, per essa tutto si trasforma con la velocità di un lampo, tutto diventa essenza nel momento in cui finalmente echeggiano le parole del destino. Anche la decisione di morte dell'uomo tragico, la sua serena tranquillità dinanzi alla morte o il suo ardente sottrarsi alla morte, sono eroismi soltanto apparenti, risultano tali soltanto a una considerazione umana d'ordine psicologico; gli eroi morenti della tragedia — così pressappoco scriveva un giovane tragico — sono morti già da lungo tempo, ancor prima di morire.

La realtà di questo universo non può aver nulla in comune con quella dell'esistenza temporale. Perciò il realismo, di qualsiasi tipo, deve per forza sopprimere tutti i valori del dramma tragico che creano forma infondendo durevole vitalità. Ne abbiamo già elencato tutte le ragioni. Quando l'accostamento all'esistenza è superiore al « reale » drammatico, il dramma deve per forza diventare banale, ma non appena tutto ciò che ricorda da vicino l'esistenza viene incastonato in un vero tessuto drammatico, allora tutto questo diventa superfluo e scivola inosservato davanti alla nostra percezione. Lo stile interno del dramma è realistico nel senso scolastico-medievale, e questo esclude ogni realismo di tipo moderno.

La tragedia drammatica è la forma delle vette dell'esistenza, delle sue mete ultime e dei suoi confini estremi. In essa l'esperienza mistico-tragica dell'essenzialità si scinde dall'esperienza dell'essenza propria della mistica. Il vertice dell'essere, sperimentato dalle estasi mistiche, scompare tra le nubi del cielo dell'unità del tutto; l'esaltazione dell'esistenza che esse producono confonde le cose esperibili nell'impasto di tutte le cose comuni. Soltanto quando si è dissolta per sempre ogni differenziazione, incomincia per il mistico la sua vera esistenza; il miracolo creato dal suo universo deve per forza distrug-

gere tutte le forme, in quanto, solo dietro di quelle, coperto e nascosto dalle forme, vive il suo vero reale: l'essenza. Il miracolo della tragedia ha la proprietà di creare forme; l'essenza di questo miracolo è di ritrovare esclusivamente la propria egoità così come per la mistica è di perdere la propria egoità. Il primo è creazione del tutto, il secondo sopportazione del tutto. Nella mistica, il modo in cui un Io può assorbire in sé tutte queste cose, trascende ogni spiegazione; il modo cioè nel quale, sia pure allo stato fluido di fusione, l'Io riesce a sopprimere ogni differenziazione all'interno di sé e di tutto il mondo, mantenendo tuttavia al tempo stesso una egoità che gli permette di esperire questa sua propria estinzione. Proprio il contrario qui è inspiegabile. L'Io postula la propria egoità con una forza che esclude tutto, che distrugge tutto, ma questa estrema affermazione di sé infonde durezza d'acciaio e sovranità di vita a tutte le cose che l'Io incontra sul proprio cammino; toccato così il vertice definitivo della pura egoità, l'Io si estingue di per se stesso: con uno sforzo estremo di tensione l'egoità supera ogni mera individualità. La sua forza segna le cose con il crisma dell'essere-innalzate-a-destino, ma la sua grande lotta con il destino che si è autocreato la trasforma in metapersonalità, in simbolo di una relazione di destini definitiva. Così l'esperienza mistica del mondo e quella tragica, si toccano, si integrano e si escludono vicendevolmente. Entrambe racchiudono enigmaticamente in sé la morte e la vita, l'egoità in sé finita e la totale dissoluzione dell'Io in un'essenza più alta. La strada del mistico è fatta di dedizione, quella dell'uomo tragico di lotta; uno finisce dissolvendosi, l'altro sfracellandosi. Per l'uno, essere una cosa sola col tutto significa attingere al nucleo più profondamente individuale delle proprie estasi, per l'altro, il momento della massima esaltazione di sé significa perdere la propria egoità. Chi può dire dov'è qui il regno della vita e dove quello della morte? Entrambi sono poli di esistenza possibile, che l'esistenza comune confonde mitigandone l'antinomicità, perché soltanto così, spogliati della loro carica e della loro rilevanza, può sopportarne la presenza. Ciascuno di essi, da solo, rappresenta per l'esistenza la morte, il limite. Essi

stanno l'uno di fronte all'altro con fraterna inimicizia: ciascuno è il solo, vero superamento dell'altro.

La saggezza del miracolo tragico è la saggezza del limite. Il miracolo è sempre univocità, ma ogni univocità distingue e indica due direzioni del mondo. Ogni fine è sempre al tempo stesso una conquista e una conclusione, un'affermazione e una negazione; ogni vertice è una vetta e un limite, il punto discriminante tra la vita e la morte. L'esistenza tragica è la più esclusivisticamente mondana di tutte le esistenze. Perciò il suo limite esistenziale si confonde sempre con la morte. L'esistenza reale non raggiunge mai il limite e conosce la morte soltanto come qualcosa di spaventosamente minaccioso, assurdo, qualcosa che tronca improvvisamente il suo flusso. La misticità ha varcato ogni limite e perciò ha soppresso ogni valore di realtà della morte. Per la tragedia, la morte – il limite in sé e per sé – è sempre una realtà immanente, indissolubilmente connessa con ogni suo evento. Non soltanto perché l'etica tragica deve porsi come imperativo categorico la spinta-verso-la morte di ogni azione iniziata; non soltanto perché la psicologia della tragedia non è che un preannuncio di momenti di morte, dei momenti consapevolmente ultimi, nei quali l'anima ha già rinunciato alla vasta ricchezza dell'esistenza e si aggrappa soltanto a ciò che le appartiene più visceralmente; non solo in questi significati negativi – e in molti altri – ma anche in senso positivo e assertore di vita. L'esperienza del limite è il risveglio dell'anima alla coscienza, all'autocoscienza: essa esiste, perché è limitata; esiste soltanto perché e nella misura in cui è limitata. Alla fine di un *Trauerspiel* di Paul Ernst riecheggia questo interrogativo:

Kann ich noch wollen, wenn ich alles kann
 Und andre Puppen nur an meinen Fäden?
 ...Ist's möglich, daß ein Gott sich Ruhm gewinnt? ²

² Posso ancora volere, se io posso tutto / E altri burattini, solo ai miei fili?
 / ...È possibile che un Dio si acquisti gloria?

ed ecco la risposta:

Wir müssen Grenzen unsers Könnens haben,
 Sonst leben wir in einer toten Wüste;
 Wir leben nur durch das, was nicht erreichbar.³

« È possibile che un Dio si acquisti gloria? ». Più in generale, la domanda dovrebbe essere: è possibile per un Dio vivere? La perfezione non esclude forse ogni forma di esistenza? Il panteismo, come diceva Schopenhauer, non è forse una forma cortese di ateismo? Le varie forme del divenir-uomo di Dio, la sua aderenza a mezzi e vie delle forme umane non potrebbero essere forse simboli di questa sensazione? Della sensazione che anch'egli deve abbandonare la sua perfezione informe, per poter diventare veramente esistente?

Il doppio significato del limite è dato dal fatto che è al tempo stesso appagamento e rinuncia. Questo è anche lo sfondo metafisico, confusamente interpolato eppur distinguibile, dell'esistenza comune, che trova forse la sua espressione più profonda nell'ovvia asserzione che ogni concretarsi di una possibilità è pensabile soltanto in base all'annullamento di tutte le altre possibilità. Ma qui la possibilità originaria di un'anima diventa la sola realtà; la sua antinomia nei confronti dell'alterità non è semplicemente l'antinomia tra ciò che è diventato realtà e ciò che è rimasto allo stadio di possibilità, ma tra il reale e l'irreale, anzi, tra ciò che è stato necessariamente pensato e ciò che a priori è impensabile e assurdo. Perciò la tragedia è il risveglio dell'anima. Il riconoscimento del limite spoglia la sua essenza della scorza che la ricopre, respinge tutto il resto con un gesto di indifferente disprezzo, ma rende all'essenza la sola esistenza intimamente necessaria. Infatti soltanto esteriormente il limite appare come un principio limitante, che riduce le possibilità. Per l'anima ridestatasi il limite è il riconoscimento di ciò che le appartiene veramente. Tutti i modi umani appaiono possibili soltanto per chi ha un'idea assoluta e astratta dell'uomo. Il tragico è un divenir reale della sua

³ Dobbiamo avere dei limiti per il nostro potere, / Altrimenti viviamo in un mondo deserto; / Noi viviamo solo di ciò che non è raggiungibile.

concreta essenzialità. La tragedia a questo punto dà la sua risposta incrollabile e sicura all'interrogativo più bruciante del platonismo: se anche le cose singole possono essere idee, possono avere essenzialità. La risposta rovescia la domanda: solo il singolo, solo l'individuo spinto ai suoi limiti estremi, è adeguato alla sua idea, è realmente esistente. Il generale, che racchiude tutto in una compagine incolore e informe, è troppo impotente nella sua infinità di significati, troppo vuoto nella sua unità, per poter diventare realtà. È troppo esistente, per poter avere una reale esistenza; la sua identità è una tautologia: l'idea è adeguata a se stessa. Così risponde la tragedia – con un superamento del platonismo – al giudizio che Platone ha dato su di essa.

Il profondo anelito dell'esistenza umana è il fondamento metafisico della tragedia: l'anelito dell'uomo verso la propria individualità, l'aspirazione a trasformare l'apice della sua esistenza in un tracciato pianeggiante di cammino esistenziale, la sua intenzionalità in una realtà quotidiana. L'esperienza tragica, la tragedia drammatica, è il più perfetto, l'unico appagamento totale di questo anelito. Ma ogni appagamento di un anelito è al tempo stesso il suo annullamento. La tragedia è scaturita dall'anelito, quindi la sua forma deve precludersi ogni espressione di qualsiasi anelito. Prima che il tragico entrasse nell'esistenza, essa è giunta all'appagamento per la forza della tragicità, ha abbandonato lo stato di anelito. Ecco dove doveva arenarsi la moderna tragedia lirica; essa ha voluto introdurre nella tragedia l'apriori della tragicità, voleva trasformare la causa in un effetto; perciò non le è rimasto altro da fare che spingere la sua lirica sino agli estremi della piatta brutalità interiore; essa si è fermata al di qua dell'onda del tragico-drammatico. La temperie di atmosfera e il tremito indistinto, pieno di aneliti, dei suoi dialoghi trova i suoi valori lirici all'esterno del mondo tragico-drammatico. La loro poesia è un diventare-poetico della vita comune, ossia un'esaltazione, non una sua trasformazione in evento drammatico. Non solo il tipo, ma anche l'intenzione di questo atteggiamento stilistico si contrappongono a quello drammatico. La sua psicologia accentua le caratteristiche di momentaneità e

di fugacità delle anime; la sua etica è quella della comprensione universale e del perdono universale. Addolcisce l'uomo con grazia, lo rende poeticamente sfumato. Perciò il nostro tempo continua a lamentarsi della secchezza e della freddezza del dialogo in ogni tragico veramente drammatico, eppure questa secchezza e freddezza non sono altro che disprezzo per i rumori vili di cui sono solitamente costellati tutti gli elementi tragici; i negatori di un'etica tragica sono troppo vili per negare direttamente la tragedia, e i suoi assertori sono troppo deboli per poterla sopportare nella sua nuda maestà. Allo stesso modo, riempire il dialogo di elementi intellettualistici, ridurlo alla funzione di uno specchio chiaramente cosciente della percezione del destino, non significa affatto freddezza, ma autenticità umana e verità interiore in questa sfera della vita. La semplificazione dell'uomo e degli eventi nel dramma tragico non equivale a impoverimento, ma significa piuttosto arricchimento dovuto all'essenza delle cose e tenuto fermamente nei suoi limiti: in virtù di questo, acquistano rilievo soltanto quei personaggi i cui incontri sono diventati per essi destino; viene isolato dal tutto soltanto quel momento della loro esistenza che è diventato appunto destino. In tal modo la verità interiore di questo momento diventa una verità esteriore tangibile e la sua espressione in formule sintetiche nel dialogo non sarà più un'intellettualizzazione che produce freddezza, ma maturità lirica della coscienza del destino dei suoi personaggi. Drammatico e lirico sono qui – e qui soltanto – non più principi contrapposti; questa lirica è la massima esaltazione del veramente drammatico.

2

Brunilde è la prima realizzazione concessa all'autore di tragedie Paul Ernst. Come teorico egli seppe prevederlo con molto anticipo; egli avvertì la necessità di un rifiuto profondo, di principio, persino nei confronti della massima bellezza poetica, contenuta nelle creazioni moderne e del non lontano passato e tentò di imprimere

a questo rifiuto una sempre maggiore profondità partendo dall'essenza del dramma. Così, in alcuni saggi, egli è giunto a toccare l'« essenza » del dramma, a toccare il dramma assoluto, per usare le sue stesse parole. Ma per lui le sue teorie erano soltanto strade, che dovevano essere giustificate a posteriori, solo dopo aver raggiunto la meta; giustificate dalle azioni cui avevano dato seguito. *Brunilde* quindi è la sua prima azione reale, la sua prima fusione priva di scorie, un'opera che ha soltanto errori, non imperfezioni.

È il suo primo dramma « greco ». Il primo risoluto abbandono di quella strada che il grande dramma tedesco ha percorso dai tempi di Schiller e di Kleist: unire Sofocle a Shakespeare. La loro fiera battaglia per uno stile del dramma classico-moderno scaturiva da una certa irritazione per la necessaria rinuncia a molte cose che ogni forma greca comporta. Essi volevano conquistare — anche nei primi *Trauerspiele* di Paul Ernst si avverte lo stesso tentativo — una monumentalità semplice, pari a quella dei greci, senza rinunciare alla variopinta molteplicità degli eventi. Ma questi tentativi dovettero fallire, poiché in questo modo si proponevano due tipi di rappresentazione della coerenza, quello della necessità drammatica e quello della probabilità esistenziale; due tipi che si escludevano a vicenda, perché l'uno ostacola sempre l'effetto dell'altro, anzi, lo annulla. Qui Ernst si è sublimato sino alla grande rinuncia, sino alla rinuncia di ogni ricchezza esteriore dell'esistenza, per conquistare la sua ricchezza interiore; sino alla rinuncia della sua bellezza tangibile, per penetrare nella bellezza più profonda, nel suo senso intimo e definitivo che sfugge ai sensi; sino a rinunciare ad ogni materia, per poter vedere la pura spiritualità della pura forma. Ecco la neo-risorta *tragédie classique*, che rappresenta un approfondimento, un'interiorizzazione delle massime aspirazioni di Corneille, Racine e Alfieri, un ricupero più genuino dell'eterno grande modello costituito da un'arte drammatica che ricerca l'anima della forma, un ricupero dell'Edipo di Sofocle.

Come in Edipo, anche qui tutto è concentrato, sulla massima laconicità di estensione e sulla massima forza

d'intensità. L'unico scenario è la piazza di un comune, tra il castello e il duomo: la percorrono soltanto le due coppie d'amanti e Hagen, soltanto un breve arco solare è il termine concesso al destino per manifestarsi; quando si leva il sole, dopo la prima notte di nozze, il gioco ha inizio e non è ancora il tramonto quando Sigfrido viene ricondotto a casa morto dalla caccia, e viene bruciato sul rogo con Brunilde, che si è suicidata, e separato da lei soltanto dalla sua spada. Questa concentrazione non è puramente esteriore; l'interiorità, il venire a contatto con questi personaggi, il loro amarsi e odiarsi, i loro slanci e le loro cadute, e le loro parole, dove tutto ciò si riflette: mai nulla di superfluo, mai abbondanza di ornamenti fini a se stessi, soltanto destino, necessità. Anche il contegno e le parole dei suoi personaggi sono greci nella loro profonda essenza, forse – poiché sono raffigurati con consapevole intento di stilizzazione – più greci di talune tragedie antiche. La consapevolezza della loro dialettica di destini è forse ancora più chiara e più intensa di quella delle tragedie di Hebbel, e viene espressa, come in Hebbel e nei greci, concentrandosi sull'essenzialità con epigrammatica rapidità. Ma sia qui che là, come in ogni autentica tragedia, tale processo di razionalizzazione – un razionalismo mistico per così dire – non può mai appiattire ciò che nel destino è inesprimibile. Non è la volontà, né tantomeno l'intelletto, che ha prodotto la compenetrazione tragica di uomini e azioni. E il fatto che questi siano uomini d'alta levatura, di profonda e penetrante energia spirituale, uomini che riconoscono il loro destino e lo salutano con un cenno silenzioso e reverente, ciò non può che intensificare l'enigmaticità e l'imperscrutabilità del suo venire alla luce e del suo operare.

Questo *Trauerspiel* è un mistero dell'amore sublime e dell'amore inferiore. Uno dei due rappresenta la chiarezza e la normatività, il dovere e l'elevazione, l'altro rappresenta il torbido, l'eterna tenebra, ciò che non ha meta, non ha programma, non ha una strada. Un mistero dell'amore degli uomini sublimi e di quelli inferiori, dell'amore tra simili e tra ineguali, dell'amore che esalta e di quello che atterra. Per ogni tragedia Gunther è finito sia

come eroe che come re, ed Ernst non cerca alcuna salvezza per lui, anzi, sacrifica persino Crimilde. Essi sono gli esseri inferiori, uomini dai piccoli istinti, uomini che non cercano la loro immagine nell'amore, uomini che debbono aver timore e non possono sperare che il loro frutto possa rassomigliare ad essi, uomini per i quali la pura esistenza degli altri, di quelli dall'incedere più sciolto, che vanno incontro a mete invisibili, è un'accusa, è paura; uomini che vogliono la felicità, che si vendicano e temono la vendetta. Ma Sigfrido e Brunilde appartengono all'altra specie.

È un « mistero » della grandezza, della felicità e dei limiti. Di quella grandezza che cerca se stessa e trova la felicità e nella calda tenebra della felicità torna a bramare se stessa, per cozzare contro i limiti, per trovare la tragedia, la morte. Della felicità che si protende verso la grandezza, ma può soltanto abbassarla alla propria altezza; della felicità che rende soltanto più lunga e faticosa la via della grandezza, ma non riesce a trattenerla ed è costretta a rimanere indietro, nell'esistenza, vuota e sola. La grandezza vuole la perfezione, deve volerla, e la perfezione è la tragedia, la fine, l'ultima eco di tutti i suoni. La tragedia come privilegio della grandezza: Brunilde e Sigfrido vengono bruciati sullo stesso rogo, Crimilde e Gunther restano nell'esistenza. La tragedia come legge universale, come fine ultimo, che tuttavia è a sua volta un inizio, nell'eterno ciclo di tutte le cose.

Denn wir sind wie die grünende Erde,
Die auf den Schnee harret,
Und wie der Schnee, der die Schmelze erwartet. ⁴

Ma l'uomo sa della propria sorte, perciò essa è per lui qualcosa di più della cresta di un'onda, che scende per poi risalire, ripetendo questo gioco per tutta l'eternità. L'uomo sa del suo destino, e questo suo sapere egli lo chiama colpa. Poiché egli sente come una sua azione ciò che gli doveva accadere, ritaglia in sé con contorni marcati tutto ciò che casualmente è accaduto nell'ambito

⁴ Poiché noi siamo come la terra verde, / Che aspetta la neve, / E come la neve, che attende il disgelo.

fluido della sua casuale compagine esistenziale. Egli lo rende necessario, crea dei limiti attorno a sé, se li crea da solo. Infatti, guardando dall'esterno, non c'è colpa alcuna, perché non può esserci; ciascuno vede la colpa dell'altro come coinvolgimento e come caso, qualcosa che avrebbe potuto essere modificato da un minimo soffio di vento. Ma per mezzo della colpa l'uomo dice di sì a tutto ciò che gli è accaduto e poiché lo sente come una sua azione e come propria colpa, se ne impadronisce e forma la sua esistenza, mentre pone la sua tragedia, scaturita dalla propria colpa, come confine tra la sua esistenza e il tutto. Gli uomini sublimi ritagliano più degli uomini inferiori i propri confini e non lasciano sfuggire nulla che per una volta sia entrato nella loro esistenza: perciò essi hanno la tragedia come loro privilegio. Per gli inferiori esistono felicità, infelicità e vendetta, perché sentono sempre gli altri come colpevoli, perché per essi tutto viene dall'esterno e la loro esistenza non riesce ad immettere nulla nella propria compagine, poiché nessun confine è tracciato attorno alla loro esistenza, poiché sono privi di tragicità e la loro esistenza è priva di forma. Ma per chi appartiene alla specie degli uomini sublimi la colpa altrui – anche se ne resta distrutto – è sempre soltanto destino. Questo è un profondo « mistero » di colpa, coinvolgimento e destino.

Tutto ciò è costruito con slanciata architettonicità in una suddivisione netta in due parti, senza soluzione di continuità. I sublimi sono legati agli inferiori da mille fili del destino esistenziale, ma nessun filo può stabilire tra di loro un collegamento. Questa separazione interna delle coppie è così inderogabilmente netta, che il dramma si sarebbe forse scompaginato se Ernst non avesse teso un ampio arco al di sopra di questo abisso, collegando i due estremi, pur accentuandone così la distanza e quindi la profondità. Questo elemento che costituisce la saldatura è Hagen. L'uomo sublime come servo, la cui grandezza e il cui limite è la sua condizione di servaggio; colui che possiede tutta la sublimità e la colpevolezza di chi è cosciente del destino, attorno al quale qualcosa di esterno, qualcosa che va ben al di là del suo Io, ha segnato i confini. Colui che non è ancora tragico – benché

il destino l'abbia colpito profondamente – poiché il suo dover essere deriva dall'esterno, malgrado ogni interiorità, e che tuttavia sente ciò che accade come cosa propria, come destino. I suoi limiti sono segnati verso l'interno e verso l'esterno: egli è dunque al di sopra degli esseri inferiori perché i suoi confini sono netti, perché la sua esistenza è formata, eppure è al di sotto degli esseri sublimi: è il loro massimo vassallo, il più prossimo al loro trono. Ma è ridotto alla pura condizione di prossimità, poiché i suoi confini sono un limite anche per lui, poiché le possibilità delle sue conquiste esistenziali sono già fissate per lui e non da lui determinate in anticipo.

La cristallina trasparenza delle parole fa sì che la sensazione dell'enigmaticità e dell'imperscrutabilità sia ancora più profonda. Come la loro limpidezza non può togliere il velo al decorso del destino, così la lucida consapevolezza con la quale esprimono tutto l'essenziale dell'uomo non può avvicinare di più gli uomini tra loro né far sì che si capiscano meglio. Ogni parola ha una testa di Giano, chi la pronuncia vede sempre una faccia, chi l'ascolta vede l'altra faccia e non c'è possibilità di avvicinamento. Ogni parola che dovrebbe servire come tramite ha a sua volta bisogno di un tramite. E anche gli atti non sono segni: infatti colui che è buono commette azioni malvage e – spesso – colui che è malvagio opera bene, gli aneliti occultano il vero percorso e i doveri distruggono il profondo vincolo d'amore. Così, alla fine, ciascuno resta solo e non c'è comunanza dinanzi al destino.

3

Ma questa semplificazione di tutti i rapporti nel dramma significava una dura rinuncia. Infatti la storicità del suo universo – per riassumere in una sola parola tutto ciò che ha colore di unicità – è molto più che un ostacolo alla rigorosa stilizzazione; non è la pura felicità artistico-sensuale per il bel mondo esterno che ha risvegliato l'anelito dopo averlo rappresentato. La relazione tra storia e tragedia è uno dei paradossi più profondi della

forma drammatica. Già Aristotele pronunciò l'acuto detto, che il dramma è più filosofico della storia. Ma questo suo diventar-filosofico non gli fa perdere forse la sua intera, propria e caratteristica essenza? Il suo senso più profondo viene messo in pericolo, la pura immanenza delle sue leggi, il totale occultamento delle idee nei fatti, la loro totale scomparsa dietro ad essi. Non si parla qui di una unità tra idea e realtà, ma di un insieme coagulato e confuso, di un'indistinguibilità dell'una e dell'altra. Caso e necessità, evento straordinario e atemporale consequenzialità, causa ed effetto perdono qui la loro assolutezza – per chi ha un po' di senso della storicità – e diventano semplicemente opinioni possibili sui fatti, che da queste opinioni possono venire brutalizzati, senza riuscire a risolversi totalmente in esse. L'essere storico è un essere purissimo, l'essere in sé, si potrebbe dire; qualcosa esiste proprio perché è, ed esiste proprio come è. La sua potenza, la sua grandezza, la sua bellezza consistono appunto nella sua incomparabilità, nella sua incongruenza con ogni apriori di un intelletto regolatore.

Eppure in questo mondo esiste un ordine nascosto, una composizione delle confuse volute delle sue linee. Ma è l'ordine indefinibile di un tappeto o di una danza: sembra impossibile individuare la sua intenzionalità e ancor meno possibile rinunciare a trovarla; è come se tutto il tessuto arruffato delle linee aspettasse immobile una sola parola, per diventare chiaro, univoco e comprensibile, come se qualcuno, questa parola, l'avesse sempre sulla punta della lingua – eppure ancora nessuno l'avesse pronunciata. Sembra che la storia sia un profondo simbolo del destino: della sua casualità conforme a una legge, del suo, in ultima analisi, sempre giusto arbitrio e della sua tirannide. La lotta che la tragedia conduce per la storia è la sua grande guerra di conquista contro la vita; il tentativo di trovare in essa la sua intenzionalità – irrimediabilmente distante da quella della vita comune – di riuscire a decifrarla, proprio come sua reale intenzionalità occulta. L'intenzionalità della storia è sempre il bisogno più familiare alla vita; la forza inerziale dell'evento puro è la forma in cui essa si manifesta, l'invincibile saldezza nel flusso delle cose. È il necessario bi-

sogno del legame del tutto col tutto; quello che nega i valori: tutto è necessario e tutto è nella stessa misura necessario; non c'è differenza tra grande e piccolo, tra importante e secondario-assurdo. Ciò che è, doveva divenire tale; il momento succede a quelli che lo hanno preceduto, indipendentemente da fini e obbiettivi.

La paradossalità del dramma storico consiste nell'unione di queste due necessità: quella che prorompe dall'interno senza ragioni e quella che fluisce all'esterno assurdamente; il suo obbiettivo è il divenir forma, l'esaltazione reciproca dei due principi, che sembrano escludersi a vicenda per ragioni di fondo. Quanto più distanti essi sono tra loro, tanto più profonda sembra diventare la tragedia. Poiché si toccano soltanto quando vengono spinti all'estremo, si limitano a vicenda per la loro stessa antinomicità e si collegano strettamente tra loro. Per questo motivo l'autore drammatico è affascinato dalla storicità della storia e non da qualcosa di generale che in essa si può individuare. Qui egli pensa di trovare un simbolo definitivo della limitatezza umana, la pura coercizione sulla pura volontà, l'inconfutabile, palese opporsi di ogni materia all'anelito di ogni volontà che aspira alla forma. L'azione incontrollata di ciò che è soltanto perché esiste opera una distinzione inflessibile tra l'atto finito e quello voluto e sospinge ogni soggetto intenzionato verso il puro compimento della sua azione, verso una purezza che contamina tutto ciò che vi è di spiritualmente puro coi suoi fini e le sue ragioni, scinde per sempre dal suo atto tutto il sublime che ha costituito il suo punto di partenza. L'idea nascosta in questo atto del soggetto o in questa sua condizione esistenziale si manifesta e in tal modo la sua vera idea, che persisteva nell'atto priva di dimensioni temporali e non reificata, la sola che avrebbe potuto portare l'atto ad un livello di esistenza essenziale, deve annullarsi; la forza elementare di ciò che è, annulla il proprio dover-essere. Scriveva il giovane Hebbel nel suo diario: « Un buon papa deve per forza essere un cattivo cristiano ».

Questo è il senso delle tragedie storiche di Paul Ernst; l'esperienza fondamentale dei suoi eroi, di Demetrio e di Nabis, di Ildebrando e di Enrico imperatore. Prima del-

l'azione, essi posseggono in sé indissolubilmente ogni cosa sublime – e altrettanto indissolubile è il legame che unisce la totalità delle possibilità con quanto vi è di sublime e di miserabile nelle azioni destinate ad esprimerla. Ma quando s'incontrano, ogni indifferenziazione scompare in un attimo. Questi uomini provano l'unica delusione reale, quella che sorge in chi ha realizzato un progetto. Non mi riferisco qui al problema della realtà che toglie le illusioni – per cui i romantici rifuggono dalla vita e da tutte le sue azioni – né mi riferisco alla necessaria incompiutezza di ogni realtà; gli uomini di questi drammi vivono nel mondo della tragedia, non in quello dell'esistenza comune. È la delusione del traguardo raggiunto; una delusione che succede alle azioni, che era immanente alle azioni e alla quale faranno seguito nuove azioni, non una stanca rinuncia. Infatti nessun elemento di scarso valore le ha private dell'intima innocenza che vuole avere tutto: grandezza e bontà, potere e libertà, percorso e traguardo; l'inadeguatezza che qui si manifesta tra l'anelito e il soddisfacimento dell'anelito non è la stessa tra idea e realtà, ma quella delle idee tra di loro. L'anima nobile è sempre predestinata a condurre un'esistenza regale, essa si protende tutta verso questo traguardo ma l'esistenza regale e la sua idea non si conciliano affatto con la nobiltà. I loro più alti traguardi, la loro essenza più intima, richiedono dell'altro: durezza e cattiveria, ingratitudine e compromesso. L'anima regale intende realizzare nell'esistenza regale il massimo valore della personalità, altrimenti si sente limitata e oppressa; ma il trono pone a ciascuna le medesime esigenze e l'anima viene costretta dal suo nobilissimo senso del dovere verso tutte quelle cose che le sono estranee e repellenti. Questi sono i termini del confronto tra Demetrio e Nabibis, tra il figlio del re, ribelle vittorioso e l'usurpatore ferito a morte. Con veemenza il giovane re irrompe nella sala dove lo attende l'assassino di suo padre, sconfitto; soltanto poche parole, piene di rigore e di saggezza, sfuggono dalla bocca del morente ed ecco che un altro Demetrio, scavalcando il suo cadavere, avanza verso il trono. Il morente aveva parlato all'erede del suo regno, non al suo vincitore: parole di un'anima profondamente

delusa, desiderosa del bene, « il bene che pure è così facilmente distinguibile »; e invece fiumi di sangue dovevano scorrere, la sua anima doveva marcire nel sangue, perché egli fosse re, così come gli era imposto dal dovere, come il suo tempo gli chiedeva. Il suo corpo è ancora caldo che già un nuovo Nabis siede sul suo trono, disfatto, abbandonato dalla fortuna, costretto ad essere inflessibile, solo e senza amici, quel Demetrio, che aveva ascoltato le sue prime parole con anima pura, piena di speranza, giovane re attorniato da una schiera di amici devoti.

Vincere ed essere vinti sono due categorie che si intrecciano ancor più inestricabilmente nella rocca nevosa di Canossa, dove Gregorio e Enrico s'incontrano per la prima e l'ultima volta. Uno pontefice l'altro imperatore; già nei primi quattro atti sono stati l'uno destino dell'altro per tutta la loro esistenza. Al papa è stata elargita da Dio un'anima tenera, all'imperatore un'anima bramosa di gioia e apportatrice di gioia, ma il loro grande duello ha calpestato in entrambi ogni elemento umano e personale.

Ildebrando doveva diventare duro e terribile; non solo doveva rinnegare la felicità di tutti i giorni, ma anche sacrificare e tradire i suoi poveri – alla cui salvezza egli si era votato – per avere il potere di creare un regno di Dio; doveva diventare peccatore e conservare le apparenze del santo, ma gli furono precluse tutte le strade della penitenza che redime e consola: la sua anima andrà all'inferno per eterna dannazione. Tutto il suo sacrificio è inutile. L'adultero da lui scomunicato, l'imperatore che contrasta i suoi piani, gli s'inginocchia di fronte fingendo, da abile diplomatico, di essere pentito e lui, l'irredento, è costretto a ritirare la sua scomunica, a spezzare con le proprie mani la sua unica arma. Ha vinto l'imperatore, ma l'uomo radioso, che tendeva le mani luminose verso la felicità, che giocava con la felicità ed elargiva felicità, Enrico, l'uomo, è morto. Gregorio parte da Canossa curvo e sconfitto, Enrico va a Roma da vincitore.

Ein andrer stand ich auf, als der sich beugte,
 Er muß Gott fluchen, weil er Rechtes wollte.
 Ich pflegte Unrecht, und ich segne Gott.
 Er geht zu sterben, und ich bin gestorben:

Sein Tod ist Tod, doch Leben ist der meine.⁵

Qui sta la vittoria di Enrico e la sconfitta di Gregorio. Dunque l'imperatore ha vinto e il papa è stato sconfitto? La via di Roma è aperta e Gregorio sarà depresso, ma il re del mondo, il signore di tutte le signorie, non si era forse inginocchiato come un penitente ai piedi di un prete? L'imperatore non si è forse piegato di fronte al papa? E i preti, cui Gregorio ha tolto per sempre ogni somiglianza con gli uomini e ogni accesso alla felicità, d'ora in avanti non saranno sempre giudici e assolutori al di sopra di tutti i mortali? Enrico non dimenticò forse di essere imperatore, per poter vincere; Gregorio non dimenticò di esser papa, quando infranse, maledicendo, la sua spada?

Questa necessità – forse la più vera e certamente la più reale di tutte – ha tuttavia in sé qualcosa di umiliante. Gli eroi aspettano la morte, la redenzione dall'esistenza non solo con rassegnata disperazione, ma anche coperti di fango ed estranei a se stessi. Gli eroi dei *Trauerspiele* muoiono sempre appagati, già viventi nella dimensione della morte; ma qui la morte non è l'esaltazione assoluta dell'esistenza, la prosecuzione diretta del suo giusto cammino, ma è come un venir sottratti all'umiliazione, alla realtà impura, è l'anima che ritorna in se stessa da un'esistenza estranea. Certamente anche in questo caso l'eroe non avverte pentimento alcuno per le proprie azioni e per la loro inutilità, né torna ai bei sogni ingenui, che gli erano propri prima del suo scontro con le cose. Egli sa che tutte le battaglie e tutte le umiliazioni sono necessarie per la sua esistenza, per il suo manifestarsi, per la sola redenzione possibile. Eppure questa sola redenzione possibile non è quella vera: questa è la più profonda delusione della sua anima. I confini che l'evento storico traccia attorno a lui, anche quelli che egli oltrepassa, non sono i suoi veri e propri limiti, sono i limiti di tutti gli uomini che potrebbero scontrarsi con questi eventi, di tutti coloro che potrebbero vivere nel-

⁵ Quando mi alzai, non ero più lo stesso che si era genuflesso, / Egli deve maledire Dio, perché volle il giusto. / Io sono stato ingiusto, e benedico Id-dio. / Egli va verso la morte, e io sono morto: / La sua morte è morte, ma vita è la mia.

l'atmosfera da essi creata. Il processo di autorealizzazione, che viene qui elargito e imposto agli eroi, contiene sempre degli elementi profondamente estranei alla loro essenza; essi realizzano sì la propria essenzialità – le anime, prima oppresse dall'abitudine, respirano finalmente, ricolme di gioia, ma quando si producono nella fase estrema della realizzazione di sé in esse prende corpo un'essenza estranea. Soltanto la morte è il ritorno, il primo e unico raggiungimento della loro essenza; la grande contesa in fondo era soltanto una strada complicata per arrivarci. La storia, per mezzo della sua realtà irrazionale, impone all'uomo la dimensione della pura generalità, non gli consente di esprimere la sua propria idea, che, su un altro piano, è altrettanto irrazionale: dal loro contatto scaturisce una reciproca estraneità: la dimensione della generalità. La necessità storica è, tra tutte le necessità, ancora la più prossima all'esistenza.

Ma anche la più lontana dall'esistenza. Questo possibile oggettivarsi dell'idea è semplicemente un modo più complesso per giungere alla sua vera realizzazione (la misera povertà dell'esistenza reale si riproduce in una sfera sublime), ma anche l'intera esistenza di tutto l'uomo non è che un modo complesso per attingere ad altri, più alti fini; il suo anelito profondamente individuale e il suo sforzo per realizzarlo non sono che ciechi arnesi di un estraneo e muto maestro d'arte. Solo pochissimi si rendono conto di ciò; papa Gregorio ne è consapevole in alcuni momenti estatici della sua esistenza:

Mein Körper ist der Stein,
Den eines Knaben Hand warf in den See,
Mein Ich die Kraft, die Kreise zieht um Kreise,
Wenn längst der Stein im dunklen Grunde schlummert.⁶

Le due facce della necessità storica si sottraggono a ogni opera di rappresentazione drammatica: la prima è troppo elevata, la seconda troppo bassa, eppure soltanto la loro indissolubile e inscindibile unità costituisce la reale storicità. Dalla metafisica paradossalità del rappor-

⁶ Il mio corpo è la pietra, / Che la mano di un fanciullo gettò nel lago, / Il mio Io la forza che suscita cerchio dopo cerchio, / Quando già la pietra riposa sul fondo oscuro.

to tra uomo tragico ed esistenza storica scaturiscono i paradossi tecnici del *Trauerspiel* storico: la paradossalità del distanziarsi internamente dai suoi personaggi, quella delle loro diverse dimensioni esistenziali e intensità esistenziali, quella della contraddittorietà di simbolico e reale vivente nei suoi uomini e nei suoi eventi. Infatti la considerazione storica dell'esistenza non consente alcuna astrazione di spazio e di tempo e di tutte le altre categorie d'individuazione; l'essenziale negli uomini e nelle azioni è legato indissolubilmente a ciò che è apparentemente casuale e secondario: gli uomini del dramma storico devono « vivere » e gli avvenimenti che vi si succedono devono possedere anche la colorita varietà dell'esistenzialità. Per questo motivo Shakespeare – antistorico per eccellenza – doveva rappresentare il più alto modello di dramma storico proprio per la sua pienezza e la sua smagliante aderenza alla vita: inconsapevolmente egli rappresenta l'empiricità contenuta nella storicità con ineguagliabile energia e con insuperabile ricchezza. Il senso ultimo della storia, il momento in cui essa trascende l'individuale, è così astratto che, per poter essere rappresentato, sarebbe necessario grecizzare tutti gli elementi che ricordano la tragedia antica in misura maggiore rispetto a tutta la produzione drammatica greca che conosciamo. Dal desiderio di creare una tragedia storica è nata la paradossale aspirazione ad operare una sintesi tra Sofocle e Shakespeare.

Ma ogni tentativo di operare questa sintesi introduce necessariamente una duplicità di materia nelle figure del dramma. Negli eroi è ancora possibile pensare una soluzione del problema: questo irriducibile dualismo sarebbe proprio la loro esperienza fondamentale; il difetto della materia potrebbe essere posto al centro della rappresentazione e in tal modo, malgrado tutto, superato. Finora nessuno ci è riuscito – ma ciò non significa nulla rispetto alla possibilità di risolvere il problema. L'impossibilità di rappresentare un destino storico-drammatico (in cui la dimensione storica sia, cioè, veramente importante e non soltanto una casuale forma fenomenica di un puro e atemporale conflitto umano) ha tuttavia a sua volta un'importanza di principio decisiva. Gli uomini

nei quali il destino prende corpo, si scindono in due parti tra loro diversissime: l'uomo comune dell'esistenza reale diventa all'istante, improvvisamente e bruscamente, simbolo, semplice portatore di una necessità storica, sovraindividuale. Poiché questo diventar-simbolo non cresce organicamente dall'interiorità dell'anima, ma viene trascinato da potenze estranee verso potenze estranee (dove l'individualità dell'uomo non è che un casuale giunto di collegamento, soltanto un ponte per il percorso, a lui estraneo, del destino), deve insanabilmente spezzare l'unità della figura. Negli uomini agiscono ragioni che sono ad essi estranee e lontane, e li sollevano in una sfera nella quale debbono perdere tutta la loro umanità. Ma quando questa dimensione sovrapersonale è rappresentata in una forma, l'uomo si libra nella durata non ancora o non più simbolica della sua esistenza, privo di peso nella schiera dei viventi; dovrebbe essere guardato con altri occhi, lui e tutto ciò che lo circonda, ciò con cui egli dovrebbe formare un unico indivisibile universo. Gerhart Hauptmann ha sempre scelto la via della rappresentazione umana – rinunciando così alla più alta necessità della dimensione storica, rinunciando proprio a ciò che dovrebbe essere il senso della rappresentazione in una forma. L'obbiettivo di Paul Ernst è naturalmente opposto. Ma quando Calliope, la sposa di Demetrio, la creatura amante e vivente deve diventare all'improvviso un soggetto che si limita soltanto a realizzare la necessità politico-storica, dopo essersene resa consapevole, la potenza della pura astrazione, operando un effetto di concretezza, viene esaltata sin quasi al limite del grottesco; allo stesso modo le figure puramente simboliche, aventi quasi la funzione di coro, in *Canossa*, disturbano il senso della molteplicità del mondo, soprattutto il vecchio contadino, mentre nel *Trauerspiel* intitolato *Gold* queste abbreviazioni vengono portate sino al limite del barocco.

La forma è il giudice più alto dell'esistenza: la tragicità che si manifesta nella storia non è una tragicità pura – e nessuna tecnica drammatica può far passare inosservata questa dissonanza metafisica; in ogni punto del dramma si presenterà come una specie sempre diversa di pro-

blemi non risolti dalla tecnica. La forma è l'unica rivelazione pura delle esperienze più genuine, ma proprio per questo si inibisce e deve inibirsi la rappresentazione di qualcosa che non sia chiaro o poco esaltante.

4

La forma è il giudice più alto dell'esistenza. La facoltà di rappresentare in una forma è una forza giudicatrice, un fatto etico, mentre ogni soggetto rappresentato contiene un giudizio di valore. Ogni modo di rappresentazione, ogni forma della letteratura, rappresentano un gradino nella gerarchia delle possibilità di esistenza: quando è stato deciso quale forma sia adatta alle manifestazioni esistenziali di un uomo, e quale forma richiedano i momenti più alti della sua esistenza, è già stata pronunciata una sentenza decisiva su di lui e sul suo destino.

La sentenza più profonda pronunciata dalla tragedia viene scolpita come una iscrizione sul suo portale d'ingresso. Iscrizione che con la medesima crudele inflessibilità di quella che imprigiona coloro che entrano nell'inferno dantesco, impedisce per sempre l'ingresso a chi è troppo debole e troppo meschino per il suo regno. La nostra epoca democratica ha tentato invano di imporre eguaglianza di diritti nei confronti della tragedia; ma ogni tentativo di aprire questo regno celeste ai poveri di spirito è stato vano. E quei democratici, che hanno spinto a logica conseguenza la loro richiesta di uguali diritti per tutti gli uomini, hanno contestato anche il diritto di esistenza della tragedia.

Paul Ernst ha scritto nella *Brunilde* il suo « mistero » dell'uomo tragico. *Ninon de Lenclous* rappresenta il suo contraltare: un divertimento della non-tragicità. Nel primo caso egli ha rappresentato gli uomini secondo le sue massime aspirazioni, nel secondo ha dato vita a figure che gli erano intimamente estranee. Ma anche questo dramma è stato scritto con la forza del tragico, perciò egli lo doveva spingere all'estremo, sino alla tragedia — ma nel momento della decisione suprema la sua eroina si

libera dalla morsa del tragico, con consapevole risolutezza si accomiata da tutto il sublime e tutto il fatale che sino a quel momento aveva cinto di un'aureola il suo volto e si precipita nuovamente nell'esistenza, da lei bramata, che l'aspettava con nostalgia. Il momento supremo porta il giudizio di scelta: ecco la sentenza sul suo valore e al tempo stesso sulla sua limitatezza. Ella ha acquistato una forza sufficiente durante la lotta che ha ingaggiato con se stessa per la propria libertà, una forza che le consente di sopportare l'aria del tragico, di poter vivere costantemente nella sua cerchia. Ma le manca la suprema impronta dell'esistenza, la specie umana cui ella appartiene. Si trova al gradino più alto di una specie inferiore: questa è la sentenza che la forma del dramma pronuncia sul valore della sua esistenza. Ella voleva ottenere per sé il massimo e lo ha ottenuto: la libertà; ma la sua libertà era quella di chi si è liberato da tutti i legami, non – in ultima analisi – una libertà cresciuta organicamente dall'interno, non un fattore di perfettibilità dell'esistenza. La sua libertà era quella delle prostitute. Si era liberata da tutto ciò che costituisce un forte legame interno, dal marito e dal figlio, dalla fedeltà e dal grande amore. Per questo sopportò duri sacrifici: si dedicò ai piccoli umilianti legami che l'amore venale o quello concesso per stati d'animo passeggeri portano nella vita di una donna. Sentì il peso di ciò che aveva perduto e sopportò con orgoglio ciò che le impose il destino da lei stessa prescelto – tuttavia era un alleggerimento dell'esistenza, una fuga di fronte alle sue pesantissime necessità. Questa autoliberazione della donna non significa condurre sino in fondo la sua necessità essenziale, come invece avviene per l'uomo tragico, e perciò la fine del dramma pone il problema che il teorico Paul Ernst aveva individuato già da molto tempo: una donna può essere tragica di per sé e non in rapporto all'uomo della sua vita? La libertà può essere un valore reale nell'esistenza di una donna?

Il centro dell'opera di Paul Ernst è l'etica della poetica, così come il centro della produzione di Hebbel è la psicologia della poetica. Poiché per entrambi la forma diventa fine dell'esistenza, imperativo categorico della grandezza e dell'autoperfezione, l'uno viene ritenuto un

freddo formalista e l'altro un metafisico della patologia. Ma mentre il destino degli eroi di Hebbel è la lotta tragicamente impotente di uomini veri per ridurre alla dimensione dell'uomo tutto ciò che nella forma ha vita, ossia ciò che è più profondamente problematico – i momenti supremi dell'esistenza empirica esperiti psicologicamente – Ernst pone questo mondo chiuso, finito, superiore, come un ammonimento e un richiamo, come luminoso punto di riferimento per il cammino degli uomini, senza curarsi della sua realizzazione effettiva. La validità e la forza dell'etica sono indipendenti dal loro essere rispettate. Perciò soltanto la forma purificatasi sino all'eticità – senza per questo divenire cieca e povera – può dimenticare l'esistenza di ogni problematicità e bandirla per sempre dal suo regno.

Questa è una versione riveduta e corretta della prima traduzione di *L'anima e le forme* uscita nel 1963. Il manoscritto di quella traduzione mi fu letteralmente trafugato dall'editore, esasperato dai miei ritardi. Non potei rivederla, prima della pubblicazione. Spero di aver eliminato errori, che purtroppo conteneva, e imperfezioni, ma l'impianto originario è rimasto. Avevo cercato di restituire l'energia magmatica della scrittura di Lukács, che l'aveva scritto originariamente in ungherese e poi tradotto in tedesco, come racconta nella sua *Autobiografia in forma di dialogo*.¹

L'importanza dello stile derivava dalla consapevolezza del suo « statuto di saggista » come professione intellettuale specifica. Il risultato è quello di un testo di grande fascino linguistico.

Bilingue per ragioni familiari e per cultura, Lukács scrive in un periodo nel quale la lingua tedesca stava subendo profonde trasformazioni, anche nella grafia. Nasce allora il tedesco moderno, rapido come l'inglese, ellittico, che spezza la maestosa costruzione del tedesco « a onda lunga » in una serie di atomi sintattici. Cambia la lingua come cambia il segno nella pittura espressionista e come cambia l'armonia nella musica atonale. Nello stesso anno di *L'anima e le forme*, il 1911, esce l'*Harmonielehre* di Schönberg.

Le trasformazioni linguistiche sono il risultato di una serie complessa di processi sociali: lo sviluppo delle tecniche giornalistiche di comunicazione, l'alfabetizzazione di massa del proletariato organizzato nella socialdemocrazia e nei sindacati, i grandi flussi migratori provenienti dall'Europa orientale verso le metropoli, la costituzione di cenacoli intellettuali esoterici, l'irrompere della donna nella vita culturale, la riscoperta di lingue in via di estinzione come lo yiddish o l'uso letterario dei dialetti, i sistemi di valori messi in moto dai nuovi movimenti naturisti – tutto contribuisce a creare un universo espressivo e linguistico multipolare, che non può non investire anche le *Geisteswissenschaften*.²

Lukács incontra tutto questo a Berlino, dove si reca spesso e dove soggiorna nel 1906-7 e nel 1910-11. La Berlino di allora rappresenta molto più di altre capitali europee il paradigma del moderno, la rivoluzione dei modi di produzione vi investe assai più il terziario che l'industria. È una città cresciuta in fretta, che in trent'anni passa da 1 a 2 milioni di abitanti, la città dove la « nuova classe » esibisce con arroganza la sua ricchezza e dove a Wedding, quartiere proletario – dati del 1905 – la mortalità infantile raggiunge il 42%. È una città che divora memoria e consuma cultura più di Parigi. I socialdemocratici sono maggioranza in cinque circoscrizioni elettorali su sei ma il sistema di caste del « diritto elettorale prussiano » li esclude dal governo della città. A Berlino gli ebrei assimilati controllano parte della finanza, del commercio, della vita culturale e quasi del tutto il sistema del-

l'informazione, ma vi si accalcano anche migliaia di *Ostjuden* e il sionismo vi si propaga aprendo nuovi orizzonti culturali, che determinano la crisi della borghesia ebraica assimilata.³

Il primo maestro di stile di Lukács, quando egli ambiva alla carriera di critico teatrale e di letterato, fu Alfred Kerr, grande autorità del gusto teatrale berlinese, sostenitore di Otto Brahm, il fondatore della *Freie Bühne*, e del drammaturgo Gerhart Hauptmann. Lo stile di Kerr, che considerava il mestiere di critico come quello di un artista, è una continua, pirotecnica invenzione lessicale e sintattica, è un gioco di luci di grande effetto « scenico ».⁴

Tra i maestri di stile del Lukács saggista è invece Rudolf Kassner a occupare un posto di rilievo, il critico cui egli dedica il primo dei saggi di *L'anima e le forme*. Di Kassner deve aver letto con attenzione tutto, anche « le più piccole recensioni » come dice. Kassner « viene dall'est » come lui. Nasce a Gross Pawlowitz in Moravia nel 1873. La sua vasta produzione viene solitamente divisa in tre periodi. Gli scritti che Lukács ha conosciuto prima della pubblicazione di *L'anima e le forme* sono quelli contenuti nei primi tre volumi delle opere complete. Un confronto testuale lascia intravedere i segni di un'influenza diretta, cominciando dalla prima opera di Kassner *Die Mystik, die Künstler und das Leben*, del 1900, raccolta di saggi su poeti e pittori inglesi dell'Ottocento, preceduta da un saggio, *Der Dichter und der Platoniker*, che Lukács cita già nella lettera-dedica a Leo Popper come punto di riferimento per lo « statuto del saggista ».⁵ Fa parte di questa raccolta anche il saggio su Robert Browning; le opere di Browning che Lukács cita in *L'anima e le forme* sono le stesse cui Kassner dedica un'analisi approfondita. Tra queste, *Pippa passes*, monologo drammatico, che ispirerà una commedia di Hauptmann, un film di Griffith e attirerà l'attenzione di Alban Berg.⁶ *Der Tod und die Maske*, del 1902, è la seconda raccolta di saggi di Kassner, dedicata alla dialettica tra forma ed essenza; il *topos* della « maschera » ricorrerà di frequente nella saggistica successiva e lo stesso titolo della raccolta dei saggi di Lukács *L'anima e le forme* allude a quella problematica. Dopo *Der indische Idealismus*, del 1903, Kassner pubblica un'altra opera, che colpisce profondamente Lukács, *Die Moral und die Musik*, del 1905. L'anno successivo esce prima il saggio su Denis Diderot e poi una seconda raccolta di saggi, *Motive*, contenente lo studio *Søren Kierkegaard. Aphoristisch*, che è alla base di quello di Lukács su Kierkegaard e Regina Olsen.⁷ Nel 1908 infine esce *Melancholia. Eine Trilogie des Geistes*, contenente il dialogo-racconto *Der Doppelgänger*; protagonista un nobile, Adalbert von Gleichen – citato anche da Lukács in *L'anima e le forme* – che Kassner incontra in un castello e che gli racconta la vicenda di un amico vissuto sapendo dell'esistenza di un suo « doppio », di un sosia senza averlo mai incontrato. La leggenda voleva che chi incontrasse il proprio « doppio » e lo riconoscesse avrebbe dovuto ucciderlo per non restarne ucciso a sua volta. Nel *Doppelgänger* – anche Storm aveva scritto una novella con questo titolo – Kassner, tornato al castello dopo due anni di viaggi attorno al mondo, viene a sapere che il nobile era stato trovato morto nel parco con accanto una rivoltella. Il tema dello sdoppiamento aveva del resto nella letteratura del tempo l'esempio più ce-

lebre nel *Dorian Gray* di Oscar Wilde, cui Kassner aveva dedicato un saggio. Prima della stesura dell'ultimo dei saggi di *L'anima e le forme* Lukács avrà avuto modo di leggere un altro studio di Kassner, uscito nel 1910 in una collana dell'editore Rütten & König diretta da Martin Buber, *Dilettantismus*. Nella corrispondenza con Buber, Kassner insiste che questo saggio venga presentato e letto come un « frammento ». Kassner vi distingue il dilettante del Rinascimento, intimamente e socialmente legato ai grandi artisti, ed il dilettante moderno, frutto della cultura di massa, simbolo della mancanza di coerenza, di mediocrità e di superficialità. Egli rafforza in questo modo quello « statuto » del saggista che deve essere cosciente del proprio *Beruf* d'intellettuale e che deve accettare la condizione ascetica per produrre opere grandi; sono tematiche vicine a quelle di George. Questo « frammento » prepara l'altra opera di Kassner, fondamentale per questo periodo, *Von den Elementen der menschlichen Grösse*, uscita nel 1911 e dedicata al principe von Thurn und Taxis, l'ospite di Rilke a Duino. Alla mediocrità del dilettante, Kassner oppone la grandezza dei creatori di *Lebenswerke*, insistendo sui valori della misura, della grandezza e della *Gestalt*.

La produzione tra il 1908 e il 1911 è il punto di partenza per lo stadio successivo della ricerca di Kassner, quello determinato dai tentativi di stabilire i principi di un'estetica « fisiognomica », cioè di una teoria in cui il « dentro » e il « fuori » (l'anima e la forma) non sono più l'uno opposto all'altro, la maschera che nasconde l'essenza, non sono il fondamento dell'ambiguità, della doppiezza e dell'estraneazione, bensì il fondamento dell'equilibrio e della misura.

Un confronto testuale di *L'anima e le forme* con la produzione di Kassner fino al 1911 ci suggerisce che il saggista moravo può aver avuto sul Lukács di *L'anima e le forme* un'influenza molto più profonda di quanto gli è stato riconosciuto dalla critica, a cominciare dai primi studi, degli anni Cinquanta, di Lucien Goldmann sul Lukács saggista per arrivare sino alle ultime riflessioni di Boella, Matassi, Cacciari, Benassi, Pullega degli anni Ottanta. Le idee fondamentali di *L'anima e le forme*, cioè il saggio come genere autonomo, l'ascesi del produttore di *Lebenswerke* e la dialettica maschera-essenza sono tutte idee kassneriane. Qui mi limiterò a sottolineare che la forma della scrittura di Kassner, il suo periodare, l'uso del dialogo con un interlocutore immaginario, la finzione oratoria, l'impiego frequente dell'aforisma, la sua « tecnica saggistica » presentano evidenti somiglianze con lo stile di Lukács in *L'anima e le forme*. Lo stile di Kassner è tuttavia più sobrio, più controllato, il suo periodare meno contorto, meno ridondante di quello lukácsiano ma l'« atmosfera » è la stessa. Lukács si riconosce nello statuto, nell'etica del saggista, che Kassner gli consegna.

Sarebbe troppo impegnativo tentare di ricostruire la fortuna di *L'anima e le forme* in Italia dopo l'uscita della prima edizione italiana, nel 1963. Basterà ricordarne le tappe fondamentali e citare gli studi più significativi. Più che la ricchezza dei titoli è la complessità del problema a rendere gravoso un bilancio delle ricerche, in quanto l'interpretazione di *L'anima e le forme* è stata inserita nella più ampia te-

matica dei rapporti tra il Lukács premarxista e quello successivo. Allora il discorso si sposta sulla fortuna di Lukács in Italia, argomento difficile e complesso per le implicazioni che ha con la vicenda generale degli intellettuali italiani e dei loro rapporti con il partito comunista. La lettura di *L'anima e le forme* diventa in questo contesto un'allegoria dei rapporti tra intellettuali e partito e tra cultura e politica, di cui l'articolo di Asor Rosa su « Contropiano » del 1968,⁸ dedicato esplicitamente a *L'anima e le forme*, è l'esempio forse più significativo.

È meglio quindi cominciare dagli anni Settanta, quando gli studi sul giovane Lukács conoscono una nuova stagione filologica con il ritrovamento del « baule di Heidelberg » contenente scritti sconosciuti del Lukács giovane, appunti di diario, lettere e manoscritti, che hanno consentito una ricostruzione puntuale delle sue letture e dei suoi contatti intellettuali. (Verrà successivamente alla luce anche il carteggio tra Lukács ed Ernst Bloch, di fondamentale importanza.) La classificazione di questo materiale presso l'Archivio Lukács di Budapest a partire dal 1973 consentì intanto di dare una nuova dimensione quantitativa alla produzione del Lukács giovane e pre-comunista: più di cento titoli dal 1902 al 1918. Su questo materiale inizia le sue ricerche Laura Boella, che pubblica nel 1977 presso la De Donato il suo *Il giovane Lukács. La formazione intellettuale e la filosofia politica (1907-1929)*, che resta — anche per il ricchissimo apparato bibliografico — un punto di riferimento storiografico essenziale. Al periodo che va sino alla pubblicazione di *L'anima e le forme* sono dedicate le prime cinquanta pagine del volume. Boella riesce a determinare con precisione che *L'anima e le forme* chiude un ciclo dell'attività di Lukács, quello del Lukács critico e saggista, e inizia la fase del Lukács filosofo, che affronta i problemi dell'estetica e dell'etica. Questo nuovo ciclo è segnato dal suo trasferimento a Heidelberg, isola di pensiero lontana dai fragori della metropoli berlinese.

Nel 1978 La Nuova Italia pubblica col titolo *La Scuola di Budapest: sul giovane Lukács* una serie di saggi di allievi di Lukács; il primo, *Quando la vita si schianta nella forma. György Lukács e Irma Seidler*, di Agnes Heller, costituisce una delle analisi più stimolanti della genesi e del significato di *L'anima e le forme*. Intrecciando l'analisi del testo con la corrispondenza tra Lukács e la giovane Irma, aspirante pittrice, suicidatasi nel 1911 ed alla quale Lukács dedica la sua raccolta di saggi, la Heller non solo rende giustizia a questa figura di donna (« Non fu il filosofo stesso, ma lei, a mettere un punto interrogativo, a dare ambiguità alla filosofia dell'*Anima e le forme*. Col suo salto nella morte essa si è conquistata il diritto di aver parte in questa storia; non soltanto come suo oggetto ma anche come soggetto ») ma analizza con grande lucidità le contraddizioni dell'etica del produttore di « opere », che sacrifica la sua e l'altrui vita alla produzione intellettuale o artistica.

« Un importante elemento » dice Laura Boella « differenzia Lukács dai suoi contemporanei e ne spiega le scelte culturali e ideologiche. Il frutto più cospicuo della sua riflessione giovanile si può infatti considerare la consapevolezza, acquisita attraverso una lucida penetrazione dell'estraneazione, della differenza tra utopia ideale e muta-

mento reale». Inizierebbe da qui la ricerca di un'etica, che Lukács non ha mai scritto, ma che lo conduce a fare nel 1918 quelle scelte politiche che lo porteranno al comunismo. Nel primo saggio di Laura Boella il Lukács di *Storia e coscienza di classe* è ancora il punto d'arrivo della ricerca. In un altro studio importante, condotto con altrettanto rigore, quello di Elio Matassi *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*, uscito nel 1979,⁹ l'analisi di *L'anima e le forme* prescinde totalmente dalla storia successiva del Lukács comunista. Analoga impostazione nei saggi che accompagnano le traduzioni italiane di materiali del « baule di Heidelberg », come la raccolta di scritti intitolata *Sulla povertà di spirito. Scritti (1907-1918)*, preceduta da un saggio di Paolo Pullega, pubblicata nel 1981 da Cappelli e il *Diario 1910-1911*, pubblicato nel 1983 da Adelphi insieme a un lungo intervento di Massimo Cacciari, che si sofferma con insistenza su *L'anima e le forme*. Laura Boella riprenderà poi in parte l'indagine storica sul pensiero del giovane Lukács nel quadro della sua ricerca su Ernst Bloch, pubblicata da Jaca Book nel 1987, *Ernst Bloch. Trame della speranza*. Ancora Paolo Pullega, assieme a Stefano Benassi, metterà a fuoco la problematica del saggio come forma autonoma nella cultura tedesca nell'antologia *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, pubblicato da Cappelli nel 1989.

L'insieme di questi studi ha portato ad una conoscenza raffinata dell'ambiente culturale ungherese e tedesco negli anni del giovane Lukács, approfondita poi coi contributi di altri studiosi su aspetti specifici della vita culturale di allora o su singole personalità come Walter Benjamin. È una produzione di alto valore filologico ma che ha rimosso non solo tutto il Lukács comunista, con quello che ciò significa per la memoria degli intellettuali italiani, ma l'intera sequenza cultura-società-classi-potere, una sequenza che mai è stata vissuta così intensamente come nei primi vent'anni di questo secolo. È quindi una produzione scientifica raffinata ma figlia di quel clima anni Ottanta in cui gli intellettuali si sono ritirati diligentemente nelle loro torri di vetroresina.

Nel 1985 numerose manifestazioni furono tenute nel centenario della nascita di Lukács e certe riflessioni allora compiute, come gli atti del Convegno su Lukács e Bloch promosso dal CIPEC e pubblicati solo nel 1989,¹⁰ hanno sottolineato questo processo di rimozione e riproposto una considerazione complessiva della personalità di Lukács, mettendo a fuoco la sua collocazione nel ritratto di famiglia della sinistra italiana. Il testo di riferimento di questo filone discorde resta comunque *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione* (Einaudi, Torino 1985) di Cesare Cases, lo studioso che più di altri ha contribuito alla conoscenza del filosofo ungherese in Italia.

NOTE

¹ G. Lukács, *Pensiero vissuto. Autobiografia in forma di dialogo*, tr. it. a cura di A. Scarponi, Roma 1983.

² Già nel 1895 si contavano a Berlino ben 60 quotidiani, di cui 12 con due uscite giornaliere; le grandi case di edizione, Mosse, Scherl, Ullstein, Fischer erano fucine d'innovazione; la « taylorizzazione » entra prima nell'editoria che nella grande industria tedesca; sulle vicende dell'ebraismo berlinese v. *Jüdisches Leben in Deutschland. Selbstzeugnisse zur Sozialgeschichte im Kaiserreich*, vol. II della serie curata dall'Istituto Leo Boeck, Stoccarda 1979; inoltre M. Löwy, *Redemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale*, Parigi 1988 e le interessanti memorie di Gershom Sholem, *Da Berlino a Gerusalemme*, tr. it. di A.M. Marietti, Torino 1988. Un'interessante testimonianza sui cenacoli intellettuali berlinesi in K. Hildebrandt, *Erinnerungen an Stefan George und seinen Kreis*, Bonn 1965. La nascita del movimento « verde » in Germania ha stimolato una ricerca sugli antecedenti storici dei movimenti ecologici ed in particolare sui movimenti naturisti del primo decennio del secolo e di Weimar. V. tra l'altro la raccolta di saggi *Arbeitsschutz und Umweltgeschichte*, a cura di Arne Andersen, Colonia 1991, con gli atti del Convegno organizzato sul tema dalla Fondazione di Amburgo per la Storia sociale. Per la storia dei movimenti di emigrazione/immigrazione v. K.J. Bada, *Vom Auswanderungsland zum Einwanderungsland? Deutschland 1880-1980*, Berlino 1983 e U. Herbert, *Geschichte der Ausländerbeschäftigung in Deutschland*, Berlino-Bonn 1986. Negli ultimi tempi la ricerca ha avuto nuovo impulso da iniziative come quella del Museo dell'Emigrazione di Bremerhaven, porto di partenza verso l'America, che ha imitato l'iniziativa newyorkese del Museo di Ellis Island, terminal d'arrivo. Il rilancio della storiografia sulla donna data invece dai primi anni Settanta, con l'emergere del movimento femminista. Le trasformazioni di stile del tedesco letterario possono essere simboleggiate dalla polarità dei due fratelli Mann, tra *I Buddenbrook* di Thomas e *Im Schlaraffenland* (Il paese della cuccagna) di Heinrich, ritenuto il primo romanzo espressionista.

³ Una delle fonti di documentazione più importanti sulla vita berlinese di questo periodo è l'inchiesta promossa dalla Cassa Mutua Commercianti e Farmacisti sulle condizioni abitative; l'inchiesta, esempio unico di monitoraggio delle trasformazioni sociali, fu ripetuta ogni anno dal 1903 al 1920 e raccolse soprattutto materiale fotografico, rendendo celebre il fotografo Heinrich Zille, forse il maggior cronista della storia berlinese del primo decennio del secolo; v. *Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920*, a cura di Gesine Asmus, Amburgo 1982. L'occasione dei festeggiamenti per il giubileo della fondazione della città, nel 1987, stimolò una nuova ricerca sulla vita berlinese agli inizi del secolo, v. *Berlin, Berlin! Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt*, Berlino 1987. Non va infine trascurato l'apporto degli « storici scalzi » del movimento tedesco di « Geschichtswerkstatt » — è il titolo della rivista dell'associazione — che negli anni Ottanta ha scavato nella storia dei quartieri berlinesi.

⁴ V. la sua raccolta di scritti, pubblicata per la prima volta nel 1917, *Die Welt im Drama*, Berlino 1976.

⁵ L'importanza di Kassner per Lukács è stata già messa in luce da Ernst Keller, *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben. Literatur- und Kulturkritik 1902-1915*, pref. di F. Benseler, Francoforte 1984. Le opere di Kassner sono pubblicate in R. Kassner, *Sämtliche Werke*, Gottinga 1969 sgg.. I primi tre volumi sono a cura di E. Zinn. La raccolta *Die Mystik, die Künstler und das Leben* contiene saggi su Edmund Burke, Percy B. Shelley, John Keats, Dante Gabriel Rossetti, Algernon Ch. Swinburne, William Morris, Edward Burne-Jones e Robert Browning. Cfr. inoltre Ursula Apitzsch, *Gesellschaftstheorie und Ästhetik bei Georg Lukács*, Stoccarda 1977.

⁶ Su *Pippa passes* v. R. Kassner, *S.W.*, vol. III, pp. 622-625; ma la prima versione del saggio è nel vol. I, pp. 241-282.

⁷ La raccolta contiene saggi su Kierkegaard, Rodin, l'Abate Galiani, R.

Browning, Emerson, Baudelaire e Hebbel. Il saggio su Kierkegaard è contenuto in R. Kassner, *S.W.*, vol. II, pp. 39-97.

⁸ A. Asor Rosa, *Il giovane Lukács, teorico dell'arte borghese*, in « *Contropiano* », n. 1, 1968.

⁹ E. Matassi, *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*, Napoli 1979.

¹⁰ *Filosofia e prassi. Attualità e rilettura critica di G. Lukács e E. Bloch*, a cura di R. Musillani, Milano 1989.

LUKÁCS GIOVANE
DI FRANCO FORTINI

Quando György von Lukács pubblicava, nel 1910, *A lélek és a formák* in ungherese (e l'anno seguente la traduzione in tedesco: *Die Seele und die Formen*) era un giovane di venticinque anni, laureato in legge e impiegato al Ministero della Pubblica Istruzione, già molto noto per aver vinto un premio letterario con una importante opera sulla *Storia dello sviluppo del dramma moderno*, che sarebbe stata pubblicata due anni più tardi.

Quale sia l'importanza storica di questa raccolta di saggi lo ha chiarito in varie occasioni Lucien Goldmann: per lui il tema maggiore di questi scritti (che solo in apparenza hanno come oggetto Rudolf Kassner, Kierkegaard, Novalis, Storm, George, C.L. Philippe, Beer-Hofmann, Sterne, Ernst) è l'indagine delle « strutture dinamiche significative » che Lukács chiama « forme » delle differenti modalità privilegiate nel rapporto tra anima umana e assoluto. Goldmann ci dice che questa nozione di « forma » veniva al giovane Lukács da Dilthey. Ma per il Dilthey le « forme » avrebbero avuto carattere storico mentre per Lukács (probabilmente sotto l'influenza degli scritti di Husserl) le « forme » sono atemporali. Un passo indietro rispetto al Dilthey, che (dice sempre Goldmann) finisce con l'essere la condizione di un passo in avanti.

Una di quelle forme o « strutture significative » ha particolare rilievo in quest'opera: quella della « visione tragica », recuperata attraverso i rapporti tra « individuo », « autenticità » e « morte », nella definitiva irrilevanza e inautenticità della esistenza mondana. Con questa ripresa di temi che furono di Pascal e Kant, il giovane Lukács va ben oltre le posizioni che erano allora della filosofia accademica tedesca, anticipando di molto il pensiero di Heidegger e ponendosi tra gli anticipatori del moderno esistenzialismo. Fin qui Goldmann. Al che bisogna però non dimenticare di aggiungere l'imponente contributo che la drammatica (Ibsen), il romanzo (Mann) e la lirica simbolista (per non parlare di altri autori del XIX secolo come Kierkegaard, Nietzsche, Dostoevskij) davano a chi avesse voluto riscoprire l'universo paradossale della tragedia.

Ma vivere « in tragico » equivale a morire.¹

In uno scritto che converrebbe citare largamente, T. Münzer² ci dice come già nel saggio sulla *Povertà di spirito* (che Max Weber pregiava singolarmente e che è del 1912) Lukács

afferitava che si sfugge alla morte solo se la conoscenza si muta in azione; saremmo quindi già prossimi a quel Marx che il giovane ungherese, ripercorrendo le tappe maggiori nel pensiero classico tedesco, avrebbe incontrato dopo il Kant³ di *L'anima e le forme* e lo Hegel della *Teoria del Romanzo*; e che negli anni della guerra gli farà scrivere *Storia e coscienza di classe*.

Tuttavia il Goldmann sottolinea una molto importante contraddizione in questo primo Lukács. È vero che una logica progressione lo porta dalla « vita vera » o vita vissuta tragicamente al superamento dell'*impasse* tragico, ponendosi dal punto di vista della storia e quindi da quella, fra le storiche « totalità concrete » o classi, che è la « classe dei produttori » (ossia passando dall'Epos e dalla Tragedia al Romanzo...); ma in un altro ed essenziale scritto di questo libro e precisamente in quello che gli altri introduce con titolo di *Saggio sul Saggio*, l'autore – in contraddizione con l'ultimo capitolo, quello sul tragico, ma non in contraddizione col proprio pensiero futuro – definisce il saggio come una forma autonoma intermedia tra la filosofia e l'espressione letteraria, sì che gli oggetti-occasione del saggista sono realtà e valori complementari rispetto a quelli della verità e dell'errore; e l'operazione saggistica è la « forma » di ogni discorso « ironico » nel quale si dice una cosa per intenderne un'altra. Si è così fuori delle scelte perentorie della « forma » tragica. E Lukács, fin dall'inizio della sua attività, nel momento stesso in cui sperimenta ed esprime l'attimo e la atemporalità tragica, si sceglie anche come *saggista*, si rifiuta alla « morte », accetta la dimensione del discorso intermedio. Ebbene – questa è la domanda e la ipotesi – non sembra essere, questo discorso intermedio, questa « forma » che è la saggistica, una metafora o anticipazione di quella che, nel successivo pensiero di Lukács, sarà la fondamentale categoria della *mediazione*? Nelle scelte politiche, nell'esercizio critico e nella meditazione estetica essa assumerà i nomi più diversi: sarà il Partito, universale concreto mediatore fra il « dover essere », che è la coscienza di classe, e l'azione (« l'organizzazione è la forma della mediazione fra teoria e prassi »); e sarà il Tipico, mediazione poetica tra universale e particolare. Così trent'anni fa la lotta antifascista e ancor ieri la lotta per la pace e la coesistenza sono state per Lukács le incarnazioni concrete, nate dall'astuzia mediatrice della Storia, di un conflitto fondamentale, quello tra Capitalismo e Socialismo, che non può esser vissuto pienamente come tale perché la sua vista, come l'Iddio tragico e il sole, fulminerebbe l'incauto. Sembra insomma non improbabile che mentre nel pensiero di Lukács c'è una sequenza unidirezionale, quella « estremisti-

ca », che lo porta dalla « visione tragica » alla disciplina di partito (e occorre appena dire che i casi storici, come quelli biografici, sono per un tale svolgimento relativamente poco importanti), un'altra le si giustappone fin dalle origini, che teorizza la mediazione e ne fa anche un principio del comportamento. Mentre, secondo la prima sequenza, Lukács può sempre ripetere (e ancora nel maggio del 1956, come l'ha udito chi scrive) « *right or wrong, my party* », tipico motto della scelta assoluta,⁴ secondo la seconda sequenza egli può compiere invece le autocritiche, vale a dire qualcosa di ben diverso dalla accettazione pura e semplice della disciplina e del suo paradosso, in quanto esse sono, per così dire, interpretazioni « saggistiche », forme « ironiche » della prassi, nel corso delle quali si parla di una cosa per dirne un'altra e il piano di chi parla è e non è quello di chi ascolta.

Se questa ipotesi ha qualche fondamento allora l'errore di Lukács – d'altronde coerente con i principi ed inevitabile – è stato quello di aver censurato tutta la propria opera fino a *Geschichte und Klassenbewusstsein*, compresa quella parte cioè nella quale erano separatamente leggibili gli elementi « estremisti » del suo pensiero e quelli « saggistici », destinati a consentirgli la sopravvivenza; così facendo, egli ha potuto dar l'impressione – come un padre che per malintesa pietà avesse voluto risparmiare al figlio le dure prove della giovinezza – che i grandi temi storiografici della sua opera adulta non fossero stati vissuti da chi aveva pur passato una sua stagione nell'inferno della « decadenza » e anzi le aveva recato un contributo così grande; ma da taluno nato già adulto.

Questo può forse contribuire a spiegare perché il « realismo » lukácsiano – nelle diverse accezioni, critica, politica ed etica, del termine – abbia cominciato a perdere la sua potenza persuasiva quando la storia socialista, con la fine dell'età staliniana, è parsa uscire da una realtà di scelte assolute e tragiche. Esse, appunto per questo, chiedevano di essere lette e governate non da un pensiero fondato sul metodo del « tutto-oppure-nulla » ma su mediazioni dialettiche; mentre, al tempo stesso, generalizzandosi gli atteggiamenti tecnologico-scientifici e svalutandosi quelli ideologici (cioè il cosiddetto giudizio sul presente e sul passato a partir dal futuro) i conflitti assoluti sembrano aver lasciato il proscenio del mondo per tornare all'interiorità e al privato.

A quei giovani e men giovani che infastidisce la maschera di sublime filisteo del Lukács della tarda maturità e vecchiezza non farà male leggere l'opera di Lukács giovane. Vi potranno imparare quali fondamenti di aspirazione alla totalità e di apocalissi rivoluzionaria siano struttura dell'opera successiva, di

storico e di critico. E potranno anche rendersi conto di quante interessate stoltezze, contro quell'opera, si siano venute scrivendo in questi ultimi anni. E da quale gusto di scrittura e da qual genere di letture, tanto sottili quanto severe, sia venuto l'autore e maestro che più tardi vorrà intenzionalmente « scrivere male », cioè rinunciare alle eleganze apparenti e alla possibilità che dai suoi scritti – come ebbe a dire – si potessero ricavare citazioni luccicanti; lo scrittore che la saputa ignoranza di molta nostra canuta o appena pubere avanguardia ha chiamato di scarso o goffo gusto. Altro discorso bisognerebbe invece tenere, ma confidenziale ed amichevole, ad alcuni lettori o studiosi di Lukács che sembrano nati, per così dire, a cose fatte, già savi, oggettivi, realisti, agili superatori del tragico e dell'estremismo; e che credono sufficiente altri abbia vissuto e scritto di quel « soggiorno prolungato » accanto alla morte, di quel *Verweilen*, che secondo Hegel è il solo a fornire la forza magica di sopportarla. Anche a loro può essere utile leggere o rileggere quelle pagine.

1963

NOTE

¹ Il lettore italiano potrà rammentare che proprio fra 1909 e 1910 (anno che vede apparire nella nostra lingua due opere, le prime in Italia, di Kierkegaard) Carlo Michelstaedter, di due anni più giovane di Lukács e come lui cittadino dell'Impero austro-ungarico, veniva elaborando, studente a Firenze, la sua unica opera filosofica, dove opponeva « persuasione » a « rettorica » ed il consistere (*mènein*) dell'eroe nell'essenza alla fatuità dell'inessenziale quotidiano. Michelstaedter si uccideva nella sua città di Gorizia il 17 ottobre 1910, nel mese medesimo in cui da Firenze Lukács scriveva quella « lettera a Leo Popper » sulla *Essenza e forma del saggio* che apre *L'anima e le forme* e contiene un implicito tentativo di superare l'identità tragica di morte e di vita (che era nel pensiero di Michelstaedter, a lui certo sconosciuto). Vi scrive infatti Lukács, quasi pensasse a quella « figura » di Werther che lasciava dietro di sé: « Né il vivere né il morire sono mezzi adeguati per esprimere l'essenziale della vita... ». Ma si vedano tutte quelle pagine.

E per l'atteggiamento successivo basti ricordare la testimonianza di Victor Serge (*Memorie di un rivoluzionario*, trad. it., Firenze, 1956, p. 274) che conobbe Lukács a Vienna nel 1924: « Parlavamo un giorno del suicidio dei rivoluzionari condannati a morte (a proposito dell'esecuzione a Budapest, nel 1919, del poeta Otto Korwin, che aveva diretto la Ceka ungherese e di cui l'alta società venne a contemplare l'impiccagione come uno spettacolo di prima scelta). "Al suicidio" disse Lukács "ci avevo pensato al momento in cui mi aspettavo di essere arrestato e impiccato con lui e avevo concluso di non averne il diritto: un membro del Comitato Centrale deve dar l'esempio" ».

² Thomas Münzer, *Il giovane L.*, in « Ragionamenti », n. 9, 1957, pp. 167-172.

³ Una contestazione dell'itinerario che Goldmann attribuisce al giovane Lukács si legge in una recensione di C. Pianciola (« Riv. di Filosofia », v. LV, n. 1, 1964, pp. 88-96). Kierkegaard e non Kant sarebbe all'origine della tematica di *L'anima e le forme*.

⁴ È curioso notare che proprio questa variante al motto nazionalista inglese fu esplicitamente apportata e giustificata da Trockij nel suo discorso al XIII Congresso, maggio 1924.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI NOVEMBRE 2002

INTERNO:
GRAFICA 2 EMME SNC - PIOLTELLO (MILANO)

COPERTINA:
TIPOLITOGRAFIA LUCCHI SNC - MILANO

FOTOCOMPOSIZIONE:
NUOVO GRUPPO GRAFICO - MILANO