
STORIA DELLA CIVILTÀ
LETTERARIA
TEDESCA

diretta da
Marino Freschi

Volume primo
DALLE ORIGINI
ALL'ETÀ CLASSICO-ROMANTICA

UTET



Capitolo Secondo

L'ETÀ DI GOETHE

Luca Crescenzi

1

Problemi di periodizzazione e caratteri generali dell'epoca

Ogni tentativo di periodizzazione storico-letteraria o storico-culturale implica necessariamente approssimazioni e semplificazioni, tanto più limitanti quanto maggiore è il dinamismo dell'arco di tempo preso in esame. Questa ovvia corrispondenza si manifesta in modo esemplare quando si cerchino di caratterizzare unitariamente quei sessanta anni a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo nei quali si concentrano e si succedono con rapidità mai prima conosciuti movimenti e tendenze di importanza fondamentale per tutto il successivo sviluppo della letteratura tedesca. Di volta in volta designata come «età classico-romantica» (F. Strich) o «età dell'Umanesimo» (W. Rehm, G. Lukács) o identificata con una specifica variante tedesca del movimento letterario europeo e qualificato come «Deutsche Bewegung» (H. Nohl), l'epoca compresa tra il 1770 e il 1830 non ha mai incontrato una definizione adeguata o esauriente; e i tentativi di leggerla tutta all'insegna di una generica «reazione all'illuminismo» o di concepirne l'evoluzione come esito del confronto tra una tendenza «irrazionalistica» culminante nel romanticismo e un'altra «razionalistica» sfociata nel classicismo weimariano appaiono ormai riduttivi e viziati da errori di valutazione e di prospettiva. Non solo essi si valgono di letture univoche del romanticismo e del classicismo stessi che non reggono alla prova dei fatti, ma tendono a escludere o a marginalizzare personalità e momenti rilevanti del periodo, difficilmente riducibili a uno schema preordinato o a una compatta idea di «grande tradizione». I fraintendimenti cui, nel corso del tempo, ha dato luogo l'interpretazione dello «Sturm und Drang» come movimento eminentemente preromantico; il perdurante equivoco intorno alla posizione storica di personalità artistiche centrali del periodo quali Hölderlin, Jean Paul o Kleist; l'incomprensione dell'importanza di Wieland, Herder e Wilhelm von Humboldt per quel «classicismo weimariano» che si suole identificare quasi esclusivamente coi nomi di Goethe e Schiller: sono, questi, solo alcuni esempi macroscopici dei limiti in cui si imbatte una visione troppo semplificata dell'epoca.

Per queste ragioni, contro l'usanza ancora diffusa di ricorrere a una definizione «interpretante» del periodo, si utilizza qui la designazione di «età di Goethe» nel

suo semplice significato cronologico, spogliata di ogni ulteriore connotazione: sta infatti ad indicare che l'arco di tempo preso in esame coincide quasi perfettamente con quello dell'attività produttiva di Goethe. Né l'identificazione di questa stessa epoca con una problematica «età classica della letteratura tedesca» (V. Lange, K. O. Conrady), né la sua inclusione all'interno di categorie più ampie e variamente estese (età del pietismo, età dell'idealismo, età dell'illuminismo borghese) risultano infatti soddisfacenti, non riuscendo a render conto della complessa stratificazione culturale del periodo¹.

La difficoltà di definire e inquadrare efficacemente con una formula unitaria la produzione artistica di due sole generazioni non è, altresì, un fatto marginale come potrebbe sembrare. È invece spia di una trasformazione epocale che caratterizza profondamente l'ultima parte del XVIII secolo e che si riflette nei caratteri generali della sua produzione artistica. Tale trasformazione è conseguenza della crisi che, a quest'epoca, colpisce i sistemi di pensiero e di valore universalistici e comporta la relativizzazione o la caduta definitiva di quei canoni normativi che avevano dato compattezza all'insieme delle manifestazioni intellettuali o artistiche dei secoli precedenti. L'illuminismo europeo aveva elevato la critica razionale a principio del suo agire e, in tal modo, aveva proceduto allo smantellamento delle vecchie certezze metafisiche e degli «errori e pregiudizi» del passato. Esso aveva concepito il suo metodo come «arte di conseguire, attraverso il pensiero razionale, conoscenze e risultati esatti» (R. Koselleck), rinunciando programmaticamente alla conquista di verità ultime in nome della continua ricerca di verità parziali utili al progresso della conoscenza. In tal modo aveva configurato se stesso come processo potenzialmente infinito di ricerca, ma aveva infine dovuto constatare l'impossibilità di rinunciare allo strumento primario della ragione e, allo stesso tempo, prendere atto del progressivo irrigidirsi del sistema da essa creato. Il principio operativo della critica si era quindi rivolto contro la ragione stessa, dando vita a una nuova ed estrema fase del processo di sviluppo dell'illuminismo, caratterizzata dalla riflessione, spesso anche violentemente polemica, sui fondamenti del proprio pensiero e sui suoi esiti ultimi.

Agli albori di questa fase estrema del processo storico dell'illuminismo tedesco appare di importanza decisiva (W. Krauss, G. Sauder) la «Preisfrage» bandita nel 1780 dall'Accademia delle Scienze di Berlino sul tema, proposto già nel 1769 da d'Alembert a Federico II, «Utilità dell'illuminismo per il popolo», sottoposto poi ai concorrenti, in via definitiva, con il titolo: «È utile al popolo essere ingannato, vuoi che lo si induca in nuovi errori, vuoi che lo si conservi in quelli in cui è?». L'esito del concorso, che vide una vasta partecipazione e fu caratterizzato dall'alto livello dei contributi presentati, mostrò apertamente come anche nella coscienza degli intellettuali illuministi l'illuminismo stesso fosse ormai oggetto di profonda riconsiderazione. Su 33 testi pervenuti all'Accademia 20 risposero infatti negativamente all'interrogativo ma ben 13 affermativamente, rinnegando o relativizzando ampiamente — in pratica — il senso di quella battaglia contro i pregiudizi che fin dagli albori dell'età dell'illuminismo era apparsa come il fine e il merito principale degli sforzi della ragione critica. A partire almeno dal 1780 l'illuminismo apparve in Germania, all'un tempo, strumento indispensabile all'avanzamento del genere umano e mezzo estremamente problematico per raggiungere quell'avanzamento stesso. La riflessione sull'utilità e il danno del razionalismo divenne, per almeno un decennio, il principale

movente del dibattito interno alla cultura dell'illuminismo tedesco. E la celebre *querelle* suscitata tra il 1783 e il 1784 dall'interrogativo del predicatore Zöllner: «Che cos'è l'illuminismo?» — *querelle* che ebbe Kant e Mendelssohn tra i protagonisti — è un altro esempio del rapido diffondersi, nella cultura della *Aufklärung*, di un'auto-coscienza critica rivolta alla messa in discussione «dall'interno» — cioè con lo stesso metodo e per gli stessi fini posti dalla cultura del razionalismo — del sistema creato e sviluppato, nel corso di un secolo, dal primato della ragione.

Nel giro di pochi anni questo atteggiamento autocritico divenne una sorta di cifra emblematica del tardo illuminismo tedesco (W. Schneiders) e prese a informare di sé, esplicitamente o implicitamente, le posizioni di coloro che all'insegna della *Aufklärung* avevano compiuto il loro percorso formativo. Nei *Philosophische Briefe* (Lettere filosofiche, 1786), in un passaggio dedicato a due delle grandi tendenze del secolo dei lumi, Schiller osservava ad esempio: «Scetticismo e libero pensiero sono le febbri parossistiche dello spirito umano, e proprio in virtù dell'innaturale sconvolgimento che provocano in anime ben organizzate devono, da ultimo, aiutare a rafforzare la salute. Quanto più accecante, quanto più seducente l'errore, tanto maggiore il trionfo per la verità, quanto più tormentoso il dubbio, tanto più grande l'incitamento a persuasioni e salde certezze». Nella coscienza dell'intellettuale tardoilluminista le finalità poste dal razionalismo settecentesco rimanevano prioritarie, ma la via per il loro raggiungimento si faceva incerta: la salute morale, la rimozione dei dubbi e il perseguimento inflessibile della verità divenivano possibili solo superando gli errori dell'illuminismo. Le parole di Schiller manifestavano la ripulsa che l'erede del razionalismo provava di fronte alla tensione del pensiero illuminista verso le forme estreme della scepsti e del nihilismo e denunciavano il rischio di involuzione che la trasformazione del sistema della razionalità in un rigido apparato normativo comportava: se la ragione poneva se stessa come unico principio della conoscenza e dell'azione, si corrompeva rendendosi garante di una sorta di dogmatismo intellettuale che distruggeva le vecchie certezze e i vecchi pregiudizi solo per crearne di nuovi.

Questa polemica non era estemporanea né casuale. Nell'opera di Schiller essa rappresenta una costante provocazione da *Die Räuber* (I masnadieri) al frammento del *Demetrius*. Ma in generale l'intera età di Goethe si trova a dover affrontare ripetutamente il problema lucidamente individuato da Schiller. Nel 1809, nel suo celebre racconto *Dr. Katzenbergers Badereise* (Il viaggio termale del dottor Katzenberger), Jean Paul inseriva un'aspra critica al XVIII secolo che riassumeva ancora una volta i termini della contrapposizione tra età dell'illuminismo e suoi diretti discendenti: «Com'è noto ci troviamo tutti intorno al letto di morte del nostro novantanovenne redattore, il secolo della critica. Esso è per così dire la biblioteca universale tedesca del tempo e giudica ogni cosa, con l'eccezione di se stesso. In esso abbiamo abbattuto tutti i vincoli e volentieri ci siamo lasciati sostituire i piedi con delle catene, andandocene semplicemente via; come schiavi romani o bambini siamo stati pubblicamente emancipati a schiaffoni. Blandi lassativi sono oggi, per noi, cibo e manna; e la rivoluzione politica e critica è un vomito che continua anche quando non c'è più nulla; — sicché, alla fine (fatale per tutti), potranno venirci a mancare quelle cose necessarissime che bisognava purgare». E l'ultimo esponente del razionalismo critico abbandonato dalle certezze illuministe, E. T. A. Hoffmann, volgeva definitivamente in farsa, nella fiaba del *Klein Zaches, genannt Zinnober* (Piccolo Zaccheo, detto Ci-

nabro, 1818) la trasformazione e perversione della *Aufklärung* in un sistema autoritario di regole e norme che esclude da se stesso tutto ciò che è irriducibile allo spirito dei suoi principi; nella fiaba il ministro Andres rivolge queste obiezioni al principe Paphnutius, deciso a bandire un editto per l'immediata introduzione dell'illuminismo nel suo Stato:

Eccellentissimo sire! Così non va! [...] Prima di procedere con l'illuminismo, vale a dire prima di abbattere le foreste, rendere navigabile il fiume, coltivare patate, migliorare le scuole dei villaggi, piantare acacie e pioppi, far cantare le canzoni del mattino e della sera, a due voci, alla gioventù, costruire stradoni e vaccinare contro il vaiolo, è necessario esiliare dallo Stato tutte le persone che nutrono opinioni pericolose, che non prestano ascolto alla ragione e seducono il popolo con emerite scempiaggini.

Tutta l'«età di Goethe» concepisce e sperimenta l'illuminismo appunto come combinazione di istanze liberatorie e costrittive, di progresso scientifico e intolleranza, di critica senza autocritica, istituzionalizzazione della ragione ed emancipazione dell'uomo; e questa «doppia vista» sul secolo dei lumi le consente la lucida percezione della peculiare dialettica immanente al sistema da esso creato: la vocazione totalitaria, nullificante e distruttiva di un pensiero nato per liberare, emancipare e far progredire il genere umano.

Ma sarebbe un errore credere che questa precoce intuizione del carattere dialettico dell'illuminismo conduca gli intellettuali dell'«età di Goethe» al ripudio della razionalità o, addirittura, alla proposizione di un assai problematico irrazionalismo. A essi si pone invece il problema di risolvere le aporie della ragione «dall'interno», aprendo cioè il sistema del razionalismo all'azione trasformatrice di istanze eccentriche ed eterogenee. Ciò dischiude un immenso campo di sperimentazione alle nuove generazioni di scrittori e intellettuali. L'io, la ragione, la natura diventano componenti problematiche di un tutto che è necessario definire in modo nuovo. E la crisi interna allo spirito di sistema del razionalismo settecentesco costringe a riconsiderarne i presupposti. Un cospicuo numero di fenomeni ha in ciò la sua spiegazione: la ribellione geniale dello «Sturm und Drang», la ripresa della *querelle* tra «antichi» e «moderni», l'affermarsi della poetica speculativa sulla tradizionale poetica normativa, il prender forma di un'estetica autonomistica.

Le fasi di questo processo di elaborazione critica e radicale riconsiderazione dell'eredità illuminista accompagnano lo sviluppo della cultura tedesca a partire dagli anni Settanta del XVIII secolo e ne costituiscono, per così dire, il filo logico e l'asse portante. L'«età di Goethe» riflette in se stessa le ragioni dell'impossibilità di proseguire coerentemente nel cammino intrapreso dalla *Aufklärung* e si confronta con le sue contraddizioni. Il fatto che l'opera-chiave dell'intera epoca, il *Faust* di Goethe, rappresenti anche la tragedia del moderno intellettuale e della conoscenza critica è, già di per sé, indicativo. Ma sottraendosi al rischio di un'involuzione «totalitaria» della sua *Weltanschauung* paragonabile a quella diagnosticata nell'illuminismo, l'«età di Goethe» obbliga se stessa a un continuo ripensamento dei suoi presupposti e, conseguentemente, a una continua revisione dei suoi contenuti e delle sue finalità. Per questa ragione gli anni tra il 1770 e il 1830 sono contrassegnati da un'intensa progettualità che ha il suo culmine nel decennio a cavallo del secolo: la Germania

appare in questi anni come una sorta di grande laboratorio ideale nel quale nascono e tramontano in un brevissimo lasso di tempo utopie grandiose e geniali sistemi filosofici.

Naturalmente giocano un ruolo importante, in questo contesto, i contemporanei avvenimenti storici. Ma essi catalizzano e velocizzano la riflessione dell'«età di Goethe» più di quanto non inducano in essa brusche deviazioni o svolte improvvisate. La stessa Rivoluzione francese — la grande «tendenza» del secolo, secondo la celebre definizione di Friedrich Schlegel — non muta, nella sostanza, i termini della problematica critica delineata nei due decenni precedenti. L'interrogativo che il suo esplodere suggerisce a Wieland è desumibile dal titolo del primo scritto che a essa egli dedica: *Eine Unterredung über die Rechtmäßigkeit des Gebrauchs, den die französische Nation dermalen von ihrer Aufklärung und Stärke macht* (Un dialogo sulla legittimità dell'uso che la nazione francese fa ora del suo illuminismo e della sua forza, 1789). E in una considerazione ispirata agli «avvenimenti di quest'ultimo decennio del XVIII secolo» che anticipa gli esiti delle *Lettere sull'educazione estetica*, ed è contenuta in una lettera al principe Friedrich Christian von Augustenburg del 13 luglio 1793, Schiller osserva tra l'altro: «L'uomo sensibile non può precipitare più in basso dell'animale; ma se cade l'uomo illuminato, esso sprofondata fino al diabolico e gioca empicamente con ciò che l'umanità ha di più sacro». La degenerazione dell'illuminismo, inteso come fondamento di ogni progresso spirituale dell'uomo, in un sistema distruttivo resta, anche al cospetto degli avvenimenti rivoluzionari, il punto di partenza di ogni ulteriore considerazione.

L'«età di Goethe» appare dunque, allo sguardo che ne attraversa la multiforme superficie, come la stagione estrema in cui il razionalismo settecentesco perviene alla coscienza delle sue contraddizioni e scorge il potenziale nihilismo delle sue conseguenze ultime. Su questi presupposti generalissimi si avvia una riflessione straordinariamente estesa e dagli esiti spesso contraddittori, coerente però nel riproporre con insistenza la questione dei fondamenti su cui si reggono il suo pensiero e la sua visione del mondo. In ciò risiede il peculiare radicalismo dell'«età di Goethe» e dei suoi singoli momenti. Ogni stadio del suo sviluppo è contrassegnato dal ripensamento complessivo dei presupposti e dei risultati raggiunti dalla riflessione che lo prepara o lo precede, oppure dal confronto simultaneo tra diverse (mai completamente antitetiche) forme di tale ripensamento. L'opposizione tra classicismo weimariano e romanticismo di Jena non è che la variante estrema di questa costante. Persino la vicenda intellettuale dei singoli protagonisti di quest'epoca — per quanto breve essa sia — è profondamente segnata dalla mutazione dei punti di vista fondamentali che ne orientano l'ottica creativa. I due casi-limite sono, in questo senso, quelli di Novalis e Hölderlin per i quali — pure — una lettura unitaria dell'opera è possibile solo a prezzo di grandi semplificazioni; e allo stesso modo — ma per ragioni opposte — l'interpretazione dell'opera di Goethe non può non tener conto delle grandi differenze che caratterizzano le diverse fasi della sua produzione.

Questa peculiare «mobilità» costituisce il carattere propriamente moderno dell'«età di Goethe». Quest'ultima recupera infatti al suo interno la coscienza illuminata del proprio ruolo storico e concepisce se stessa in antagonismo con tutto quanto, di volta in volta, si costituisce a valore dato e a tradizione. Il presente si emancipa dal legame con la tradizione stessa e individua nel futuro — non più nel passato — il

tempo dell'adempimento delle proprie aspirazioni (Heinz Schlaffer). Le poetiche e le filosofie che nascono in questo contesto, svincolate dal peso normativo delle forme tradizionali e, contemporaneamente, tese alla progettazione di un'arte a venire, iniziano ad assumere pertanto carattere «sperimentale», conoscendo altresì, dell'esperimento, il rischio e la fallibilità: lo svincolamento da un sistema normativo universalistico capace di conferire loro valore generale induce le diverse poetiche dell'«età di Goethe» a fondare in se stesse la loro legittimazione. Ancora alla metà del XVIII secolo ciò sarebbe stato inconcepibile. Nessun autore della *Aufklärung* avrebbe infatti potuto pensare di definire la propria poetica o la propria estetica fuori dai canoni generalmente condivisi della ragione. Questa diventa invece la regola nell'«età di Goethe» e a ciò, anche, si deve l'importanza delle diverse riflessioni che in essa prendono forma. Poiché ognuna si origina dal ripensamento dell'intero sistema cui si confronta e assume per ciò stesso i caratteri di un evento trasformatore dagli esiti incalcolabili.

2

Hamann

La collocazione dell'opera di Johann Georg Hamann (1730-1788) nel contesto fin qui descritto può risultare, per più versi, problematica, se si accolgono le categorie critiche che a lungo ne hanno dominato l'interpretazione e la definizione della posizione storico-filosofica e storico-letteraria («irrazionalismo», «preromanticismo»). In realtà la sua valenza anticipatrice si deve essenzialmente al recupero dello strumento critico illuminista per eccellenza — la filologia — intesa come scienza del «logos» nel suo triplice valore estetico-letterario, filosofico e teologico, nonché nell'uso di essa in funzione polemica contro le tendenze normative della *Aufklärung*. In questa prospettiva l'opera hamanniana — che nei suoi esiti più immediatamente influenti precede di un decennio lo «Sturm und Drang» — prelude effettivamente alla ribellione contro lo spirito di sistema illuministico; anticipa cioè le istanze liberatorie della generazione successiva, muovendo però dalle medesime premesse che nel secolo precedente avevano informato il metodo critico di Richard Simon e, poi, di Pierre Bayle (Koselleck). Le posizioni antiilluministiche di Hamann sono infatti, a ben vedere, quelle cui perviene un rigore filologico-analitico di stampo assolutamente razionalistico.

Questo carattere dell'opera di Hamann è già desumibile dall'impianto speculativo delle *Sokratische Denkwürdigkeiten* (Memorabili socratici), il testo con cui nel 1759 lo stesso Hamann — conclusosi due anni prima il tentativo londinese di affermarsi nel campo del commercio — presentò al pubblico tedesco i primi risultati

delle sue riflessioni filosofico-teologiche. Incentrato sull'indagine della natura e dei caratteri del dèmone socratico della conoscenza, lo scritto interpretava quest'ultimo come genialità divinamente ispirata irriducibile ai principi dell'intendimento logico-razionale della realtà. E tuttavia, pur postulando l'origine metafisica del «dàimon», esso teneva fermi i presupposti antropologici della cultura della *Empfindsamkeit*, individuando il veicolo primario della conoscenza extrarazionale nel «sentimento» (*Empfindung*) e ponendo quest'ultimo alla base di quell'atto di «fede» in virtù del quale soltanto appare possibile la percezione della verità delle cose. Rispetto a questo percorso di superficie dell'argomentazione il centro del ragionamento sviluppato da Hamann nel suo scritto si trovava in passaggi come questo:

La nostra propria esistenza e l'esistenza di tutte le cose fuori di noi devono essere credute e non possono essere accertate in altro modo. [...] Quel che si crede non necessita di essere provato, e una proposizione può venir dimostrata irrefutabilmente senza per questo essere creduta. Ci sono dimostrazioni di verità tanto inutili quanto l'impiego che si può fare delle verità stesse; e si può credere alla dimostrazione di una proposizione senza approvare la proposizione stessa. [...] La fede (*Glaube*) non è opera della ragione e perciò non può soccombere ai suoi attacchi; perché il credere (*Glauben*) è un qualcosa che avviene per dei motivi tanto quanto il gustare o il vedere (SW II, 73-74).

La riflessione di Hamann mostrava in modo impeccabilmente razionale come la ragione stessa, usata coerentemente, dovesse giungere all'ammissione dei propri limiti. Di fronte all'impossibilità di analizzare le motivazioni del gusto e della vista si manifestava anche l'impossibilità di procedere a una spiegazione analitica di tutti i fatti dell'esistenza e, quindi, dell'esistenza in generale. Questa si rivelava invece un tutto reale e veridico allo sguardo sintetico della «fede» la quale, non avendo alcun bisogno di determinazioni di causa, sostituiva al graduale processo della dimostrazione il «salto» della conoscenza sentimentale.

Ma con ciò, mostrando cioè il fallimento del valore operativo del sistema della ragione, Hamann poneva le basi di quella fortunatissima riflessione sul «genio» (*Genie*) che avrebbe dominato almeno i due decenni seguenti. Aprendo l'orizzonte problematico del suo scritto a una riflessione tanto vasta quanto fulminea sui caratteri della produttività artistica geniale, Hamann accenna al significato della conoscenza sentimentale per la creazione poetica, nel passaggio, forse, più celebre di tutta la sua opera:

Che cosa sostituisce in Omero l'ignoranza delle regole dell'arte che Aristotele ha pensato dopo di lui, e che cosa in Shakespeare l'ignoranza o la trasgressione di quelle leggi critiche? Il genio, è la risposta unanime (II, 75).

Con questa osservazione, tuttavia, Hamann non teorizzava l'assoluta alterità di genio e ragione, bensì la loro differenza «qualitativa». Omero, Shakespeare e Aristotele — i poeti geniali e il filosofo — non erano necessariamente in contraddizione tra loro nei risultati del loro agire, e — come aveva mostrato Lessing nella *Drammaturgia d'Amburgo* — le opere degli uni non smentivano, nella sostanza, quel che l'altro aveva teorizzato nella sua *Poetica*. Ma ciò che la ragione filosofica distillava a prezzo

di lunghi sforzi e per gradi successivi, il sentimento geniale lo trovava già dato in se stesso. La ragione, inoltre, cristallizzava i risultati della riflessione in regole universalmente valide e stabiliva attraverso di esse un canone, mentre il genio dava vita a opere prive, in sé, di qualsiasi valore normativo. Il genio era pertanto libero, laddove la ragione era costretta dai vincoli del procedimento logico-deduttivo e non fondava alcuna legge universale laddove la ragione mostrava invece il suo volto strumentale.

In questo modo la filosofia di Hamann manifestava un'intrinseca valenza liberatoria che tutti gli scritti successivi avrebbero mostrato di confermare. E agli occhi della generazione seguente essi sarebbero apparsi come un punto di riferimento per l'elaborazione di una prassi artistica svincolata dai canoni tradizionali.

Ma in Hamann l'elaborazione di una filosofia e di una filologia opposte al peso normativo del razionalismo andavano di pari passo con un forte senso della tradizione e della sua autorità. Nella *Aesthetica in nuce* — pubblicata nel 1762 all'interno dei *Kreuzzüge des Philologen* (Crociate del filologo) — questo conflitto si manifestava nel contrasto tra contenuto e stile espositivo. La «rapsodia in prosa cabalistica», come la definiva il sottotitolo, muoveva infatti dal tema già affrontato nel *Kleeblatt hellenistischer Briefe* (Trifoglio di lettere ellenistiche), vale a dire la differenza tra linguaggio umano e parola divina, muovendo di qua per attaccare le letture razionalistiche della Bibbia e affermare la natura propriamente verbale del creato: l'universo era infatti, per Hamann, «parola» di Dio e ogni parte della creazione era un elemento di quel «libro» divino che nessuna analisi razionale poteva esaurire. Le «scoperte di Nieuwentyt, Newton, Buffon» erano, per Hamann, insufficienti a svelare il libro della natura, tanto quanto la lettura di Voltaire lo era a render conto dei contenuti della Bibbia. La scienza illuminista falliva perché non poteva cogliere, nella sua ansia analitica, «sensi e passioni» della natura; e il tentativo di ridurre la rivelazione a filologia manifestava i suoi limiti nell'assolutizzazione del suo «peccato originale matematico» che riduceva al «cadavere della lettera» tutta la sapienza delle Scritture (II, 202). Se invece la natura costituiva il testo della creazione dettato all'origine dei tempi in un idioma «angelico», l'unico modo di avvicinarne la sostanza era di tradurne le forme in «linguaggio di uomini» trasformando «i pensieri in parole, i fatti in nomi, le immagini in segni» (II, 199). Alla prosa della scienza illuminista doveva sostituirsi la riproduzione poetica del linguaggio originario quale si dava esemplarmente nell'«impianto libero» del «canto lirico» klopstockiano col suo «arcaismo» nato per imitare felicemente «l'enigmatica meccanica della poesia sacra degli Ebrei» (II, 215).

Se con considerazioni come queste l'*Aesthetica* di Hamann avrebbe contribuito in modo decisivo all'affermarsi di quel culto dell'«originario» così caratteristico del decennio successivo e, inoltre, all'imporsi del modello klopstockiano, pure, al suo interno, forniva l'esempio di uno stile tutt'altro che arcaico e ben lungi dal possedere tratti di «originarietà». Al contrario la prosa di Hamann forniva un clamoroso esempio di stile «dotto», esteriormente criptico e oscuro ma, in realtà, rigorosissimo nel costruire ogni proposizione su una vasta documentazione di prima mano, sostenuta da citazioni, riferimenti e prove d'ogni genere. L'apparente carattere estemporaneo della lingua hamanniana era, di fatto, il ben calcolato esito di un esercizio filologico severissimo che ben poco aveva in comune con lo stile biblico, se non per essere concepito come veicolo di idee sublimi. E nella sua estrema difficoltà essa era, sì, uno

strumento polemico rivolto contro l'ingannevole chiarezza della prosa degli scrittori illuministi — come Hamann stesso riconosceva nelle *Lettere ellenistiche* — ma di tale prosa era anche la variazione più conseguente in virtù del rigore del suo impianto causativo (Jørgensen).

Questa tensione interna agli scritti di Hamann fra istanza «genialistica» e severità costruttiva, si sarebbe mostrata negli anni seguenti straordinariamente produttiva e di importanza decisiva per l'elaborazione delle posizioni da cui sarebbe nato lo «Sturm und Drang». Come avrebbero chiarito definitivamente le polemiche con Mendelssohn e Kant negli anni Settanta e Ottanta — condotte in scritti come *Golgotha und Scheblimini!* (1784) e *Metakritik über den Purismus der Vernunft* (Metacritica del purismo della ragione, 1788) Hamann avrebbe ancora, coerentemente difeso le istanze di un illuminismo non dogmatico e autocritico, capace di marcare il punto di distacco della generazione di fine secolo da quelle che l'avevano preceduta. Le opere di Hamann nonché non uccidere l'illuminismo ne avrebbero evocato le forze più radicali e produttive, aprendo la strada a una fase di reviviscenza in cui ogni tentativo — anche la negazione del proprio stesso merito — sarebbe stata funzionale al rafforzamento dell'opera della razionalità.

3

Herder

L'importanza degli scritti herderiani si lascia, forse, cogliere a pieno solo attraverso la considerazione del loro rapporto con l'insieme della cultura contemporanea e la loro vastità appare funzionale al ripensamento — in un'epoca di transizione — della riflessione della *Aufklärung* nello spirito e nella prospettiva del tardo illuminismo tedesco. «Herder», scriveva Nietzsche in *Umano, troppo umano*, «non è nulla di tutto ciò che fece immaginare (ed egli stesso desiderò immaginare) di sé: non un grande pensatore e inventore, non un nuovo e fecondo terreno germogliante con una forza fresca di foresta vergine non sfruttata. Ma egli possedette in altissimo grado il senso del fiuto, vedeva e coglieva le primizie della stagione prima di tutti gli altri, i quali poi potevano credere che fosse stato lui a farle crescere: il suo spirito era fra il chiaro e lo scuro, il vecchio e il nuovo e, come un cacciatore in agguato, ovunque vi fossero transizioni, avvallamenti, sconvolgimenti, indizi di intimo sgorgare e divenire: l'irrequietezza della primavera lo spingeva fuori, ma egli stesso non era la primavera». Per quanto rettificabile in molte sue parti, e parziale nel suo complesso, questo ritratto nietzscheano coglie senza dubbio alcuni aspetti fondamentali dell'opera di Johann Gottfried Herder (1744-1803): il suo enorme valore rappresentativo e la sua posizione «fra i fronti».

In questo senso il tradizionale accostamento a Hamann sul quale è fondata la leggenda dei «Magi del nord» i quali, dalla lontana provincia di Königsberg, avrebbero preparato la «rivoluzione» dello «Sturm und Drang» è solo parzialmente giustificata, poiché i nomi di Hamann e Herder si associano — nell'ambito del confronto tra cultura illuminista e tardoilluminista — a due opzioni alternative che si manifestano, nella loro diversità, nelle teorie del linguaggio cui diedero forma. Se infatti per Hamann la distinzione tra linguaggio umano e divino costituiva il punto di partenza per una considerazione assai estesa sulle condizioni e i limiti della conoscenza umana culminante nella visione della poesia come «lingua madre del genere umano» e — quindi — nell'idea che la poesia stessa istituisse un legame tra modernità e tempo delle origini, Herder — già nella giovanile *Dithyrambische Rhapsodie* (Rapsodia ditirambica, 1765) — articolava storicamente la medesima questione e individuava la differenza di fondo tra lingua delle origini e linguaggio ordinario nella «natura borghese della modernità» e nel suo carattere antipodico rispetto all'antichità: la ricostruzione poetica del linguaggio originario della natura propugnata da Hamann diventava, da poetico che era, un compito filologico-filosofico. La modernità prosaica poteva cogliere infatti la poesia della natura solo trasformando se stessa nell'erudito raccoglitore dei suoi frammenti e nel filosofo capace di interpretarli per scrivere la storia di come «la poesia si trasformò in prosa, la pittura in scrittura, il canto in declamazione, la danza in passo ritmato». Questa sostanziale rettifica della posizione hamanniana del problema introduceva già la *querelle* accesa dall'*Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (Trattato sulle origini del linguaggio) con cui Herder, nel 1769, avrebbe vinto il premio bandito dall'Accademia delle Scienze di Berlino. In esso, confrontandosi con le correnti teorie di Süßmilch e Warburton sulla natura rivelata della lingua umana e con la filosofia del linguaggio di Diderot, Rousseau e, soprattutto, Condillac, Herder rivedeva altresì la tesi della nascita della parola dalla progressiva articolazione del grido animale, negando apertamente l'origine divina del linguaggio e dando contemporaneamente fondamento antropologico alla propria teoria della conoscenza. Tra le tesi sviluppate nel trattato, infatti, non era solo ribadita quella del progressivo distacco del linguaggio dai suoi contenuti originari e della riattingibilità di questi ultimi attraverso la ricostruzione storica; era anche affermato, invece, il valore del linguaggio stesso, per la formazione della coscienza di sé dell'uomo e per l'evoluzione della ragione. Il linguaggio, teorizzava Herder, è in origine espressione di emozioni e sensazioni scaturenti dal rapporto che l'uomo istituisce con le cose che lo circondano ed è emanazione diretta di quell'organizzazione spirituale dell'uomo che è fondata sulla centralità della ragione. Fin dall'inizio il linguaggio non è dunque paragonabile al grido istintivo dell'animale; è invece — anche nelle sue forme «primitive» — l'«organo naturale della conoscenza» in cui si esprime la capacità dell'uomo di penetrare razionalmente tutti i rapporti che costituiscono il tutto dell'universo, in cui assume forma di parola l'azione di tutti i sensi e si manifesta nel suo insieme l'«anima» umana. Nel linguaggio affondava dunque, per Herder, anche la coscienza di sé dell'uomo come essere razionale e sensibile; e la lingua conservava in tutte le sue epoche e in tutte le sue forme l'originario contenuto conoscitivo, l'elemento di verità costituito dal suo essere manifestazione di tutte le facoltà spirituali e, insieme, della natura sensibile dell'uomo. Il linguaggio era in-

somma, per Herder, una sorta di precipitato dell'umano in cui si esprimeva il sapere dell'uomo stesso sul mondo.

Questa considerazione antropologica, centrale nel *Trattato*, contraddiceva apertamente la teoria hamanniana della duplice natura del linguaggio e della fondamentale imperfezione della parola umana, costitutivamente incapace di assimilarsi a quella divina. E si esponeva pertanto alle critiche che lo stesso Hamann avrebbe formulato nelle *Zwo Recensionen nebst einer Beylage, betreffend den Ursprung der Sprache* (Due recensioni e un supplemento sull'origine del linguaggio, 1771), nel *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeinung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache* (Ultima volontà del cavaliere di Rosencreuz sull'origine divina e umana del linguaggio, 1772) e nei postumi *Philosophische Einfälle und Zweifel über eine akademische Preisschrift* (Pensieri filosofici e dubbi su uno scritto di concorso per l'Accademia, 1788), nei quali l'inconsistenza filosofica delle teorie herderiane veniva argomentata attraverso l'identificazione, nel linguaggio, di un «a priori» noto all'uomo esclusivamente sottoforma di strumento comunicativo e, perciò, non indagabile nelle sue premesse e nelle sue origini.

Ma al contempo la filosofia del linguaggio antropologica di Herder apriva la strada a una serie di considerazioni che sarebbero rifluite nella vastissima, e solo apparentemente eterogenea, opera herderiana. Già in precedenza l'idea posta a fondamento di *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente* (Frammenti sulla letteratura tedesca moderna, 1776-77) — che individuava nell'analisi delle condizioni storiche del linguaggio il fondamento di ogni estetica o poetica — aveva anticipato le considerazioni sviluppate nella seconda parte del *Trattato* relative alle «leggi naturali» che determinano il divenire delle lingue. E il programma di rinnovamento della letteratura tedesca enunciato nel saggio *Über Ossian und die Lieder alter Völker* (Su Ossian e i canti dei popoli antichi, 1771) — pubblicato nel volume collettaneo *Von deutscher Art und Kunst* (Del carattere e dell'arte tedeschi, 1773) — deve l'idea della necessità di un recupero del contenuto sensuale e immaginativo delle lingue «primitive» e dei canti popolari alle argomentazioni del *Trattato*, nel quale era già postulato il primato della poesia e dei linguaggi più antichi in cui l'incisività del ritmo e la potenza evocativa delle immagini esprimevano al meglio l'unità di senso e idea come carattere precipuo della lingua umana.

Il progetto che orientava il pensiero di Herder era la ricostruzione di una visione complessiva dell'uomo come premessa indispensabile a una filosofia lontana dall'unilateralità dell'intellettualismo e del razionalismo illuministi o, in altri termini, la fondazione antropologica della filosofia e dei suoi compiti nell'uomo come totalità psicofisica. Ciò emerge in modo inequivocabile nel saggio del 1774 e 1775 (apparso poi in una terza versione nel 1778) *Uebers Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele* (Sul conoscere e il sentire nell'anima umana) il cui assunto fondamentale è l'inseparabilità, e la stretta dipendenza reciproca, di riflessione intellettuale e sensazione nell'organizzazione della conoscenza umana. Su questa base Herder sviluppava la visione della sostanziale unità di corpo e anima, individuando nella sensazione «il fenomeno della conoscenza, la formula visibile in cui l'anima vede il pensiero» e nel corpo lo «specchio», l'«immagine espressa dell'anima» stessa (HSW VIII, 239). L'unità di sensi e intelletto, veniva indicata come tratto peculiare dell'uomo. E la

riflessione sul significato gnoseologico di questa costituzione unica nella natura diventava il presupposto indispensabile di ogni filosofia avente per oggetto l'uomo.

Altresì, in associazione al pensiero analogico herderiano — per il quale l'intera creazione divina seguiva le stesse regole evolvendo in base ai medesimi principi — l'antropologia degli scritti giovanili diventava il fondamento di un ragionamento filosofico straordinariamente produttivo in cui l'osservazione dell'uomo forniva il metro e la misura di ogni altra considerazione. Questo «umanismo» di Herder avrebbe certamente contribuito in misura determinante al costituirsi della riflessione filosofica delle generazioni seguenti e di ciò rende testimonianza il celebre saggio *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità, 1773) considerato a buon diritto uno dei testi più rappresentativi dell'intero «Sturm und Drang». In esso non solo il cammino della storia universale veniva ripercorso attraverso la considerazione dei caratteri individuali e irripetibili di ogni singola epoca, ponendo così le basi di uno storicismo immune dal confronto paradigmatico winckelmanniano con la civiltà greco-romana; ma il succedersi delle civiltà orientale, fenicia, egizia, greca e romana veniva valutato per analogia col progredire dell'uomo dall'infanzia alla maturità, fissando i termini di una visione antropologica del progresso che il giovane Schiller, e prima di lui l'intero movimento stürmeriano, avrebbero rielaborato e posto a fondamento della loro critica storica:

Nella propria età nessuno mai è solo, costruisce sul passato, e diventa base del futuro, altro non vuol essere... Così parla l'analogia nella natura, la parlante immagine di Dio in tutte le opere sue! E questo pure è il linguaggio del genere umano! (HSW V, 512-513).

Gli altri aspetti, forse anche più noti del pensiero herderiano, il culto dei popoli «primitivi» e dei loro modi d'espressione, il nazionalismo propugnato proprio in nome dell'affermazione delle caratteristiche individuali di un popolo, la riscoperta del valore «originario» della Bibbia e dei suoi contenuti, persino l'estetica genialistica elaborata attraverso il modello shakespeariano traggono dalla forbice problematica sin qui delineata la loro origine e la loro giustificazione. Filosofia del linguaggio e antropologia sono i moventi di un pensiero che riconduce all'uomo ogni riflessione e scorge nella parola — nella fusione che in essa si attua dell'uomo come essere pensante e senziente — la quintessenza dell'umano. Nel quarto libro della prima parte delle tarde *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (Idee per la filosofia della storia dell'umanità, 1784-1791) — il testo in cui più ampiamente il pensiero analogico herderiano si dispiega attraverso la trattazione della storia dell'uomo fino all'età del Rinascimento — sta scritto:

Vorrei poter racchiudere nella parola umanità tutto ciò che finora ho detto sulla nobile formazione dell'uomo, sulla ragione e la libertà, sui sensi e gli istinti più sottili, sulla salute più delicata e più forte, sul compimento e il dominio della terra: poiché l'uomo non ha parola più nobile per la sua missione di ciò che egli stesso è (HSW XIII, 154).

Il pensiero di Herder poneva alla sua epoca la questione dell'umano sotto forma di interrogativo sul rapporto tra fisiologia e ragione, tra uomo sensibile e uomo ra-

zionale, tra impulso e riflessione. E poneva l'illuminismo di fronte all'evidenza dei limiti di un pensiero incapace di concepire l'uomo, in quanto oggetto e fine delle sue riflessioni, fuori dalla logica «matematica» del suo sistema, come natura complessa e irriducibile alle prospettive della razionalità.

4

Lo «*Sturm und Drang*»*Premesse teoriche*

Se si tiene ora giusto conto della centralità del pensiero di Herder (e, come si vedrà, dell'opera del giovane Goethe) per l'estetica e la poetica dello «*Sturm und Drang*» — il movimento di breve vita e decisiva importanza apparso tra la fine degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta sulla scena letteraria tedesca, che deve il suo nome a una commedia (*Sturm und Drang*, 1776) di uno dei suoi principali esponenti, Friedrich Maximilian Klingers (1752-1831) — si esiterà a scorgerne il vero significato nella ribellione al razionalismo illuminista. I protagonisti dello «*Sturm und Drang*» sono, piuttosto, eredi diretti della *Aufklärung* e, al contempo, veri iniziatori di quel processo autocritico che caratterizzerà tutta l'«età di Goethe» nel suo rapporto con l'illuminismo. Se è vero infatti che uno specifico modello filosofico della cultura stürmeriana non è reperibile (V. Lange) — sicché è assai difficile ridurne la complessità a un solo messaggio o a un generale indirizzo teorico —, vero è pure che caratteristica di essa è una radicalizzazione di contenuti e tendenze dell'illuminismo (E. Bahr) che si spinge fino ai limiti di un capovolgimento dialettico. Il materialismo e il sensismo assumono tratti holbachiani finendo per nutrire un fatalismo meccanicista venato di disperazione; il culto dei sentimenti di matrice *empfindsam* si trasforma in un'estetica e una poetica delle passioni e degli impulsi; il *pathos* della virtù si contamina con un individualismo esasperato che oppone l'atto del singolo all'obiettiva irrazionalità del mondo esterno; un empirismo rigoroso diventa il motore di una generale ribellione ai sistemi di valore e di pensiero vigenti, generalmente riconducibili a universali astratti. A ciò si aggiunge una critica del tutto trasparente a taluni aspetti dell'illuminismo considerati in modo drasticamente negativo: dalla volontà di sistema al puro intellettualismo, dallo spirito matematico della logica razionalistica alla staticità della visione del mondo che da esso si genera, dalla concezione acriticamente «progressiva» della storia alla limitata comprensione dell'uomo e della sua natura più propria.

Il generale orientamento critico-sensistico e empiristico dello «*Sturm und Drang*» è rintracciabile tanto negli scritti teorici dei suoi protagonisti quanto nel teatro cui diedero vita ed è, nella sostanza, ciò che distingue lo «*Sturm und Drang*» stesso da quel romanticismo con cui spesso è stato confuso. In esso individuo, na-

tura, storia, diventano parti di un discorso coerente in cui affiora la coscienza dei limiti propri agli strumenti ereditati dal razionalismo settecentesco insieme a quella della loro ineludibilità. Essi diventano manifesti di fronte all'attivismo di un'individualità «espansiva» che intende se stessa quale rappresentante di un'umanità non più indistintamente concepita come generico postulato della ragione ma come insieme infinitamente complesso e sfaccettato di volontà, pulsioni e sentimenti diversi i quali — considerati nel loro rapporto con la ragione e l'intelletto — contribuiscono a offrire, dell'uomo stesso, un'immagine irriducibile al topos illuministico dell'animale raziocinante. L'antropologia stürmeriana eleva così l'individualità a programma, poiché in essa sola l'umanità si riflette esemplarmente nella sua totalità psicofisica: «Il fondamento ultimo della nostra esistenza è individuale», scriveva Herder nel saggio su *Coscienza e sentire*, «così nelle sensazioni come nei pensieri» (HSW VIII, 387).

In questo caposaldo della *Weltanschauung* stürmeriana affonda le sue radici quel culto del genio (*Genie*) che caratterizza profondamente l'intero movimento. Esso ha certamente un fondamento religioso, come si deduce dagli scritti di Hamann, col loro insisterè sull'idea che il genio sia la cifra per l'agire di Dio nel mondo o il manifestarsi dell'onnipotente nella personalità creatrice, o da quelli di Johann Caspar Lavater, in cui Cristo è considerato il modello dell'individuo geniale nel quale si assommano perfezione e energia creativa, sicché il genio è un Dio fatto uomo come Cristo. Ma nella versione secolarizzata di questo pensiero, che gli «Stürmer» potevano desumere, oltre che da Shaftesbury, dalle *Conjectures on Original Composition* di Edward Young pubblicate nel 1759 e tradotte in tedesco già nel 1760, il genio si esplicava nella personalità creatrice sottratta alla costrizione dello *studium* e capace di dar vita a opere originali per sola virtù dell'*ingenium*. Il genio era, così, colui che rompeva con la sua opera l'orizzonte delle conoscenze acquisite e sentiva ogni norma e ogni modello come insopportabile costrizione del proprio talento naturale (cioè scaturente dalla natura e a essa consimile). L'intera considerazione del giovane Herder sui caratteri della moderna poesia tedesca scissa tra aspirazione alla novità e bisogno di imitazione — così come si presenta nei *Frammenti* del 1767 o nei *Kritische Wälder* (Selve critiche, 1769) —, è accompagnato dalla riflessione sull'essenza del genio poetico e sul significato della sua azione in un contesto segnato dai tratti della decadenza. Il genio è, nella visione degli «Stürmer», colui che realizza in un sorta di *furor* poetico opere inimitabili che scaturiscono direttamente dalla sua acuta sensibilità o dalla sua straordinaria energia creativa. La sua inimitabilità scaturisce dall'essere — la sua opera — immagine della sua anima e della sua irripetibile interiorità: la sua azione rende manifesti i limiti delle regole estetiche universali poiché sua condizione è solo l'individualità dell'artefice. Altresì il genio non agisce in modo del tutto arbitrario: alle regole poste dalla ragione legiferante egli può opporre quelle desunte dalla storia o dalla natura. Nei *Frammenti* e nelle *Selve critiche* Herder componeva la problematica geniale con quella desunta dalla *querelle des anciens et des modernes* sul significato, per la modernità, delle opere d'arte antiche e — contro una tradizione ben radicata — argomentava l'inimitabilità degli antichi con l'irripetibilità della situazione storica e culturale in cui essi avevano operato. Il genio, per Herder, aveva radici nel proprio popolo e nelle condizioni reali della sua cultura, e la sua opera era espressione di una specificità nazionale e storica, unica al pari della sua personalità. Altresì, dall'insieme delle esperienze del passato il genio stesso sapeva desumere la

natura comune alle grandi opere d'arte di ogni tempo (Herder medesimo si cimentava, nei suoi scritti, in questa operazione) e concepire in sé la visione di quei principi che presiedono alla creazione di opere in cui prendono forma le originarie verità di natura. In tal modo Herder ancorava la visione dell'universalità del genio alla considerazione delle concrete condizioni del suo sorgere. E teorizzava la capacità del genio di prescindere dalle regole dell'*imitatio naturae* e di creare secondo natura senza necessità di mediazioni normative; il genio doveva infatti la qualità «originaria» delle sue creazioni all'immediatezza con cui, in esse, parlava la natura.

Tutto ciò emerge in modo esemplare nella visione dell'opera di Shakespeare peculiare agli «Stürmer» e, in particolare, in quella contenuta nel saggio herderiano del 1773 *Shakespeare*, pubblicato in quella sorta di manifesto programmatico dello «Sturm und Drang» che è la raccolta di scritti *Von deutscher Art und Kunst* (Sul carattere e l'arte tedeschi) o nel breve discorso goethiano del 1771 *Zum Shakespeares-Tag* (Per l'anniversario di Shakespeare), in cui l'arte drammatica shakespeariana, nella sua capacità di far risaltare l'individuale nel generale, è concepita come fedeltà alla natura: «Natura! Natura! Nulla è natura al pari degli uomini di Shakespeare» (HA XII, 226). Shakespeare assurgeva così, accanto a Omero e a Pindaro, a nume tutelare della poesia stürmeriana e del suo culto dell'originario e a modello mitico-demiurgico di quella genialità calata al contempo nella storia e nella natura che tutto lo «Sturm und Drang» avrebbe concepito come la più alta e l'unica possibile. Come la natura, scriveva Herder, il genio creava considerando ogni individualità in funzione di un tutto il quale, a sua volta, poteva esser colto solo attraverso le specifiche prospettive dei diversi individui: «Gli accadimenti della natura avanzano e recedono; per quanto disparati essi appaiano, agiscono l'uno nell'altro; generano e distruggono se stessi affinché l'intento del creatore [...] si compia» (V, 220). Questa capacità demiurgica o «prometeica» del genio — come l'avrebbe definita Goethe — capace di creare con la forza del suo sentimento e della sua ragione una seconda natura rappresentata nella molteplicità dei suoi singoli aspetti risentiva del concetto di monade leibniziano — per il quale l'intero universo poteva essere rappresentato come individuo — ma anticipava, per altri versi, le tesi storico-filosofiche formulate un anno dopo la redazione del saggio su Shakespeare in *Ancora una filosofia della storia*, dove il principio analogico avrebbe indotto Herder a rintracciare nella dialettica di individualità e congruenza, di differenza e coerenza, il senso della storia — non meno che della natura — e il modo della sua trattazione. Laddove, perciò, il genio dava vita alle sue opere fondendo in esse il prospettivismo dell'osservazione individualizzante all'unità del progetto artistico non solo si assimilava al creatore dell'universo, ma assumeva l'ottica della storia che conferiva ai suoi drammi quel carattere «vero e originario» senza il quale essi non sarebbero stati altro che un simulacro di realtà.

Il teatro

La centralità del saggio di Herder su Shakespeare per la comprensione della poetica stürmeriana non deve altresì far ritenere che in esso siano contenute le premesse per la comprensione del teatro prodotto dagli «Stürmer» stessi. Quest'ultimo trova piuttosto la sua preparazione teorica negli scritti di Gerstenberg, di Lenz o nella tra-

duzione di Wagner del *Neuer Versuch über die Schauspielkunst* (Nuovo saggio sull'arte drammatica, 1776) di Louis-Sébastien Mercier. L'eccezione goethiana — che merita proprio perciò di essere trattata a parte pur essendo parte integrante del movimento stürmeriano — non ha termini di paragone nella produzione artistica (e principalmente teatrale) dei vari Klinger, Maler Müller, o anche degli stessi Gerstenberg e Lenz. Se per Herder e Goethe, ad esempio, Shakespeare era il prototipo del genio moderno e, per ciò stesso, costitutivamente libero dal peso delle vecchie regole, non pochi autori dello «Sturm und Drang» sarebbero risaliti alle sue opere non per ricercare l'intimo fondamento della loro genialità, ma per riprodurne contenuti e forme. Per citare un solo esempio, l'espedito della lettera traditrice, movente della catastrofe del dramma utilizzato da Shakespeare in *King Lear*, ricompare con frequenza imbarazzante nei drammi stürmeriani (dall'*Ugolino* di Gerstenberg all'*Infanticida* di Wagner) e ben di rado — forse soltanto nei *Masnadieri* schilleriani — in modo realmente efficace. Lo Shakespeare herderiano, archetipo mitologico della creatività geniale stürmeriana, diventa frequentemente, sul terreno della prassi teatrale, mera fonte di motivi e spunti tematici.

Non è tanto o non solo, dunque il rapporto sussistente tra riflessione estetico-poetica e realizzazione artistica quello che accomuna la speculazione del giovane Herder alle opere drammatiche degli «Stürmer», quanto un atteggiamento di fondo che si potrebbe definire, globalmente, illuministico-dialettico. Se in Herder un'antropologia incentrata sulla visione dell'uomo come «tutto», come insieme di ragione, sentimento, intelletto e passioni, metteva in evidenza i limiti del razionalismo illuminista, nei drammi dello «Sturm und Drang» la medesima ottica antropologica mostrava il suo potenziale critico, contribuendo in modo determinante a configurare la natura e il destino dell'eroe. Se è vero che nei drammi stürmeriani la ribellione inizia col declamare se stessa, trapassa in azione e, infine, fallisce (Glaser), vero è pure che questo fallimento si deve in buona misura all'insufficienza degli strumenti di cui l'eroe stürmeriano dispone per affermarsi *nel* e *contro* il mondo circostante. L'insieme di pulsioni biologiche, sentimentali, passionali, che si esprimono nei protagonisti dei drammi dello «Sturm und Drang» entra immediatamente in conflitto con l'arretratezza delle opinioni comuni e delle convenzioni sociali, ma si scontra anche — subito dopo — con immensi problemi di espressione e autolegittimazione. L'eroe stürmeriano è spesso incapace di dar voce alle istanze profonde della sua anima e, ancor più, di trovare a esse ragioni e motivi. È perciò rimesso all'irrazionalità apparente del suo atto — la cui logica interna è, casomai, resa esplicita dall'intreccio — o, nel migliore dei casi, soccombe a essa nell'impossibilità di affermarne la necessità. Questa stessa impossibilità costitutiva è appunto all'origine della critica stürmeriana al sistema di pensiero illuminista. Esso, escludendo da sé tutto ciò che non è riconducibile alla natura razionale e intellettuale dell'uomo, nega il proprio aiuto all'individuo che agisce spinto da motivazioni eccentriche a quella natura stessa. Quest'ultimo percepisce l'orizzonte critico del sistema di pensiero illuminista come uno strumento incompleto che esaurisce la sua funzione laddove la critica dovrebbe o potrebbe diventare azione trasformatrice; alle costrizioni imposte dalla realtà esterna all'individuo, l'illuminismo oppone la forza di un ragionamento schiacciante che si arresta, però, laddove dovrebbe intervenire una capacità propositiva. L'eroe stürmeriano è così rimesso alla sua «malinconia» (Mattenklott) ovvero alla denuncia dei

limiti di una realtà che non è in grado di mutare e che, da ultimo, ha comunque il sopravvento.

Nel primo dramma — cronologicamente parlando — riconducibile all'universo stürmeriano, l'*Ugolino* (1768) di Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737-1823), questa dimensione critica e autocritica del pensiero tardoilluminista è implicita nella situazione iniziale della tragedia, che mostra i protagonisti già chiusi nella torre in cui concluderanno la loro esistenza. Che la dimensione claustrofobica del dramma sia o meno da intendersi metaforicamente (le costrizioni che il potere e la società impongono all'individuo, l'impossibilità di varcare i confini creati dalla forza altrui) alla base della tragedia sta un'unica intuizione psicologica: quella del carattere autodistruttivo che la forza vitale e spirituale di un individuo assume, una volta sottratta al suo naturale campo d'azione. La tragedia di Ugolino e dei suoi figli non è tanto nel loro destino di morte o nella tortura cui sono sottoposti, quanto nell'essere costretti a osservare l'inutilità della loro grandezza spirituale di fronte al potere coercitivo della pura forza; il salto agognato nella libertà, la massima elevazione dello spirito, coincidono col pensiero o, almeno, con la possibilità dell'autoeliminazione: «Un salto dalla torre», proclama Anselmo già nel primo atto, «è un pensiero audace, ha detto Francesco; ma un pensiero audace, ha aggiunto, è un dolce pensiero. È vero; quanto più alta mi figuro la torre, tanto più alta si eleva la mia anima» (SD I, 12). Come aveva teorizzato all'interno della difesa di Shakespeare inclusa nei suoi *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur* (Lettere sui fatti notevoli della letteratura, 1766-67), Gerstenberg poneva al centro del suo teatro l'uomo nella sua natura «ideale e animale», ma così facendo rendeva palese il limite implicito nell'antropologia illuminista e nella sua riduttiva equivalenza di umanità e razionalità.

In realtà proprio la rousseauiana coincidenza di natura e ragione nell'uomo era, nella visione degli «Stürmer», un'ipotesi sommamente problematica. Nel *Julius von Tarent* (1776) di Johann Anton Leisewitz (1752-1806) questa coincidenza era apertamente contraddetta. Qui il diritto naturale di ogni essere vivente era identificato con il diritto di agire liberamente, ma ciò non conduceva all'idillica visione di una società di uomini liberi e uguali — come avrebbe preteso il protagonista della tragedia — bensì a un conflitto universale in cui l'arbitrio o l'egoismo individuali prevalevano sulle istanze conciliatrici. A uno Julius che proclama il rispetto della volontà di ogni più infimo essere vivente, si contrappone l'individualismo sopraffattore del fratello Guido per il quale nessun vincolo naturale è inviolabile e lo stesso legame fraterno può essere spezzato con un omicidio.

I drammi dello «Sturm und Drang» erano, in realtà, pieni di una sorta di consapevolezza hobbesiana che considerava il conflitto universale, la sopraffazione e la violenza non solo come prodotti della civilizzazione, ma come esiti possibili dei processi naturali e di quelli inerenti alla natura umana in particolare. La natura stessa era per gli «Stürmer» totalità e, dunque, contemporaneamente madre e matrigna sempre imperscrutabile nei suoi molteplici disegni. Così, un dramma significativo dello «Sturm und Drang» come *Die Zwillinge* (I gemelli, 1776) di Friedrich Maximilian Klingner (1752-1831) — basato sulla medesima fonte utilizzata da Leisewitz per lo *Julius von Tarent* — che rappresenta la lotta fratricida tra i due gemelli Guelfo e Ferdinando per la successione al potere paterno, confondeva intenzionalmente il piano critico-sociale con quello antropologico. Se l'oggetto del contendere era l'isti-

tuzione della primogenitura connessa indissolubilmente con la concezione patriarcale del potere e dello Stato, nelle «tirate» di Guelfo emergeva un risentimento originario nei confronti della natura e del destino che riportava il conflitto generato dalla ragione di Stato alle sue determinanti biologico-naturali. Se nel feudalesimo patriarcale l'istituzione confondeva se stessa con la legge di natura, il conflitto generato dall'una si intendeva implicito nell'altra. E così Guelfo, nella sua rivolta contro l'autorità statale e paterna, intuisce l'ingiustizia insita nella gerarchia naturale e vorrebbe rinnegare i suoi stessi legami biologici: «Io non sono il figlio di Guelfo! Dio, ascolta! Io non sono il figlio di Guelfo!» (SD II, 81).

Accanto a questa critica di Rousseau, altresì, lo «Sturm und Drang» manifestava un sostanziale rousseauismo nella sua polemica contro la corruzione e l'alienazione della società moderna. Altri drammi dello stesso Klinger come *Das leidende Weib* (La donna sofferente, 1775) o, ancor più, *Die neue Arria*, (La nuova Arria 1776) e *Simone Grisaldo* (1776) sottendevano al loro impianto avventuroso e a una generica critica rivolta contro gli intrighi di corte (*La donna sofferente*, *La nuova Arria*) o l'egoismo insito nella ragione di Stato (*Simone Grisaldo*) un moralismo connotato in senso rousseauiano. Ma era soprattutto con i drammi di Heinrich Leopold Wagner, di Friedrich (Maler) Müller e, soprattutto, di Jakob Michael Reinhold Lenz che la polemica contro la società e la «miseria tedesca» assurgeva a motivo centrale ed emblema della drammaturgia stürmeriana. Maler Müller (1749-1825) inseriva nei suoi idilli del Palatinato *Die Schafschur* (La tosatura delle pecore, 1775) e *Das Nußkernen* (Sgusciando le noci, 1776, terminato nel 1781), episodi drammatici — una coppia di giovani che si sposa dopo aver già avuto un figlio, un caso di infanticidio — connotati da un forte spirito critico rivolto contro il potere normalizzante delle convenzioni. E Heinrich Leopold Wagner (1747-1779), che già nel suo primo dramma *Die Reue nach der Tat* (Il rimorso dopo il fatto, 1775) aveva toccato il motivo del conflitto tra sentimento individuale e regole sociali, sviluppava in *Die Kindermörderin* (L'infanticida, 1776) un analogo contrasto nei modi di una tragedia del «buon senso comune» illuminista. Nelle vicende della giovane Evchen, sedotta e involontariamente abbandonata in balia dei rimorsi e dei sensi di colpa dall'ufficiale von Gröningseck, si ha il paradosso di una tragedia senza colpevoli, causata unicamente dalla violenza che il contesto sociale e i rituali collettivi — esemplarmente rappresentati nei discorsi dell'antagonista di Gröningseck, Hasenpoth, o nella meccanica ripetitività di quelli del padre di Evchen — esercitano sui singoli individui.

Tuttavia solo con le tragicommedie di Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) la critica sociale stürmeriana acquista compiuta forma drammatica. Nelle sue *Anmerkungen übers Theater* (Osservazioni sul teatro, 1774) Lenz delineava già una poetica finalizzata alla rappresentazione realistica di situazioni e personaggi attraverso l'istituzione di un rigoroso legame causale tra psicologia e azione individuali. Il «carattere» diventava il motore principale dell'azione drammatica in quanto latore di istanze interiori che ne guidavano le sorti. Esso appariva però, al contempo, fortemente determinato dal contesto in cui agiva e come specchio deformante e deformato della realtà, diventava protagonista di grottesche vicende, patetiche nella sostanza ma comiche nelle loro motivazioni: il conflitto tra io e mondo celava infatti in sé un paradosso intrinseco che nasceva dalla disparità delle forze in campo. L'io, sospinto a velocità vertiginosa dalla sua anima restava imbrigliato nella mola della

società e questa situazione di fondo forniva lo scenario ideale per il dispiegamento di una poetica della disillusione. I due drammi più celebri di Lenz — *Der Hofmeister* (Il precettore, 1774) e *Die Soldaten* (I soldati, 1775) — sono battezzati «commedie», pur essendo intimamente tragici. Nel *Precettore*, la vicenda del giovane Läufer che si castra per punirsi di aver sedotto la figlia dei suoi padroni conosce uno *happy end* posticcio in cui nessun conflitto o nodo critico viene portato a soluzione effettiva. La rappresentazione del vuoto spirituale e morale della società moderna prevale sulle istanze propositive del teatro di Lenz ed è esemplare di un atteggiamento costante all'interno della drammaturgia stürmeriana. La forza schiacciante che la realtà esercita sul singolo implica la necessità di mutare la natura della realtà stessa. Ma il mondo esterno si arrocca a difesa di sé e, in virtù della sua potenza, risulta inattaccabile, sicché ogni ipotesi di soluzione positiva dei conflitti si perde nel nulla. Nei *Soldati*, in cui è rappresentata la rovina morale e materiale della famiglia Wesener la cui figlia Marie è sedotta da un ufficiale e ridotta a mendicare e a prostituirsi, è contenuta un'idea di riforma della vita militare che un anno dopo Lenz avrebbe riformulato nello scritto *Über die Soldatenehen* (Sui matrimoni dei soldati, 1776). Come nella drammaturgia lessinghiana la rappresentazione teatrale era al tempo stesso veicolo e condizione — oltre che risultato — della riflessione critica; ma diversamente che in Lessing, in Lenz — e nell'intero «Sturm und Drang» — il progetto trasformatore non sortiva, nel dramma, alcun esito positivo e serviva solo a illuminare più freddamente il misero spettacolo dell'esistenza.

5

Il giovane Goethe (1749-1775)

Rispetto a tutto quanto si è fin qui detto, la poetica e la produzione artistica del giovane Goethe si ordinano come il risultato più innovativo e più alto della riflessione estetica e teoretica stürmeriana. In essa convivono il potenziale critico della tradizione illuminista e un dinamismo creativo di cui nessuna storia letteraria può rendere interamente conto. Tra il 1770 e il 1775, la scrittura goethiana manifesta infatti un'intensità progettuale, una diversità di aspetti e una profondità tali da non avere paragoni, forse, nell'intera letteratura tedesca. La genesi di questa straordinaria apparizione è tuttavia quantomai problematica e pone a chi la consideri un numero notevole di interrogativi, risolvibili solo attraverso la valutazione del contesto storico-culturale che a essa presiede.

Prima ancora di prendere in esame la produzione poetica direttamente legata allo «Sturm und Drang», merita allora di essere brevemente considerata la formazione del giovanissimo Goethe la quale, già all'epoca della prima educazione ricevuta nella

casa paterna, aveva carattere enciclopedico e un'estensione considerevole per i suoi tempi. Al giovane Johann Wolfgang venivano impartite lezioni di greco, latino, ebraico, francese, italiano, inglese, disegno, calligrafia, pianoforte, scherma, ippica, filosofia antica e fondamenti di diritto. Il padre, Johann Caspar, seguiva da vicino la formazione dei figli e vi interveniva direttamente: il suo viaggio in Italia del 1740 era una sorta di materia di studio, accanto all'insegnamento della lingua italiana. A sedici anni, nell'autunno del 1765, Goethe — contro il proprio desiderio di studiare poesia e retorica a Göttingen — fu iscritto dal padre alla facoltà di legge dell'università di Lipsia e qui, in una città che, pur avendo perduto parte del suo splendore, era ancor sempre una delle maggiori città tedesche e meritava l'appellativo di «piccola Parigi», iniziò a frequentare l'ambiente colto cittadino. Quanto esso influisse sul successivo sviluppo di Goethe è cosa che — nonostante le indagini già esistenti (Conrad, Baioni) — resta ancora da stabilire con esattezza. Sta di fatto che a Lipsia Goethe poté, tra l'altro, vedere Gottsched, ascoltare Gellert e prendere lezioni di disegno da Adam Friedrich Oeser, amico di Winckelmann, dal quale trasse suggestioni importanti. E ancora a Lipsia — città in cui si teneva la più importante fiera libraria della Germania — Goethe ebbe modo di conoscere approfonditamente la letteratura contemporanea tedesca, francese e, soprattutto, inglese e di far conoscere le sue prime liriche. Queste ultime — successivamente riunite in tre brevi raccolte *Annette, Lieder mit Melodien* (Canti con melodie), e *Neue Lieder* (Nuovi canti, 1769) — mostrano come la formazione del Goethe poeta sia strettamente connessa con la cultura del rococò e con il duplice carattere che essa ispirava alla lirica dei vari Hagedorn, Uz o Gerstenberg, divisa tra l'ispirazione mondana dei canti anacreontici e conviviali e quella «sublime» della poesia di natura. Tale duplice carattere è pienamente presente nelle composizioni del Goethe lipsiense; e se per il loro tratto anticipatore e il loro tono ossianico poesie come *Die Nacht* (La notte) e *An den Mond* (Alla luna), sono spesso apparse come i migliori risultati di questa fase, va rilevato come esse nascessero dal medesimo contesto da cui si generava la lirica anacreontica del giovane Goethe, contesto che postulava la convivenza necessaria di una poetica della socievolezza a fianco di una poetica dell'ascetismo come espressione della doppia anima che caratterizzava in profondità la cultura e la società borghese settecentesca.

È anzi proprio nel mutarsi del rapporto con questa costitutiva duplicità che va individuata una radice della poetica stürmeriana del giovane Goethe. Già nelle tre *Oden an meinen Freund* (Odi al mio amico) del 1767 è avvertibile la peculiare curvatura che Goethe impone alla poetica rococò. La partenza dell'amico Ernst Wolfgang Behrisch da Lipsia, occasione per la scrittura delle liriche, ispira infatti a Goethe tre inni in versi liberi in cui evidenti sono l'ispirazione anacreontica e le reminiscenze klopstockiane, ma tradotte in una sintassi asciutta (*Früchte hoffen Jünglinge*, I ode, v. 20; *Du gehst. Ich murre*, II ode, v. 1) e col supporto di un'iconografia spettrale — specchio del corrotto ambiente lipsiense — che mostrano in nuce i modi caratteristici della successiva poesia stürmeriana e del suo impeto critico («Morte paludi, fumanti / nebbie d'ottobre / indissolubilmente qui intessono / i loro miasmi», HA I, 22, II ode, vv. 5-8; tr. G. Baioni). Lo spirito ascetico della poesia della natura e la visione paurosa delle forze distruttrici che nella natura stessa si celano si uniscono qui alla malinconica variazione della tematica conviviale.

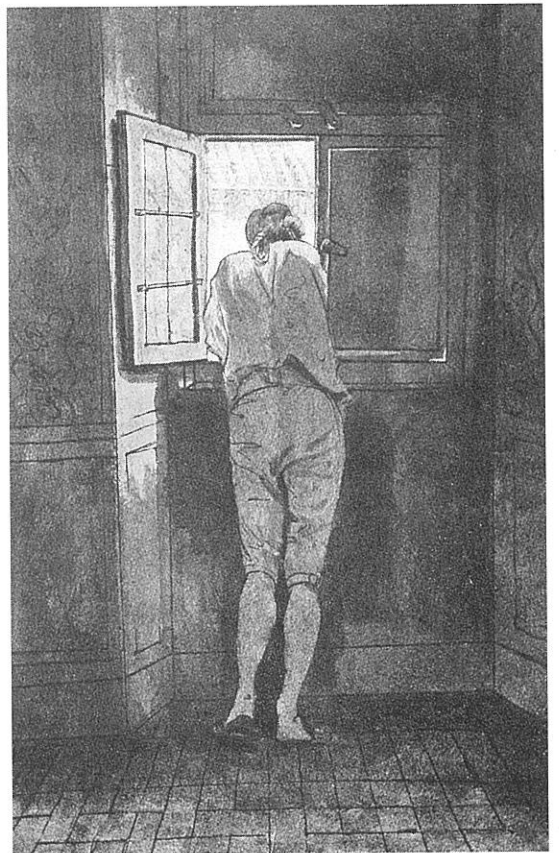
Già a Lipsia Goethe inizia insomma a modellare quella particolare forma innica che costituirà il crogiolo della sua produzione poetica giovanile. La successiva «fuga» dalla stessa Lipsia, la malattia e la convalescenza nella casa paterna di Francoforte, l'avvicinamento alla tradizione pietistico-spiritualista e poi a quella misticoneoplatonica cui si è fatta risalire la struttura della «visione del mondo» del giovane Goethe (R. Chr. Zimmermann) avrebbero quindi costituito, sì, esperienze importanti, ma non tali da imprimere una svolta totale nell'atteggiamento artistico goethiano. Quest'ultimo sarebbe rimasto, comunque, legato alle sue matrici iniziali, in particolare per l'importanza che in esso avrebbero assunto la visione della natura e la poetica del sublime. Quest'ultima, diffusasi in Germania e in Europa nella versione a essa data da Edmund Burke nel suo *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1756), era diventata parte essenziale del rituale estetico settecentesco grazie, soprattutto, agli esperimenti innici klopstockiani, nei quali l'immagine grandiosa o spaventosa — veicolo primario del sentimento sublime — aveva avuto essenzialmente la funzione di mostrare come l'uomo, attraverso il supremo esercizio delle proprie facoltà razionali, potesse superare la fascinazione dell'orrore celebrando infine il proprio trionfo sulla natura. In Klopstock, tuttavia, l'ode pindarica dal ritmo libero — forma per eccellenza sublime — si era venuta sviluppando essenzialmente come religioso canto «dell'uomo colmo di gratitudine e di orgoglio per essere lo scopo e il centro di un universo interamente aperto al suo cuore e alla sua ragione» (Baioni), e aveva cercato di dar forma a quell'originarietà di cui voleva essere espressione — come aveva entusiasticamente osservato Hamann — attraverso l'imitazione e il recupero del linguaggio biblico. In Goethe invece — che nell'aprile del 1770 aveva nuovamente lasciato Francoforte per proseguire i suoi studi a Strasburgo e che proprio a Strasburgo aveva incontrato Herder subendone profondamente l'influsso — la poetica sublime si evolveva in senso antropologico e si trasformava, da religiosa in umana, perdeva il suo ispirato carattere profetico per esaltare, nel genio, la totalità psicofisica dell'uomo. Se Herder, nei suoi *Frammenti* del 1767, aveva polemizzato contro l'ispirazione puramente spirituale della poesia klopstockiana, Goethe apriva nella primavera del 1772 la serie dei suoi inni stürmeriani con l'esaltazione profana del genio «simile agli dèi» (*Göttergleich*) posta al centro del *Wandrer's Sturmlied* (Canto del viandante nella tempesta) e la proseguiva nel 1773-74 con quel *Mahomets-Gesang* (Canto a Maometto) — frammento residuo di un dramma mai compiuto — al cui centro è la problematica funzione del genio nella comunità e della sua azione trasformatrice. Nella poetica sublime dell'inno pindarico Goethe introduceva, con la visione del genio demiurgo, un principio affermativo che — per analogia con la speculazione herderiana — si esprimeva nell'esaltazione dell'individuo capace di creare in sintonia con le sempiterni leggi della natura e, con ciò, di fondersi completamente alla natura stessa, accettandone la terribile molteplicità. È questo il tema che, preparato in liriche come *Willkommen und Abschied* (Arrivo e commiato) o *Maifest* (Festa di maggio) del 1771, trova la sua espressione innica nel celebre *Ganymed* (Ganimede, 1774) il cui grido rivolto alle nubi: «Nel vostro grembo / in alto, lassù / Abbracciare abbracciato!» (HA I, 47, vv. 27-29; tr. Baioni) è quasi il manifesto della nuova poetica goethiana. Se il poeta klopstockiano, osservandola dall'esterno, aveva ricercato nella natura la coincidenza di intelligenza divina e razionalità umana, il genio goethiano, immergendosi nella natura stessa sco-

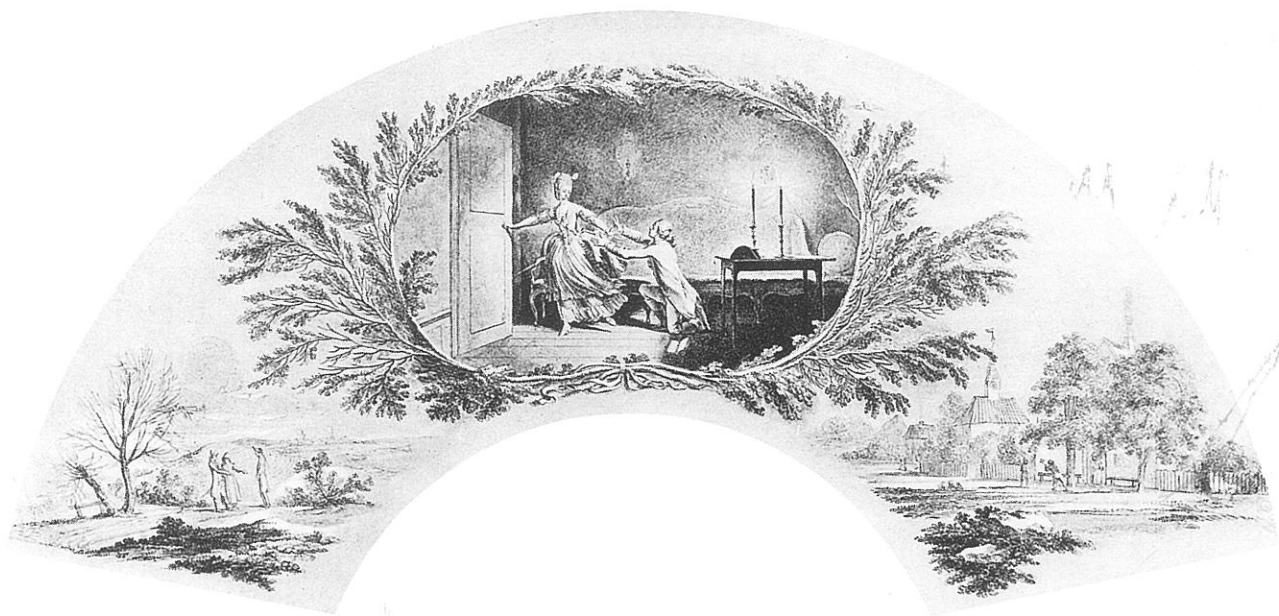
priva la ragione del suo esistere nell'interscambio con il cosmo, ovvero perveniva alla visione epifanica della sua coincidenza con il tutto e al sentimento dell'infinità racchiusa nel suo cuore. Altresì, com'è stato notato (Mittner), anche l'estasi vitalistica di Ganimede è il frutto di un attivismo che si esprime al meglio nell'inno *Prometheus* (Prometeo, 1774), originariamente destinato al dramma omonimo rimasto frammento. In esso la ribellione del genio demiurgo al principio d'autorità rappresentato da Giove era interpretato da Goethe come un atto di autoaffermazione in cui l'individuo si assimilava agli dèi per poter godere liberamente del frutto del suo io e della felicità di esser parte della natura. Nel frammento drammatico cui l'inno era originariamente destinato, la decisione di Prometeo di ribellarsi alla volontà di Giove era seguita dalla straordinaria scena in cui Prometeo spiegava a Pandora come il supremo coronamento dell'esistenza fosse la morte in quanto istante panico in cui l'uomo avverte — non diversamente che nel compimento dell'amore — la totalità della propria anima e dell'intero universo. Ma per pervenire a questo istante di massimo dispiegamento della propria interiorità, l'uomo deve essere completamente libero di vivere il proprio destino e di percepire in se stesso la medesima potenza creatrice che anima la natura e che nessuna legge o divieto può arrestare nel suo empito espansivo.

Non altro, del resto, è il tema dei *Die Leiden des jungen Werthers* (I dolori del giovane Werther, 1774) che è al contempo il più grande e — nonostante le apparenze — il più arduo romanzo della sua epoca. Lunghissimo monologo in forma epistolare, il *Werther* riprende chiaramente la tematica del *Ganimede*: l'io wertheriano — unica voce percettibile della narrazione — ricerca nell'abbraccio panico con la natura la più profonda verità della sua anima (lettera del 10 maggio). Ma qui l'esperimento geniale dell'io con la natura fallisce nel più tragico dei modi perché l'eroe del romanzo conosce, oltre allo slancio vitalistico di Ganimede, la coscienza della caducità del tutto e del principio distruttore che fagocita ogni bellezza (lettera del 18 agosto); sicché il desiderio di fondare nella propria anima un nesso indistruttibile tra sentimento della natura e amore per Lotte, la fanciulla amata, facendo sì che esso appaia, al contempo, esemplare per la società, si perde con la sua stessa vita. Non è infatti tanto importante, per la comprensione del romanzo, stabilire se la debolezza che conduce Werther al suicidio sia costitutiva della sua natura di narciso eternamente inappagato, del suo essere prototipo del dilettante attratto da ogni realtà, ma incapace di trattenerne alcuna o del suo imperfetto genio. Piuttosto è necessario osservare che nel *Werther* si manifesta la coscienza del nihilismo immanente al vitalismo degli inni stürmeriani, poiché il desiderio di abbracciare ogni cosa e di trasformarla in una parte della propria anima si capovolge nel bisogno di accogliere in sé anche la morte come soluzione necessaria e inevitabile di ogni esistenza e di accettare, insieme alla bellezza della natura, il suo volto mostruoso. Werther, che disugge prima il quieto idillio di Lotte e pone poi fine alla sua stessa vita, sperimenta ora la morte come inevitabile corollario del suo agire in sintonia con la natura: «Non c'è attimo che non abbia divorato te e i cari che hai intorno, non c'è attimo in cui tu non sia un distruttore, non sia costretto a esserlo» (HA VI, 52-53). L'evidenza con cui gli impulsi costruttivi e distruttivi della natura si impongono, annullano in Werther ogni residua istanza razionale; il genio stürmeriano è dominato e consunto dal suo stesso vitalismo. Si può anzi dire che nel romanzo la problematica del *Ganimede*



In alto, serata presso la duchessa Anna Amalia di Sachsen Weimar con Goethe e Herder; *in basso*, Goethe in Italia in un disegno di Philipp Hackert e, *a destra*, Goethe alla finestra sul Corso della sua abitazione romana (disegno di W. Tischbein, 1787).

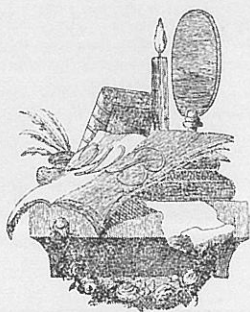




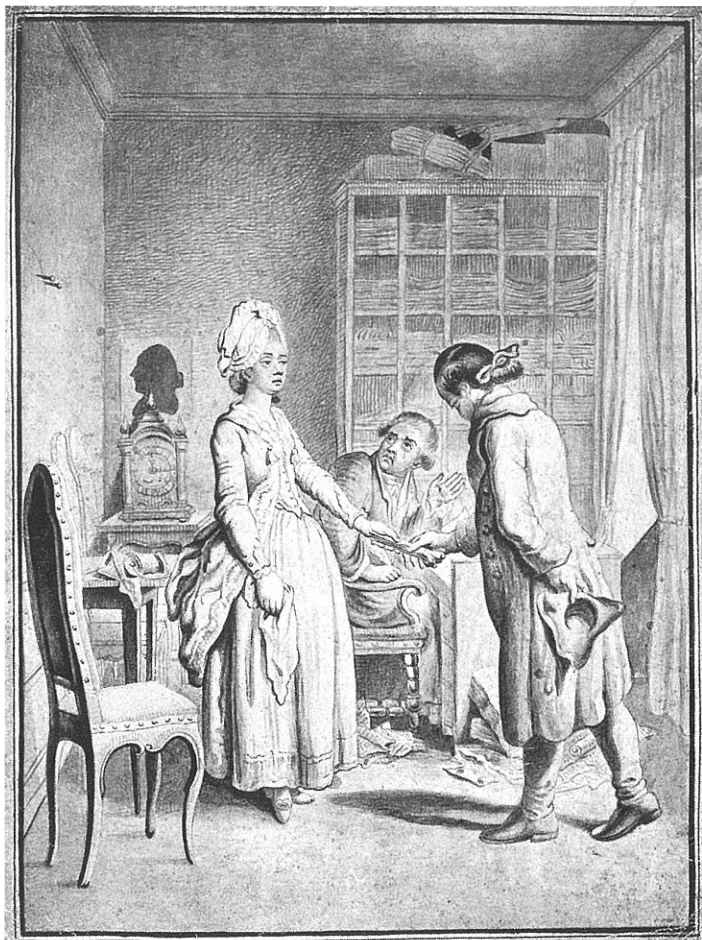
In alto, ventaglio con tre scene tratte dai *Dolori del giovane Werther* di Johann Wolfgang von Goethe; *in basso a sinistra*, frontespizio della prima edizione del 1774 e, *a destra*, Lotte mentre porge le pistole a Werther (disegno di D. Chodowiecki). *Nella pagina a fronte: in alto*, due schizzi di H. Meyer per la prima del *Wilhelm Tell* di Friedrich von Schiller, il 17 marzo 1804; *in basso*, la prima lettura pubblica dei *Masnadierei* alla Karlsschule di Stoccarda.

Die Leiden
des
jungen Werthers.

Erster Theil.



Leipzig,
in der Wengandschen Buchhandlung.
1774.



2.3. pit. della casa di famiglia





Goethe raffigurato nel suo studio mentre detta al segretario Johann Chr. Schuchardt (dipinto di J. J. Schmeller, 1831).

Una rievocazione dei «giorni felici» di Weimar: si riconoscono Schiller mentre legge davanti alla famiglia ducale, Goethe, Wieland, Herder, i fratelli Humboldt ed altri (incisione da un dipinto di T. R. von Oer, 1860).



sia sviluppata oltre la visione univoca che informava l'inno. L'individualità espansiva dell'eroe stürmeriano incontra il suo limite e si annienta; il progetto umanistico sotteso al vitalismo geniale si arrende alla pulsione di morte.

La melanconia di Werther non è, infatti, esito dell'imperfezione, ma conseguenza della coscienza che atterrisce il genio: questi sa del duplice volto della natura e interpreta i propri fallimenti come manifestazioni del suo impeto distruttivo. Werther — è vero — non sa scorgere la necessità della distruzione poiché non è, diversamente dal Prometeo del frammento drammatico, un genio compiuto: se quest'ultimo vedeva nella morte il supremo coronamento dell'esistenza, comprendendo come uomo e natura debbano perire per rinnovarsi e preservarsi nella loro bellezza, Werther interpreta la morte come suprema tragedia dell'esistente. Ma la dicotomia tra la genialità prometeica e quella wertheriana non è risolvibile univocamente ed è, in Goethe, un problema aperto, come dimostra, forse, il più grande degli inni pindarici giovanili, quella *Harzreise im Winter* (Viaggio invernale nello Harz, 1777) composto già a Weimar, ma come risposta alle problematiche delineate nelle opere stürmeriane. In questo — che può dunque considerarsi come l'ultimo dei canti geniali e il primo degli inni della maturità — il tema wertheriano si ripropone con tutta la sua forza:

Chi sana, ahimé, i dolori di colui
per il quale balsamo si fece veleno?
Che da copia d'amore
odio per gli uomini trasse?
Dapprima spregiato, or spregiatore,
segretamente, in inetto
amore di sé,
il proprio valore consuma
(HA I, 51, vv. 35-42; tr. Baioni).

Ora, la soluzione all'interrogativo posto dall'inno è, per Goethe, solo ipotetica e si sintetizza nei versi che seguono immediatamente quelli citati:

Se v'è, padre d'amore,
nei tuoi salmi una nota
che giunga al suo orecchio,
conforta allora il suo cuore!
(HA I, 51, vv. 43-46; tr. Baioni).

Il titanismo prometeico, la visione dell'intima necessità che presiede al ritmo di nascita e morte che attraversa l'intera natura, non risolve quel dramma della coscienza di Werther in cui si esprime la sensibilità del nihilismo europeo. A esso Goethe cercherà di opporre tutta la sua opera successiva, ma sempre riaffiorerà — fino alla tarda *Trilogia della passione* — come il problema irrisolto della giovinezza stürmeriana. La soluzione che il *Viaggio invernale nello Harz* prospetta è, in realtà, una non soluzione che rinvia alla necessità di una diversa «illuminazione» del dio d'amore. Solo a partire dagli inni «classici» *Gesang der Geister über den Wassern* (Canto degli spiriti sulle acque, 1779) e *Grenzen der Menschheit* (Limiti dell'umano, 1781) Goethe cercherà di opporre al fatalismo wertheriano la visione di una natura,

imperturbabile divinità, cui l'uomo non può misurarsi — essendone egli stesso parte — ma che può abbracciare con la forza del suo spirito che si rinnova con l'avvicinarsi delle generazioni. Rinunciando alla propria *hybris* geniale l'uomo può sottrarsi al destino di Werther, pervenire alla visione di ciò che profondamente lo lega alla natura e comprendere come il senso profondo della sua esistenza sia nell'esser parte dell'incessante fluire del tutto:

Anima dell'uomo,
 come somigli all'acqua!
 Destino dell'uomo,
 come somigli al vento!
 (HA I, 143, vv. 31-35; tr. Baioni).

Nella produzione drammatica del giovane Goethe il nihilismo wertheriano assume altre e diverse maschere. Esso affiora forse, in nuce, già nell'invocazione di Amine all'interno della commedia lipsiense *Die Laune des Verliebten* (I capricci dell'innamorato, 1767): «Ah! Perché il mio cuore deve essere così pieno d'amore» (HA IV, 14); e nelle pagine dell'altra commedia del 1768-70 *Die Mitschuldigen* (I correi) c'è forse una prefigurazione grottesca del fatale dilettantismo wertheriano nel personaggio di Alcest: «Alcest, non sei fatto per il male, per la truffa; il tuo cuore è malvagio, sì, ma non è forte abbastanza» (HA IV, 63). Ma è soprattutto nella serie dei drammi stürmeriani *Götz von Berlichingen* (1771-73), *Clavigo* (1774) e *Stella* (1775) che la drammaturgia del giovane Goethe raggiunge risultati paragonabili a quelli del suo primo romanzo. Con *Götz* essa dà forma a un eroe condannato all'azione nella persuasione dell'inevitabile sconfitta, una sorta di Prometeo storicizzato, opposto alla logica del mondo e del secolo che lo circondano. Non a caso, tuttavia, nell'economia del dramma è la grandiosa rappresentazione del Cinquecento tedesco e delle guerre contadine ad avere il sopravvento sulla caratterizzazione di *Götz*, poiché quest'ultimo, insieme alla sua saldezza morale e alla sua lotta per la libertà, deve soccombere — da vero eroe stürmeriano — alla potenza schiacciante della realtà. Vera interprete del suo tempo è per contro, nella tragedia, Adelheid, nella quale l'efficienza dell'intelletto progettante ha preso il posto della verità dei sentimenti. È lei, com'è stato notato, la grande oppositrice di *Götz* e il centro motore del dramma: il suo pragmatismo, sebbene venga anch'esso, da ultimo, sconfitto, è di fatto ciò che incarna la logica antitetica all'attivismo prometeico dell'eroe stürmeriano.

Analogo di Adelheid è, nel *Clavigo*, Carlos, il grande realista, vero orditore di tutto l'intreccio tragico. Come Adelheid fa con Weislingen, così Carlos cerca di usare Clavigo alla stregua di uno strumento dei suoi piani. E non meno di Adelheid, Carlos affida tutto se stesso al suo raffinato raziocinio, incarnando perfettamente, con la logica dei suoi orditi, quella ragione strumentale che vanifica le aspirazioni dell'idealità. L'anelito libertario di *Götz* soccombe all'efficienza pragmatica dell'intrigo e del tradimento; l'edonismo di Clavigo diventa letale per intervento del realismo pratico di Carlos.

In *Stella* la soluzione tragica del destino proprio dell'individuo inappagato e guidato dal proprio slancio espansivo è evitata per mezzo di uno *happy end* quantomai precario: Fernando, innamorato di Stella e Cäcilie, vivrà con entrambe in piena ar-

monia. Ma la vera personalità stürmeriana del dramma è la stessa Stella, i cui monologhi all'inizio del quarto e del quinto atto riproducono esattamente quella dialettica di esaltazione e depressione che costituiva il fondamento della coscienza di Werther. L'anima che grida: «Io ho bisogno di molte, molte cose per riempire questo cuore!» conosce il medesimo slancio panico dell'erotismo wertheriano; ma la visione dell'abisso che si nasconde dietro l'infinita brama di possesso induce Stella a rinunciare al proprio desiderio di totalità, accettando di condividere il suo amore. Si annuncia qui, prima ancora che negli ultimi inni, il tema della rinuncia, della *Entsagung*, come fondamento della poetica del Goethe classico. Un motivo che, in *Stella*, rende per la prima volta impossibile la tragedia, anticipando lo spirito che animerà l'opera goethiana dall'*Ifigenia in Tauride* al *Faust*.

6

Il giovane Schiller (1759-1788)

Proprio l'opera del Goethe stürmeriano è l'indispensabile presupposto della drammaturgia e della poetica del giovane Schiller la quale, a sua volta, illustra in modo addirittura esemplare il senso e lo spirito della cultura tardoilluminista in Germania. Nelle fosche e grandiose scene di *Die Räuber* (I masnadieri, 1781 — prima rappr. 1782), di *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (Congiura di Fiesco a Genova, 1783) e di *Kabale und Liebe* (Intrigo e amore, 1783-1784) si manifesta la crisi di un'epoca sorpresa dalla vacuità delle sue certezze.

Forse per questo, nonostante le profonde trasformazioni conosciute dalla letteratura drammatica degli anni Settanta, e nonostante gli abissi dischiusi alla coscienza contemporanea dall'opera di Goethe, il teatro del giovane Schiller poté avere ancora l'effetto di un trauma per la cultura tedesca all'uscita dall'età del razionalismo. Inediti apparvero, in esso, il linguaggio violentissimo portato sul palcoscenico e l'orrore degli accadimenti rappresentati. E radicale, nei suoi interrogativi di fondo, apparve la problematica delineata nettamente dai primi drammi schilleriani. Essa contrapponeva, alla sopravvivenza utopia felice della razionalità, l'immagine mostruosa della ragione autodeterminata e trionfante, e apriva lo sguardo sul vuoto aperto dal tramonto dei vecchi sistemi di pensiero.

Così, se il 1774 era stato per l'opinione pubblica l'anno del *Werther*, il 1782 fu segnato dal trionfo dei *Masnadieri*, «opera prima» del ventiduenne Schiller, che la critica accolse con giudizi ben riassunti dalla recensione di Christian Friedrich Timme per la «Ehrfurthische Gelehrte Zeitung»: «Se mai avevamo da attenderci uno Shakespeare tedesco, ebbene eccolo!». Nella rappresentazione di un universo dominato dalla forza incoercibile del male che richiamava alla memoria il *Macbeth* o

il *Riccardo III* shakespeariani si rispecchiava, di fatto, lo *horror vacui* della coscienza tedesca contemporanea. Ma si rispecchiava pure la cultura di uno scrittore, dalla formazione «irregolare», passato attraverso l'esperienza della «Karlsschule» di Stoccarda — una sorta di accademia militare per la preparazione della burocrazia sveva —, lo studio (interrotto) della giurisprudenza e quello della medicina, l'apprendistato letterario sui testi dello «Sturm und Drang» e del giovane Goethe, gli esempi di un docente di filosofia straordinariamente aggiornato come Jakob Friedrich Abel (1751-1829) e di uno scrittore e critico come Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) la cui rivista «Cronaca tedesca» («Deutsche Chronik», 1774-1777) e la cui stoica opposizione al regime politico svevo avrebbero lasciato tracce durature nell'opera schilleriana. I *Masnadieri* — nati da una serie di frammenti e scene drammatiche elaborati nel corso di quasi un decennio — erano, in altri termini, la sintesi di un pensiero vasto ed eterogeneo che riconosceva in sé le contraddizioni della nascente modernità e riviveva al suo interno non pochi dei conflitti già emersi nella riflessione poetica e filosofica del decennio precedente. Non a caso la drammaturgia del giovane Schiller è sempre apparsa come un frutto tardivo della temperie stürmeriana. E questa valutazione è, sostanzialmente, corretta, se liberata da qualsiasi giudizio di epigonismo. In realtà, forse, nessun episodio della giovinezza di Schiller è altrettanto illuminante di quello che vede lo studente ventunenne recitare la parte del protagonista nel *Clavigo* di Goethe. Senza l'esempio del teatro goethiano e del *Werther*, infatti, l'arte drammatica del giovane Schiller sarebbe, probabilmente, impensabile. E l'intuizione goethiana del carattere nihilistico della modernità non troverebbe, nel teatro del giovane Schiller, la sua formulazione più limpida e, quasi, la sua espressione emblematica.

Di ciò proprio i *Masnadieri* offrono un esempio luminoso. La contrapposizione tra i fratelli Franz e Karl Moor è la stilizzazione tragica di un conflitto di dimensioni cosmiche, il cui intendimento spinge ben oltre i limiti dell'orizzonte critico stürmeriano; è un «esperimento» drammatico sul tema dell'«odio universale» (Schings) in cui deflagra l'ottimismo di un'intera cultura e di un intero secolo; una tragedia moderna sostenuta da un potente impianto filosofico, che traduce in immagini di inaudita asprezza l'angoscia di un mondo al tramonto.

Per comprendere bene la portata della problematica sottesa ai *Masnadieri* — che è poi la medesima della cultura del giovane Schiller in generale — bisogna muovere da quella antica concezione cosmologica della «catena aurea» la quale supposeva l'esistenza di un principio unificante dell'universo, capace di stringere in un unico afflato la natura, l'uomo e Dio, che in epoca moderna — per analogia con la newtoniana legge di gravitazione — aveva indotto a scorgere nell'amore una sorta di legge universale di attrazione degli spiriti su cui si basava l'unità di tutto il creato. L'immanenza di questa legge dell'amore universale era in sé, implicitamente o esplicitamente, l'argomento con cui la ragione legittimava il suo operato: laddove essa agiva manifestava il suo appartenere alla «grande catena dell'essere» e si uniformava a quel superiore principio dell'amore il cui corollario era l'armonia dell'universo. Nei *Philosophische Briefe* (Lettere filosofiche, del 1786), il giovane Schiller avrebbe attribuito questa visione dell'unità o, meglio, della complementarità di amore e ragione al giovane Julius:

Saggezza dal bagliore solare
 dèa grande, indietreggia,
 recedi dinanzi all'amore-
 [...]

 Amore, amore soltanto guida
 al padre della natura,
 amore soltanto gli spiriti
 (NA XX, 125).

In questo modo, altresì, Schiller avrebbe riassunto i termini generalissimi dell'ottimismo illuminista. Ma al giovane studente di medicina era già apparso evidente il carattere illusorio di questa visione. Argomentando nei termini dell'antropologia moderna — i cui capisaldi erano stati fissati meno di un decennio prima da Ernst Platner nella sua *Anthropologie für Aerzte und Weltweise* (Antropologia per medici e filosofi, 1772-1774) — Schiller aveva scorto nella duplicità della natura umana fondata sul rapporto reciproco e indissolubile di corpo e anima, il limite di ogni idealismo razionale. Se infatti il corpo obbediva agli impulsi dello spirito, vero era anche il converso, e il corpo poteva divenire il massimo oppositore dei sogni della ragione. Nella dissertazione del 1780 *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (Sul nesso della natura animale dell'uomo con quella spirituale) questa considerazione era già stata svolta implicitamente attraverso l'affermazione della dipendenza delle condizioni dello spirito da quelle del corpo. Se i bisogni del corpo stesso si imponevano sulle istanze della ragione saltava il nesso fondamentale tra amore e razionalità e un elemento ostile poteva introdursi nella grande armonia del creato. Per Schiller, però, proprio l'alterità tra istanze del corpo e dello spirito caratterizzava la modernità in quanto epoca scaturita da una millenaria evoluzione delle capacità spirituali, accompagnata da un corrispondente regresso di quelle fisiche: l'uomo moderno viveva, per Schiller, una costitutiva lacerazione, formatasi nel corso dei secoli, che rendeva quantomai problematica la fiducia illuministica nella benefica forza della ragione. La mente, spropositatamente esercitata e rafforzata, non assecondava più i normali istinti del corpo, ma sosteneva le istanze di una fisicità prostrata, desiderosa di ottenere con la forza ciò che non poteva conquistare per virtù propria.

Questa esplicita rivendicazione diventava, nei *Masnadierei*, la molla di un'azione tragica il cui centro era l'antieroe deforme e intelligentissimo Franz Moor, vera e propria incarnazione dell'uomo nella sua costituzione moderna:

Ho ottime ragioni per essere in collera con la natura e — sul mio onore! — le farò valere... Perché non sono strisciato per primo fuori dal ventre di mia madre? Perché non sono stato il solo? Perché mi ha imposto il fardello di questa ripugnante bruttezza? [...] Ma no, no! Io le faccio torto. Essa ci diede in dono l'inventiva e ci depose miseri e nudi sulla riva di questo grande oceano del mondo — Nuoti chi sa nuotare e chi è troppo impacciato vada a fondo! A me non diede nulla; e quel che voglio fare di me stesso riguarda ora solamente me (NA III, 18).

Nelle «tirate» di Franz Moor la ragione astratta sosteneva i progetti di una bramosia irrefrenabile, decisa a eliminare tutto quanto potesse opporsi in nome della giustizia, dell'amore o dei «naturalisti istinti dell'umanità» (NA III, 90) al puro e sem-

plice desiderio di dominio e di possesso, e dunque si faceva strumento di distruzione che legittimava, coi suoi sillogismi, l'odio dell'individuo imperfetto, spinto a soddisfare i bisogni del corpo attraverso i raffinatissimi piani di cui la sua mente è capace: «Voglio distruggere tutto ciò che mi impedisce di essere il *padrone*. E devo diventare il *padrone* per ottenere con la forza ciò per cui l'amabilità mi manca» (NA III, 20).

Parimenti, nella trasformazione del fratello Karl da depositario delle istanze positive della ragione in spietato capobanda e incendiario, si manifestava l'intuizione schilleriana dell'estrema debolezza e arbitrarietà del legame tra amore e ragione e la conseguente visione di un mondo dominato da una malvagità perfettamente razionale. Karl era, nel dramma, la vittima e al tempo stesso l'eroe tragico di questa precarietà del legame amoroso. Tradito da Franz, credendosi abbandonato dal padre, egli abiurava ogni amore filiale e sfogava il suo desiderio di vendetta contro ogni forma di ingiustizia, condannandosi altresì a un esercizio del male identico a quello che aveva generato la sua ribellione. Attraverso Karl, Schiller poteva così mettere in dubbio ancor più radicalmente l'utopia della ragione, poiché in Karl stesso si incarnava la perversione della razionalità indotta a trasformarsi in strumento distruttivo dal proprio stesso ideale di giustizia e dal proprio stesso amore.

La soluzione del dramma si sottraeva altresì *in extremis* al nihilismo del suo sviluppo. Da un lato Franz, come incarnazione della moderna disproporzione di corpo e anima, cedeva al terrore della morte e del giudizio divino: la dissoluzione razionale di tutto l'esistente si arrestava di fronte all'ultima e incontrovertibile verità del corpo — la fine della sua durata fisica — e alla sua coincidenza col manifestarsi della suprema istanza spirituale. Karl, per parte sua, rompeva il circolo chiuso generato dalla sua volontà negatrice, consegnandosi spontaneamente alla giustizia. All'armonia cosmica retta dal principio dell'amore e al suo opposto — il conflitto totale generato dal prevalere dell'odio — si sostituiva l'ordine del contratto sociale, della spontanea sottomissione alle leggi della convivenza civile. Proprio questa «chiusa» rendeva evidente la dialettica interna all'illuminismo del giovane Schiller, che opponeva alla metafisica della ragione astratta l'interrogativo circa la compatibilità della ragione stessa con la realtà sensibile, risolvendo il conflitto così creato attraverso l'affermazione della razionalità dei patti sociali e della loro necessità in un universo in cui null'altro mette al riparo dalla potenza distruttiva dell'odio.

Questa soluzione, tuttavia, restava provvisoria ed evidenziava i suoi limiti già nella *Congiura di Fiesco* e poi, in modo ancor più radicale, in *Intrigo e amore*. Nel *Fiesco* Schiller riprendeva la concezione stürmeriana dell'individualità espansiva, mettendone in luce — non meno di Goethe nel *Werther* o nel *Clavigo* — l'intimo impulso distruttore. Fiesco non era, come Franz Moor, indotto all'azione dalla volontà di procurare spazio vitale e godimento a un corpo deforme attraverso l'uso della forza e l'esercizio del potere. Le sue eccezionali virtù fisiche, oltre che spirituali, erano anzi proprio il tratto che lo distingueva dal suo antagonista, il vecchio Andrea Doria, ormai ottantenne. Ma proprio la necessità di dispiegare interamente le sue immense potenzialità, spingeva Fiesco a cercar di conquistare il potere assoluto e a sopprimere le libertà della repubblica genovese per appagare la propria immensa voracità. Anche la brama di conquista di uno spirito sommamente dotato come Fiesco cancellava dunque d'un sol tratto l'utopia dell'armonia creata dal legame d'amore, come la moglie Leonore riconosceva in una scena centrale della tragedia:

Il cuore di un uomo, fosse anche Fiesco quest'uomo, è troppo piccolo per due *dèi* onnipotenti [...]. L'amore ha lacrime e sa *capire* le lacrime; la *brama di potere* ha occhi di ferro nei quali mai brilla il sentimento — *l'amore ha una sola proprietà* e rinuncia a tutto il resto della creazione, la *brama di potere* resta affamata anche quando si appropria dell'intera creazione [...] (NA IV, 100).

Il radicalismo del *Fiesco* stava così nella riproposizione estremizzata della problematica già intrinseca alla figura di Karl Moor. Quest'ultimo non aveva agito spinto dalla necessità del corpo come Franz; aveva invece usato tutte le sue straordinarie qualità per distruggere scientemente ciò che contrastava a un ideale di giustizia che individuava nell'io la sua unità di misura. In Fiesco, caduta ogni giustificazione ideale, era la pura e semplice volontà di affermarsi di un'individualità eccezionale a produrre distruzione e ingiustizia. L'individuo che aspirava ad allargare all'infinito il suo campo d'azione era costretto a eliminare ogni ostacolo tra sé e il mondo e, con ciò, a trasformarsi in distruttore. In questa filosofia della tragedia sta la ragione dell'ambiguità — assai spesso criticata — della figura di Fiesco. Ma questa stessa ambiguità liquidava l'utopia geniale stürmeriana: nel destino di Fiesco, che provocava la morte dell'amata Leonore prima di soccombere egli stesso, si manifestava il limite intrinseco all'individualismo vitalistico dell'eroe stürmeriano, costretto ad affermare la sua volontà contro tutte le altre.

Anche il *Fiesco*, tuttavia, come i *Masnadierei*, si risolveva col richiamo alla superiore razionalità del contratto sociale: il gesto di Verrina che affoga Fiesco per non veder traditi i comuni, vecchi ideali di libertà e eguaglianza equivale, nella sostanza, all'autodenuncia di Karl Moor. Un simile finale manca, invece, a *Intrigo e amore*, che anche perciò — ma non soltanto perciò — è il dramma in cui il nihilismo schilleriano si manifesta nella sua forma più compiuta. Grandissimo dramma borghese, *Intrigo e amore* non si esaurisce però nella rappresentazione della condizione di minorità della borghesia tedesca, sovrapponendo a essa — ancora una volta — la denuncia dell'imperfetta utopia della ragione. Il sottilissimo segretario Wurm è, infatti, l'esatto corrispondente di Franz Moor; nei suoi piani ingegnosi prende forma tutto il potenziale distruttivo della ragione asservita alla cieca autorità, al pregiudizio e al desiderio di possesso. Il fine immediato dei suoi sforzi è la distruzione del legame amoroso tra Ferdinand e Luise, ma la portata reale delle sue azioni è dichiarata nelle parole dello stesso Ferdinand: «L'attimo che dividerà queste due mani, spezzerà anche il filo tra me e la *creazione*» (NA V, 41). Il tormentato amore di Ferdinand e Luise riproduce infatti metaforicamente l'impossibile idillio cosmico generato dal principio dell'amore; la sua fine, causata dall'intervento della raffinata psicologia e della fredda logica di Wurm, è la dimostrazione della catastrofe che la rottura del legame di amore e ragione ingenererà necessariamente. Ora, se in questa denuncia c'è il richiamo alla necessità di un'etica della razionalità — una questione che Schiller crederà in seguito di poter risolvere attraverso Kant —, c'è pure, in *Intrigo e amore*, una radicale disillusione circa la possibilità di tradurre in realtà l'armonico regno della ragione illuminista. La morte di Ferdinand e Luise — diversamente da quella di Amalie e del vecchio Moor nei *Masnadierei* — non produce alcuna reale trasformazione nello stato delle cose. E sebbene i piani di Wurm e del presidente von Walter finiscano nel più atroce dei modi, la composizione del conflitto tragico in una sfera di

razionalità superiore — come era accaduto nei *Masnadieri* e nel *Fiesco* — è negata. Le ultime parole del presidente von Walter dinanzi alla salma del figlio («Mi ha perdonato! Ora, vostro prigioniero!»), non ricalcano affatto il gesto di Karl Moor; esse mostrano come anche dopo la catastrofe e nel momento della massima crisi, il potere salvi un'apparenza di legittimità attraverso il preteso perdono. La fine di Wurm e del presidente non implica alcun sostanziale mutamento nell'ordine delle cose; è, piuttosto, un incidente marginale nell'immutata e immutabile organizzazione del reale.

Il messaggio implicito in tutto il teatro del giovane Schiller diventava, così, palese: l'imperfetto legame di etica e ragione rende irrealizzabile, nei fatti, l'idillio dell'idealità illuminista. L'utopica armonia cosmica retta dal principio dell'amore è vanificata, nella realtà, dall'alleanza di ragione e pregiudizio, logica e autorità.

In tal modo Schiller scorgeva, al fondo della modernità, una colpa originaria — appunto l'emancipazione della ragione da ogni superiore principio regolatore — conseguente alla caduta storica delle verità metafisiche. E questa intuizione lo avrebbe indotto, da un lato, alla riconsiderazione dell'antichità nella sua differenza dal mondo moderno, dall'altro a un ripensamento della storia per la ricostruzione «genealogica» della contemporaneità e della sua natura più propria.

Questa duplice ricerca avrebbe più tardi portato ai grandi saggi storici ed estetici della maturità. Tra il 1783 e il 1787, però, essa condusse alla scrittura del *Don Carlos*, dramma in cui è già evidente il tentativo di interpretare come colpa tragica l'origine della modernità e di ricercare l'emergere di tale colpa in un momento storico saliente. Così, in *Don Carlos*, il nascente classicismo schilleriano reinterpretava la modernità come tragedia secolarizzata di un universo senza dèi. La colpa che rende impossibile a Carlos di succedere al padre Filippo è la medesima colpa di Edipo. Ma questa non viola, come nella tragedia classica, l'ordine sacro delle leggi divine, bensì gli «usi del mondo, l'ordine della natura e le leggi di Roma» (NA VI, 21). Nel mondo che non conosce alcuna autorità metafisica, la verità del mito si trasforma nella verità della storia. Il fallimento di Carlos e Posa — che è il fallimento di chi vorrebbe rifondare la modernità sul principio sublime della libertà e della fratellanza tra i popoli — non è provocato dalla condanna del tribunale divino, ma dalla sua sconfitta politica, ovvero dalla sua condanna a opera del tribunale della storia: l'immane distanza che separa mondo antico e mondo moderno — e dunque anche tragedia antica e tragedia moderna — è la secolarizzazione e razionalizzazione delle verità ultime di cui erano depositarie le antiche divinità. La rappresentazione del potere politico-religioso nel dramma marca questa spaccatura, non meno delle celebri parole di Posa in cui la dichiarazione di ateismo della modernità razionalista è capovolta nell'affermazione del bisogno — peculiarmente moderno — di una divinità non avulsa dalla realtà del mondo: «A che scopo / un dio? Dice il libero spirito; il mondo basta a sé. / Eppure nessuna devozione di cristiano esalta dio, più / di questa bestemmia del libero spirito» (NA VI, 192).

Un passaggio analogo a quello compiuto da Schiller nella metamorfosi dai drammi giovanili al *Don Carlos* si delinea nell'abbandono del rousseauismo di impianto antropologico della lirica giovanile — già evidente nelle poesie raccolte all'interno dell'*Anthologie auf das Jahr 1782* (Antologia per l'anno 1782) — e nella posizione dei temi della grande lirica filosofica dei tardi anni Ottanta che si apre con l'inno *An die Freude* (Alla Gioia, 1785) e trova la sua più compiuta espressione in

Die Götter Griechenlands (Gli dèi della Grecia, 1788) in cui proprio l'esilio delle antiche divinità, bandite dall'avvento del monoteismo cristiano, e la scissione di natura e dio sono concepiti come i fatti determinanti l'avvento di un'era in cui l'uomo individua nella propria ragione l'unica attendibile istanza regolatrice.

La tragedia della modernità appare dunque ancora, nel *Don Carlos* come nella lirica filosofica degli anni Ottanta, determinata dal ruolo spropositato che l'uomo attribuisce alla ragione stessa; e in ciò Schiller resta fedele agli aspetti più produttivi della sua antropologia giovanile. L'indagine dell'influsso che la psiche e il corpo esercitano sul comportamento umano è, di fatto, ancora nel *Don Carlos*, ciò che caratterizza sopra ogni altro motivo la tragedia del protagonista, nel quale si combatte apertamente il conflitto di ragione e passione (e si può qui solo accennare al fatto che una più approfondita comprensione della tragedia è possibile solo alla luce della lirica *Freigeisterei der Leidenschaften*, Libertà di pensiero delle passioni, del 1786, in cui la portata filosofica dell'antropologia schilleriana appare subito manifesta). Ma soprattutto tale indagine induce Schiller a scrivere, tra il 1786 e il 1789, un romanzo frammentario, *Der Geisterseher* (Il visionario), e due racconti, *Der Verbrecher aus Infamie* (Il fuorilegge per infamia) — poi *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (Il fuorilegge per l'onore perduto, 1787) e *Spiel des Schicksals* (Gioco del destino, 1788) che, sebbene talvolta sottovalutati, sono straordinari esempi di prosa psicologica. Nel romanzo, una macchinazione ordita ai danni di un principe malinconico e incline alla fede nel sovrannaturale è lo spunto per una «meditazione» sul meraviglioso e il suo rapporto con la psiche individuale. Ma nei due racconti — e soprattutto nel primo di essi — riesce a Schiller, per la prima volta, una perfetta fusione di narrazione oggettiva e scavo psicologico che troverà un analogo forse soltanto mezzo secolo più tardi, nel *Lenz* di Büchner.

7

Goethe: Weimar e il viaggio in Italia (1775-1786)

Una trasformazione vagamente simile a quella che il *Don Carlos* e *Gli dèi della Grecia* annunciano nella poetica schilleriana, si era già compiuta, in Goethe, all'indomani del suo trasferimento a Weimar nel 1775. Molto si è scritto a proposito dell'importanza di questo evento per lo sviluppo dell'opera goethiana e, in generale, dell'«età di Goethe». Certamente il rivoluzionario impulso attivistico e vitalistico della fase stürmeriana veniva a perdere — con l'assunzione dell'incarico di educatore del duca Karl August e con l'acquisizione di un ruolo non marginale presso un'importante corte tedesca — molte delle sue motivazioni originarie. Ma le questioni che si ponevano ora a Goethe con urgenza scaturivano, forse, più dal percorso intellettuale

fino ad allora compiuto che da esigenze dettate dal nuovo status raggiunto; esse suggerivano la necessità di un passo oltre il nihilismo wertheriano e la ricerca di un fondamento possibile per un'arte che comprendesse in sé — oltre al pensiero della natura e dell'individuo — quello della storia e del ruolo dell'uomo in essa.

Il concepimento dell'idea della *Entsagung*, già prefigurata in *Stella*, rappresentava un passo decisivo in direzione della nuova poetica, poiché esso conteneva in sé la negazione del problema di Werther: laddove il vitalismo panico dell'uomo stürmeriano rinunciava alla propria volontà di infinita espansione nella natura e nel mondo veniva meno il radicale individualismo geniale e il sacrificio di sé diventava fondamento dei rapporti umani e sociali. In altre parole la rinuncia era il presupposto del potenziamento — nell'uomo — del sentimento della propria umanità: potenziamento che dalla sfera interiore si riversava all'esterno, producendo una sorta di sublimazione dei conflitti e di riconciliazione universale. Nella già citata commedia *Stella* — per tornare a questo esempio — la scelta della protagonista di sacrificare il desiderio di totalità del suo amore produceva la fine dei tormenti di Fernando e fondava la possibilità di una altrimenti impossibile convivenza.

Ora, nel capolavoro drammatico del primo decennio weimariano — quell'*Iphigénie auf Tauris* (Ifigenia in Tauride) redatta in prosa nel 1779 e poi riscritta in versi nel 1787 per marcare, anche sul piano formale, la scelta classicista effettuata — la *Entsagung* diventava il centro vitale del tragico goethiano. Nella vicenda di Ifigenia che rinuncia a salvare Oreste per non compiere un'azione illecita e non mancare ai suoi doveri di sacerdotessa, ottenendo altresì la libertà per se stessa e per il fratello, e inducendo con la sua preghiera il re barbaro Toante ad accogliere in sé e nel suo dominio il superiore principio della *pietas*, era rappresentato lo scioglimento di un esemplare conflitto tragico non per l'intervento del tribunale divino, ma per il prevalere dell'umana legge morale del sacrificio. Alla sentenza degli dèi della tragedia antica si sostituiva l'epifania dell'umano come rinuncia alla volontà individuale in nome del bene altrui. Oreste, manifestando alla sconosciuta i suoi intenti, vanificava i piani di Pilade e, con ciò, rinunciava a perpetrare fino in fondo il suo inganno; Ifigenia, con la sua confessione, compiva la medesima scelta, lasciando che la verità prevalesse sul suo amore di sorella; Toante, infine, rinunciava all'esercizio della vendetta e della forza, trasformando l'universo barbarico nel sito della nuova umanità. L'esito di questa triplice azione era il riscatto del passato a opera del presente: Oreste vedeva perdonato il suo matricidio, Toante metteva fine ai riti tribali della sua Tauride e Ifigenia redimeva entrambi col proprio sacrificio.

Una grandiosa riconsiderazione del problema dell'umano appare, dunque, come la cifra distintiva della poetica goethiana nel primo decennio del soggiorno a Weimar. Tale riconsiderazione batteva, altresì, strade, che allontanavano di molto Goethe dagli esiti della sua opera giovanile. Non meno dell'*Ifigenia* la lirica di questi anni rendeva manifesto il mutamento. Nel *Viaggio invernale nello Harz* il problema dell'umano era considerato — come già si è visto — nella prospettiva della rinuncia alla posizione assoluta dell'individualità e dell'accettazione di quella legge naturale e divina dell'amore che stabiliva il limite oltre il quale la pulsione espansiva del singolo non poteva procedere; e nel secondo, celebre *Wanderers Nachtlied* (Canto notturno del viandante, 1780) la concezione del rapporto uomo-natura appariva diametralmente opposta a quella che aveva caratterizzato l'opera stürmeriana: al tentativo del

genio demiurgo di assimilarsi alla natura trasformando le eterne leggi di essa in principi del proprio operato, si sostituiva la visione dell'identità immediata di io e realtà naturale, laddove tuttavia l'individuo percepiva se stesso come funzione marginale di un tutto indifferente alle sue parti. Nel saggio *Die Natur* (La natura, 1781-82) — firmato da Georg Christoph Tobler e successivamente riconosciuto da Goethe come ideale esposizione del suo pensiero — si trovano, non a caso spunti come questi:

Natura! Noi siamo da lei circondati e abbracciati — incapaci di uscire da lei e di penetrarla più a fondo. [...] Viviamo in mezzo a lei e le siamo estranei. Ella parla incessantemente con noi e non ci rivela il suo segreto. Agiamo costantemente su di lei e tuttavia, su di lei, non abbiamo alcun potere (HA 13, 45).

Questo generale ripensamento della propria *Weltanschauung* procede tuttavia, durante il primo decennio weimariano, in modo frammentario e tra innumerevoli difficoltà. Non a caso gli anni tra il 1776 e il 1786 sono caratterizzati da eventi notevoli sul piano biografico, ma anche da un'evidente crisi creativa. Se si eccettuano, infatti, i già menzionati ultimi inni, le poesie a Charlotte von Stein e altre liriche importanti come *An den Mond* (Alla luna) o le due ballate *Erlkönig* (Il re degli ontani, 1782) e *Der Fischer* (Il pescatore, 1778), il solo progetto di più grandi dimensioni compiuto da Goethe a quest'epoca è la redazione in prosa dell'*Ifigenia*, laddove altri lavori — pur condotti fino a un avanzato stato di elaborazione — sarebbero stati portati a termine solo durante o dopo il viaggio in Italia. Tra questi, in particolare, i due drammi *Egmont* e *Torquato Tasso* oltre al romanzo *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (La missione teatrale di Wilhelm Meister), per la cui elaborazione e per il cui completamento sarebbero occorsi quasi vent'anni. Le ragioni di un simile «stallo» della produzione poetica sono diverse e non possono essere qui esaurientemente indagate. Ma indubbiamente giocarono un ruolo non secondario le condizioni materiali dell'esistenza di Goethe, il distacco dall'ambiente entro cui la sua poesia si era formata (e ciò nonostante che a Weimar giungessero dopo di lui Klinger, Lenz e Herder, che nel piccolo stato sarebbe poi rimasto), l'enorme difficoltà di conciliare vita di corte ed esistenza artistica, il problematico inserimento nel provinciale contesto weimariano. Ciò è testimoniato, oltre che dalle lettere, proprio dal *Tasso*, che si può leggerè anche come una sorta di ripensamento poetico della drammatica condizione di Goethe presso la corte, sebbene la contrapposizione tra sentimento estetico della vita e spirito pragmatico assuma, nel *Tasso*, valenza critica più generale. Nel rapporto tra l'artista geniale e Antonio, l'uomo di corte, si riassume il contrasto tra l'onnivoro desiderio di colui che vorrebbe ricreare l'unità indifferenziata dell'esistente, vagheggiata nell'età dell'oro dell'umanità, e aspira al ritorno di quell'antichità ideale in cui la politica non soggiogava l'arte, ma era da essa guidata, e la logica realistica di chi accoglie l'ordine dei rapporti umani e sociali come l'argine posto a difesa dell'individuo sempre minacciato dalla furia della natura e del destino. Quest'ultima posizione si esprime al meglio nelle parole che la principessa Eleonora rivolge a Tasso nel II atto: «Appàgati di assistere al selvaggio / corso del mondo da un esiguo stato / che ti protegge, come da una riva» (HA 5, 95; tr. Traverso), ed essa è al centro dell'intera riflessione della tragedia: l'artista deve riconoscere la necessità di un limite al suo solipsismo anche se esso non può che apparirgli come sacrificio. La

tragedia di Tasso nasce dalla degenerazione di questa dialettica in una lotta per il predominio. Se Tasso si sente schiacciato dalle regole della vita di corte («Non pensare, obbedire è la mia sorte!», HA 5, 115), la sua arte è — wertherianamente — nutrita dallo spirito sopraffattore della bellezza:

È da temere la bellezza, il pregio,
 come una fiamma che stupenda giova
 mentre sul focolare arde o t'irradia
 da una face. Soave! chi mai vuole,
 chi potrà rinunciarvi? Ma se avvampi
 incustodita intorno a sé mordendo,
 quanto può devastare!
 (HA 5, 123; tr. Traverso).

La ricerca del difficile equilibrio tra esistenza estetica e vita sociale implicava, allora, la rinuncia alla visione dell'arte come motore di una totale trasfigurazione della realtà e della vita (il cui prezzo sarebbe stato la devastazione di tutto ciò che non fosse riconducibile al metro della bellezza) e, dunque, la revoca del prometeismo giovanile. Ma una simile revoca minacciava di cancellare le ragioni stesse dell'arte goethiana.

Ciò spiega, in parte, perché la partenza per l'Italia — in segreto e con un passaporto falsificato — dovesse apparire a Goethe, al contempo, come una fuga necessaria, liberatoria e come un'impresa iniziatica. Il viaggio avrebbe dovuto allontanare Goethe dal luogo in cui le contraddizioni della sua ispirazione si manifestavano nel modo più netto. Ma, insieme, avrebbe dovuto permettergli di ripensare il fondamento della propria poesia e di pervenire a una nuova concezione della bellezza che contenesse in sé la misura del proprio limite e della propria capacità di azione.

Sicché non è un caso che le esperienze italiane concorressero in misura determinante al consolidamento del classicismo goethiano, contribuendo a fissarne i fondamenti estetici e poetici. Questi ultimi appaiono come l'esito di un grande sforzo di sintesi in cui osservazione della natura, pensiero della storia e idea dell'arte confluiscono verso un fine comune: la statuizione del primato della forma bella sul caos dei fenomeni storici e il concepimento del divenire metamorfico-evolutivo come modello naturale di ogni trasformazione — sia nell'arte che nella società — la quale non ponga a suo fondamento il principio della frattura traumatica. Due esperienze siciliane, in particolare, mostrano come i pensieri di Goethe, in Italia, ruotino intorno a questi due punti fondamentali: la visita del giardino pubblico di Palermo e quella del parco di Villa Palagonia avvenute il 7 e il 9 aprile del 1787. Se nel corso della prima Goethe credette di trovarsi al cospetto di un paesaggio avente lo stigma della perfezione e nel quale si fondevano idealmente natura e arte, il presente e l'antichità omerica, la seconda gli manifestò l'orrore estetico della modernità, poiché le deformi e mostruose statue di tufo del parco, il convivere di Achille, Chirone e Pulcinella in uno stesso gruppo e l'abbondanza di figure per metà uomo e per metà animale non erano altro che il risultato cui perveniva il gusto estetico di un'epoca caratterizzata sopra ogni altra cosa dal continuo avvicinarsi e perdere di senso delle forme che la moda proponeva di volta in volta al consumo del pubblico. In questo contesto Goe-

the poté giungere alla convinzione che l'arte, lungi dal poter essere frutto dell'arbitrio e del mero artificio, fosse sottoposta alle medesime leggi della natura e, dunque, fosse realmente avvicinabile solo per mezzo dell'osservazione scientifica; ma all'osservazione scientifica stessa tutta la natura appariva come un armonico divenire, per cui ogni pianta doveva avere la sua origine in una pianta primigenia, una *Urpflanze*, dalla quale tutte le altre derivavano e, in generale, ogni forma naturale doveva avere il suo luogo d'origine in una *Urform* dalla quale scaturisse per evoluzioni successive. La legge di queste evoluzioni era però quella della progressione e della regressione, sicché Goethe poteva immaginare che la natura giungesse, nel suo continuo trasformarsi, a dar vita a forme perfette — esemplificate dal fiore e dalla rosa — che poi scomparivano per riapparire nell'eterno ciclo del divenire naturale. Per contro, l'arte — come ha scritto Giuliano Baioni — doveva «arrestarsi all'attimo ideale della perfezione», doveva «cogliere e fissare nella staticità di una immagine l'istante della bellezza del fiore» e non poteva né doveva «pensare al ritorno».

8

Moritz

Fissata questa differenza, restavano però a Goethe da chiarire almeno due questioni: in che modo l'assimilazione del procedimento dell'arte a quello della natura non costringesse l'artista nella posizione di Werther — all'abbraccio, cioè, col lato distruttivo della natura stessa — e come il divenire delle forme naturali fosse riproducibile nell'immobilità della forma artistica. A questa seconda domanda Goethe avrebbe risposto teorizzando, negli anni seguenti, la necessità di un linguaggio simbolico capace di riassumere in sé il vero nell'apparenza della bellezza e di parlare all'intuizione saltando lo stadio della conoscenza razionale. Alla prima domanda, invece, avrebbe fornito una risposta, prima di Goethe, Karl Philipp Moritz (1756-1793) nei suoi saggi di estetica. Quest'ultimo, che conobbe Goethe a Roma nel 1786 e con lui intrattenne rapporti di amicizia caratterizzati da un intenso scambio di idee, veniva da esperienze intellettuali eterogenee, il cui filo conduttore è tuttavia individuabile nell'approfondimento di alcuni nuclei problematici posti alla cultura settecentesca dalla nascente scienza antropologica. Almeno due delle imprese maggiori compiute da Moritz a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta del XVIII secolo — il romanzo *Anton Reiser* e la realizzazione del «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde» («Rivista di psicologia sperimentale», 1783-1793) — si inseriscono di fatto nella complessa linea di sviluppo della scienza dell'uomo settecentesca e a essa forniscono un contributo essenziale. Nel suo romanzo Moritz aveva legato la storia di un'educazione estetica all'indagine di un carattere in formazione, ponendo al centro della sua

narrazione la questione dell'arte come riflessione antropologica sulla malattia dell'immaginazione, su quella *Schwärmerei* che la medicina filosofica contemporanea considerava a un dipresso come il male del secolo. Tuttavia, rappresentando l'esistenza artistica di Anton come esito di una malinconia patologica che l'arte trasfigurava in senso creativo, Moritz aveva sfiorato il tema di Werther, mostrando come l'anima dell'individuo estetico traesse la sua ispirazione da quel caos originario che generava tanto le forme della natura quanto quelle dell'arte. Un passo dell'ultimo capitolo compiuto del romanzo, significativamente intitolato *I dolori della poesia*, risulta in tal senso particolarmente esplicito:

Con simili immani raffigurazioni la fantasia di Reiser si estenuava durante le ore in cui la sua stessa interiorità era un caos nel quale non brillava il raggio del calmo pensiero, in cui le forze dell'anima perdevano il loro equilibrio e l'animo si ottenebrava; un caos in cui le attrattive del reale svanivano dinanzi a lui e sogno e illusione gli erano più cari di ordine, luce e verità (*Schriften* XVI, 313).

Ciò che Moritz coglieva nel suo romanzo era infatti la necessità di considerare; prima del fatto estetico in sé, la natura dell'artista e della sua facoltà creatrice, utilizzando quegli stessi metodi d'indagine psicologica che l'antropologia aveva ormai largamente sviluppato e che lo stesso Moritz avrebbe contribuito a perfezionare nelle pagine della sua «Rivista di psicologia sperimentale». La sfera della creatività artistica doveva perciò essere indagata nella sua acclarata analogia con la sfera della creazione naturale, ma poteva essere compresa solo mediante lo studio di quelle forze interne che nell'uomo rendono possibile la realizzazione del prodotto artistico.

È questa consapevolezza che avrebbe condotto Moritz nel più importante dei suoi scritti di estetica, il saggio *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Sull'imitazione formativa del bello, 1786) a fornire un contributo fondamentale alla teoria estetica del classicismo e ciò, eminentemente, attraverso le due categorie di «forza formatrice» e «forza attiva». A proposito di quest'ultima — che è la capacità creativa in sé — Moritz osservava nel suo saggio:

Essa attinge all'insieme delle cose, e quel che abbraccia lo vuole formare allo stesso modo della natura in un intero *assoluto*, sussistente in sé. Essa contrasta a lungo la realtà delle cose, la cui essenza effettiva è costituita appunto dalla loro *singolarità*, fino a quando riesce a far propria la loro intima essenza, risolta nella apparenza, e crea un mondo suo proprio, nel quale non si trova più niente di singolo, ma ogni cosa nel suo genere è un intero sussistente in sé (*ÄS*, p. 74, tr. D'Angelo).

La «forza attiva» implicava dunque la capacità umana di tradurre in una ricreazione simbolica l'essenza delle cose e, dunque, di fissare nell'«intero» del simbolo la mobile verità dei fenomeni. Ma essa era, comunque, agli occhi di Moritz, una facoltà naturale ed era, dunque, un'attività «di secondo grado» finalizzata al perfezionamento dell'uomo attraverso la bellezza. Ciò era detto chiaramente da Moritz laddove tornava a toccare, con l'idea della «forza formatrice», il problema di Werther:

Sebbene anche l'uomo, nel posto che occupa nella serie delle cose, sia quanto possibile limitato, tanto che al di sopra e al di sotto di lui possono muoversi tutti i possibili tipi di

esistenza, la natura gli accordò, affinché fosse nel suo genere quanto possibile perfetto, non solo il godimento ma anche la forza formatrice; gli permise di competere con lei stessa e, almeno in apparenza, di vincerla, in modo che nessuna forza rimanesse in lui non sviluppata (ÄS, p. 74; tr. D'Angelo).

Poiché dunque l'uomo doveva la sua capacità di creare artisticamente alla natura, e poiché la natura concedeva all'uomo la sua facoltà demiurgica per renderlo «quanto possibile perfetto», era implicito nel ragionamento di Moritz che l'artista potesse riprodurre i processi creativi naturali solo nella misura in cui essi potessero contribuire a dar forma alla bellezza e, dunque, a recargli il beneficio del perfezionamento. In tal modo il lato distruttivo della natura, per quanto intimamente connesso con la facoltà creativa dell'individuo — come aveva mostrato anche *Anton Reiser* — non poteva eccedere il fatto creativo stesso e restava imprigionato nella rete di simboli tessuta dall'arte. Ciò stabiliva un'alterità di fatto tra creazione naturale e creazione artistica, ma stabiliva anche il limite implicito al campo d'azione della creatività artistica stessa (la produzione della bellezza) e, al contempo, la sua necessità per la vita (il perfezionamento dell'uomo). In altri termini la forza formatrice che l'uomo riceveva in dote dalla natura e che lo rendeva capace di creare in modo analogo alla natura stessa non implicava la rimozione del momento distruttivo o del caos originario dalla coscienza dell'artista o dall'opera compiuta, bensì ne esaltava il senso in funzione della creazione della bellezza necessaria al miglioramento dell'uomo. Così, anche la celebre formula moritziana «il bello non ha il suo scopo fuori di sé» — contenuta nel *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter den Begriff des in sich selbst vollendeten* (Tentativo di sussumere tutte le arti e le scienze belle sotto il concetto di compiuto in se stesso, 1785) — si deve intendere in modo più articolato di quanto si sia soliti fare: essa non presume *tout court* alcuna «autonomia dell'opera d'arte», bensì afferma che così come la bellezza trova il suo compimento nello svincolamento dall'idea di «utile» — e quindi non ha alcun fine immediato —, allo stesso modo l'uomo dispiega pienamente le sue facoltà laddove assume la bellezza a misura della sua perfezione.

Il merito della formulazione originaria di questo pensiero si suole talvolta attribuire — con ragioni variamente discutibili — a Goethe. Certo è, comunque, che Moritz seppe proporre per primo all'attenzione della cultura artistica tedesca contemporanea quell'idea di bellezza che poi — attraverso le riformulazioni di Kant e Schiller — avrebbe costituito il nucleo della riflessione estetica e umanistica del classicismo weimariano. Sicché si può ben dire che, almeno per questo verso, l'opera di Moritz non può essere sottovalutata e costituisce un punto di passaggio fondamentale per la comprensione degli sviluppi che l'arte dell'«età di Goethe» avrebbe in seguito conosciuto.

*Goethe e Schiller: teoria estetica e prassi letteraria del classicismo
weimariano (1795-1805)*

Si può affermare altresì — non da ultimo anche sulla base del rapido esame del pensiero moritziano qui proposto — che quella particolarissima stagione della letteratura tedesca nota come «classicismo weimariano» o «deutsche Klassik», caratterizzata soltanto in parte dal sodalizio creativo tra Goethe e Schiller quale venne realizzandosi a partire dal 1794, può essere realmente compresa solo attraverso l'esame dei legami, degli antagonismi e dei rapporti umani e intellettuali che, nel giro di poco più di dieci anni, videro coinvolti i romantici del gruppo di Jena, Herder, Wieland, Wilhelm von Humboldt, Hölderlin e, naturalmente, Goethe e Schiller, per citare solo i nomi più noti. È ovvio che l'esame di questi rapporti non può essere qui neanche accennato; ma è necessario tener presente che le opere più celebrate di questo specifico momento della letteratura tedesca non sono che la punta emergente di un iceberg dalle ramificazioni complesse e, in parte, ancor oggi insondate. Considerato su questo sfondo, il movimento che conduce all'avvicinamento di Goethe e Schiller appare compreso nell'ambito di una generale riproblematizzazione del senso e delle finalità del classicismo che coinvolge gran parte della cultura tedesca di quest'epoca. Una riproblematizzazione che l'esplosione della Rivoluzione francese farà sentire tanto più urgente.

A questa mèta Schiller perviene seguendo la scia già tracciata nella fase post-stürmeriana della sua produzione, laddove l'attenzione al problema della storia e al significato dell'arte in essa appare assumere un ruolo primario. Tra il 1788 e il 1791 egli porta a termine i due grandi saggi sulla *Geschichte des Abfalles der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* (Storia della secessione dei Paesi Bassi dal dominio spagnolo) e sulla *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* (Storia della Guerra dei trent'anni), tiene l'insegnamento di storia presso l'università di Jena e pubblica una serie di saggi «minori» di argomento storico, tra i quali la fondamentale produzione inaugurale *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* (Che cosa significa e a qual fine si studia la storia universale?, 1789). Contemporaneamente, nel poemetto *Die Künstler* (Gli artisti, 1789), Schiller configura la visione storico-antropologica che dominerà la sua produzione successiva, la quale considera l'evoluzione del genere umano come passaggio da uno stato di «barbarie» in cui il legame tra uomo e natura è regolato dalla dinamica dei puri bisogni materiali a un altro di lacerazione, caratterizzato da un conflitto tra spirito e materia, tra istinto e morale che deve trovare soluzione nella dimensione sublime indicata dall'arte.

Certamente, tuttavia, l'acquisizione intellettuale più significativa di questi anni è, per Schiller, a partire dal 1787, la filosofia kantiana, introdotta e diffusa a Jena dall'attivissimo Karl Leonhard Reinhold (1758-1823) che ben presto, dello stesso Schiller, diventa amico e compagno di conversazioni. Proprio attraverso Kant, nella prima metà degli anni Novanta Schiller giunge a dare compiuta formulazione alla sua dottrina estetica, che ripensa in termini nuovi i grandi temi dell'umanesimo settecente-

sco. Tale dottrina — nelle sue linee essenziali — ha il suo punto di partenza nella ridefinizione del concetto di bellezza sulla base dell'idea kantiana di libertà. Se Kant aveva infatti posto quest'ultima in una sfera trascendente la realtà fenomenica, Schiller — già nelle lettere a Gottfried Körner del 1793 contenenti il materiale di lavoro per il mai realizzato dialogo *Kallias* — fissa il contenuto morale della sua visione estetica identificando la libertà nel fenomeno con la bellezza e, conseguentemente, articolando la concezione moritziana della bellezza stessa come misura della perfezione umana in un ideale di armonia etico-estetica ispirato alle compiute forme dell'arte. Questo punto di partenza permette a Schiller, nel saggio *Über Anmut und Würde* (Su grazia e dignità, 1793), di osservare che i fondamentali conflitti già individuati da Kant tra ragione e sensibilità, dovere e inclinazione, spirito e natura, trovano soluzione nell'«unità della persona morale» come forma più alta che l'umano possa attingere. Tale soluzione si manifesta — osserva ancora Schiller — nella «grazia» dell'«anima bella» e laddove è minacciata dalla forza degli impulsi della natura fisica e emozionale essa richiede l'intervento di quella «dignità» nella quale «lo spirito» si oppone «da dominatore» all'influsso negativo che gli istinti esercitano sulla sua sfera. «La grazia — afferma Schiller — risiede nella *libertà del movimento volontario*; la dignità nel *dominio dell'involontario*» (NA XX, 297). A questo schema, che riprende il postulato shaftesburiano della «moral grace and dignity», Schiller appone altresì specificazioni che mostrano l'implicita portata del suo sforzo teorico. «Grazia» è, infatti, espressione di un'anima bella laddove «dignità» è espressione di un'anima sublime; e se la «grazia» si identifica con il femminile, la «dignità» è atteggiamento che designa peculiarmente il maschile. Il tentativo schilleriano riconduce dunque le categorie dell'estetica kantiana a un fondamento antropologico obbiettivo, mostrando come la bellezza ideale implichi la compresenza e la reciproca esaltazione di due polarità che solo il corso della storia ha diviso nell'uomo e che invece il mito e le rappresentazioni dell'umanità antica mostrano come inscindibili e necessariamente appartenentisi. La questione della bellezza e della libertà nel mondo fenomenico è dunque ricondotta da Schiller a una lacerazione storicamente data — da cui si generano tutti i conflitti della modernità — che l'arte, col suo richiamarsi a un ideale di perfezione assoluta, deve servire a rimuovere.

Con ciò, tuttavia, Schiller appare anche ben consapevole della difficoltà implicita nella sua estetica classicista la quale, proponendo il suo ideale di bellezza, non fa che approfondire la lacerazione tra umanità estetica e reale e scorge quindi il suo lato problematico proprio mentre dà forma alla sua più alta visione conciliatrice. L'estetica di Schiller sottende, infatti, e sviluppa in una peculiare riflessione, il nucleo critico comune a tutto il tardo illuminismo che si può riassumere nel tentativo di combinare ragione e percezione sensibile, cultura teoretica e cultura pratica; di intendere e risolvere, cioè, il problema dell'uomo, tanto nelle sue determinazioni razionali quanto nelle sue determinazioni fisico-emozionali, traendo le conseguenze da questa duplicità costitutiva. Così, nel celebre *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (Lettere sull'educazione estetica dell'umanità, 1795) il centro dell'argomentazione è occupato dal tentativo — che informa tutto il progetto pedagogico schilleriano — di risolvere la contraddizione che proprio tale duplicità comporta. La civilizzazione, teorizza infatti Schiller, ha prodotto una lacerazione solo apparentemente insanabile tra le dimensioni della materia e dello spirito, sicché

l'uomo vive nella costante separazione dei suoi due impulsi fondamentali: l'«istinto sensibile» e l'«istinto di forma», laddove il primo è essenzialmente passivo, mentre il secondo — come già aveva riconosciuto il giovane Schiller — è attivo e dominante. Questo antagonismo tra due dimensioni che, al contrario, dovrebbero per natura integrarsi e esaltarsi, è la causa prima della decadenza dell'uomo, il quale gode, sì, come specie, dei privilegi di un progresso che solo questa scissione alimenta, ma soccombe, come individuo, a quella parcellizzazione del proprio essere, che la divisione del lavoro, la specializzazione di una singola facoltà, la mortificazione della dimensione sensuale-sensibile e quant'altro caratterizza la moderna civiltà, inducono. Questa osservazione detta a Schiller quella descrizione della moderna alienazione che è contenuta in uno dei passaggi in assoluto più celebri della sua opera:

Il godimento fu separato dal lavoro, i mezzi dal fine, lo sforzo dalla ricompensa. Eternamente incatenato soltanto a un piccolo frammento del tutto, l'uomo foggia se stesso soltanto come un frammento; sentendo sempre e soltanto il giro monotono della ruota che egli sta girando, non sviluppa mai l'armonia del suo essere, e invece di dar forma all'umanità che è nella sua natura, diventa un puro e semplice calco della sua occupazione, della sua scienza (NA XX, 323).

Muovendo da queste premesse, il progetto pedagogico schilleriano individua la soluzione della scissione fondamentale dell'uomo moderno nell'azione di un terzo impulso fondamentale, l'«istinto del gioco» — identico all'istinto artistico — il quale ha per oggetto la bellezza e per fine la libertà. Nell'antropologia schilleriana l'«istinto del gioco» costituisce propriamente ciò che la civiltà moderna ha cancellato nell'individuo ed è il principio formativo da cui scaturisce ogni bellezza come conciliazione armonica di sensualità e spirito, materia e forma: «L'uomo — scrive Schiller in un altro celebre passaggio — gioca solo laddove egli è uomo nel pieno significato della parola ed è interamente uomo solo laddove egli gioca» (NA XX, 359). Come per Moritz, dunque, anche per Schiller la bellezza preserva un modello di perfezione che l'uomo, nel gioco, riconosce come suo proprio e può prendere a misura del suo sviluppo. Ma questo sviluppo implica la trasformazione dell'intera società e — nella connotazione morale che Schiller attribuisce al concetto di bellezza — la fondazione di un regno della libertà che presuppone «una totale rivoluzione nell'intero modo di sentire dell'uomo», sicché Schiller può ben definire il contenuto delle sue lettere come una «dichiarazione di fede politica» (lettera a Garve del 25 gennaio 1795) da leggersi sullo sfondo dei contemporanei eventi francesi e in contrapposizione a essi.

Anche in questo caso, tuttavia, è presente a Schiller la coscienza dell'effettiva discrepanza tra intuizione estetica e realtà e, dunque, la consapevolezza del fatto che il progetto pedagogico può svilupparsi unicamente sul piano dell'apparenza o, comunque, in una dimensione liminare:

Qui, dunque, nel regno dell'apparenza estetica, si compie l'ideale dell'uguaglianza che il sognatore vorrebbe tanto vedere realizzato anche nella sua essenza [...]. Ma esiste un siffatto Stato della bella apparenza, e dove si deve trovarlo? Come bisogno, esiste in ogni animo di fini sentimenti; di fatto lo si potrebbe trovare, come la chiesa pura e la repubblica pura, unicamente in alcuni pochi circoli eletti [...] (NA XX, 412).

Implicitamente, dunque, l'utopia estetica schilleriana tematizza il suo limite, mostrando come l'utopia della trasformazione dell'esistenza in arte serva essenzialmente a fissare un compito e un ruolo per la riflessione del classicismo e la sua prassi artistica.

In altri termini, più che come vera e propria «propedeutica politica», l'educazione estetica schilleriana può essere intesa come tentativo di fissare il significato di una poetica e di un'arte classiciste nella storia. Questo è anche il tema dell'ultimo grande scritto estetico schilleriano, il saggio *Über naive und sentimentalische Dichtung* (Sulla poesia ingenua e sentimentale, 1795-96), nel quale Schiller sviluppa la sua tipologia poetica centrandola su una bipartizione fondamentale per il costituirsi della nuova coscienza del classicismo. Col termine «ingenuo» egli designa infatti quella poesia che nasce dall'identità di natura e poeta, col termine «sentimentale» quella che nasce dalla riflessione poetica sulla natura perduta. L'antichità è caratterizzata dal dominio dell'«ingenuo», la modernità dal «sentimentale»; ma poiché l'essenza della modernità è proprio in questa costitutiva scissione dal tutto della natura, il problema di ogni classicismo è quello dell'insuperabile alterità dei modi di sentire: il poeta moderno non può raggiungere la perfezione degli antichi perché la lacerazione è il suo stigma e la riflessione su di essa è l'unico modo della sua arte. Schiller tenta di risolvere questa contraddizione, mostrando come l'«ingenuo» sia, in realtà, condizione del sentimentale (Szondi) e possa avere nozione di se stesso soltanto laddove la riflessione intervenga a mostrarne il carattere peculiare. Compito del classicismo è, perciò, la riconquista dell'identità di soggetto e oggetto — data immediatamente nell'ingenuo — attraverso la riflessione, ovvero il superamento della dicotomia di individuo e natura nella dimensione sintetica dell'ideale.

Poste in questo modo le fondamenta della sua poetica classicista Schiller riprende a partire dal 1797, dieci anni dopo il *Don Carlos*, con la trilogia del *Wallenstein* (*L'accampamento*, 1798, *I Piccolomini*, 1799, *La morte di Wallenstein*, 1799) il filo della sua riflessione tragica sulla storia. L'intendimento schilleriano di ancorare la materia della tragedia alla storia è reso perspicuo dalle grandi dimensioni del dramma, diviso in tre parti semiindipendenti, la prima delle quali contiene una rappresentazione dell'esercito di Wallenstein che fissa lo sfondo temporale dell'azione richiamando l'analogo *incipit* dell'*Iliade*. La contaminazione così ottenuta di epico e drammatico resterà uno dei punti qualificanti della ricerca espressiva schilleriana, che attraverso la commistione dei generi aristotelici marcherà ancor più la distanza intercorrente tra antichità ingenua e modernità sentimentale. Nel *Wallenstein* tale contaminazione mostra altresì, specificamente, il limite intrinseco alla tragedia della modernità che non può aspirare alla rappresentazione della totalità se non rinunciando a riflettersi interamente in una forma chiusa. Essa è dunque funzionale alla vicenda di Wallenstein — non meno di quanto avrebbe potuto esserlo a quella di Don Carlos — nella misura in cui rende perspicua la distanza tra la tragedia che rifletteva sul nesso tra gli uomini e gli dèi e quella che rispecchia la solitudine dell'individuo nell'orizzonte della storia. La tragedia di Wallenstein, traditore del suo imperatore per desiderio di dominio, è infatti, necessariamente, tragedia del potere e della politica, poiché potere e politica, appunto, compongono lo scenario entro cui l'eroe moderno compie la sua parabola, mentre il cielo, che Wallenstein crede di

poter indagare con gli strumenti dell'astrologia, è depositario di misteri insondabili all'uomo e non riverbera che un'ombra distorta del destino che deve compiersi.

Questa moderna interpretazione del tragico, nonché affiorare nel *Wallenstein*, costituisce uno degli argomenti salienti del carteggio tra Goethe e Schiller, quello che forse meglio evidenzia la distanza comunque presente nel classicismo di entrambi. Se Goethe, infatti, considera la commistione dei generi come il tratto saliente dell'arte dei moderni — che rifiuta in quanto carattere barbarico di un'arte propensa al «naturalismo» mimetico — Schiller insiste nelle lettere del dicembre 1797 sulla differenza di sostanza che la tendenza alla commistione dei generi mette in luce, chiarendo all'amico come la tragedia antica — rappresentando le gesta degli eroi sullo sfondo immediatamente dato delle immutabili leggi divine — non avesse alcun bisogno di rompere la sua unità di genere mentre la tragedia moderna, nella necessità di comprendere nel ristretto spazio del palcoscenico «il mondo e l'universale cui l'azione si riferisce» (1 dicembre 1797) debba tematizzare la storia nella forma del passato epico: «Il vostro compito attuale — scrive Schiller a Goethe —, la separazione dei due generi [epico e drammatico], è naturalmente della massima importanza [...]. Ma poiché noi non siamo neppure in grado di mettere insieme le condizioni cui sottostà uno di questi generi, siamo costretti a mescolarli» (NA XXIX, 178-179). In *Maria Stuart*, iniziata subito dopo la conclusione del *Wallenstein* e conclusa nel 1800, questa consapevolezza diventa il movente centrale di una tragedia il cui tema appare l'incompiutezza della modernità. Riprendendo i motivi conduttori del saggio *Su grazia e dignità* Schiller dà forma a un grande affresco storico-simbolico in cui il conflitto tra le due regine è espressione dell'irrealizzata unione di bellezza e ragione, di potere femminile e potere maschile e, dunque, della costitutiva inestetività del mondo moderno. Se in Maria la bellezza appare perfetta eppure votata al fallimento perché scissa dalla dignità, suo necessario complemento, in Elisabetta la sublimazione razionale della forza ha per conseguenza l'oscuramento della grazia muliebre e la disumanizzazione del potere politico. Il contrasto posto al centro della rappresentazione tragica è dunque biologico, storico ed estetico all'un tempo come comprende implicitamente la stessa Elisabetta:

Anch'io avrei potuto avere il diritto
di godere la vita e le gioie della terra,
ma preferii i rigidi doveri dei sovrani.
Ella conquistò invece tutti gli uomini
perché cercò soltanto di essere una donna
(NA IX, 75).

Ma la rappresentazione e il potenziamento drammatico di questo contrasto implica il ricorso a uno sfondo mitico-simbolico che Schiller riprende da Wilhelm von Humboldt e dalla sua tipologia del femminile mitologico contenuta nel saggio *Über die männliche und die weibliche Form* (Sulla forma maschile e femminile, 1795), nel quale le polarità antipodi di Venere e Diana trovavano la loro sintesi sublime nella figura di Giunone e nell'armonico ricongiungimento, in essa, delle virtù virili e muliebri. La riflessione humboldtiana permetteva infatti a Schiller di conferire rappresentatività universale al conflitto delle due regine, rendendone perspicuo il carattere

fondamentale per l'intera modernità: quest'ultima non conosce lo stadio della sintesi e del compimento giunonico e vive dunque in un'insanabile lacerazione tra principi opposti e conflittuali. La morte di Maria è l'atto che sancisce la scomparsa della bellezza dalla scena del mondo e la sua trasfigurazione religiosa e, in ultima analisi, il prevalere della disarmonia tra grazia e dignità nella sfera del potere e della storia.

Il medesimo schema mitologico è sotteso alle due successive tragedie schilleriane *Die Jungfrau von Orléans* (La pulzella d'Orléans, 1801) e *Die Braut von Messina* (La sposa di Messina, 1803) — non a caso incentrate su due protagoniste che corrispondono perfettamente al tipo artemideo incarnato da Elisabetta e a quello afroditico di Maria — quasi speculari, nella loro problematica, rispetto a *Maria Stuart*. Se in quest'ultima il sacrificio delle virtù muliebri era la ragione della disumanità dell'operato di Elisabetta, nella *Pulzella d'Orléans* Giovanna è vittima di un'esaltazione mistico-patologica che impone alle sue virtù uno sviluppo univoco e parziale, ma non meno salvifico, mentre Beatrice, nella *Sposa di Messina*, è il centro di una catena di accidenti tragici — dall'incesto, al fratricidio, al suicidio — al cui termine è la sola a salvarsi, purificata dal sacrificio altrui. Nello schema humboldtiano, da lui stesso anticipato nel saggio *Su grazia e dignità*, Schiller sembra aver individuato lo strumento atto a delimitare l'orizzonte mitico della tragedia moderna che mancava ai suoi drammi precedenti. Tale orizzonte conferisce spessore ideale alla rappresentazione e potenza simbolica alle sue figure, e in tal modo giustifica quel progressivo recupero di forme arcaiche nei drammi schilleriani che inizia con la simmetria formale di *Maria Stuart* e culmina nell'uso del coro all'interno della *Sposa di Messina*.

Gli ultimi tentativi teatrali di Schiller *Wilhelm Tell* (Guglielmo Tell, 1804) e l'incompiuto *Demetrius* (1804-05) annunciano tuttavia qualcosa di nuovo, come appare soprattutto dal diverso trattamento della materia storico-eroica nel primo di essi. Tell è certamente anche un eroe eracleo in senso humboldtiano, nella misura in cui si fondono in lui forza e libertà; ma la sua azione ha una valenza collettiva che il dramma mette in risalto ancor più della sua grandezza ideale. In effetti, come è stato sovente notato, il *Tell* è forse il dramma in cui più esplicitamente Schiller prende posizione rispetto alla Rivoluzione francese e alle sue conseguenze, recuperando dal gergo rivoluzionario stesso le parole d'ordine della rivolta elvetica. Ma questo recupero avviene nel tentativo di esemplificare drammaticamente l'esito di una superiore educazione estetica. La rivolta degli elvetici è, infatti, quella di un popolo che torna allo stato di armonia e libertà che caratterizzava la sua condizione originaria, anticipando in tal modo il supremo compimento dello Stato estetico (G. Kaiser): nelle gesta dell'eroe, e nella sua fisionomia generale, si rispecchia di fatto la vicenda di un intero popolo che perviene alla fondazione dello Stato razionale e al coronamento delle sue aspirazioni a partire dalla sua condizione di natura, saltando quindi la gradualità dell'evoluzione storica e evitando il perversimento della ragione nella violenza rivoluzionaria. Di ciò è esemplare il dialogo tra Tell e il parricida duca d'Austria nella seconda scena del quinto atto:

Sciagurato!

Puoi confondere il sanguinoso delitto dell'ambizione
con la legittima difesa di un padre?

Hai forse difeso la cara testa dei tuoi figli?

Hai protetto la santità del focolare? Hai salvaguardato i tuoi cari dall'ultimo degli orrori? —
 — Io levo al cielo le mie mani pure,
 maledico te e ciò che hai commesso — Io ho vendicato la santità della natura che tu hai oltraggiato —
 Non ho nulla in comune con te — Tu hai assassinato, io ho difeso ciò che avevo di più caro
 (NA X, 272; tr. Chiusano).

Ciò che nella storia soltanto l'educazione estetica può produrre diventa, nel mito drammatico, salto al di là della storia in una dimensione idillica che è al contempo utopica e esemplare del progetto politico del classicismo.

Ma il *Tell* e il *Demetrius* sono non soltanto il canto del cigno di Schiller, bensì quello di tutto il classicismo weimariano. Lo stesso percorso artistico goethiano mostra come il 1805, non soltanto per la morte di Schiller, costituisca veramente una data-limite oltre la quale gli ideali e l'intera riflessione classicisti perdono la loro ragion d'essere.

In Goethe, di fatto, il classicismo ha fin dall'inizio del rapporto con Schiller un tratto problematico, strettamente legato al momento storico in cui si sviluppa. Uscito dall'esperienza del viaggio in Italia, Goethe aveva ben presto dovuto prendere atto delle profonde trasformazioni che la storia — e in specifico gli eventi francesi — inducevano sul mondo circostante. La nuova visione dell'arte acquisita in Italia — l'equiparazione di arte e scienza, l'intendimento dell'arte stessa come natura altra e superiore che non può darsi se non nel rispetto di leggi naturali eterne e universali quali quelle che si esprimono nei concetti di metamorfosi, polarità, potenziamento — si lasciava interpretare come «risposta» agli avvenimenti contemporanei: il principio di evoluzione si opponeva a quello di rivoluzione, tra gli estremi opposti rappresentati dalla conservazione dello *status quo* e dalla violenza rivoluzionaria l'arte poneva la legge della trasformazione progressiva.

Ciò si manifesta in modo chiaro — ancor più che nell'eduardo direttamente ispirate alla situazione francese *Der Bürgergeneral* (Il cittadino generale, 1793) e *Die Aufgeregten* (Gli agitati, 1794) — nel ciclo narrativo *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (Conversazioni di emigrati tedeschi, 1795) nel quale il giovane Karl e il consigliere segreto von S. si contrappongono come difensori della rivoluzione l'uno, dell'*ancien régime* l'altro, mentre l'arte poetizza la realtà proiettando le sue rappresentazioni oltre la dimensione dei conflitti politici, in una sfera conciliatrice che il *Märchen* (Fiaba) posto a chiusura del libro rende perspicua. Ma ancor più chiaramente, il classicismo goethiano manifestava la sua opposizione alle tendenze dominanti della storia nei suoi presupposti estetico-scientifici. Nello scritto *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (Semplice imitazione della natura, maniera, stile, 1789) Goethe articolava per gradi successivi una tipologia estetica, che considerava collegati tra loro tutti gli stadi dell'elaborazione artistica, mostrando, altresì, come nel più basso di essi fosse già compreso il più alto e viceversa:

Come la *semplice imitazione* si fonda su un'esistenza tranquilla e una presenza gradevole, e la *maniera* sa cogliere un fenomeno con animo lieve e abile, così lo stile poggia sulle basi più

profonde della conoscenza, sull'essenza delle cose, per quanto ci è concesso di conoscerla sotto forma di figure visibili e tangibili (HA XII, 32; tr. Venuti).

L'arte forniva, in altri termini, all'osservatore della società umana, il modello di un'armonica convivenza tra le parti e tra i singoli stadi del suo sviluppo, la quale implicava tanto la visione di un'evoluzione graduale nel senso della perfezione, quanto l'idea della necessità di ogni fase dell'evoluzione stessa. Al contempo, Goethe individuava nell'organizzazione sociale dell'uomo il medio conciliatore tra i due estremi di arte e natura. Come avrebbe in seguito ricordato in un testo posposto nel 1817 alla *Metamorfosi delle piante*, all'epoca del viaggio in Italia egli aveva intuito come tale organizzazione sociale dovesse scaturire appunto dalla sintesi di due opposti in quanto combinazione di «necessità e artificio, impulso e volontà, movimento e resistenza» (HA XIII, 102), ritenendo che la società ideale, in quanto fondata sull'armonia delle sue componenti, dovesse combinare al suo interno arbitrio umano e legge naturale, non soggiacendo a quella tirannia della volontà libera da vincoli che si era manifestata nella rivoluzione.

Queste considerazioni sul senso e il valore dell'arte erano la base su cui Goethe avrebbe costruito l'edificio del capolavoro narrativo di questo periodo, quegli *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Anni d'apprendistato di Wilhelm Meister, 1794-96), nei quali l'itinerario formativo conduceva il protagonista dal mondo dei padri, del commercio e del possesso, attraverso l'avventura estetica del teatro, alla sintesi rappresentata dalla filantropica «società della torre» e dai suoi ideali umanistici.

Riprendendo il filo della *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (Missione teatrale di Wilhelm Meister) rimasta incompiuta dieci anni prima — nella quale la lineare storia del protagonista si interrompeva al culmine dello sviluppo della sua vicenda artistica — Goethe andava oltre l'originaria concezione del suo romanzo e, anziché rappresentare l'iniziazione estetica di un giovane borghese, proponeva la vicenda di un duplice superamento: l'abbandono, da parte di Wilhelm, dell'angusto universo paterno, seguito dal distacco dal mondo del teatro e dall'ideale della pura esistenza artistica. Il fine dell'apprendistato di Meister diventava, così, il raggiungimento di una superiore forma di compiutezza, all'interno della quale ogni traccia interrotta della vita poteva trovare il suo coronamento e la sua integrazione con l'intero. E non a caso il romanzo, tradendo l'incalzante vivacità della sua prima stesura, riprendeva la forma riflessiva della narrazione illuministico-massonica, presentando nel corso del suo svolgimento una serie di misteri che solo negli ultimi due libri trovavano la loro soluzione; poiché nell'intento goethiano i diversi, e apparentemente disparati, percorsi dell'esistenza di Meister dovevano manifestare il loro senso unitario in una chiusa riconciliatrice, all'interno della quale tutto veniva ricondotto a un ordine superiore, trascendente il merito della singola esistenza ed esemplare per l'intera umanità.

Così, la ricerca formativa di Meister prende avvio col distacco dalla casa paterna, ma alla fine del romanzo la riconciliazione con la sfera dell'esistenza borghese è sancita proprio dalla scoperta, da parte di Wilhelm, della propria paternità: Felix, il bambino cui egli aveva dedicato spontaneamente mille attenzioni, è in realtà il figlio che ha avuto da Mariane, la figura femminile su cui si incentra il primo libro del romanzo e che, dunque, ricollega Wilhelm, attraverso il figlio, alla propria origine.

L'avventura estetica conduce Meister alla dimensione opposta dell'arte, ma questa ha la sua incarnazione nelle figure dell'arpista e di Mignon. Quest'ultima, in particolare, vero e proprio centro di gravità del romanzo, è espressione di un'idea di poesia che se da una parte riconduce alla nostalgia goethiana per il paesaggio italiano e per il classicismo evocati nel suo canto, dall'altra è struggimento per il ritorno all'unità indifferenziata della natura quale echeggia nella sua figura androgina che ripete la sessualità indifferenziata della pianta originaria. Questo lacerante desiderio di totalità è però il lato distruttivo dell'arte, l'assenza di coscienza, il demonico che Wilhelm deve superare per pervenire al pieno sviluppo della propria individualità. Tale superamento è possibile solo attraverso la sostituzione di Mignon con Natalie, nella quale l'androginità si trasforma nell'equilibrata compresenza degli opposti, nell'esempio vivente della misura classica e dell'armonia dell'anima bella. Così il fidanzamento con Natalie sancisce la riconciliazione di Wilhelm con tutto il suo passato, la ricomposizione della frattura tra economia e arte come nucleo germinale di una società ideale, di cui la società della torre costituisce il modello.

È sufficiente leggere pochi passaggi del capitolo conclusivo del romanzo per comprendere come Goethe cercasse, con esso, di rispondere ai medesimi interrogativi posti da Moritz e Schiller alla cultura del classicismo weimariano:

Ogni disposizione naturale è importante, e ciascuna deve venir sviluppata. Se l'uno promuove solo l'utile e l'altro solo il bello, soltanto uniti formano un uomo. L'utile si promuove da sé poiché è la massa a produrlo e nessuno può farne a meno; il bello deve invece venir favorito poiché pochi lo creano, e molti ne abbisognano (HA VII, 552; tr. Arzeni).

Con ciò Goethe, pur restando vicino agli ideali di armonia e perfezione del classicismo schilleriano, andava oltre l'ideale pedagogico dell'*Educazione estetica*. Il progetto formativo, la *Bildung* goethiana, scaturiva dall'integrazione di dimensioni contrastanti e opposte, non dall'ipostatizzazione di un unico istinto o dal conferimento di un valore assoluto alla bellezza. Sicché, in un passaggio del primo libro del romanzo, un ideale formativo assai simile a quello schilleriano veniva relegato nella dimensione dell'adolescenza, e considerato come una tappa necessaria alla formazione dell'uomo ma, appunto, semplicemente come una tappa: «I ragazzi, quando giocano, sanno far di tutto», raccontava Wilhelm a Mariane ricordando gli inizi della sua passione teatrale, «un bastone diventa uno schioppo, un pezzo di legno una spada, un paio di stracci una bambola e ogni angolo una capanna. Così in queste condizioni, con questo spirito, si sviluppò il nostro teatro. Nella più assoluta ignoranza delle nostre forze, intraprendevamo ogni cosa, senz'accorgerci di nessun *qui pro quo*, convinti che gli altri dovessero prenderci per quello appunto che noi ci davamo» (HA VII, 30; tr. Arzeni). L'atteggiamento di Goethe in questo e altri passaggi analoghi — come Schiller mostrò di capire chiaramente, lamentandosene in alcune lettere — tradiva un sostanziale scetticismo nei confronti di quell'idealismo, che allo stesso Schiller appariva invece come lo strumento precipuo di una possibile trasfigurazione della realtà.

Nonostante queste e altre evidenti differenze, tuttavia, la collaborazione tra Goethe e Schiller proseguì per un decennio con esiti notevolissimi sul piano poetico e poetologico. La teoria dei generi letterari sviluppata nelle lettere e nei saggi costitui-

sce un caposaldo del classicismo europeo e uno dei più importanti contributi da esso fornito allo sviluppo delle poetiche moderne; il programma estetico delle riviste «Die Horen» («Le Ore», 1795-97) e «Die Propyläen» («I propilei», 1798-1800), con la loro insistenza sulla necessità di ridare all'arte la sua valenza conoscitiva e morale, porta al suo culmine la tradizione del razionalismo illuminista e la supera, trovando un punto fermo nell'opposizione al naturalismo artistico; le battaglie contro l'imbarbarimento e l'involverimento della cultura moderna combattute negli epigrammi *Xenien* (1797) offrono uno spettacolare esempio del significato che il classicismo assume nello svecchiamento e nella sprovincializzazione dell'arte tedesca.

Oltre a ciò la produzione artistica goethiana conobbe significativi ampliamenti e raggiunse nuovi risultati. Dalla riflessione sui caratteri dell'epica scaturisce nel 1797 l'idillio *Herrmann und Dorothea* (Herrmann e Dorothea), in cui i principi appena individuati dell'*epos* vengono applicati alla realtà borghese: la compattezza dell'ordine sociale che l'*epos* stesso rappresentava viene mostrata nella sua moderna precarietà e caducità, l'idillio della quiete agreste e dell'ordine familiare e sociale è minacciato e l'opera raggiunge il suo fine nella rappresentazione del conflitto che scuote un mondo apparentemente solo sfiorato dalla storia. Sull'asse rappresentato dalla teoria estetica del classicismo, forma antica e materia moderna si incontravano dando luogo a un'opera di singolare equilibrio, la quale però doveva restare anche unica nel suo genere per non rischiare di esser fraintesa come prototipo di un neoclassicismo canonico. Il successivo tentativo epico di un'*Achilleis* (Achilleide, 1799) rimase perciò incompiuto. Ma dallo spirito dell'epica e dalla sua contaminazione con la lirica derivò la ballata come forma precipua del classicismo goethiano e schilleriano. A partire dal 1797, anno in cui apparvero *Der Ring des Polykrates* (L'anello di Policrate), *Der Handschuh* (Il guanto), *Der Taucher* (Il tuffatore), *Die Kraniche des Ibykus* (Le gru di Ibyco), Schiller pubblicò una serie di ballate il cui intento era quello di ridare vita all'antica materia mitica attraverso una struttura che rinviasse al canto del rap-sodo. Per contro Goethe trasse ispirazione per le sue celebri ballate — tra cui le famosissime *Die Braut von Korinth* (La sposa di Corinto, 1798), *Der Gott und die Bajadere* (Il dio e la baiadera, 1798), *Der Zauberlehrling* (L'apprendista stregone, 1798) — dalla ballata popolare di provenienza anglo-scozzese, nell'intento di sovrapporre all'atteggiamento razionale che relativizzava la materia fantastica della poesia un elemento di mistero evocante una più antica forma di pensiero magico-simbolica (Kommerell). La ballata esemplificava così, plasticamente, lo statuto della razionalità nel contesto del classicismo tardoilluminista. Forma quasi ossimorica, essa contaminava al suo interno ironia intellettuale e mito, scetticismo e intelligenza prerazionale dei fenomeni, modi della conoscenza apparentemente alternativi o contraddittori, che si fondevano evidenziando il carattere astorico o sovrastorico della conoscenza poetica e dei suoi simboli.

Romanzo antropologico e giacobinismo

Si è già accennato all'impossibilità di trattare adeguatamente quella fase cruciale, nello sviluppo dell'«età di Goethe», che è il decennio a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, senza allargare lo sguardo oltre i confini della collaborazione tra Goethe e Schiller e il classicismo da essi esemplarmente rappresentato. Ferma restando l'impraticabilità di un'analisi più approfondita in questa sede, si dovranno altresì menzionare due macroscopici fenomeni che incidono sull'evoluzione storico-letteraria del periodo e contribuiscono a contestualizzare il discorso critico del classicismo weimariano.

Il primo di tali fenomeni è la nascita del romanzo moderno dallo spirito dell'antropologia tardoilluminista e dell'autobiografia di matrice pietistico-sentimentale. Le diverse migliaia di romanzi pubblicati tra il 1770 e il 1800 traggono infatti la loro materia e la loro struttura, in modo più o meno riconoscibile, dalla contaminazione di tradizioni culturali e letterarie diverse nel *medium* unificante della biografia esemplare o dell'indagine psicologico-antropologica di una personalità, condotta nei modi della letterarizzazione di un «caso clinico». Ricadono in questa cornice generalissima i romanzi di Wieland e — come si vedrà — di Jean Paul, lo *Anton Reiser* di Moritz e, per più versi, gli *Anni d'apprendistato di Wilhelm Meister*, gli scritti biografici e le narrazioni di Jung-Stilling e i geniali romanzi di Johann Carl Wezel (1747-1819) — *Lebensgeschichte Tobias Knauts des Weisen* (Vita di Tobias Knaut il saggio, 1773-76), *Belphegor oder die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne* (Belphegor o, la più verosimile storia sotto il sole, 1776), *Herrmann und Ulrike* (1780), *Wilhelmine Arend oder die Gefahren der Empfindsamkeit* (Wilhelmine Arend o i pericoli del sentimentalismo, 1782) — nei quali la componente critico-antropologica si applica a biografie immaginarie e fantastiche divenendo veicolo di una serrata, spesso brillantissima, autocritica dell'illuminismo. Ed egualmente inscrivibile nel contesto di questa tradizione narrativa è il notevolissimo romanzo autobiografico *Lebensgeschichte und natürliche Abenteuer des armen Mannes im Tockenburg* (Vita e avventure naturali del pover'uomo nel Tockenburg, 1789) dello svizzero Ulrich Bräker (1735-1798), nel quale la vicenda autobiografica di un'uscita dall'universo dimenticato della povertà e di una fuga dall'esercito prussiano è rappresentata sullo sfondo di un mondo umile, la cui epica «minore» si dispiega qui per la prima volta.

Ma al medesimo contesto si possono ricondurre anche — per quanto ciò possa apparire sorprendente a prima vista — i romanzi di Wilhelm Heinse (1746-1803), nei quali l'esaltazione della sensualità e della natura sensibile dell'uomo secondo i canoni del libertinismo contemporaneo è il presupposto antropologico — e sensistico — di un'utopia artistica in cui visione della greccità classica connotata in senso dionisiaco (e, dunque, lontana dagli ideali di armonia di Schiller e Humboldt), panteismo spinoziano e edonismo, si fondono nell'ideale di una società sostenuta sul dinamismo delle forze che la compongono. Il capolavoro di Heinse, *Ardinghella und die glückseligen Inseln* (Ardinghella e le isole felici, 1787) è il dispiegamento epico

di questa utopia e la sua trasposizione in un Rinascimento stilizzato in cui gli ideali della forza e dell'arte conoscono la loro reciproca esaltazione.

Il secondo fenomeno, tanto poco esteso quanto rilevante, è quello del giacobinismo letterario, sotto il cui nome deve intendersi l'adesione da parte di intellettuali e scrittori tedeschi alle istanze rivoluzionarie o, più in generale, l'opposizione al regime esistente in nome di idee politiche democratiche e repubblicane, sommariamente ricondotte a quelle giacobine. Inevitabilmente, gli autori sospetti di simili simpatie o addirittura legati agli ambienti filogiacobini in Germania restavano isolati o cadevano in discredito. I casi di Georg Forster (1754-1794) e Adolf von Knigge (1752-1796) sono, in tal senso, estremamente indicativi. Il primo (per il quale v. anche pp. 348 ss.), giovanissimo circumnavigatore del mondo nella seconda spedizione di Cook, pubblicò in inglese e tedesco un diario, *Johann Reinhold Forsters und Georg Forsters Reise um die Welt in den Jahren 1772-75* (Il viaggio intorno al mondo negli anni 1772-1775 di Johann Reinhold Forster e Georg Forster, 1777-1780), che lo rese celebre anche negli ambienti intellettuali di Weimar per la sua prosa limpida e equilibrata. Ottenuta una cattedra presso l'università di Vilna, vi trascorse quattro anni, ma tornato in Germania, a Magonza, con l'incarico di bibliotecario, si diede a un'intensa attività di pubblicista — anche in collaborazione con Georg Lichtenberg — affrontando tra l'altro, con spirito polemico veramente illuminista, i temi dell'intolleranza religiosa e della tirannia feudale. Nel 1790 intraprese con Alexander von Humboldt un viaggio da Magonza a Parigi, risalendo il corso del Reno, di cui riferì nelle due parti compiute delle sue *Ansichten vom Niederrhein* (Vedute del basso Reno, 1791-1794), che costituiscono uno dei più penetranti spaccati della vita sociale e culturale europea uscito dall'alveo del tardoilluminismo tedesco. Ma nel 1792 partecipò al tentativo di creazione della repubblica di Magonza in qualità di vicepresidente del club dei giacobini della città, si recò a Parigi per chiedere l'incorporazione di una parte della Renania alla Francia, e qui fu costretto a restare, mentre in Germania si diffondevano voci che lo volevano rinnegato e traditore, fino alla morte, nel 1794.

Il barone Adolf von Knigge appartenne invece al novero dei letterati popolari, fortemente attratti dalla massoneria illuminata. Autore di un celebre galateo per le classi medie, *Über den Umgang mit Menschen* (Della frequentazione con gli esseri umani, 1788), fu certamente meno attivo di Forster, ma quale nobile appartenente all'alta burocrazia nella città anseatica di Brema si schierò a favore della rivoluzione e per l'introduzione di un governo parlamentare in Germania. Nelle sue satire politiche *Des seeligen Herrn Etatsraths Samuel Conrad von Schafskopf hinterlassene Papiere* (Carte postume del signor consigliere di stato Samuel Conrad von Schafskopf, 1792) e *Josephs von Wurmbrand [...] politisches Glaubensbekenntniß, mit Hinsicht auf die französische Revolution und deren Folgen* (Confessioni politiche di Joseph von Wurmbrand a proposito della rivoluzione francese e delle sue conseguenze, 1792) egli criticò aspramente l'assolutismo prussiano, sottolineando il valore sociale dell'attività di scrittore nella sua capacità di riflettere la coscienza della società circostante, e di favorire l'uso attivo di una illuministica capacità di discernimento politico. Altresì egli si distaccò dalle frange più estreme del giacobinismo tedesco propugnando la graduale emancipazione della borghesia dalla sua condizione di minorità; ciononostante la sua attività apparve diretta contro gli interessi e lo spirito del suo ceto e la stessa classe media, più sensibile ad argomenti controrivoluzionari, restò insensibile

alle tematiche di Knigge, la cui fama rimase legata fino alla fine al suo manuale di «civil conversazione».

11

Friedrich Hölderlin e il superamento del classicismo (1770-1805)

Un'eco non trascurabile di entrambe queste tendenze del tardoilluminismo e del classicismo tedeschi si ritrova nell'opera di Friedrich Hölderlin (1770-1843) e fa da sostrato «attuale» a una poetica apparsa troppo spesso isolata dal contesto storico-culturale contemporaneo e, al più, inscrivibile all'interno del generale sviluppo di quell'idealismo filosofico cui — al di là di ogni dubbio — fornì un contributo decisivo (Henrich). In realtà, la poesia hölderliniana deve certamente non pochi dei suoi motivi al confronto con gli ideali — e anche con gli avvenimenti — della Rivoluzione francese; e Hölderlin fu giacobino almeno nel suo tentativo di rispondere alle trasformazioni della storia con una poesia, nella quale le aporie del classicismo riflettono le lacerazioni della modernità.

Gli inizi della poesia hölderliniana, quali si possono ricostruire attraverso la lettura delle liriche dello studente sedicenne, sono nel segno dell'imitazione stolbergiana e klopstockiana. Ma già a partire dagli anni di formazione nello *Stift* protestante di Tubinga l'arte di Hölderlin manifesta una chiara evoluzione, assimilando i modi della poesia filosofica schilleriana e perfezionando la forma dell'inno rimato come sviluppo dell'ode d'argomento sublime. Tra il 1790 e il 1793 Hölderlin compose la serie dei cosiddetti «inni agli ideali dell'umanità», nei quali l'influsso degli eventi rivoluzionari e della filosofia critica kantiana appare evidente fin nella scelta dei titoli: *Hymne an die Göttin der Harmonie* (Inno alla dea dell'armonia, 1790), *Hymne an die Menschheit* (Inno all'umanità, 1791), *Hymne an die Schönheit* (Inno alla bellezza, 1791), *Hymne an die Freiheit* (Inno alla libertà, 1792). Altresì, le parole d'ordine della rivoluzione — libertà, eguaglianza, fraternità — conoscevano negli inni una trasfigurazione e un potenziamento idealistico-astratto reso perspicuo dall'orizzonte mitico evocato attraverso il richiamo allo spirito e all'essenza dell'antica Grecia. Tale orizzonte illuminava la natura del rapporto tra classicismo e rivoluzione: quest'ultima era vista come l'avvenimento epocale capace di restituire all'uomo la libertà perduta, di ricondurre alla bellezza materna della natura e di ripristinare quell'armonia di uomini e dèi che solo la Grecia antica aveva conosciuto. Ciò suggeriva a Hölderlin una poesia incentrata sul momento epifanico dell'invocazione e dell'apparizione del divino, che preludeva al rinnovamento della modernità e al ricongiungimento ideale con il mondo antico, come mostra in modo esemplare la *Hymne an den Genius Griechenlands* (Inno al genio di Grecia, 1790):

Tripudio! Tripudio
 Per te sulla nube!
 Primogenito
 Della suprema natura!
 Dall'antro di Crono
 Librandoti,
 A nuove consacrate creazioni
 Discendi nobile e maestoso
 (StA I, 125).

Il primo passo oltre la lirica tubinghesa è legato alla scrittura del romanzo *Hyperion* (1792-99), all'interno delle cui varie stesure più o meno frammentarie si rende evidente un'evoluzione stilistica che asseconda il procedere del pensiero hölderliano oltre i confini della riflessione giovanile. Tale evoluzione è strettamente connessa alle esperienze jenesi di Hölderlin, che nella città turingia soggiornò un anno — tra il 1794 e il 1795 — prendendo contatto con i maggiori rappresentanti della vita intellettuale del posto. A Jena, infatti, il confronto con l'idealismo fichtiano e con la riflessione estetica di Schiller indussero Hölderlin a elaborare una complessa filosofia — sintetizzata nel breve e intensissimo scritto *Urteil und Sein* (Giudizio ed essere, 1795) — incentrata, da un lato, sul pensiero dell'essere come luogo dell'indifferenziata unità di soggetto e oggetto, dall'altro su quello della «separazione originaria» dell'io da questa compiuta totalità come fatto determinante la dolorosa condizione dell'individuo e l'eterno conflitto tra quest'ultimo e il mondo. Con ciò la tematica filosofico-storica elaborata a Tubinga trovava la sua fondazione ontologica: la perfezione e la compiutezza esemplari degli antichi Greci non erano più comprensibili solo come caratteri di un popolo vivente in armonia con i propri dèi; esse andavano invece intese a partire dal concetto di «bellezza», poiché nel bello — teorizzava Hölderlin sulla scorta del *Fedro* platonico — si realizzava l'unione di uno e tutto come riflesso della verità divina nell'esistenza terrena. Se dunque i Greci avevano saputo tradurre l'esistenza in bellezza, la via più breve per raggiungere la sublime altezza della loro civiltà era il perseguimento della bellezza stessa in ogni ambito del reale.

Queste riflessioni costituivano la materia del romanzo; ma esso, nel passaggio dalle prime alle ultime stesure, evidenziava significative differenze proprio in ordine alla questione dell'essere e del suo attingimento da parte dell'individuo. La vicenda della fallita insurrezione del popolo greco contro l'oppressione turca esemplificava infatti, alla luce di un evento storico contemporaneo, il pensiero della necessità di un ritorno dell'età moderna alla natura estetica dell'antichità; ma se nel *Frammento di Hyperion* — pubblicato da Schiller sulla rivista «Thalia» nel 1794 e tratto da una versione iniziale del romanzo — tale ritorno era reso possibile dall'esperienza epifanica del passato, che in una cerimonia funebre nella grotta di Omero tornava a gettare la sua luce sul presente e ricomponeva la frattura tra i tempi e le epoche, nell'ultima redazione di *Hyperion* diventava effetto della contemplazione della verità di quella bellezza che la rivoluzione doveva rendere nuovamente legge dell'esistenza individuale e collettiva.

A questa trasformazione della problematica di fondo del romanzo corrispondeva, altresì, una mutazione dello stile di importanza centrale per l'evoluzione dell'opera

di Hölderlin. Alla rappresentazione dell'attimo epifanico tipico della lirica di Tübinga e delle prime stesure di *Hyperion* si sostituiva infatti una scrittura che comunicava immediatamente, al di là delle forme dell'apparenza, la visione dell'essenziale bella unità del tutto (*Schadewaldt*). Due esempi possono illustrare questo mutamento. Il *Frammento* del 1794 culminava, come si è detto, nell'epifania del mondo antico, e questa diveniva parte di una narrazione che poteva ancora descrivere il suo oggetto:

Tutto era silenzio ora. Non profferivamo parola, non ci sfioravamo, non ci guardavamo, tanto sicuri della loro armonia sembravano, in quel momento, tutti gli animi, tanto al di sopra del linguaggio e dell'espressione sembrava passare adesso ciò che in essi viveva. Era il sentimento del passato; la cerimonia funebre di tutto quanto esistette un tempo (StA III, 178).

Per contro, il romanzo compiuto conteneva passaggi come questo: «Voi sorgenti della terra! Voi fiori! E voi boschi e voi aquile e tu luce fraterna! Quanto antico e nuovo è il nostro amore!» (StA III, 159); la narrazione nel suo complesso si impossessava dell'ottica epifanica e la traduceva in pure forme linguistiche, sicché lo stile assecondava il passaggio da una poetica della rivelazione dell'essere a una poetica della visione dell'essere. Ma con ciò Hölderlin poneva le basi della sua lirica posteriore e creava il linguaggio della sua poetica teofanica.

Oltre a ciò il romanzo, inizialmente concepito nei canoni della narrazione antropologica contemporanea, portava quest'ultima a esiti paradossali poiché dopo aver inscritto la problematica del ricongiungimento di soggetto e oggetto entro la considerazione della natura dell'uomo e del rapporto che l'uomo stesso instaura con la realtà esterna, perveniva alla visione dell'impossibilità di giungere alla conciliazione della totalità divisa nella realtà e — come si legge in un importantissimo passaggio dell'introduzione alla penultima stesura — di dar forma bella all'esistenza umana nel torno di tempo racchiuso dal suo svolgersi:

La semplicità e l'innocenza della prima età muoiono per ritornare nella formazione compiuta e la sacra pace del paradiso tramonta affinché ciò che fu solo dono della natura rifiorisca come possesso acquisito dell'umanità. [...] E tuttavia la perfezione verrà solo nella terra lontana [...]; allora, quando sarà il grande ricongiungimento di tutto ciò che è diviso, anche noi ci ritroveremo (StA III, 180-181).

La conclusione di *Hyperion* doveva dunque segnare la fine dei tentativi epici di Hölderlin: il problema già posto dalla riflessione filosofica jenese, e formulato in termini antropologici nel romanzo, poteva essere reso oggetto di nuova considerazione soltanto all'interno di generi poetici differenti, poiché il modo proprio della riflessione narrativa era — per Hölderlin come per Wieland, per Blanckenburg o per Heinse — necessariamente il pensiero dell'uomo e dei rapporti che esso instaura con la realtà esterna. Così, la produzione lirica holderliniana — ridottasi cospicuamente durante gli anni di lavoro al romanzo — riprese, a partire dal 1799, toccando nuovi e significativi esiti. La forma dell'inno rimato, caratteristica del periodo di Tübinga e conservata all'inizio del periodo francofortese (1796-1798), lasciò ora il posto a quella dell'ode costruita su due sole strofi classiche: quella alcaica e quella asclepia-

dea, concepite come modalità espressive alternative, l'una peculiarmente dinamica e caratterizzata dal mobile avvicinarsi di sillabe accentate e non accentate, l'altra resa più grave e solenne dall'incontro regolare di sillabe forti al mezzo dei primi due asclepiadei e alla fine e all'inizio di ogni verso. Durante tutto il periodo di permanenza a Francoforte — precettore in casa Gontard — Hölderlin scrisse quasi soltanto odi brevi, rinunciando all'ampiezza dell'originaria dimensione innica e applicandosi all'elaborazione di un dettato lirico conciso e caratterizzato da una peculiare densità concettuale; mentre il lavoro di affinamento delle forme strofiche fu tale, da far sì che esse divenissero vere e proprie unità di significato all'interno del componimento poetico: l'interpretazione di ogni poesia doveva dipendere infatti dalla comprensione della loro funzione specifica e dalle peculiari variazioni cui, di volta in volta, esse venivano sottoposte. Al contempo le tematiche già sviluppate in *Hyperion* conoscevano nuovi sviluppi, in particolare il panteismo che aveva ampiamente caratterizzato l'orizzonte concettuale del romanzo si traduceva, già nelle odi francofortesi e fino alle grandi composizioni degli anni 1800-1801 *Der Archipelagus* (L'Arcipelago) e *Brot und Wein* (Pane e vino), in una sacralizzazione della natura che lascia emergere l'ampiezza del significato conferito da Hölderlin alla sua poetica del «divino» e, insieme, il suo carattere non trascendente. Al contempo, alla problematica della bellezza elaborata nel romanzo, si affiancava la riflessione sul rapporto che l'uomo intrattiene con la bellezza e, conseguentemente, sul senso del lavoro poetico e sulla vocazione del poeta. Dopo il distacco da Francoforte e dall'amata Susette Gontard quest'ultima tematica divenne centrale nella poetica di Hölderlin e affiancò i motivi della riflessione precedente, conferendo loro particolare connotazione: il canto diventava l'unico rifugio possibile al poeta che si sottraeva in esso al dolore dell'esistenza; la bellezza della creazione poetica non trasfigurava il reale, ma soccorreva l'uomo in balia dei flutti del tempo (*Mein Eigentum*, La mia proprietà).

Un ulteriore, significativo passo nel senso della poetica sviluppata negli ultimi anni della sua esistenza cosciente fu tuttavia reso possibile a Hölderlin non tanto dall'elaborazione delle tematiche del suo romanzo nella lirica francofortese, quanto dal lavoro alla tragedia *Empedokles* (*Empedocle*, 1797-99) e, più in generale, da quella riflessione sul tragico come luogo dell'incontro tra umano e divino che avrebbe in seguito motivato anche la traduzione dell'*Edipo re* e dell'*Antigone* sofoclei. Tale riflessione trova la sua ragione nell'importantissimo e difficilissimo frammento del 1798 *Die Bedeutung der Tragödien* (Il significato delle tragedie) nel quale Hölderlin scriveva:

Nel tragico il segno è in se stesso insignificante, inefficace, mentre emerge appunto ciò che è originario. L'originario può infatti propriamente apparire solo nella sua debolezza: nella misura in cui il segno in se stesso viene considerato insignificante e posto uguale a zero, allora può rappresentarsi anche ciò che è originario; il celato fondamento di ogni natura (StA IV, 274).

La tragedia era dunque la sola forma artistica all'interno della quale il fondamento caotico, «aorgico» dell'esistenza poteva manifestarsi nella sua «forza originaria». La riduzione «a zero», nel tragico, del valore comunicativo dei segni lascia libera la natura primigenia delle cose di manifestarsi direttamente all'individuo, annullando

lando le barriere che separano soggetto e oggetto e ripristinando così la «beata unità» perduta, la coincidenza del singolo essere vivente col «tutto della natura». Contro l'interpretazione umanistica e morale della tragedia che il classicismo settecentesco aveva ereditato da Lessing e dalla cultura dell'illuminismo, Hölderlin individuava il significato e il senso della catarsi tragica — come scriveva a Schiller — nel ricongiungimento «ideale» in un «Io assoluto» delle polarità divise e il «tono fondamentale» del tragico nell'intuizione intellettuale dell'unità di tutto ciò che vive. Nel tragico, dunque, il segno diventava vittima sacrificale offerta dall'uomo alla natura perché questa potesse manifestarsi in tutta la sua forza e, dunque, la tragedia raggiungeva il suo compimento con la morte dell'eroe, con l'atto, cioè, che rappresentava sulla scena l'annullamento del segno e la ricomposizione della lacerazione originaria di individuo e mondo. La poetica holderliniana del tragico veniva così a incentrarsi sulla visione della «dissoluzione» come «atto riproduttivo»: nella catastrofe tragica lo spettatore percepiva infatti l'annullamento dell'individuo e l'unità di tutto ciò che vive. E la coscienza così ottenuta gli spianava la strada al raggiungimento di quella «condizione veramente nuova» (StA IV, 1, 282) rappresentata dal superamento dell'idea convenzionale di realtà. «Ogni dissoluzione», scriveva Hölderlin in una lettera all'amico Ebel, «deve necessariamente condurre all'annientamento o a una nuova organizzazione. Ma poiché l'annientamento non esiste, la giovinezza del mondo deve rinascere dalla nostra decomposizione» (StA IV, 1, 229). La poetica del tragico era dunque una poetica della trasformazione e del mutamento in cui l'orrore della morte veniva vinto dalla visione di un divenire infinito il quale non poteva che scaturire dall'annullamento momentaneo della realtà.

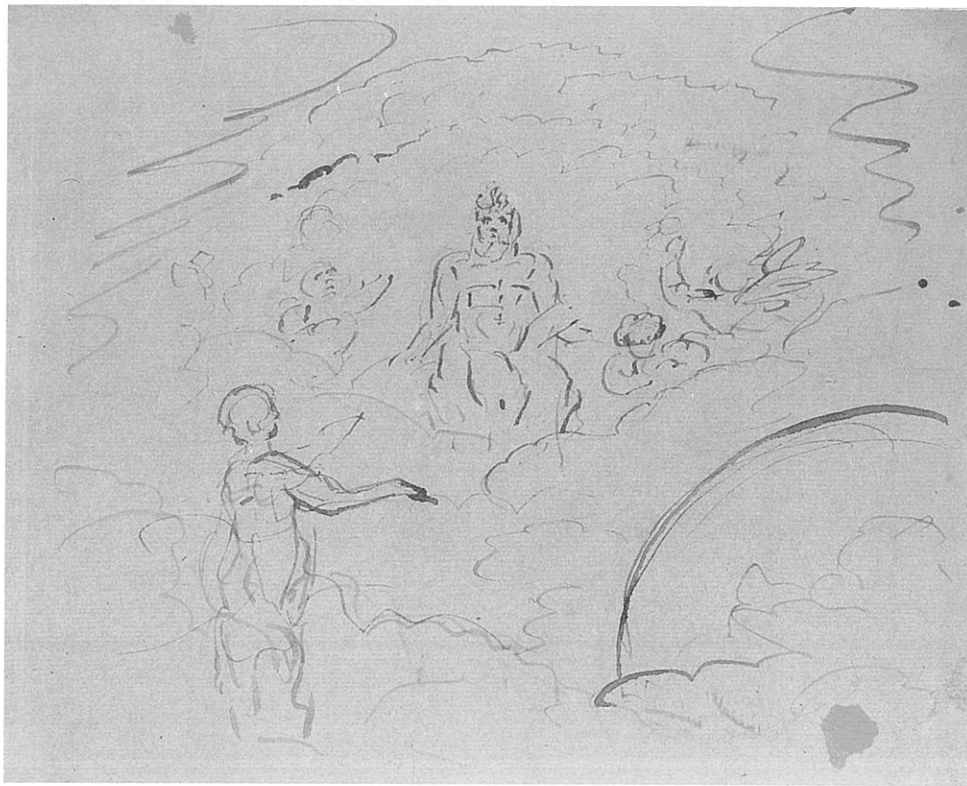
Ora, questa difficilissima poetica trovava la sua esemplificazione proprio nell'*Empedocle* le cui tre stesure — incomplete e frammentarie — mostrano, tuttavia, chiaramente come il centro dell'azione dovesse essere il suicidio del filosofo come supremo atto di rigenerazione della realtà. Tale suicidio è così annunciato da Empedocle nella prima versione della tragedia:

Ve l'ho già detto. Voi potete vivere
 Finché avete respiro: io no. Perché deve andarsene
 In tempo chi ha dato voce allo spirito.
 Spesso la natura manifesta
 La sua divinità per mezzo di uomini, così la loro
 Stirpe, mai stanca di tentare la riconosce.
 Ma se un mortale l'annuncia con il cuore
 Colmo dei suoi doni inebrianti,
 Lasciate che lei rompa il vaso
 Così che non possa servire ad altri usi,
 E il divino non diventi opera umana
 (StA IV, 1, vv. 1715-1725).

L'eroe-filosofo che ha rivelato agli agrigentini il divino nella natura deve soccombere, affinché la morte renda certa e definitiva la sua parola la quale, a sua volta, può solo così manifestare il suo contenuto di verità e servire alla rigenerazione del suo popolo. L'eroe tragico è cioè, per Hölderlin, soltanto mediatore del divino, e il suo compito è di rendere se stesso vittima e simbolo di quello spirito che per tramite suo

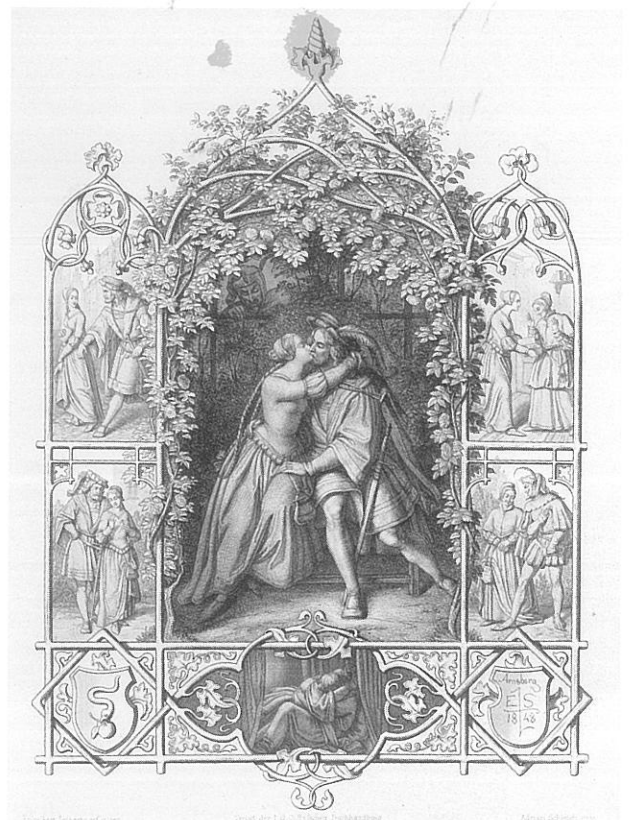


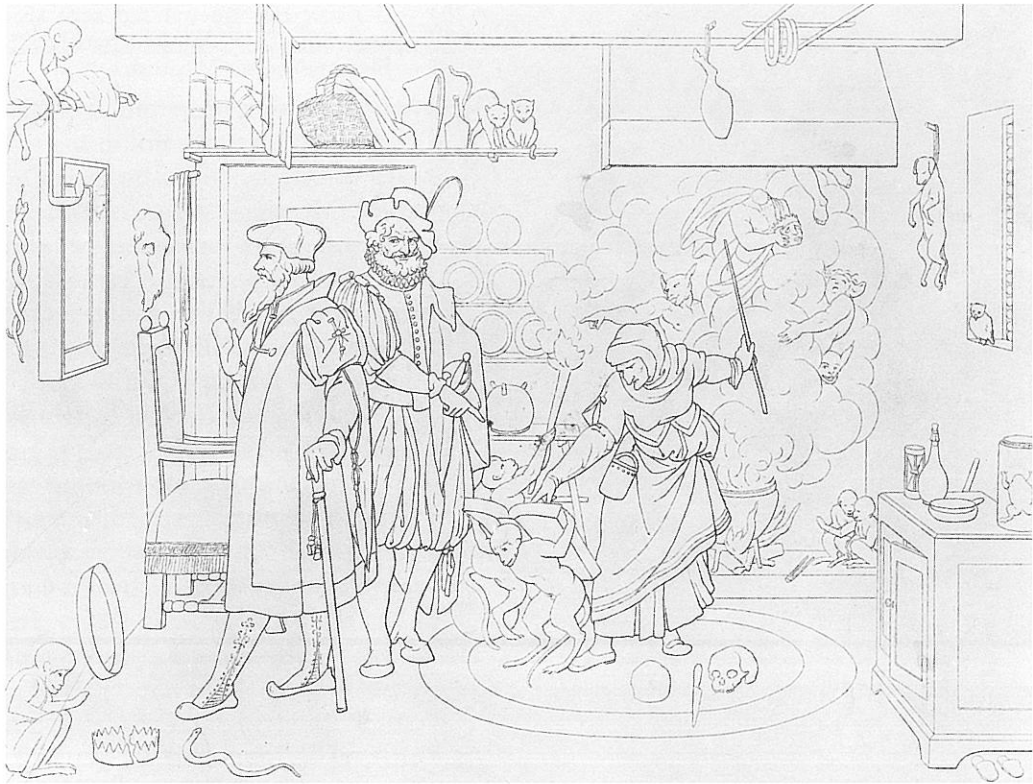
Il *Faust* di Goethe: Faust nel suo studio (dipinto di G. F. Kersting, 1829).



Disegno di Goethe per il «Prologo nel cielo» del *Faust*.

A sinistra, Gretchen mentre entra in chiesa (disegno di W. von Kaulbach, 1859); a destra, Faust e Gretchen nel giardino di Marthe (incisione di Seibertz per un'edizione del *Faust* del 1854).



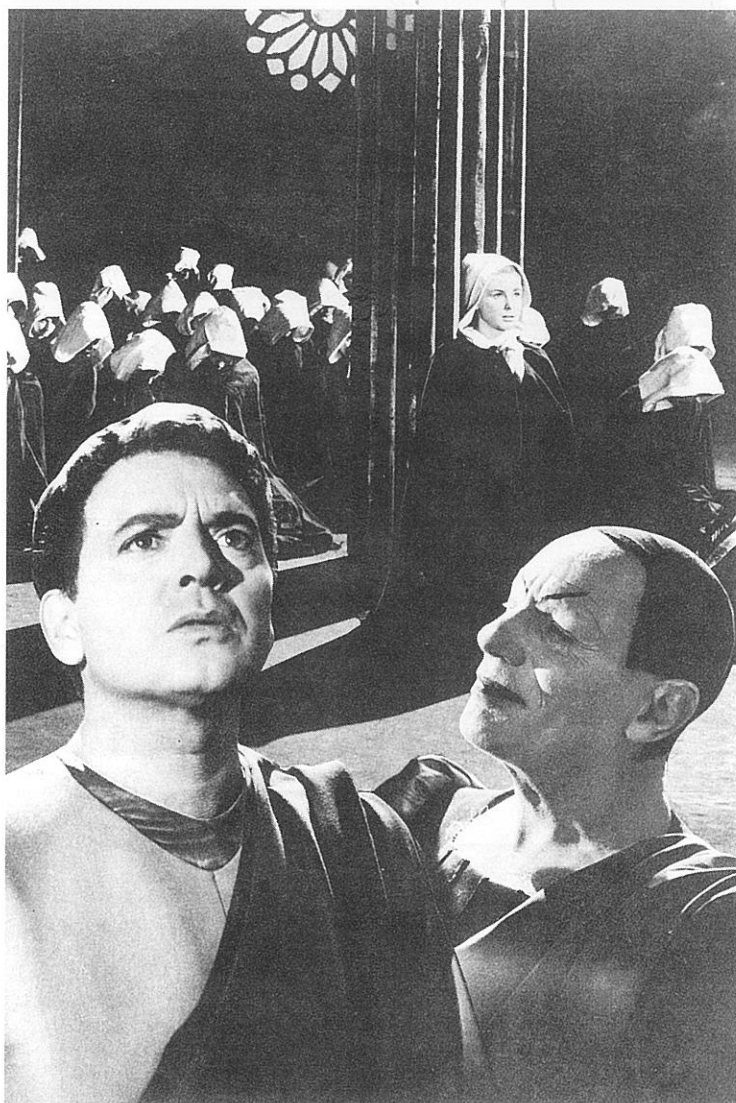


In alto, Faust nella cucina delle streghe (disegno di J. A. Carstens, 1849); *in basso*, lo spirito di Gretchen appare a Faust (litografia di E. Delacroix da una serie di 17 illustrazioni per il *Faust*).





Il *Faust* nel cinema tedesco: scena dal film omonimo di F. W. Murnau (1926) con Emil Jannings come Mephisto.



Scena da una versione cinematografica del *Faust* (1960) con Gustaf Gründgens come Mephisto e Will Quadflieg come Faust.

si esprime, morendo e riunendo la propria individualità a quel tutto della natura da cui si era dolorosamente staccata.

Questa attitudine profetica e vaticinante dell'eroe tragico è altresì la medesima che caratterizza l'atteggiamento poetico del tardo Hölderlin che tra il 1799 e il 1804, prima del definitivo irrompere della malattia mentale e nel periodo più tormentato della sua esistenza, avrebbe elaborato ancora la forma dell'ode e portato a risultati altissimi quella dell'elegia, raggiungendo poi il culmine del suo percorso poetico negli inni dal ritmo libero dell'ultima stagione creativa.

Nelle odi e elegie scritte dopo il 1799 si manifesta non a caso con maggior forza la tendenza hölderliniana a tematizzare il senso del lavoro poetico, laddove quest'ultimo appare legittimato dalla ricerca e dall'individuazione di un fondamento spirituale unitario del reale che solo la parola lirica può esprimere e per il quale Hölderlin torna a utilizzare il termine «divino». Il poeta è spinto, in questa ricerca, da un impulso a varcare i limiti dell'esistenza e a ricercare in una dimensione eccedente la limitatezza della condizione terrena quella «assenza di vincoli», quella radicale libertà, che può darsi solo nella sfera dello spirito e il cui raggiungimento è possibile solo — come a Empedocle — con la fine della vita. Questo atteggiamento conferisce alla tarda poesia hölderliniana una peculiare «trasparenza» che dà alle sue immagini duplice valore: i luoghi nativi cantati nelle elegie degli anni 1800-1801 *Der Wanderer*, 2. Fassung (Il viandante, II versione), *Stutgard* (Stoccarda), *Brot und Wein* (Pane e vino), *Heimkunft* (Ritorno in patria) — per limitarsi solo a questo esempio — sono infatti quelli di un poeta che sente se stesso, sempre più, come un senza patria, e alludono quindi a una superiore dimensione dello spirito nella quale si compie la riconciliazione di tutto quanto è scisso e disperso. Allo stesso modo l'amore per Susette Gontard viene trasfigurato miticamente nell'elegia *Menons Klagen um Diotima* (Lamento di Menone per Diotima, 1799-1800) e diventa simbolo del superamento della caducità mortale nella perfezione dell'esperienza amorosa.

Questa stessa trasparenza è caratteristica degli inni in cui sono svolti i grandi temi della tarda lirica hölderliniana: la storia e il mito collegati dalla prospettiva unificante di un ricordo cui Hölderlin attribuisce al contempo valore evocativo e progettuale. A partire dal 1800, infatti, la storia non viene più concepita come ciclico alternarsi di «giorno» e di «notte», di epoche caratterizzate da un'armonica perfezione e di lunghi, oscuri periodi di transizione, bensì come grande movimento lineare verso l'ultimo compimento terreno. Questa lettura teleologica della storia sottende però — come appare evidente in inni come *Am Quell der Donau* (Alle sorgenti del Danubio), *Germanien* (Germania), *Der Ister* (L'Istro) — la peculiare visione hölderliniana del migrare delle culture come procedere delle supreme fasi di compimento dello spirito umano da Oriente a Occidente. Questa migrazione, che nella lirica di questi anni assume la veste mitica del viaggio del corteo di Dioniso dall'India all'Esperia, è concepita come movimento nel tempo e nello spazio: dall'Asia alla Grecia e a Roma, fino a quella Germania che, sebbene versi in condizioni di profonda prostrazione, dovrà un giorno essere raggiunta dalla piena della felicità dionisiaca. Anche in questa rappresentazione della storia come movimento verso il raggiungimento della perfezione è peraltro centrale il pensiero della conciliazione universale come essenza dell'auspicato compimento. Esso trova espressione nel mito dell'unificazione di tutte le potenze divine che hanno caratterizzato i momenti culminanti delle civiltà cristiane e

pre cristiane. Dioniso, Eracle e Cristo sono pertanto «fratelli» — *Der Einzige* (L'Unico) — poiché tutti sono figure in cui si incarna quel processo dello spirito oggettivo che prende forma e si realizza come «spirito del mondo» nel progredire della storia (J. Schmidt).

Questa complessa visione storico-filosofica — che mette in evidenza l'importanza del pensiero hölderliniano per la nascita dell'idealismo in Germania — si traduce, sul piano formale, nella ricerca di nuovi orizzonti espressivi. Attingendo al tipo dell'ode sublime al di là delle interpretazioni klopstockiane e stürmeriane e ricollegandosi direttamente al modello pindarico — studiato e capillarmente indagato in numerose e importantissime traduzioni — Hölderlin crea una poesia nella quale l'imitazione della forma serve a porre l'artefice moderno all'altezza del massimo lirico antico per disporlo a cantare quella medesima, dionisiaca pienezza di vita e di spirito nella quale si esprime l'essenza della civiltà greca e che deve tornare a vivificare la moderna Esperia, la Germania trasfigurata dall'avvento di Dioniso. Con ciò, anche sul piano formale — come mostrano in modo del tutto evidente i tardi inni — la poesia di Hölderlin procede oltre il suo originario classicismo, poiché né l'imitazione tecnica, né l'aspirazione a raggiungere l'elevatezza del canto pindarico significano un «ritorno» alla Grecia o l'identificazione di un vertice assoluto nell'arte greca. Al contrario, il tentativo di seguire la medesima via intrapresa da Pindaro ha, per Hölderlin, valore filosofico-storico: esso dimostra come il raggiungimento della perfezione poetica non dipenda da alcun codice normativo, bensì sia l'accadimento che, ripetendosi, unisce epoche immensamente distanti nel tempo sottraendole a qualsiasi gerarchia o sudditanza reciproca, in una suprema riconciliazione nella bellezza.

A questo punto della sua evoluzione, tuttavia, la poetica hölderliniana cede all'irrompere della malattia mentale che per quasi quarant'anni costringerà il poeta a una condizione di semiincoscienza. Durante questo periodo Hölderlin scriverà ancora — spesso in circostanze del tutto fortuite o per compiacere la richiesta di qualche visitatore — brevi liriche sulla natura o sul trascorrere del tempo che nulla hanno più in comune con quanto realizzato in precedenza e sul cui valore molto si è discusso e si discute. Esse costituiscono un vero e proprio canto del cigno e, come tali, posseggono un indiscutibile e misterioso potere d'attrazione, ma il filo che aveva condotto Hölderlin alle sue ultime, grandi creazioni vi appare definitivamente spezzato e il senso complessivo di una poetica che, muovendo dal classicismo, conduce al suo superamento, non è da esse modificato.

12

Kleist

La distanza che separa l'opera di Hölderlin dal classicismo weimariano è implicita nelle conseguenze della sua problematica filosofico-storica. Mostrando come l'alterità di antico e moderno — necessaria premessa di ogni classicismo — sia solo apparente nella prospettiva teleologica del progredire della storia verso la sua sintesi ultima, Hölderlin nega l'esistenza di una cesura insuperabile tra le età del mondo e ne attua l'unificazione sul piano estetico, mediante la forma dell'inno pindarico. Antichità e modernità si assimilano nel medio della forma poetica che appartiene a entrambe e nella quale entrambe si rispecchiano.

A questa modalità del superamento del classicismo si contrappone quella intrinseca all'opera di Heinrich von Kleist (1777-1811), la quale tiene ferma la tradizionale visione dicotomica della storia e — muovendo anch'essa da presupposti rousseauiani — la approfondisce nel senso di una critica serrata alle forme della modernità come età della menzogna e dell'alienazione. Ma se il tardoilluminismo classicista aveva interpretato Rousseau come il teorico della necessità di un ritorno alla verità perduta della natura, Kleist lo legge come il più grande diagnostico dei mali della contemporaneità e a lui si richiama nello sviluppo di una poetica dai tratti apocalittici che, tuttavia, accetta se stessa come frutto e parte della modernità e non indica alcuna via a ritroso verso la totalità scomparsa, bensì mostra come il momentaneo affiorare di ciò che il mondo moderno ha rimosso provochi inevitabilmente la distruzione dell'esistente.

Tale poetica nasce, non a caso, da esperienze e premesse assai diverse da quelle che caratterizzano l'usuale formazione degli scrittori tardoilluministi. Essa è infatti il prodotto di un percorso educativo che vede il giovanissimo Kleist, quindicenne e orfano di entrambi i genitori, seguire le tradizioni di famiglia e arruolarsi nell'esercito prussiano, combattere tra il 1793 e il 1795 nella campagna del Reno contro la Francia rivoluzionaria, ottenere nel 1797 il congedo col grado di tenente, intraprendere nel 1799 gli studi universitari di matematica, fisica, diritto e filosofia nella convinzione di poter raggiungere con lo studio delle scienze quell'armonico sviluppo della propria personalità che la cultura contemporanea gli addita come vero fine della *Bildung* e sperimentare subito dopo il fallimento di questa illusione durante un periodo di lavoro presso il ministero dell'economia prussiano, dove crede di capire che le presunte verità scientifiche esistono solo in funzione dell'utile che sanno produrre e del profitto che arrecano allo Stato e non contribuiscono, quindi, in alcun modo alla formazione spirituale dell'uomo.

Questa disillusione, che riproduce sul piano personale la generale crisi della fiducia illuministica nella scienza, conosce una duplice conferma già nel 1801, quando Kleist — dopo la lettura delle critiche kantiane — individua in esse una drastica relativizzazione del concetto di verità oggettiva e poi, durante un viaggio a Parigi nell'estate dello stesso anno, intuisce come le forme della vita moderna — perduta ogni legittimazione metafisica — nascano e si consumino rapidamente, secondo un ritmo

frenetico di produzione e distruzione, mentre le scienze servono alla creazione e alla soddisfazione di sempre nuovi bisogni per una massa che vive unicamente per il piacere del vuoto consumo.

Agli occhi dell'illuminista Kleist si manifesta, così, evidente il significato della critica rousseauiana alla depravazione indotta dalla scienza e dalla tecnica nel mondo moderno, e si fa strada l'idea di una riconsiderazione generale della verità dell'uomo e, quindi, della verità nel suo fondamento antropologico. Ma diversamente dal Rousseau critico delle arti, Kleist riconosce nella letteratura l'unico possibile veicolo di tale riconsiderazione, in quanto capace di rappresentare e sondare il suo oggetto con strumenti alternativi a quelli del razionalismo scienziato.

A partire dal 1802 — anno in cui scrive *Die Familie Schroffenstein*, prima stesura *Die Familie Gonhorex* (La famiglia Schroffenstein) e *Robert Guiskard* (Roberto il Guiscardo) — si consolida in Kleist l'idea che la condizione dell'uomo moderno sia peculiarmente caratterizzata dalla contraddizione insanabile tra la natura propria dell'individuo e la sua deformazione e rimozione ad opera delle norme e delle convenzioni che regolano la vita associata. L'antropologia kleistiana, però, non propone alcuna visione irenica della natura profonda dell'uomo; essa è, anzi, caratterizzata da un fondamentale dualismo che scorge nell'istinto e nel sentimento il sito in cui si annidano potenzialità opposte. La natura umana è insomma caratterizzata da una fondamentale duplicità e rivela, di volta in volta, tratti angelici o demoniaci, sicché l'uomo nega la propria più vera e complessa sostanza laddove cerca di rappresentare se stesso come essere buono, virtuoso e razionale in nome di un'immagine falsa e idealizzata di se stesso. Come per i drammaturghi dello «Sturm und Drang», il ponte che unisce in Rousseau natura e razionalità è, per Kleist, un'illusione e, per di più, un'illusione fatale. Repressa sotto la maschera delle convenzioni, infatti, la natura profonda dell'uomo emerge alla realtà in forme sempre dirompenti, che travolgono l'ordine delle apparenze e mostrano la precarietà delle certezze usuali.

Nelle tragedie e nei racconti di Kleist questa problematica si dispiega in maniera esemplare. Nella *Famiglia Schroffenstein* la confusione tra apparenza e realtà conduce i capi di due famiglie rivali a uccidere i propri stessi figli; la sete di giustizia che li muove cancella in loro ogni traccia di razionalità, ma l'istinto represso prende il sopravvento manifestandosi come forza cieca e distruttiva. La problematica tragica di Kleist è implicita nella constatazione, già centrale nel suo primo dramma, dell'impossibilità di mediare tra la ragione e l'intelletto da una parte e il sentimento e l'istinto dall'altra come componenti inalienabili della natura umana. Sicché quando l'uomo agisce secondo quanto gli dettano gli impulsi più profondi va necessariamente contro la sua parte razionale e, dunque, si condanna a una scissione schizofrenica che lo porta inesorabilmente alla distruzione di sé e del suo mondo. Il grande tema della vendetta, che attraversa tutta l'opera di Kleist, trae da questa visione la sua ragion d'essere. Gli eroi di almeno due dei geniali racconti kleistiani, Michael Kohlhaas e il vecchio Piachi in *Der Findling* (Il trovatello, 1811), sono vittime di soprusi o raggiri e reagiscono a essi con tutta la forza della loro indignazione morale; ma sull'indignazione prevale poi il desiderio di vendetta che scatena la furia irrazionale dell'istinto. Kohlhaas diventa così, proprio «perché è uno degli uomini più probi [...] del suo tempo» (KWB IV, 5), uno dei più terribili fuorilegge, e Piachi è trasformato dalle sue sofferenze in un feroce assassino. Ma oltre a ciò, la forza del-

l'istinto è tale da occupare tutto l'orizzonte dell'esistenza umana e da divenirne anche l'ultima realtà metafisica. In preda alla furia dei suoi impulsi l'uomo si trasforma, già sulla terra, in un demone che scorge nella vendetta e nella prosecuzione all'infinito della sua azione omicida l'unica verità del suo cielo. Le parole che Piachi pronuncia sul patibolo rifiutando l'assoluzione della Chiesa sono, in quest'ottica, uno dei capolavori della retorica dell'istinto kleistiana:

Io non voglio esser beato. Voglio scendere nelle viscere più profonde dell'inferno. Voglio ritrovare Nicolò che non può essere in paradiso e riprendere la mia opera di vendetta che qui ho potuto soddisfare soltanto in parte! (KWB IV, 196; tr. Pocar).

La visione apocalittica legata all'esplosione dell'istinto e alla revoca della razionalità implica certamente, in Kleist, una critica degli eventi rivoluzionari francesi e delle loro conseguenze. Il tradimento degli ideali illuministico-rousseauiani attuato dalla rivoluzione appare a Kleist insito nello scatenamento di forze elementari, liberate dalla caduta dell'ordine costituito. Anche questa applicazione alla storia della sua fondamentale intuizione antropologica non è però il segno dell'esistenza, in Kleist, di una volontà restaurativa neorazionalistica. Al contrario, il problema sotteso a gran parte dell'opera kleistiana è quello dell'acquisizione di un diritto di cittadinanza alla sfera istintuale e prerazionale dell'uomo, ovvero della costruzione di una nuova immagine del reale e dell'umano che comprenda in sé anche le verità dell'istinto e del sentimento. Prima che nel celebre racconto *Die Marquise von O...* (La marchesa di O..., 1808) o nell'ultimo capolavoro del teatro kleistiano, *Prinz Friedrich von Homburg* (Il principe di Homburg, 1811), questa aspirazione conciliatrice e — nonostante le apparenze opposte — armonizzante, emerge chiara nei due drammi del 1808 *Penthesilea* (Pentesilea) e *Das Käthchen von Heilbronn* (Caterina di Heilbronn), che Kleist considerava legati come i segni più e meno nell'algebra. Presi in se stessi, infatti, i due drammi sono certamente caratterizzati da un radicalismo e da un'univocità difficilmente riconducibili a una volontà conciliatrice. Ma se in *Pentesilea* l'oppressione e il fraintendimento degli istinti ha per conseguenza la mostruosa deformazione della sensualità nell'impulso che spinge l'amazzone innamorata di Achille dapprima a uccidere il suo amato e poi a divorarne il corpo insieme ai suoi cani, in *Caterina di Heilbronn* è proprio la completa fiducia della protagonista nella verità dei sentimenti e dell'inconscio — che le ha rivelato in sogno l'identità del suo sposo — a condurla, sia pure dopo lunghe umiliazioni e tormenti, all'auspicata felicità amorosa. Ciò che Pentesilea non può ammettere apertamente, imprigionata com'è nel suo ruolo di regina e di guerriera, è per Caterina l'unica, assoluta verità dell'esistenza. Pentesilea deve quindi soccombere all'irrompere della verità dell'eros e trasformarsi in fiera per placare nel sangue il suo desiderio, mentre Caterina, che resiste a ogni avversità pur di perseguire le aspirazioni del sentimento, trova infine un equilibrio possibile tra realtà esteriore e interiore.

Questo è, se si vuole, il punto d'arrivo — quantomai precario — dell'utopia kleistiana, la quale è certamente romantica nel suo insistere sulla verità dell'universo interiore rimosso dalla ragione illuminista, ma concepisce il suo fine in termini non distanti da quelli che caratterizzano la cultura dell'armonia e dell'equilibrio del classicismo weimariano. Ciò non era sfuggito a Goethe, la cui ammirazione per il talento

kleistiano non venne meno neanche dinanzi all'orrore della *Pentesilea*; e ciò appare ancor più evidente alla luce degli esiti raggiunti dalla poetica dello stesso Kleist, nella *Marchesa di O...* e nel *Principe di Homburg*. Nel famosissimo racconto del 1808, la storia della vedova che scopre di aspettare un figlio da un ignoto seduttore e pubblica su un giornale un'inserzione in cui invita quest'ultimo a svelare la propria identità, è soprattutto una riflessione sulla duplicità della natura umana e sull'*eros* come esempio di tale duplicità. La scoperta che l'artefice della violenza è il medesimo ufficiale russo che ha salvato la vita della donna durante un'invasione è metafora dell'ambivalenza della condizione umana, la quale deve essere riconosciuta perché sia possibile accettarla. Al centro del racconto sta, non a caso, la graduale presa di coscienza della marchesa, che fa saltare l'ordine delle convenzioni familiari e sociali per pervenire a una nuova consapevolezza della sua femminilità e della sua vita, e che può infine riconoscere di amare il suo seduttore perché ne ha conosciuta l'intera natura di uomo — diabolica e angelica all'un tempo — al di là delle maschere convenzionali. Questa presa di coscienza però, in quanto motore di una trasformazione che coinvolge l'intera realtà, finisce per svelare il suo risvolto utopico: l'irrompere della sfera dei sentimenti e delle pulsioni elementari nell'orbita del reale non è più un evento distruttivo e catastrofico, ma un accadimento trasformatore. La marchesa, che cerca di ridurre a una spiegazione razionale e a un ordine causale gli inspiegabili accadimenti della sua vita, è l'eroina della conoscenza romantica che rende possibile l'incontro tra ragione e istinto, tra logica e sentimento, ponendo così le basi per un'esistenza che renda giustizia all'ambivalenza dell'umano.

Nel *Principe di Homburg* la medesima problematica è rappresentata esemplarmente nella vicenda del vincitore della battaglia di Fehrbellin contro l'esercito svedese che, pur avendo ottenuto successo, è condannato a morte dalla legge incarnata nel principe elettore perché ha disobbedito agli ordini non aspettando il segnale di attacco. Ora, diversamente da quanto solitamente si afferma, l'importante non è tanto che il principe agisca in uno stato di semiinconsapevolezza provocata da una visione d'amore e gloria, che continua a perseguirlo anche da sveglio, e che è stata evocata dinanzi a lui per scherzo durante una crisi di sonnambulismo. Il problema di Homburg non è quello di far coincidere la realtà con le istanze del suo inconscio. Assai più significativo è che il principe accetti il giudizio sovrano pur essendo terrorizzato dalla morte. Si attua così un processo inverso a quello che Kleist aveva delineato nella *Marchesa di O...*. Se nel racconto si trattava di individuare un punto di equilibrio che permettesse di conciliare la verità dell'istinto con l'evidenza della ragione, nel dramma è rappresentato il tentativo di ammettere l'evidenza della ragione nonostante e insieme alla verità dell'istinto. L'accettazione della sentenza di condanna non cancella la paura della morte, ma è possibile solo perché la razionalità della legge si afferma con maggior forza dinanzi al manifestarsi dell'istinto di sopravvivenza. E il lieto fine è possibile solo perché Homburg riconosce le ragioni del sovrano e il principe elettore, a sua volta, la grandezza d'animo del suo suddito; gli emisferi della razionalità e dell'istinto si compongono nell'atto pacificatore della grazia.

Ma la conclusione della tragedia è solo apparentemente consolatrice poiché se è vero che la vicenda di Homburg ha l'effetto di portare alla luce il volto sereno del potere e della sua legge, Homburg stesso — che ha conosciuto i più profondi recessi

del suo animo e ha assaporato ogni istante di vita in vista della morte — non può tornare all'inconsapevole esistenza precedente e accoglie la notizia della grazia come uno schiaffo all'unica determinazione che possa mettere ordine tra legge e sentimento. L'utopia kleistiana di un mondo rappacificato dal riconoscimento dell'ambivalente natura umana e delle sue creazioni non può compiersi e il mondo fondato sull'armonico equilibrio tra le sue componenti in conflitto non può sorgere.

13

Il tardo Goethe (1805-1832)

Il tramonto del classicismo weimariano nel primo decennio del XIX secolo — parallelo alla crisi delle prime scuole romantiche — non è semplicemente la conseguenza inevitabile della morte di Herder (1803), di Schiller (1805) e di Wieland (1813), è bensì l'atto conclusivo del tardoilluminismo tedesco, come mostra forse, meglio di ogni altro esempio, l'itinerario intellettuale di Wilhelm von Humboldt (1767-1835). Humboldt, che aveva visto scoppiare la rivoluzione nella Parigi del 1789 e che aveva vissuto a Weimar gli anni successivi, divenendo interlocutore privilegiato di Schiller e Goethe, aveva aperto la strada alla nascita di un'estetica e di una poetica del classicismo con almeno tre suoi scritti — *Über den Geschlechtsunterschied* (Sulla differenza dei sessi, 1794), *Über Goethes Hermann und Dorothea* (Sull'Arminio e Dorotea di Goethe, 1799) e il già citato *Über die männliche und die weibliche Form* (Sulla forma maschile e femminile, 1795) — tornò a dedicarsi quasi completamente, a partire dal 1806, all'attività politica e diplomatica, mostrando concretamente come l'idea di una pura opposizione estetico-umanistica alla storia risultasse ormai non più percorribile. La medesima consapevolezza humboldtiana sembra essere alla base della critica che il tardo Goethe rivolge, in una lettera all'amico Zelter del 30 ottobre del 1808, ai nuovi autori del romanticismo berlinese: «Il mondo dell'arte, certo, va di male in peggio [...]. Nessuno vuol comprendere, che la più alta e unica operazione della natura e dell'arte è dare una forma [...]». Quell'idea di forma che la teoria e la prassi estetica del classicismo avevano cercato di affermare contro la dissoluzione dei valori e dei sistemi universalistici settecenteschi e che le nuove generazioni romantiche sembravano bandire dal loro orizzonte poetico appariva ormai insostenibile alla luce delle metamorfosi che il secolo nascente rendeva manifeste. La velocità delle trasformazioni in atto, la perdita del senso di una continuità storica tra passato e presente, il sempre più netto distinguersi di tempo naturale e tempo storico — fenomeni, tutti, che sono all'origine dello sviluppo di una coscienza della modernità — rendono evidente l'enorme difficoltà di attenersi ai principi estetici desunti dai processi formativi della natura.

Non a caso l'opera del tardo Goethe appare attraversata interamente da una peculiare tensione, la quale oppone la volontà di stringere la visione poetica entro i confini ben riconoscibili di un oggetto artistico, allo sforzo di varcare quei confini stessi sfuggendo a ogni spirito di sistema. Questa tensione è chiaramente riconoscibile all'interno delle maggiori creazioni del tardo Goethe da *Die Wahlverwandtschaften* (Le affinità elettive, 1809) ai *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (Anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister, 1807-1829), dal *West-östlicher Divan* (Divan occidentale-orientale, 1814-1827) al secondo *Faust*. Ma essa non è il tratto distintivo di una poetica che cerca di inseguire la modernità sul piano che a essa è proprio, bensì il carattere principale di un'arte che avendo riconosciuto nella dispersione e nella frammentazione del reale la tendenza precipua della modernità, cerca ancora di salvare il principio unificante della forma, sia pure in modi sommamente problematici poiché, di fatto, a conservarsi è solo un residuo o un simulacro di forma. Gli esperimenti artistici del tardo Goethe ruotano intorno a questa idea centrale. La struttura simbolica delle *Affinità elettive*, quella a «pastiche» del *Divan* (Zagari), quella allegorica del secondo *Faust* (Heinz Schlaffer) scaturiscono dal tentativo di dare comunque forma all'informe, utilizzando a tal fine gli strumenti in cui meglio si manifesta l'estrema problematicità e il rischio di quel tentativo stesso.

Quanto le forme poetiche tradizionali apparissero ormai consuete al vecchio Goethe sta già a dimostrarlo il dramma *Pandora* (1808) che se da un lato appare come un frutto tardivo del classicismo, d'altro canto manifesta nella sua incompiutezza (Goethe terminò solo la prima parte di un progettato dittico) la difficoltà di chiudere il cerchio dell'opera d'arte, stringendo in esso un'immagine complessiva della realtà. Di un dramma che avrebbe dovuto rappresentare l'avvicinarsi delle generazioni nella conservazione di una pur ardua continuità tra passato e futuro, Goethe porta a termine infatti solo la metà incentrata sul compianto di Epimeteo per la perdita giovinezza, ma non quella imperniata sul progettato ringiovanimento di Prometeo. Il concentrato sviluppo del dramma non riesce ormai più a comprendere in sé il flusso del tempo e l'esito ultimo della drammaturgia goethiana è, non a caso, il secondo *Faust*.

La soluzione di questo problema sembra altresì possibile solo nella forma finita e infinita all'un tempo della narrazione simbolica che Goethe sceglie per realizzare, con le *Affinità elettive*, il capolavoro narrativo in cui riassume la sua visione della modernità. Pensate originariamente come novella da inserire nel composito insieme degli *Anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister*, *Le affinità elettive* apparvero subito a Goethe troppo importanti, nella loro tematica, per poter essere racchiuse entro una forma breve. Il loro argomento, che com'è noto, prende spunto dall'opera del chimico svedese Olaf Torbern Bergman *De attractionibus electivis* nella quale è studiata la disposizione di taluni elementi a dividersi e a unirsi di preferenza con altri, appare a Goethe come un ideale banco di prova della sua poetica e, in proposito, così osserva presentando il suo romanzo a Riemer: «I simboli morali nelle scienze naturali (ad esempio quello delle affinità elettive scoperto e utilizzato dal grande Bergman) sono più ricchi di spirito e si lasciano collegare alla poesia e alla società più di tutti gli altri [...]» (HA VI, 638). Il romanzo simbolico utilizza quindi la metafora scientifica delle affinità elettive per rappresentare l'insieme dei rapporti sociali. Ma recuperando dalla chimica inorganica la sua similitudine allude simbolicamente all'impor-

tanza che nei rapporti sociali stessi ha ormai una natura elementare, estranea all'universo spirituale dell'uomo: la società moderna non si organizza secondo l'ordine superiore della norma morale, ma secondo la semplice regolarità della legge di natura. Le istituzioni e le creazioni dell'uomo subiscono l'irruzione dell'elementare e ne vengono distrutte, poiché la modernità non può opporre nulla al loro manifestarsi. Nella nota scritta dallo stesso Goethe in occasione della pubblicazione del romanzo questa coscienza affiora come contrasto intrinseco a quella «serena libertà morale» che reca tuttavia in sé le «tracce di una più torbida, più passionale necessità». Spirito, morale e ragione sono opposte alla realtà primaria delle passioni, il cui manifestarsi genera la distruzione delle forme tradizionali della convivenza umana.

Questa tematica — che com'è stato notato poteva, sola, spingere Goethe a realizzare un'opera realmente tragica — è sviluppata con una notevole parsimonia di mezzi narrativi; lo spazio è delimitato quasi completamente dai confini del castello di Eduard e Charlotte e del suo giardino, l'azione è scarnificata così da far risaltare in modo più efficace le figure dei protagonisti, i lunghi momenti dialogici non sono mai interrotti da un qualche intervento del narratore o da una qualche pausa di riflessione: tutto il romanzo vive del suo evento centrale — lo sconvolgimento che nell'universo quieto e ordinato di Eduard e Charlotte provoca l'arrivo del capitano e di Ottilie — e della fitta rete di simboli che da esso si dipana. L'economia del romanzo è infatti funzionale alla volontà di conferire il massimo potere evocativo a ogni singola cellula narrativa. In tal modo il ristretto universo dei protagonisti diventa una sorta di laboratorio entro cui si snodano quelle vicende, che Goethe osserva con cura e meticolosità scientifiche in quanto rappresentative della moderna disgregazione. Il tentativo di Charlotte e di Eduard di dedicarsi esclusivamente alla cura di quella interiorità che si configura simbolicamente nello spazio delimitato dal giardino del castello implicherebbe, in sé, il desiderio di opporsi a questa disgregazione. Ma il fallimento di tale tentativo è conseguente all'impossibilità di conservare la sfera dell'interiorità intatta dal tempo, che irrompe perciò come forza distruttrice nello spazio del castello: «Trascinati come siamo dalla vita», dice Charlotte nella seconda parte del romanzo, «noi crediamo d'agire di nostra iniziativa, di scegliere la nostra attività e i nostri godimenti; ma certo, se guardiamo bene, dobbiamo riconoscere che siamo soltanto costretti ad eseguire anche noi i disegni e le inclinazioni del tempo» (HA VI, 417; tr. C. Baseggio). Spinti inesorabilmente dalla forza incoercibile delle passioni che si manifesta come eros, Eduard e Charlotte distruggono dapprima la loro felicità, poi quella dei loro amati e, infine, quella del loro unico figlio perché non possono realmente sfuggire all'istinto, ma nemmeno possono vivere secondo quanto detta loro la natura. E, dunque, l'unica redenzione può venire dalla morte, esemplificata dall'autosacrificio di Ottilie, nel quale Goethe esalta la trasfigurazione morale di un mondo in cui la natura manifesta la sua forza demonica e deve, dunque, cancellarsi per poter affermare la superiorità della legge etica.

Rispetto alla concisione tragica delle *Affinità elettive* il tentativo effettuato da Goethe con gli *Anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister* può apparire, ed è effettivamente spesso apparso, frammentario e persino inconsistente. Se tuttavia si tiene fermo il presupposto da cui qui si è partiti, cioè la necessità di problematizzare la forma artistica come tale, appare chiaro che il romanzo — costituito com'è di un'azione principale intercalata da novelle, aforismi e divagazioni — è un altro pro-

dotto del tentativo goethiano di salvare la forma nell'universo della dispersione moderna e, dunque, uno degli esiti estremi della cultura dialettica del tardoilluminismo tedesco. In proposito Goethe scrive a Rochlitz il 23 novembre del 1829: «Si trovano nel complesso del tutto cose necessarie e casuali, previste e aggiunte, ora riuscite ora fallite, col che l'opera acquista una sorta di infinità che non si lascia afferrare né comprendere con parole intelligenti e ragionevoli». La problematica aderenza della forma alla realtà resta, insomma, il grande tema della poetica del tardo Goethe, e gli *Anni di pellegrinaggio* offrono una variazione particolarmente significativa su di esso. Nel romanzo, infatti, Goethe delinea la sua utopia di una società futura non più fondata sulla misura umanistica realizzata nell'individualità, come era accaduto ad esempio nell'*Ifigenia*, ma sull'accettazione del principio della divisione del lavoro ovvero della necessità della collettività degli uomini per la realizzazione dell'individuo. In questa dottrina, che si esprime nelle citatissime parole rivolte all'inizio del romanzo da Montan a Wilhelm («È ora il tempo delle unilateralità; felice colui che lo comprende ed opera per sé e per gli altri in tal senso», HA VIII, 37) echeggia la percezione del carattere ormai inesorabilmente parcellizzato della modernità e, dunque, l'intuizione della necessità di un'umanità anch'essa parcellizzata nelle sue abilità, ma unita da un sentimento di reciproca appartenenza. A tutto ciò deve allora corrispondere un'arte che egualmente concepisca le sue realizzazioni come aggregati il cui senso non sia riposto nell'unità ma nell'insieme delle sue parti, per quanto diverse e discrepanti esse siano. Così la rinuncia cui fanno riferimento il sottotitolo del romanzo («I Rinuncianti», appunto) e la denominazione della lega utopica goethiana è appunto rinuncia al desiderio di universalità, e l'intreccio del romanzo — il viaggio iniziatico di Meister e del figlio Felix — delinea un itinerario nel senso della specializzazione che permetterà infine a Wilhelm, diventato chirurgo, di salvare Felix stesso dalla morte. Colui che si rende utile acquisisce la propria umanità mettendosi a disposizione della comunità. La rinuncia diventa così, per Goethe, il centro gravitazionale di una poetica nella cui apparente dispersione diviene possibile — come avrebbe riconosciuto Hermann Broch un secolo dopo — afferrare la «totalità dell'esistenza». Ma la *Entsagung* diventa anche, da legge della vita, legge poetica e dà luogo a un caleidoscopico universo narrativo, le cui tessere si rifrangono le une nelle altre, producendo l'immagine di una realtà costituita solo da infiniti «ripetuti rispecchiamenti» nei quali si annida il senso della *Weltanschauung* goethiana. E il sempre citato contrasto strutturale tra la cornice pedagogico-didattica del romanzo e le novelle in essa inserite, che rende possibile a Goethe problematizzare la dimensione dell'individuo nel contesto di una narrazione che ha per suo oggetto la collettività, è espressione di questo tentativo di tradurre la complessità del mondo nell'universo composito ma coerente della forma-romanzo.

Il medesimo tentativo affiora anche nella lirica del tardo Goethe ed eminentemente nel suo risultato maggiore, vale a dire il *Divan occidentale-orientale*. Scritto tra il 1814 e il 1819 e ripubblicato in edizione ampliata nel 1827, il ciclo poetico deve la sua nascita al confronto di Goethe con la poesia orientale e, in particolare, con quella del persiano Hafis (1317-25/1389-90) studiata sulla base della traduzione della sua opera pubblicata nel 1814 da Joseph von Hammer-Purgstall. Questa unitaria fonte di ispirazione è però, in realtà, la sola dimensione stabile all'interno di un'opera assai eterogenea, composta di dodici libri diversissimi tra loro e di un'appendice di note e

saggi esplicativi che è parte integrante del ciclo poetico. Anche l'esilissimo filo conduttore dell'opera, la fusione di oriente e occidente, è in realtà un contenitore molto ampio all'interno del quale trovano posto la riflessione del poeta tedesco sui caratteri della poesia persiana e sul suo rapporto con la modernità occidentale (*Libro di Hafis*), la storia dell'amore di Hatem e Suleika (*Libro di Suleika*) inscritta nella più generale riflessione sull'amore orientale e sui suoi grandi rappresentanti (*Libro dell'amore, Libro del coppiere*), un'allegoria orientale dell'assedio di Mosca da parte delle truppe napoleoniche (*Libro di Timur*), riflessioni poetiche sui caratteri della saggezza persiana e orientale (*Libro delle parabole*), oltre a una serie di detti e sentenze tratti dalla saggezza orientale e tedesca (*Libro delle considerazioni, Libro del malumore, Libro dei detti*) che compongono un insieme interno al ciclo poetico che divide ulteriormente la già precaria unità del tutto. Oltre a ciò i materiali di cui è costituito il *Divan* sono quantomai eterogenei e, per di più, lasciati spesso volutamente da Goethe nella loro forma «grezza». La poesia *Lesebuch* è, ad esempio, una traduzione quasi letterale di una lirica del poeta persiano Nezami, mentre — com'è noto — la trasfigurazione poetica orientale dell'amore di Goethe per Marianne von Willemer contenuta nel *Libro di Suleika* comprende al suo interno alcune poesie della stessa Marianne che Goethe inserì come cifra autobiografica, volutamente ermetica, all'interno della sua opera. Notevole è, ancora, la varietà dei toni utilizzati da Goethe, mentre frequentissimi sono i giochi di parole, gli enigmi e persino gli indovinelli sparsi nella raccolta. Il tutto — com'è stato giustamente notato — forma, da ultimo, un geniale «pastiche» nel quale la contaminazione formale è principio strutturante: l'uso di inserire detti e sentenze, ad esempio, caratterizza la narrativa di Goethe già nelle *Affinità elettive* (si vedano gli estratti dal diario di Ottilie) e ritorna negli *Anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister* (l'archivio di Makarie), sicché la sua comparsa nel *Divan* mostra chiaramente il sussistere di stilemi epici all'interno della raccolta poetica. Tuttavia, lungi dall'essere una prova della debolezza dell'ispirazione del tardo Goethe, questa apparente disorganicità del tutto è una nuova dimostrazione della ricerca di una forma dinamica e «aperta» che ripeta, sia pur su un piano di altissima stilizzazione, la molteplice apparenza del reale. L'unione di oriente e occidente diventa, così, il terreno esemplare su cui si esercita una poetica che concepisce ormai l'arte come l'ultimo rifugio della forma e, allo stesso tempo, la forma come legge difficile ma necessaria dell'individuo e del tutto.

A ben guardare, in realtà, il tardo Goethe sembra tener ferma un'unica prospettiva capace di conferire senso alla dispersa molteplicità dei fenomeni; e questa prospettiva coincide con la propria stessa vita. Il senso degli ultimi grandi scritti autobiografici — l'*Italianische Reise* (Viaggio in Italia, 1813-17), *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (Dalla mia vita. Poesia e verità, 1809-1831), la *Campagne in Frankreich* (Campagna di Francia, 1820-22) e gli *Annalen* (Annali, 1817-25) —, ma anche della tarda lirica d'occasione goethiana o di quella *Trilogie der Leidenschaft* (Trilogia della passione, 1823) in cui trova espressione il dolore per il distacco dalla giovane Ulrike von Levetzow, è tutto nel tentativo di restituire agli accadimenti il loro posto nell'ordine dell'esistenza. «Così devi essere, a te non puoi sfuggire, / Così dicevano già sibille e profeti; / E non c'è tempo né potenza che infranga / La forma forgiata, che si sviluppa vivendo» (HA I, 359, vv. 5-8): così, nella lirica *Urworte. Orphisch* (Parole primordiali, 1817) sotto il lemma «demone» Goethe riassume il

significato universale del tentativo di ricostruire un destino nel suo divenire e di studiarne l'intima coerenza. La necessità vitale e il caso restano, infine, l'ultimo, riconoscibile residuo della forma: come tali essi sono l'unico vero oggetto dell'arte.

14

«Faust»

Se l'«età di Goethe» appare infine, a uno sguardo d'insieme, come un tutto straordinariamente articolato e problematico, la tragedia di Faust ne costituisce uno dei rarissimi luoghi di sintesi. Essa non è solo l'opera in cui si fonda il mito più durevole e saldo dell'intera epoca; è soprattutto l'oggetto entro cui rifluiscono, in tempi e modi diversi, moltissimi dei materiali costitutivi del periodo, il luogo in cui temi, motivi e riflessioni del sessantennio goethiano conoscono un trattamento e un'elaborazione non di rado ineguagliati.

Ciò non deve indurre, tuttavia, a sopravvalutare la rappresentatività del *Faust*, indulgendo nella visione tradizionale del *summum opus*. Se tale esso è realmente, lo è per la complessità del suo orizzonte problematico, non per il ruolo che occupa nell'età di Goethe. E lo è, soprattutto, se considerato nella successione delle sue fasi di scrittura, le quali abbracciano non solo un amplissimo arco di tempo ma, ancor più, fasi storiche e *Weltanschauungen* tra loro diverse. Se si considera, ad esempio, l'*Urfaust* — il frammento drammatico composto da Goethe tra il 1772 e il 1775 e rimasto sconosciuto per oltre un secolo, fino al suo casuale ritrovamento nel 1887 — è chiaro, in esso, l'intento goethiano di calare nella materia storica offerta dalle gesta del medico e mago Johann Faust, la problematica nihilistica, «wertheriana» delle sue prime opere. Se, per contro, si fa riferimento alla seconda parte della tragedia — composta tra il 1816 e il 1831 — emergeranno evidenti i medesimi problemi formali e sostanziali che caratterizzano la poetica del tardo Goethe.

Il problema di Faust deve dunque essere affrontato in termini diacronici, attraverso la considerazione delle modificazioni successive cui Goethe sottopone la sua materia storico-mitologica. Appare allora evidente come i contenuti del libello di propaganda riformata del 1587 *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler* (Storia del dottor Johann Faust, noto mago e negromante) conoscano già nell'*Urfaust* un trattamento sostanzialmente diverso da quello tramandato alla cultura del teatro europeo dal dramma di Christopher Marlowe *The tragicall History of D. Faustus* (1593), poiché se Marlowe aveva elaborato nella sua opera quelli che sarebbero rimasti i tratti canonici dell'intreccio — la critica della scienza accademica, il patto col diavolo, il coinvolgimento nella politica imperiale, l'evocazione di Elena, lo scontro degli angeli del bene e del male, il pentimento la

morte e la dannazione — Goethe compone subito la tragedia dell'uomo di scienza con il complesso — del tutto estraneo alla tradizione — della tragedia di Gretchen. Se la prima articola la visione stürmeriana dell'individualità geniale esposta al confronto con i limiti e le possibilità dell'umano, la seconda — ispirata dagli atti del processo contro l'infanticida Susanna Margaretha Brandt — svolge la medesima funzione critica già centrale in altri drammi stürmeriani, sviluppando la contrapposizione tra sensualità, passione e norma sociale nei modi di un episodio per molti versi autonomo. Il debole collegamento tra i due emisferi dell'azione drammatica — reso certo più appariscente dall'incompletezza del frammento — appare tuttavia più saldo e conseguente se si considera l'*Urfaust* nei suoi nessi profondi: come una doppia tragedia, al cui centro è sempre il tema della perdita di innocenza come metafora del conflitto insanabile tra io e verità di natura. Faust è infatti almeno in questo simile a Werther: il suo attivismo titanico è tutto rivolto al tentativo di ricomporre la frattura che lo divide dalla grande totalità del cosmo. E la tragedia di Gretchen ha per oggetto quella stessa separazione dell'essere ingenuo dall'alveo originario del tutto che ingenera il dolore e la sofferenza dell'individuazione. La forte matrice rousseauiana dell'*Urfaust* è certamente avvertibile in entrambi gli emisferi dell'azione; se Faust è l'uomo strappato alla condizione ingenua dal suo stesso sapere e dal suo desiderio di riconquistare, attraverso la scienza e la magia, la perduta armonia, Gretchen è tolta al suo stato di perfetta quiete dall'incontro con Faust e dalla scoperta dell'eros come forza che implica la rottura della pacifica identità di io e natura.

Questo mutamento di condizione è l'oggetto — già nell'*Urfaust* e poi nella prima parte della tragedia — dei due monologhi lirici di Gretchen. Nel *Re di Thule*, infatti, la leggenda della fedeltà amorosa coincide con l'immagine del ricongiungimento all'amata nella morte, simboleggiato dallo sprofondamento della coppa d'oro nel mare; ma questa visione del possibile ritorno all'unità immediata di io e natura contrasta, nella famosa scena all'arcolai che segue il bacio di Faust, con l'intuizione della perdita di quella «pace» in cui risiede la ragione dell'identità della creatura ingenua col tutto riposante in se stesso. Non a caso Gretchen può ormai parlare di sé solo come di un insieme di parti prive di un centro unificante: la perdita di quella quiete che è la legge dell'armonioso tutto della natura trasforma la creatura ingenua nel suo opposto, in un essere che non può più percepire se stesso come totalità e ha dunque già infranto, di fatto, l'ordine naturale delle cose. La perdita dell'innocenza è dunque all'origine dei peccati di Gretchen, e lo «spirito malvagio», nella scena *Duomo*, lo ricorda alla fanciulla divenuta ormai infanticida (HA III, 412, vv. 1311 ss.); ma è anche l'esito dell'azione distruttiva di Faust e Mefistofele, ovvero il risultato dell'attivismo instancabile dell'uomo nel suo operare con le forme incontaminate della natura. Lungi dal colmare la distanza tra sé e il tutto, Faust diventa personificazione dello spirito corruttore della scienza e tale fisionomia, propriamente tragica, egli conserva fino alla fine della seconda parte del dramma.

Non a caso, le modificazioni che sull'incompiuto frammento dell'*Urfaust* Goethe operò fino all'epoca del sodalizio con Schiller, mostrano come il compimento della prima parte del dramma divenisse possibile per Goethe solo dopo che la doppia tragedia dell'eros e della scienza ebbe preso forma di un tutto reso coerente da una fitta trama di richiami tematici e simbolici.

Le tre scene composte in Italia (insieme a un nuovo schema preparatorio non conservato) mostrano, in effetti, come il classicismo agisse in tal senso sull'originaria concezione della tragedia e del personaggio di Faust. Nei circa cento versi che vengono a concludere il dialogo con Mefistofele lo stesso Faust si dichiara infatti «guarito» dalla sua sete di sapere e aspira a divenire partecipe di tutto ciò che è concesso all'intera umanità. In tal modo la tragedia della scienza diviene sempre più chiaramente la tragedia universale dell'uomo e Faust perde la sua fisionomia di sapiente e mago per assurgere a rappresentante della sua specie. Parimenti la scena del ringiovanimento nella *Cucina delle streghe* rende perspicuo il passaggio dalla critica rousseauiana implicita nella forma originaria del dramma di Gretchen, alla rappresentazione, in essa, della tragedia della bellezza. Faust, cui appare per incanto in uno specchio l'immagine di Elena, vedrà d'ora in poi riflessa in ogni donna l'antica regina e riverserà su Gretchen la sua aspirazione al possesso dell'archetipo di ogni perfezione muliebre. Con ciò, tuttavia, Goethe conferisce anche dimensione cosmica alla tragedia dell'eros, come appare evidente nella terza scena composta in Italia, *Bosco e caverna*, all'interno della quale i due emisferi drammatici del *Faust* trovano il loro congiungimento. Qui la consapevolezza dell'uomo di scienza dell'eterna insoddisfazione dell'uomo si riassume nella sofferenza per l'impossibilità di trovare un limite e un fine alla sua inesauribile bramosia e nella coscienza wertheriana della distruzione come corollario del desiderio di possesso:

Ah che nulla di perfetto ha l'uomo in sorte,
 ora lo sento. [...]
 Studiosamente egli mi attizza in cuore
 Una fiamma indomabile per quella bella forma.
 Sì che dal desiderio muovo incerto al piacere,
 e nel piacere anelo al desiderio
 (HA III, 104, vv. 3240 ss.; tr. Fortini).

Nel medesimo senso indicato dalle scene «italiane» del *Faust* vanno anche quelle scritte a partire dal 1797 in vista del completamento della tragedia, nonché la dedica e i due prologhi «in cielo» e «in teatro» in essa confluiti. In questi ultimi Goethe — secondo un disegno ben calcolato — descrive il processo di creazione poetica (*Dedica*), ne considera il significato per l'arte scenica introducendo l'argomento universale della sua materia (*Prologo in teatro*) ed esemplifica quest'ultimo mediante la scena della scommessa in cielo tra il Signore e Mefistofele e il richiamo dell'analoga scena nel biblico libro di Giobbe (*Prologo in cielo*). La tragedia di Faust assurge così al rango di tragedia dell'intera umanità il cui centro è nella visione del male come effetto ineluttabile dell'aspirazione della conoscenza e dell'esperienza a concepire e raggiungere sempre nuove mète. Lo *Streben*, in cui appunto si riassume questa aspirazione, è la radice dell'attivismo faustiano, il quale tuttavia perde le sue iniziali connotazioni stürmeriane per indicare il senso generale dell'agire umano, come dichiara esplicitamente il celebre verso pronunciato dal Signore nel *Prologo in cielo*: «Erra l'uomo finché cerca» (HA III, 18, v. 317).

Con ciò, tuttavia, le azioni di Faust non cessano di alludere alla costituzione dell'uomo scaturito dall'età dell'illuminismo, come appare evidente nella scena della traduzio-

ne del vangelo giovanneo, laddove il termine greco *logos* è reso di volta in volta con i termini «parola» (secondo la versione di Lutero), «spirito», «forza» e, infine, «azione» a significare il passaggio dal Faust medievale della tradizione luterana al Faust moderno, nel quale lo spirito critico si traduce in volontà trasformatrice. Solo una volta concepito questo pensiero — che è l'autocoscienza dell'uomo e dell'intellettuale illuminista — può entrare in scena Mefistofele come «spirito della prassi e della realizzazione» (G. Kaiser) ovvero come spirito della tecnica nella sua peculiare vocazione negatrice:

Sono lo spirito che sempre dice no.
Ed a ragione. Nulla
c'è che nasca e non meriti
di finire disfatto.
Meglio sarebbe che nulla nascesse.
(HA III, 47, vv. 1338-1341; tr. Fortini).

In tal modo si chiarisce anche la relazione di Gretchen con Faust e la ragione dello snaturamento che ne costituisce il destino tragico. L'essere che racchiude in sé la quieta armonia della natura e che perciò può esprimersi solo nella forma «ingenua» del canto popolare è aggredito dall'attivismo distruttivo della tecnica. Spinta ad agire da Faust, Gretchen infrange una prima volta l'ordine naturale addormentando la madre con del sonnifero e diventa quindi, inevitabilmente, causa di una successione di eventi — per l'appunto contro natura (morte del fratello, uccisione del figlio) — che la conducono all'autodistruzione. La tragedia di Gretchen diventa così, anche, la tragedia della natura sottoposta alla manipolazione distruttrice della tecnica, sicché essa non è — come troppo spesso si afferma — incongrua rispetto al complesso della materia faustiana, né è un episodio irriducibile al senso complessivo della tragedia dell'uomo di scienza che si sviluppa nelle due parti del dramma. Al contrario essa è esemplare degli effetti dell'attivismo faustiano-mefistofelico uscito da una pura dimensione autoreferenziale e costretto a confrontarsi con ciò che gli si contrappone come opposto.

Questo filo conduttore, sia pur intrecciato a innumerevoli altri, mostra di stabilire una continuità tra la prima parte della tragedia conclusa nel 1806 e la seconda parte, complessivamente concepita già nel 1816 e condotta a termine nel 1831, pur tanto diversa da indurre non pochi interpreti a considerarla un'opera a sé, del tutto indipendente da quanto precede.

E, in effetti, le differenze nel trattamento della materia faustiana nella seconda parte della tragedia sono tanto evidenti da mettere in ombra gli elementi che la legano alla prima. Chiara è, sul piano formale, l'insistenza di Goethe su quella apertura «all'infinito» che caratterizza tutta la sua tarda opera. Le scene si susseguono, nel secondo *Faust*, come episodi raramente legati l'uno all'altro e, nei vari atti, Faust stesso appare sempre diverso, trasformato dalle sue morti e rinascite. Il luogo dell'azione è dilatato in ere, tempi e mondi disparati; i protagonisti dei vari atti sono maschere mitologico-storiche o creature di mondi diversi, avvicinate in modo apparentemente casuale. Ciononostante la tragedia di Faust resta la tragedia dello *Streben*, che se nella prima parte aveva per unico oggetto Gretchen, come rappresentante di quello che Mefistofele definisce il «piccolo mondo», ora si esercita sul ter-

reno potenzialmente infinito del «grande mondo» (*Faust I*, v. 2052). E sebbene un'interpretazione «unitaria» del dramma appaia estremamente problematica, si può tuttavia osservare che i «ripetuti rispecchiamenti» che determinano nell'opera del tardo Goethe la necessaria sopravvivenza della forma, operano anche nel tessuto connettivo del *Faust* e conferiscono la medesima coerenza della vita a ciò che nelle intenzioni di Goethe doveva essere realmente incommensurabile: «È una figura dell'agire umano», dice Faust all'inizio del primo atto osservando nell'arcobaleno l'immagine dell'opera d'arte, «Medita su di esso e meglio capirai: / Soltanto nei colori del suo riflesso ci è dato / possedere la vita» (HA III, 149, vv. 4725-4727; tr. Fortini).

Nel primo atto della seconda parte della tragedia, Faust è ricevuto, insieme a Mefistofele, presso una corte medievale in cui imperversa una grave crisi economica che ha ormai intaccato l'intero sistema statale. Le enormi spese necessarie al mantenimento della corte, evidenziate dalla sfarzosa mascherata che segue, hanno provocato una crisi finanziaria nello Stato, alla quale Mefistofele pone riparo mediante l'invenzione di banconote — il cui valore è coperto da immaginari tesori sotterranei — che subito producono un rifiorire dell'industria e del commercio. Nella rappresentazione della corte Goethe allude certamente alla caduta dei sistemi feudali e dell'*ancien régime*; ma nella successiva mascherata è rappresentata non solo la vanità di uno Stato moralmente corrotto che rifugge dalla realtà in un mondo di apparenze, bensì anche l'intenzione allegorica — resa esplicita dall'apparizione di Faust travestito da Plutone e da quella di un efebo-auriga che rappresenta lo spirito della poesia — dell'intera tragedia goethiana. In essa le figure sono funzionali all'illustrazione di idee astratte e sono, pertanto, attributi di oggetti irriducibili all'unità dell'immagine (Heinz Schlaffer).

I successivi stadi della tragedia possono dunque esser visti come una grandiosa estensione del principio artistico definito da Goethe attraverso la mascherata, ladove tuttavia resta evidente il persistere di dimensioni problematiche già presenti nella prima parte del dramma. Alla creazione del denaro seguono la discesa di Faust alle *Madri* — il regno delle «immagini di tutte le creature» (HA III, 193, v. 6289) — e l'evocazione di Elena come archetipo di ogni bellezza che Faust cerca di abbracciare «con violenza». L'uomo della tecnica — quale Faust pur sempre è — ha trasformato la natura in denaro (G. Kaiser) e ora cerca di ridurre a forza la bellezza in suo potere. Ma la tragedia dell'uomo moderno è proprio in questa impossibilità di abbracciare la bellezza, sicché la scena dell'evocazione — seconda rappresentazione presso la corte dopo la mascherata — termina con un fiasco.

Nel secondo atto Faust è addormentato e Wagner, l'allievo che già nella prima parte della tragedia aveva funzione parodistica — incarnando il vuoto sapere accademico —, cerca di fabbricare un uomo artificiale. Con l'aiuto di Mefistofele prende vita Homunculus, che subito mostra di volersi emancipare dal suo creatore per recarsi in Grecia dove potrà acquisire quella sostanza corporea che manca alla sua natura spirituale. In Grecia però, durante la *Notte di Valpurga classica*, Homunculus tentando di avvicinarsi al carro trionfale di Galatea va in pezzi, è bruciato dalle fiamme della sua fiala ed è riassorbito dall'acqua: la sua dissoluzione negli elementi naturali allude simbolicamente alla realtà della vita umana nella prospettiva del divenire cosmico. Non a caso nella *Notte di Valpurga classica*, vera e propria fantasmagoria enciclopedica di tutte le immagini mitologiche dell'antica Grecia, si rappresenta

proprio la nascita della vita sulla terra dalle sue forme primitive a quelle antropomorfe in una grandiosa visione della notte della creazione al cui culmine sta l'immagine dell'uomo nella sua bellezza (Neumann) e la visione dell'eros come universale potenza generativa.

Creazione naturale e creazione artistica si fondono così, attraverso l'eros stesso, e permettono un passaggio significativo al terzo atto, dominato dalla figura di Elena e dalla celebrazione del suo matrimonio con Faust. Elena appare, dapprima, nella perfezione della sua eterna bellezza statuaria nella scena *Davanti al palazzo di Menelao a Sparta*, quindi è trasportata, senza che sia intervenuto alcun salto temporale, in un castello medievale circondato da un paesaggio arcadico, dove incontra Faust. La «fantasmagoria classico-romantica» rappresentata in questo atto, traduce in azione quella fusione di antichità e medioevo da cui scaturisce Euphorion come spirito della poesia moderna: il classicismo evoca la somma bellezza plastico-oggettiva dell'antichità conservando la natura lirico-soggettiva della poesia romantica. Ma il destino di Euphorion è, come quello di Elena, destino di morte; l'uno cade come un nuovo Icaro, l'altra torna, dissolvendosi, nell'Ade e lasciando nelle mani di Faust solo la veste e i veli. La sopravvivenza e il rinnovamento della bellezza antica appaiono impossibili nel mondo di cui Faust è il rappresentante eponimo. La modernità è il luogo storico in cui il bello non ha consistenza e tramonta prima ancora di aver raggiunto una vera esistenza.

Questa disillusione — resa perspicua dallo smascheramento di Forciade che ricompare nelle spoglie di Mefistofele — fa apparire coerente il ritorno dell'azione, nel quarto atto, al suo luogo di partenza: il mondo dell'imperatore ovvero la sfera della politica. Dopo il provvisorio salvataggio delle finanze statali con l'invenzione del denaro, il dominio imperiale è soggetto a nuove minacce provenienti da un antiimperatore, figura archetipa di ogni rivolta violenta. Mefistofele condiziona per virtù di magia le sorti della guerra, capovolgendone il corso a favore dell'imperatore e quest'ultimo, riconoscente, dona a Faust una striscia di costa.

Com'è stato giustamente osservato, questo atto prosegue la satira politica e sociale del primo. Pirateria, guerra, morte sono conseguenze di quella violenza rivolgitrice, generatrice di altre violenze, che Mefistofele descrive ricorrendo alla dottrina vulcanistica come allegoria della Rivoluzione francese:

Di fetore sulfureo e di acidi l'inferno
 si gonfiò. Che gas era! E così spaventevole
 che la piatta crosta dei continenti,
 per quanto spessa si schiantò.
 E ora tutto è alla rovescia,
 quel che un tempo era fondo ora è vetta.
 Anche su questo fondano la corretta opinione,
 che s'abbia a tramutare il Basso in Alto
 (HA III, 305, vv. 10082-10090; tr. Fortini).

La critica del feudalesimo del primo atto trova qui una corrispondenza nella critica della logica rivoluzionaria e delle sue conseguenze. Sarebbe però un errore considerare la scelta di campo di Faust come una decisione favorevole alla restaurazione

e ai suoi principi. Essa è invece, esplicitamente, una scelta strumentale, funzionale alla realizzazione di un grandioso piano di colonizzazione che non mira, in sé e per sé, al potere sugli uomini ma al dominio titanico della «vana energia di elementi indomabili» (HA III, 309, v. 10219; tr. Fortini). Questo progetto, che rivela ancora, in Faust, la maschera dell'uomo di scienza e l'aspirazione della modernità che in lui si incarna a piegare le forze della natura al proprio ordine, imponendo a esse la direzione di una volontà razionale, manifesta la sua intrinseca violenza nelle prime scene del quinto atto. In esse lo *Streben* di un Faust che ha ora la simbolica età di cento anni ed è guidato dall'aspirazione teleologico-utopica alla realizzazione di un regno della libertà universale, si cristallizza nell'attuazione del progetto politico. Ma, come nella prima parte della tragedia l'esito dell'azione di Faust è la tragedia di Gretchen, così nella seconda il suo ultimo, inevitabile atto è l'assassinio di Filemone e Bauci e di un ignaro viandante (Keller), ovvero — nuovamente — la distruzione di ciò che vive nella quiete dell'ordine naturale ed è opposto al principio attivistico della scienza.

Faust resta, come nella prima parte, colpevole, ma la sua colpa è nel suo stesso *Streben* ovvero nel principio primo di ogni umanità creativa o produttiva. Nella grande visione finale egli evoca l'attimo supremo in cui l'attivismo titanico dell'umanità produrrà l'avvento della libertà; e nella preveggenza di questo sublime compimento del fine di ogni umano sforzo muore, godendo dell'istante supremo. Ma Faust individua tale istante supremo, appunto, nella previsione del compimento e, dunque, il suo ultimo attimo non è diverso da tutti quelli che l'hanno preceduto. Come ha osservato per primo Ladislao Mittner egli «resta più che mai lo "Streber" che proietta l'attimo presente nell'avvenire; ha goduto soltanto del suo progressivo avvicinarsi alla mèta che resterà sempre irraggiungibile» e, dunque, rimane fino alla fine l'uomo della ragione critica illuminista che postula il fine della sua azione, cosciente della sua inarrivabilità, e perciò assolutizza il valore della ricerca, indipendentemente dalle sue conseguenze. Con ciò l'ascesa ultraterrena e la redenzione celeste di Faust trovano la loro ovvia giustificazione. Se l'uomo non può pervenire ad alcuna mèta positiva, pure ha il dovere — anche morale — di compiere ogni sforzo per avvicinarla. Così il *Faust* è, in realtà, la grandiosa rappresentazione di tutti i fallimenti dell'umanità, della razionalità, della scienza e dell'arte moderne nella loro aspirazione demiurgica: la creazione del denaro, quella di Homunculus e quella di Euphorion, la grande colonizzazione finale sono altrettante allegorie di tali fallimenti. Nulla ha, in sé, valore o durata tra tutto quanto l'uomo realizza nel suo sforzo di emanciparsi dall'ordine eterno della natura e per mezzo della sua sola attività. Ma l'uscita da quell'ordine universale è l'unica immaginabile fonte di felicità per colui che aspira alla creazione di un mondo veramente e interamente umano.

Con ciò il *Faust* appare come la *summa* delle contraddizioni e dei contrasti produttivi che caratterizzano l'«età di Goethe» nel suo complesso. Le lacerazioni e i conflitti di quest'ultima — quelli generati dalla coscienza inquieta degli intellettuali tardoilluministi, così come quelli riassunti dalla grande stagione della poesia romantica — sono il nucleo germinale di quella modernità letteraria, la cui natura proteiforme ha qui la sua prima manifestazione. E il *Faust*, nella ricchezza e nell'eterogeneità delle sue figure e dei suoi stili, può ancora apparire come l'estremo tentativo di una sintesi tra i linguaggi, per molti versi opposti, della classicità e del romanticismo.

Ma questo sforzo marca ancora il discrimine che separa l'opera di Goethe dal romanticismo stesso, se quest'ultimo può davvero apparire come il momento — quantomai decisivo — in cui la diversità e il contrasto, nell'istante stesso in cui trovano una provvisoria soluzione, generano nuovi conflitti e nuove scissioni, e rimandano a quel gioco infinito delle differenze che delinea per la prima volta un'idea del mondo sottratta alla necessità e all'ineluttabilità della forma.

NOTE

¹ Ci sembra importante segnalare che in tempi recenti il dibattito intorno alle difficoltà di inquadramento di questo periodo si è fatto particolarmente intenso. Si vedano in proposito: R. GRIMM e J. HERMAND (a cura di), *Die Klassik-Legende. Second Wisconsin Workshop*, Frankfurt am Main 1971; H. O. BURGER (a cura di), *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972; M. WINDFUHR, *Kritik des Klassikbegriffs*, in «Études Germanique» XXIX (1974), pp. 302-318; K. O. CONRADY (a cura di), *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, Stuttgart, Philipp Reclam 1977; K. R. MANDELKOW, *Deutsche Literatur zwischen Klassik und Romantik in rezeptionsgeschichtlicher Sicht*, in *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, vol. 14, a cura di K. R. Mandelkow, Wiesbaden 1982, pp. 1-24; W. VOSSKAMP, *Klassik als Epoche - Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik*, in R. HERZOG e R. KOSELLECK (a cura di), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, Poetik und Hermeneutik XII*, München, Fink 1987, pp. 493-514; H. R. JAUF, *Deutsche Klassik - Eine Pseudo-Epoche?*, ivi, pp. 581-587; W. VOSSKAMP, *Europäische Literatur und nationalgeschichtliche Funktion. Eine Replik auf Hans Robert Jauf*, ivi, pp. 587-590; U. GAIER, *Gesellschaftsstruktur, Denkform, Klassizität. Widersprüche im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und ihre Lösungen*, in H.-J. SIMM (a cura di), *Literarische Klassik. Materialien*, Frankfurt am Main 1988, pp. 371-409; W. BARNER, *Weimarer Klassik und Europäische Romantik: Ein Perspektivproblem*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», XXXII (1988), pp. 347-348; V. LANGE, «Weimarer Klassik»: *Epochenbezeichnung oder originäre Denkform?*, ivi, pp. 349-357; H.-G. WERNER, *Literarische «Klassik» in Deutschland? Thesen zum Gebrauch eines Terminus*, ivi, pp. 358-366; T. J. REED, *Die Geburt der Klassik aus dem Geist der Mündigkeit*, ivi, pp. 367-374; V. ŽMEGAČ, *Zur Klassik-Diskussion: Terminologische Fragen und kein Ende*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», XXXIII (1989), pp. 400-408; G. WILLEMS, *Goethe - ein Überwinder der Aufklärung?* *Thesen zur Revision des Klassik-Bildes*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», N.F. XL (1990), 1, pp. 22-40; J. A. MCCARTHY, *Klassisch Lesen: Weimarer Klassik, Wirkungsästhetik und Wieland*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», XXXVI (1992), pp. 414-432; D. BORCHMEYER, *Wie aufgeklärt ist die Weimarer Klassik? Eine Replik auf Beiträge von John A. McCarthy und Gottfried Willems*, ivi, pp. 433-440; C. JAMME, *Klassische Aufklärung oder aufgeklärte Klassik?*, ivi, pp. 441-446; A. STEPHENS, «Fällt aber der aufgeklärte...». *Überlegungen zur deutschen Aufklärung und zur Weimarer Klassik*, ivi, pp. 447-454.

BIBLIOGRAFIA

L'età di Goethe.

Studi generali sul periodo.

H. HETTNER, *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert* (1850), a cura di G. Witkowski, 2 voll., Berlin-Weimar 1979²; H. NOHL, *Die deutsche Bewegung und die idealistischen Systeme* (1911), in H.N., *Die Deutsche Bewegung. Vorlesungen und Aufsätze zur Geistesgeschichte von 1770-1830*, a cura di O. F. Bollnow e F. Rodi, Göttingen 1970; F. STRICH, *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, Bern 1965⁶; H. A. KORFF, *Geist der Goethezeit*, Leipzig 1923-1957; W. H. BRUFORD, *Germany in the Eighteenth Century. The Social Background of the Literary Revival*, Cambridge, Cambridge University Press 1935 (ed. ted. *Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit*, Weimar 1936); W. H. BRUFORD, *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, London 1950; R. BENZ, *Die Zeit der deutschen Klassik. Kultur des 18. Jahrhunderts. 1750-1800*, Stuttgart 1953; D. BORCHMEYER, *Die Weimarer Klassik. Eine Einführung*, Königstein/Ts., Athenäum, 1980; V. LANGE, *The Classical Age of German Literature 1740-1815*, London 1982 (ed. ted. *Das klassische Zeital-*

ter der deutschen Literatur 1740-1815, München, Winkler, 1983); R. SAVIANE, *Goethezeit*, Napoli, Bibliopolis, 1983.

Johann Georg Hamann.

Principali edizioni delle opere: J. G. HAMANN, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, 6 voll., a cura di Josef Nadler, Wien, Herder, 1949-1957 (a questa edizione fanno riferimento le indicazioni nel testo); J. G. HAMANN, *Briefwechsel*, 5 voll., a cura di W. Ziesemer e A. Henkel, Wiesbaden, Insel, 1955-1965;

Studi: R. UNGER, *Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert*, 2 voll., Jena, 1911 (2^a ed. Halle, 1934), repr. della 2^a ed. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968; E. METZKE, *Johann Georg Hamanns Stellung in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Halle 1934, repr. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967; J. C. O'FLAHERTY, *Unity and Language. A Study in the Philosophy of J.G. Hamann*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1952; W. KOEPP, *Der Magier unter Masken. Versuch eines neuen Hamann-Bildes*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965; S.-A. JØRGENSEN, *Zu Hamanns Stil*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», N.F. XVI (1966), pp. 374-387; H.-M. LUMPP, *Philologia crucis. Von Johann Georg Hamanns Auffassung von der Dichtkunst*, Tübingen, Niemeyer, 1970; V. HOFMANN, *Johann Georg Hamanns Philologie. Hamanns Philologie zwischen enzyklopädischer Mikrologie und Hermeneutik*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, Kohlhammer, 1972; R. WILD (a cura di), *Johann Georg Hamann*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978; J. G. HAMANN, *Scritti e frammenti di estetica*, a cura di Sergio Lupi, Firenze, Sansoni 1938; J. G. HAMANN, *Scritti sul linguaggio 1760-1773*, a cura di Angelo Pupi, Napoli, Bibliopolis 1977; J. G. HAMANN, *Scritti cristiani*, 2 voll., a cura di Angelo Pupi, Bologna, Zanichelli 1975; N. ACCOLTI GIL VITALE, *La giovinezza di Hamann*, Varese, Magenta 1957.

Johann Gottfried Herder.

Principali edizioni delle opere: J. G. HERDER, *Sämtliche Werke*, a cura di B. Suphan, 33 voll., Berlin, 1877-1913 (HSW); J. G. HERDER, *Briefe. Gesamtausgabe 1763-1803*, a cura di W. Dobbeck e G. Arnold, Weimar, Aufbau, 1977 ss.

Studi: R. HAYM, *Herder. Nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt*, 2 voll., Berlin, 1880, a cura di W. Harich, 2 voll., Berlin 1954; D. V. JØNS, *Begriff und Problem der historischen Zeit bei Johann Gottfried Herder*, Göteborg, Göteborgs Universitets Arsskrift, 1956; E. ADLER, *Herder und die deutsche Aufklärung*, Varsavia 1958, ed. ted. Wien-Frankfurt am Main-Zürich, Europa Verlag, 1968; W. DOBBECK, *Johann Gottfried Herders Weltbild. Versuch einer Deutung*, Köln-Wien, 1969; W. STELLMACHER, *Herders Shakespear-Bild. Shakespeare-Rezeption im Sturm und Drang: dynamisches Weltbild und bürgerliches Nationaldrama*, Berlin 1978; B. HEIZMANN, *Ursprünglichkeit und Reflexion. Die «poetische Ästhetik» des jungen Herder im Zusammenhang der Geschichtsphilosophie und Anthropologie des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Bern, Lange, 1981; G. SAUDER (a cura di), *Johann Gottfried Herder (1744-1803)*, Hamburg, Rowohlt, 1987; U. GAIER, *Herders Sprachphilosophie und Erkenntniskritik*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Fromman-Holzboog, 1988; C. ANTONI, *La lotta contro la ragione*, Firenze, Sansoni, 1942, 2^a ed. 1973.

Sturm und Drang.

Principali edizioni delle opere: *Sturm und Drang. Kritische Schriften*, a cura di E. Loewenthal, Heidelberg 1949; *Sturm und Drang. Dramatische Schriften*, a cura di E. Loewenthal e L. Schneider, 2 voll., Stuttgart 1959 (2^a ed. 1966); *Sturm und Drang. Weltanschauliche und ästhetische Schriften*, a cura di P. Müller, 2 voll., Berlin-Weimar, Aufbau, 1978 (SD).

Studi: A. BECK, *Griechisch-deutsche Begegnung. Das deutsche Griechenerlebnis im Sturm und Drang*, Stuttgart, Metzler, 1947; P. GRAPPIN, *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, Paris, Presse Universitaire de France, 1952; E. GENTON, *Lenz - Klinger - Wagner. Studien über die rationalistischen Elemente im Denken und Dichten des Sturm und Drangs*, Dissertation, Berlin FU 1955; R. PASCAL, *The German Sturm und Drang*, Manchester University Press 1953 (tr. it. *La poetica dello Sturm und Drang*, Milano, Feltrinelli, 1957); G. MATTENKLOTT, *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, Stuttgart, Metzler, 1968; K. R. SCHERPE, *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Stuttgart, Metzler, 1968; G. KAISER, *Aufklärung. Empfänglichkeit. Sturm und Drang*, München, UTB, 1976²; W. HINCK (a cura di), *Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, Kronberg, 1978; W. SCHMIDT-DENGLER, *Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit*, München, UTB 1978; A. HUYSSSEN, *Drama des Sturm und Drang. Kommentare zu einer Epoche*, München, Fink 1980; G. PETERS, *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*, Stuttgart, Metzler, 1982; B. ALGOT SØRENSEN, *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama des 18. Jahrhunderts*, München, UTB 1984; M. WACKER (a cura di), *Sturm und Drang*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.

Il giovane Goethe.

Principali edizioni delle opere: J. W. GOETHE, *Werke - Sophienausgabe*, 133 voll. in 143 parti, Weimar, 1887-1919, München, repr. DTV, 1987; J. W. GOETHE, *Werke - Hamburger Ausgabe* (HA), 14 voll., a cura di E. Trunz, Hamburg, 1948-1960, ed. riveduta, München, Beck, 1981 (repr. DTV, München 1982); J. W. GOETHE, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche - Frankfurter Ausgabe*, 40 voll., a cura di D. Borchmeyer et al., Frankfurt am Main, Deutsche Klassiker, 1985 ss.; J. W. GOETHE, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, 20 voll. in 25 parti, a cura di K. Richter, München 1985 ss.; J. W. GOETHE, *Briefe - Hamburger Ausgabe*, 4 voll., a cura di K. R. Mandelkow, Hamburg 1962-1967 - *Briefe an Goethe*, 2 voll., a cura di K. R. Mandelkow, München, Beck, 1965-1969. L'epistolario completo, col titolo, *Briefe von und an Goethe*, 6 voll., München, DTV, 1988.

Studi generali: F. GUNDOLF, *Goethe*, Berlin 1916; G. LUKÁCS, *Goethe und seine Zeit*, Bern 1947 (tr. it. *Goethe e il suo tempo*, Firenze, La Nuova Italia, 1974); K. VIËTOR, *Goethe. Dichtung, Wissenschaft, Weltbild*, München 1949; E. STAIGER, *Goethe*, 3 voll., Zürich, Atlantis 1952-1959; R. FRIEDENTHAL, *Goethe. Sein Leben und seine Zeit* (1963), München, Beck, 1983²; K. R. EISSLER, *Goethe. A Psychoanalytic Study. 1775-1786*, 2 voll., Detroit 1963 (ed. ted. *Goethe. Eine psychoanalytische Studie*, 2 voll., Basel, Schwabe 1983-1985); H. MAYER, *Goethe. Ein Versuch über den Erfolg*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973; K. O. CONRADY, *Goethe. Leben und Werk*, 2 voll., Königstein/Ts, Athenäum, 1980; D. HOLSCHER-LOHMEYER, *Johann Wolfgang Goethe*, München, Beck, 1991; B. JESSING, *Johann Wolfgang Goethe*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1995; G. BAIONI, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Napoli, Guida 1969 (3^a ed. ampliata ivi 1988); P. CITATI, *Goethe*, Milano, Mondadori, 1970, Milano, Adelphi 1990; I. A. CHIUSANO, *Vita di Goethe*, Milano, Rusconi, 1981; P. CHIARINI (a cura di), *Bausteine zu einem neuen Goethe*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987; S. BARBERA, *Goethe e il disordine. Una filosofia dell'immaginazione*, Venezia, Marsilio, 1990; G. BAIONI, *Il giovane Goethe*, Torino, Einaudi 1996.

Studi sull'opera giovanile: K. VIËTOR, *Der junge Goethe*, Leipzig 1930, Bern 1950²; H. SUDHEIMER, *Der Geniebegriff des jungen Goethe*, Berlin 1935 (repr. Nendeln 1967); M. BOLLACHER, *Der junge Goethe und Spinoza. Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturm und Drang*, Tübingen, Niemeyer, 1969; R. C. ZIMMERMANN, *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, 2 voll., München 1969-1979; W. GROÙE (a cura di), *Zum jungen Goethe*, Stuttgart 1982.

Studi sulla prosa: K. SCHERPE, *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*, Bad Homburg-Berlin-Zürich 1970; D. WELZ, *Der Weimarer «Werther»*. Studien zur Sinnstruktur der 2. Fassung des «Werther»-Romans, Bonn, Bouvier, 1973; H. R. JAUß, *Rousseaus "Nouvelle Héloïse" und Goethes "Werther" im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus*, in H. R. JAUß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, pp. 585-653.

Studi sulla lirica: K. WEIMAR, *Goethes Gedichte 1769-1775. Interpretationen zu einem Anfang*, Paderborn, 1982 (1985²); H. BRANDT, *Goethes Sesenheimer Gedichte als lyrischer Neubeginn*, in «Goethe Jahrbuch» CVIII (1991), pp. 31-46; G. KAISER, *Goethes Naturlyrik*, in «Goethe-Jahrbuch» CVIII (1991), pp. 61-73; A. SCHÖNE, *Götterzeichen: «Harzreise im Winter»*, in A. Schöne, *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*, München, Beck, 1982, pp. 13-52.

Studi sul teatro: W. HINDERER (a cura di), *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1980; W. EMRICH, *Goethes Tragödie des Genius. Von «Götz» bis zur «Natürlichen Tochter»*, in «Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft» XXVI (1982), pp. 144-162; H. SCHANZE, *Goethes Dramatik. Theater der Erinnerung*, Tübingen, Niemeyer, 1989.

Studi italiani: L. MITTNER, *Il «Werther», romanzo antiwertheriano*, in L. Mittner, *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 44-90; G. BAIONI, *Introduzione a Johann Wolfgang Goethe, Inni*, Torino, Einaudi, 1967; M. FRESCHI, *Il «Werther» e la crisi dello Sturm und Drang*, Roma, Bulzoni, 1972; M. FANCELLELLI, *Introduzione a J. W. Goethe, I dolori del giovane Werther*, Milano, Mondadori, 1979; G. BAIONI, *Naturlyrik*, in H. A. Glaser (a cura di), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, vol. 4: *Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1980, pp. 234-253; R. SAVIANE, *Poesia della prosa. Il «Wandervers Sturmlied» di Goethe*, in «Studi tedeschi» XXVI, 1-2 (1983), pp. 211-231; G. BAIONI, *Erotismo e malinconia. Considerazioni sul «Werther»*, in *Il romanzo sentimentale*, a cura di P. Amalfitano et al., Pordenone, Studio Tesi, 1990, pp. 127-138.

Il giovane Schiller.

Principali edizioni delle opere: F. SCHILLER, *Werke. Nationalausgabe*, fondata da J. Petersen, a cura di L. Blumenthal, B. von Wiese et al., Weimar, 1943 ss. (NA); F. SCHILLER, *Werke und Briefe. Frankfurter Ausgabe*, 12 voll., a cura di K. H. Hilzinger, G. Kluge et al., Deutsche Klassiker, Frankfurt am Main

1988 ss.; F. SCHILLER, *Briefe. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di F. Jonas, 7 voll., Stuttgart et al., 1892-1896.

Studi generali: M. GERHARD, *Schiller*, Bern 1950; B. VON WIESE, *Friedrich Schiller*, Stuttgart, Metzler, 1959; G. STORZ, *Der Dichter Friedrich Schiller*, Stuttgart, Metzler, 1963³; H. KOOPMANN, *Friedrich Schiller*, 2 voll., Stuttgart, Metzler, 1966; E. STAIGER, *Friedrich Schiller*, Zürich, Atlantis, 1967; D. BORCHMEYER, *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*, München, Beck, 1973; I. GRAHAM, *Schiller: A Master of the Tragic Form. His Theory in His Practice*, Pittsburgh 1975; W. HINDERER (a cura di), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1979; H. MAYER, *Versuche über Schiller*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987.

Studi sull'opera giovanile: M. MANN, *Sturm- und Drang-Drama. Studien und Vorstudien zu Schillers «Räubern»*, Bern-München 1974; H. HENNING, *Schillers «Kabale und Liebe» in der zeitgenössischen Rezeption*, Leipzig 1976; H.-J. SCHINGS, *Schillers «Räuber»: Ein Experiment des Universalbasses*, in *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*, a cura di W. Wittkowski, Tübingen, Niemeyer, 1982, pp. 1-25; H. STEINHAGEN, *Der junge Schiller zwischen Marquis de Sade und Kant, Aufklärung und Idealismus*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift», LVI, 1 (1982), pp. 135-157; W. RIEDEL, *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der «Philosophischen Briefe»*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1985; M. COMETA, *Introduzione a Friedrich Schiller, Il visionario. Dalle memorie del conte von O^{me}*, Palermo, Novecento, 1983; R. DE POL, *Schiller o la tentazione della politica. Dai «Räuber» al «Don Carlos»*, Pisa, Editrice Pisana, 1984; G. BAIONI, *Da Schiller a Nietzsche*, in *Tradizione / Traduzione / Società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 18-35; L. CRESCENZI, *Introduzione a Friedrich Schiller, I masnadieri*, Milano, Mondadori, 1993.

Goethe: Weimar e il viaggio in Italia.

W. RASCH, *Goethes «Torquato Tasso»*. Die Tragödie des Dichters, Stuttgart 1954; G. NEUMANN, *Konfiguration. Studien zu Goethes «Torquato Tasso»*, München, Fink 1965; G. KAISER, *Wandrer und Idylle. Ein Zugang zur zyklischen Ordnung der «Römischen Elegien»* (1965), in G. Kaiser, *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, pp. 148-174; T. W. ADORNO, *Zur Klassizität von Goethes «Iphigenie»* (1967), in T. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, pp. 495-514; D. BORCHMEYER, *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik*, Kronberg/Ts., 1977; C. BÜRGER, *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977; W. RASCH, *Goethes «Iphigenie auf Tauris» als Drama der Autonomie*, München, Fink 1979; K. PESTALOZZI, *Goethes «Iphigenie» als Antwort an Lavater betrachtet*, in «Goethe Jahrbuch» XCVIII (1981), pp. 113-130; K. RICHTER, *Wissenschaft und Poesie auf «höherer Stelle»*. Goethes Elegie «Die Metamorphose der Pflanzen», in *Gedichte und Interpretationen*, a cura di W. Segebrecht, vol. 3: Klassik und Romantik, Stuttgart, Reclam, 1984, pp. 156-168; G. SCHULZ, *Goethes und Goldonis «Tasso»*, Frankfurt am Main-Bern, Lange, 1986; F. SENGLE, *Das Genie und sein Fürst. Die Geschichte der Lebensgemeinschaft Goethes mit dem Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach. Ein Beitrag zum Spätféudalismus und zu einem vernachlässigten Thema der Goethe-Forschung*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1993.

Karl Philipp Moritz.

Principali edizioni delle opere: K. P. MORITZ, *Werke*, 3 voll., a cura di H. Günther, Frankfurt am Main, Insel, 1981; ID., *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, a cura di H. J. Schrimpf, Tübingen 1962 AS; ID., *Anton Reiser*, a cura di W. Martens, Stuttgart, Reclam, 1972; K. P. MORITZ, *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, 10 voll., a cura di P. e U. Nettelbeck, Nördlingen, Greno, 1986.

Studi: E. CATHOLY, *Karl Philipp Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft*, Tübingen, Niemeyer, 1962; K. REIMERS, *Die Resignation in der Kunst. Studien zur Ästhetik von Karl Philipp Moritz* (dissertazione), Berlin 1970; T. P. SAINÉ, *Die ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, München, Fink, 1971; H. J. SCHRIMPF, *Karl Philipp Moritz*, Stuttgart, Metzler, 1980; R. BEZOLD, *Popularphilosophie und Erfahrungsseelenkunde im Werk von Karl Philipp Moritz*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1984; R. VENUTI, *La «segnatura del bello»*. Note per una genealogia delle poetiche romantiche, in «Studi germanici», n.s., XIX-XX (1981-82), pp. 81-100; P. D'ANGELO, *Introduzione a K. P. Moritz, Scritti d'estetica*, Palermo, Estetica, 1992.

Classicismo weimariano.

Studi su Goethe: H. PYRITZ, *Der Bund zwischen Goethe und Schiller. Zur Klärung des Problems der*

sogenannten Weimarer Klassik, in «Publications of the English Goethe Society», n.s., XXI (1952), pp. 27-55; K. SCHLECHTA, *Goethes Wilhelm Meister*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1953; P. ØHRGAARD, *Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: «Wilhelm Meisters Lehrjahre»*, Kopenhagen 1978; T. J. REED, *The Classical Centre. Goethe and Weimar, 1775-1832*, London 1980 (ed. ted. *Die klassische Mitte. Goethe und Weimar, 1775-1832*, Stuttgart, Metzler 1982); K. H. BOHRER, *Covert Confessions. The Tension between Goethe and Schiller, a Prelude to Modernism*, in *Goethe Revisited. A Collection of Essays*, a cura di Elizabeth M. Wilkinson, London 1984, pp. 85-110; W. SEGEBRECHT, *Naturphänomen und Kunstidee. Goethe und Schiller in ihrer Zusammenarbeit als Balladendichter, dargestellt am Beispiel der «Kraniche des Ibykus»*, in K. Richter e J. Schönert (a cura di), *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Walter Müller Seidel zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 1983, pp. 194-206; M. MAYER, *Selbstbewußte Illusion. Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im «Wilhelm Meister»*, Heidelberg 1989; R. I. CAPE, *Das französische Ungewitter - Goethes Bildersprache zur Französischen Revolution*, Heidelberg 1991.

Studi su Schiller: K. L. BERGHAIN, *Formen der Dialogführung in Schillers klassischen Dramen. Ein Beitrag zur Poetik des Dramas*, Münster 1970; G. SAUTERMEISTER, *Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen*, Mainz (Diss.) 1971; R.-P. JANZ (Diss.), *Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*, Stuttgart 1973; P. SZONDI, *Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung*, in P. Szondi, *Schriften II*, a cura di Jean Bollack et al., Frankfurt a.M., Suhrkamp 1978, pp. 59-105; A. GLÜCK, *Schillers Wallenstein*, München 1975; W. MÜLLER-SEIDEL, *Episches im Theater der deutschen Klassik. Eine Betrachtung über Schillers Wallenstein*, in «Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft» XX (1976), pp. 338-386; K. L. BERGHAIN, *Schiller: Ansichten eines Idealisten*, Frankfurt am Main, Lusel 1986; U. PERONE, *Schiller: la totalità interrotta*, Milano, Mursia, 1982; L. PAREYSON, *Etica ed estetica in Schiller*, Milano, Mursia, 1983; G. BAIONI, *Introduzione a Friedrich Schiller, Guglielmo Tell*, Torino, Einaudi, 1989; L. CRESCENZI, *Introduzione a Friedrich Schiller, Maria Stuart*, Milano, Mondadori, 1994.

Romanzo antropologico.

H.-J. SCHINGS, *Der anthropologische Roman. Seine Entstehung und Krise im Zeitalter der Spätaufklärung*, in *Studien zum 18. Jahrhundert*, vol. II/3, München 1980, pp. 247-275; D. KREMER, *Wezel. Über die Nachtseite der Aufklärung. Skeptische Lebensphilosophie zwischen Spätaufklärung und Frühromantik*, München, Fink, 1983; H. PFOTENHAUER, *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte - am Leitfaden des Leibes*, Stuttgart, Metzler 1987.

Giacobinismo.

N. MERKER, *Alle origini dell'ideologia tedesca. Rivoluzione e utopia nel giacobinismo*, Bari, Laterza, 1977; M. FRESCHI, *Dall'occultismo alla politica. L'itinerario illuministico di Knigge (1752-1796)*, Napoli, AION, 1979.

Friedrich Hölderlin.

Principali edizioni delle opere: F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke - Stuttgarter Ausgabe*, 8 voll., a cura di F. Beißner e A. Beck, Stuttgart, Cotta 1943 (StA); F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe - Frankfurter Ausgabe*, a cura di D. E. Sattler, Roter Stern, Frankfurt am Main, 1973 ss.

Studi: W. MICHEL, *Das Leben Friedrich Hölderlins*, Bremen 1940 (repr. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963); L. J. RYAN, *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart Kohlhammer, 1960; U. GAIER, *Das gesetzliche Kalkül. Hölderlins Dichtungslehre*, Tübingen, Niemeyer, 1962; L. RYAN, *Hölderlins «Hyperion». Exzentrische Bahn und Dichterberuf*, Stuttgart, Metzler, 1965; J. SCHMIDT, *Hölderlins Elegie «Brod und Wein». Die Entstehung des hymnischen Stils in der elegischen Dichtung*, Berlin 1968; P. BERTAUX, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969; P. SZONDI, *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970; W. SCHADENWALDT, *Hölderlin und Homer*, in W. S., *Hellas und Hesperiën*, Zürich-Stuttgart, 1970², II, pp. 189-261; S. WACKWITZ, *Friedrich Hölderlin*, Stuttgart, Metzler, 1985; D. HENRICH, *Der Gang des Andenkens. Beobachtungen und Gedanken zu Hölderlins Gedicht*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1986; J. SCHMIDT, *Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen «Friedensfeier», «Der Einzige», «Patmos»*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990; D. HENRICH, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1992; U. GAIER, *Hölderlin. Eine Einführung*, Tübingen-Basel, Francke, 1993; A. PELLEGRINI, *Friedrich Hölderlin*, Firenze, Sansoni, 1956 (ed. ted. aggiornata *Hölderlin. Sein Bild in der Forschung*, Berlin, De Gruyter, 1965); L. ZAGARI, *La «Friedensfeier di Hölderlin. Note sulla costruzione dell'inno*, in «Letterature moderne» X (1960), pp. 157-188; G. SCIMONELLO, *Hölderlin e l'utopia. Uno studio sociologico*

sul rapporto tra natura, storia e poesia nella sua opera, Napoli, AION, 1976; R. BODEI, *Introduzione a Friedrich Hölderlin, Sul tragico*, Milano, Feltrinelli, 1980 (2^a ed. ampliata 1990); L. ZAGARI, *Neoclassicismo, soggettività, rivoluzione. Hölderlin e il mito della Grecia (1794-1799)*, in P. Boutry, P. Chiarini et al. (a cura di), *La Grecia antica. Mito e simbolo per l'età della grande Rivoluzione*, Milano, Guerini, 1991, pp. 365-408.

Heinrich Von Kleist.

Principali edizioni delle opere: H. VON KLEIST, *Sämtliche Werke und Briefe*, 2 voll., a cura di Helmut Sembdner, Hanser, München, Hanser, 1952 (7^a ed. riveduta, 8 voll., München, DTV, 1984) (KWB).

Studi: W. MÜLLER-SEIDEL, *Versehen und Erkennen. Eine Studie um Heinrich von Kleist*, Köln-Wien 1961; H. MAYER, *Heinrich von Kleist. Der geschichtliche Augenblicke*, Pfullingen, Neske, 1962; W. MÜLLER-SEIDEL (a cura di), *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967; J. SCHMIDT, *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Tübingen, Niemeyer, 1974; H. SEMBDNER, *In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung*, München Hanser, 1974 (2^a ed. ampliata 1984); K. BIRKENHAUER, *Heinrich von Kleist*, Tübingen, Wunderlich, 1977; W. MÜLLER-SEIDEL, *Kleist's Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966-1978*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981; D. GRATHOFF (a cura di), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1988; T. WICHMANN, *Heinrich von Kleist*, Stuttgart, Metzler, 1988; S. LUPI, *Coscienza e inconscio nell'arte di Heinrich von Kleist*, Torino 1966; G. BAIONI, *Introduzione a Heinrich von Kleist, I racconti*, Milano, Garzanti, 1977; R. SAVIANE, *Kleist*, Firenze, Olschki, 1991.

Il tardo Goethe.

W. FLITNER, *Goethe im Spätwerk. Glaube, Weltanschauung, Ethos*, Hamburg 1947; P. STÖCKLEIN, *Wege zum späten Goethe. Dichtung. Gedanke. Zeichnung. Interpretationen um ein Thema*, Hamburg 1949 (2^a ed. 1960, repr. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973); H. J. SCHRIMPF, *Goethe. Spätzeit, Altersstil, Zeitkritik*, Neske, Pfullingen, 1966.

Studi sulla lirica: K. VIETOR, *Goethes Altersgedichte*, in «Euphorion» XXXIII (1932), pp. 105-152; W. PREISENDANZ, *Die Spruchform in der Lyrik des alten Goethe und ihre Vorgeschichte seit Opitz*, Heidelberg 1952; M. MOMMSEN, *Studien zum «West-östlichen Divan»*, Berlin 1962; I. HILLMANN, *Dichtung als Gegenstand der Dichtung. Zum Problem der Einbeit des «West-östlichen Divan»*, Bonn, Bouvier, 1965; E. LOHNER (a cura di), *Studien zum «West-östlichen Divan»*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

Studi sulla prosa: W. BENJAMIN, *Goethes Wahlverwandtschaften* (1925), in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, pp. 123-201; W. EMRICH, *Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes «Wanderjahre»*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift» XXVI (1952), pp. 331-352; A. HENKEL, *Entsagung. Eine Studie zu Goethes Altersroman* (1954), Tübingen 1964; J. KOLBE, *Goethes «Wahlverwandtschaften» und der Roman des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler 1968; E. RÖSCH (a cura di), *Goethes Roman «Die Wahlverwandtschaften»*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975; HANNELORE SCHLAFFER, «*Wilhelm Meister*». *Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart, Metzler, 1981.

«Faust».

W. EMRICH, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, Berlin 1943 (repr. Königstein, Athenäum, 1981⁵); S. ATKINS, *Goethe's Faust. A Literary Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958; P. REQUADT, *Goethes «Faust I». Leitmotivik und Architektur*, München, Fink 1972; W. KELLER (a cura di), *Aufsätze zu «Faust I»*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974; HEINZ SCHLAFFER, *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1981; H. ARENS, *Kommentar zu Goethe «Faust II»*, Heidelberg 1989; U. GAIER, *Goethes Faust Dichtungen. Ein Kommentar*, Stuttgart, Reclam 1989; C. CASES, *Introduzione a Johann Wolfgang Goethe, Faust*, Torino, Einaudi, 1965; R. SAVIANE, *Vitalismo e nichilismo nel «Faust» di Goethe*, Firenze, Olschki, 1992; F. CERCIGNANI (a cura di), *Studi sul Faust di Goethe*, Milano, Edizioni dell'Arco, 1994; G. KAISER, *Ist der Mensch noch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes «Faust»*, Freiburg in B., Rombach 1994 (trad. it. *Faust o il destino della modernità*, Milano, Guerini 1998).

