

[1241] Cap. IV: L'ultimo Classicismo.

Il Preromanticismo finì per trasformarsi, contro ogni aspettativa, in un nuovo Classicismo. I girondini e i giacobini amavano riferirsi a Plutarco e a Tacito e ornare i loro discorsi con allusioni mitologiche, mentre l'impero di Napoleone I produsse uno stile d'architettura, di pittura e delle arti decorative conosciuto come "stile impero", un Classicismo dei più rigorosi. Basta menzionare il nome di Jacques-Louis David. La letteratura dello "stile impero", in Francia e in altri paesi, è abbastanza debole; solo in Germania si produsse il potente fenomeno del Classicismo di Weimar<sup>1</sup>, con Goethe al suo centro. Se il Classicismo tedesco fosse stato isolato in mezzo ad un'Europa preromantica, sarebbe perfettamente incomprensibile; i nomi di Alfieri, André Chénier, Monti e Quintana completano tuttavia il panorama di un Classicismo internazionale: sono certamente nomi di valore molto diverso, ma qui non è questione di valori, bensì di situazione storica. In questo senso si può aggiungere l'Inghilterra, rappresentata da Samuel Rogers e Thomas Campbell, e non manca neppure l'America spagnola, con Olmedo e Andrés Bello.

Malgrado ciò, permane la difficoltà di interpretare Weimar come un avvenimento europeo. Perché Goethe, che ai tedeschi appare il maggior classico o classicista della letteratura europea, è considerato dagli stranieri [1242] uno dei maggiori romantici. In confronto ai classicisti delle altre nazioni, Goethe è differente. La sua *Iphigenie auf Tauris* (Ifigenia in Tauride, 1787), così greca agli occhi dei tedeschi, è meno greca e più cristiana dell'*Iphigénie en Aulide* (1674) di Racine; e il terzo atto della seconda parte del *Faust* [di Goethe], la "tragedia di Elena", quanto di più greco esista nella letteratura tedesca, è inserito tra atti e scene di ambientazione medievale e di pensiero moderno. Si comprende come i primi romantici considerassero Goethe come il capo del loro movimento, per quanto egli si tirasse indietro rinnegando il proprio passato preromantico. In effetti il Goethe autore del *Werther* e della prima parte del *Faust* è il maggior poeta del Preromanticismo, al quale appartiene anche la parte più importante della sua poesia lirica; la differenza così fondamentale tra Preromanticismo e Classicismo sembra esistere solo come differenza tra le fasi della sua evoluzione personale. Ma questo non avviene soltanto con Goethe. L'evoluzione di Schiller è esattamente la stessa, nello stesso spazio di tempo di pochi anni. E Friedrich Schlegel, il maggior teorico del Romanticismo, cominciò la sua carriera con studi approfonditi sulla letteratura greca. In verità la cronologia è confusa. I manuali sono soliti distinguere nettamente tre fasi: lo *Sturm und Drang*, vale a dire il preromanticismo tedesco, più o meno tra il 1760 e il 1780; il Classicismo di Weimar, tra il 1780 e il 1800; e il Romanticismo, tra il 1800 e il 1830. La vita di Goethe (1749-1832) comprende tutto il periodo di tempo delle tre fasi, ciascuna delle quali è

---

<sup>1</sup> N. d. t.: Weimar, capitale del ducato di Sassonia-Weimar, fu il centro nel quale per un trentennio furono attivi importanti autori come Herder, Goethe, Schiller e Wieland.

estremamente corta: sembrano anzi effimere, più tre mode letterarie che non tre stili. I preromantici, classicisti e romantici tedeschi sono tutti contemporanei tra loro. La rapidità dell'evoluzione si spiega col fatto che la letteratura tedesca, completamente separata dalle altre all'inizio del XVIII secolo, recuperò, in due generazioni, un ritardo di due secoli. Le stesse condizioni particolari della civiltà tedesca che causarono il ritardo della sua letteratura diedero anche origine, in seguito, alle caratteristiche del Preromanticismo, del Classicismo e del Romanticismo in Germania.

Si è sempre detto, e Nietzsche lo ha ribadito con forza, che la Riforma luterana avesse ucciso il Rinascimento tedesco, o meglio la sua possibilità nascente. La conseguenza sarebbe stata la rottura dei rapporti tra la Germania e il resto dell'Europa. Le devastazioni della Guerra dei Trent'Anni, alla quale gli storiografi tedeschi attribuiscono il loro ritardo culturale di quell'epoca, sarebbero state soltanto la consumazione materiale di un fatto compiuto [1243] nel regno delle idee. La Riforma rafforzò il feudalesimo tedesco, trasformando i signori feudali in principi sovrani di piccoli stati; da ciò l'impossibilità di un'unificazione politica ed economica e della nascita di una borghesia indipendente. E' possibile studiare più da vicino le origini ideologiche della civiltà tedesca quando si applichino i criteri e i metodi della "sociologia del sapere"<sup>2</sup>.

La Riforma luterana sostituì l'autorità centrale della Chiesa di Roma con altre due autorità nazionali che erano già definite nella rappresentazione della *Natio Germanica* creata dai principi e dai dottori nei concili medievali: l'amministrazione della Chiesa fu affidata ai principi, e l'autorità del magistero ecclesiastico ai professori delle università. Ebbe inizio così la separazione, tipicamente tedesca, tra il potere materiale e quello spirituale, e la coesistenza di un'organizzazione politica basata sull'obbedienza passiva dei sudditi e di un'organizzazione universitaria con libertà limitata. Il risultato fu un tipo umano nazionale: il tedesco al contempo sottomesso come un servo nell'ambito pubblico e ribelle come un titano nell'ambito universitario. Una nazione di burocrati e sergenti e di professori e dottori. L'autorità politica rinunciò a intervenire sul terreno spirituale, e in compenso la ricerca scientifica e l'attività letteraria rimasero escluse dalla vita pubblica. Come prima conseguenza di ciò, il cattolicesimo, che non poteva adeguarsi a quella separazione, divenne incompatibile con la civiltà tedesca, e le regioni ricattolicizzate dalla Controriforma (la Germania meridionale e l'Austria) ritirarono la loro collaborazione. Tra il 1600 e il 1800 la letteratura tedesca è quasi esclusivamente protestante e principalmente luterana. Le tradizioni classiche, soprattutto quella latina, che il cattolicesimo aveva sempre coltivato (che perciò sopravvissero alla Controriforma in Italia e in Spagna, che il cattolicesimo francese condivideva con i liberi pensatori e che il "cattolicesimo nazionale" della Chiesa anglicana difese contro i settari) in Germania persero la loro capacità di agire, essendo l'Antichità ridotta a mero oggetto di studi filologici [1244] per

---

<sup>2</sup> H. PLESSNER, *Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche*, Zürich, 1935.

specialisti. Nelle sette calviniste l'umanesimo si trasferì sul terreno politico: esse si servirono dei concetti umanistici per difendere la loro condizione di minoranze. Nella Germania luterana tuttavia (e questa è la seconda conseguenza della Riforma tedesca) l'illimitata libertà spirituale del tedesco gli rese possibile, senza diventare eretico o indifferente, rimanere all'interno delle Chiese statali, che erano semplice amministrazioni pubbliche; non c'era bisogno di formare delle sette, e in assenza di sette non sorsero mai rivendicazioni dello *jus resistendi*<sup>3</sup> né, in seguito, della tolleranza religiosa e della democrazia. Con l'Umanesimo letterario scomparve anche l'Umanesimo politico. In altri paesi, sul terreno comune dell'una o dell'altra forma di Umanesimo era possibile l'intesa tra cattolici, calvinisti e liberi pensatori: su questo si fonda la comunità spirituale dell'Europa; i tedeschi rimasero esclusi, come se parlassero una lingua non europea. La particolarità religiosa e politica della Germania e l'assenza dell'Umanesimo sono due aspetti dello stesso fenomeno. L'Umanesimo degenerò in mera erudizione priva di conseguenze, e la trasmissione delle conoscenze greco-latine rimase affidata a maestri di scuola di infima condizione. Non vi fu un Rinascimento tedesco.

Il cosiddetto Barocco tedesco del XVII secolo è un tentativo di recupero del Rinascimento fallito<sup>4</sup>: alcuni funzionari pubblici altamente colti della Slesia, sentendo dolorosamente il ritardo culturale della Germania, crearono una letteratura che si distingue per le forme di espressione latine, per il linguaggio intenzionalmente colto, per lo zelo nel tradurre opere straniere, qualità tipiche delle letterature rinascimentali. Il tentativo fallì, non per mancanza di una base popolare (di cui tutti i rinascimenti sono carenti), né per l'incompatibilità dello spirito tedesco con i modelli romani (una spiegazione in questi termini adotta, anacronisticamente, il punto di vista del grecismo di Winckelmann e di Weimar): l'esperienza slesiana fallì per l'intervento del luteranesimo, che è una forma di cristianesimo essenzialmente gotica. Questa combinazione di Umanesimo e di elementi cristiano-gotici diede, al posto di un Rinascimento fallito, un risultato differente: il Barocco tedesco. [1245] Ma intorno al 1700 questo Barocco era ormai esaurito, per lo meno sul piano letterario. Si poté osservare un fenomeno quasi inesplicabile: nell'epoca in cui Bach e Haendel elevavano la musica tedesca alle massime altezze, la Germania non possedeva, praticamente, alcuna letteratura. Bach dovette accontentarsi, per le sue Passioni e le sue cantate, dei testi di poetastri deplorabili. E' una fase in cui un misterioso silenzio della poesia circonda creazioni colossali e ammirevoli della musica e dell'architettura<sup>5</sup>.

La rinascita della letteratura ammutolita fu resa possibile solo grazie ai successivi indebolimenti dell'ortodossia luterana. La prima breccia fu aperta dal pietismo. Il pietismo non era una setta; i suoi

---

<sup>3</sup> N.d. t.: Diritto alla resistenza.

<sup>4</sup> H. CYSARZ, *Baroke Lyrik*, 3 voll., Leipzig, 1937 (vol. I, Introduzione).

<sup>5</sup> R. BENZ, *Deutsches Barock*, Stuttgart, 1949.

adepti rimanevano all'interno delle Chiese statali. Nelle loro conventicole non si dubitava del dogma, si approfondiva soltanto la devozione, che divenne emozionale, sentimentale e infine lirica, desiderando manifestarsi attraverso le parole. Si vennero a creare numerosi termini ed espressioni che arricchirono la lingua; nacque l'ambizione di possedere una letteratura religiosa nella propria lingua materna, e non soltanto trattati di dogmatica luterana. Il pietismo fu un fattore di grande importanza nella genesi della coscienza nazionale tedesca<sup>6</sup>.

Il primo centro del pietismo fu la città di Halle. L'università di quella stessa città fu la porta di ingresso del razionalismo filosofico in Germania. Christian Wolff (1679-1754), formatosi nella filosofia di Leibniz, diede al razionalismo di importazione un aspetto idealista<sup>7</sup> più compatibile con lo spirito tedesco. Nello stesso tempo la città di Amburgo, semi-anglicizzata, si apriva alle influenze del razionalismo inglese, che si estenderanno fino a Lipsia. E a Lipsia<sup>8</sup> un discepolo di Wolff, Gottsched, ritenne di aver trovato un modello per la formazione di una letteratura tedesca razionalista: il Classicismo razionale alla maniera francese, la letteratura di Corneille e di Molière, di La Fontaine e La Bruyère.

La storia letteraria tedesca del XVIII<sup>9</sup> secolo fu dominata da un grande spirito critico: Lessing, nemico mortale di Gottsched e del Classicismo [1246] francese, colui che fu il principale diffusore dell'influenza inglese e il precursore del Classicismo grecista di Weimar. Osserviamo come la poesia cristiana e preromantica di Klopstock non ottenesse, da parte del grande critico, quell'ammirazione incondizionata che le tributarono gli altri contemporanei. Niente di più naturale, dunque, del fatto che gli storiografi della letteratura, maggiori e minori, abbiano adottato il punto di vista di questi ultimi: Gottsched continua a essere considerato un pedante ridicolo e Klopstock il precursore imperfetto del vero Classicismo. In tal modo una posizione di polemica critica si è trasformata in una tesi storica, creando una "favola convenzionale" che necessita una revisione. Ma prima sarà opportuno presentare il panorama convenzionale, allo scopo di venire a conoscenza dei fatti.

Introducendo [in Germania] le regole e i generi del classicismo francese, Gottsched<sup>10</sup> intendeva civilizzare ed europeizzare la letteratura tedesca. Non notò, tuttavia, che il Classicismo francese era incompatibile con lo spirito tedesco. Di conseguenza i tentativi di una produzione letteraria creativa in base alle regole francesi naufragarono. *Der sterbende Cato* (Catone morente, 1732), l'ammirata tragedia di Gottsched, non va al di là di una pallida imitazione del *Cato* di Addison. Il dittatore letterario ebbe, oltre a ciò, la sfortuna che suoi migliori discepoli, e in particolare Johann Elias

---

<sup>6</sup> K. PINSON, *Pietism as a Factor in the Rise of German Nationalism*, New York, 1934.

<sup>7</sup> W. ARNSBERGER, *Wolffs Verhältnis zu Leibniz*, Heidelberg, 1887.

<sup>8</sup> Hans M. WOLFF, *Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung*, Bern, 1949.

<sup>9</sup> A. KOESTER, *Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit*, Leipzig, 1928.

<sup>10</sup> N. d. t.: Su Gottsched cfr. cap. 6.2, p. 1087 ss., e il presente capitolo a p. 1248.

Schlegel<sup>11</sup>, morirono anzitempo. I poeti più letti dell'epoca erano indipendenti da Gottsched: l'anacreontico von Hagedorn<sup>12</sup>, il favolista Gellert<sup>13</sup> e il pietista svizzero von Haller<sup>14</sup>. Quest'ultimo già anticipava sentimenti preromantici, prevalenti anche negli imitatori della poesia descrittiva di Thomson, come Brockes<sup>15</sup> e Ewald C. von Kleist<sup>16</sup>. I protagonisti del Preromanticismo sul piano teorico furono i critici svizzeri Bodmer e Breitinger<sup>17</sup>, che imitarono i "settimanali morali" di Addison e Steele, tradussero Milton e difesero l'utilizzo del [1247] miracolo nella poesia, menzionando, per la prima volta in Germania, il nome di Shakespeare, e sostituendo all'influenza francese quella inglese. In una lotta epica, i critici di Zurigo abbattono il potere dittatoriale del professore di Lipsia; al grande poema miltoniano di Klopstock Gottsched poté opporre soltanto una ridicola epopea di Schönaich<sup>18</sup>. Accanto a lui emerge l'abilissimo Wieland<sup>19</sup>, creatore di un preclassicismo ancora abbastanza francesizzato, ma già con inclinazioni preromantiche. Contemporaneamente, Winckelmann richiamò l'attenzione sulla "vera" Antichità, quella greca. Lessing, mettendo fine una volta per tutte al falso Classicismo di Gottsched, propose alla nazione un Classicismo autentico, che venne realizzato da Goethe e Schiller dopo che entrambi furono passati attraverso il Preromanticismo dello *Sturm und Drang*.

In questo panorama si notano subito alcune incoerenze. Il Preromanticismo compare non meno di tre volte: nei poemi descrittivi di Brockes e Ewald von Kleist, in Klopstock, nello *Sturm und Drang*. La relativa avversione di Lessing per Klopstock continua a produrre un effetto sugli storiografi moderni, che non possono negare l'importanza decisiva della sua opera, ma suggeriscono l'impressione che sarebbe stata presto sostituita dall'influenza più decisiva di Lessing. Tuttavia si deve ammettere l'influenza di Klopstock sui preromantici dello *Sturm und Drang* i quali, del resto, non apprezzavano Lessing. Ma questo sarebbe stato un "errore di gioventù" in seguito corretto. Altro motivo di imbarazzo è la posizione di Wieland: sebbene la sua opera sia invecchiata, al punto che oggi quasi non la si legge più, è incontestabile la sua posizione di spicco come uno dei poeti più influenti della seconda metà del XVIII secolo. Sfortunatamente, Wieland è un classicista alla maniera francese. Che fare? Si attribuisce importanza al fatto che, nella vecchiaia, Wieland abbia risieduto a Weimar, e lo si considera, senza grandi esitazioni, uno dei grandi classici di Weimar, per quanto né il suo stile [1248] né il suo valore giustificano questa classificazione artificiale, che non è stata mai riconosciuta dalla coscienza della nazione. La verità storica dev'essere un'altra. Il

---

<sup>11</sup> N. d. t.: Su J. E. Schlegel cfr. cap. 6.2, p. 1089.

<sup>12</sup> N. d. t.: Su von Hagedorn cfr. cap. 6.1, p. 972.

<sup>13</sup> N. d. t.: Su Gellert cfr. cap. 6.2, p. 1091 e cap. 6.3, p. 1174.

<sup>14</sup> N. d. t.: Su von Haller cfr. cap. 6.3, p. 1145.

<sup>15</sup> N. d. t.: Su Brockes cfr. cap. 6.3, p. 1137.

<sup>16</sup> N. d. t.: Su von Kleist cfr. cap. 6.3, p. 1138.

<sup>17</sup> N. d. t.: Su Bodmer e Breitinger cfr. cap. 6.2, p. 1048, p. 1087, e cap. 6.3, p. 1152.

<sup>18</sup> N. d. t.: Christoph Otto von Schönaich (1725-1807).

<sup>19</sup> N. d. t.: Su Wieland si veda più avanti, pp. 1247-1249.

Preromanticismo attaccò tre volte perché il suo avversario era più forte di quanto si pensi: Lessing non fu sconfitto del tutto, e la sua importanza dev'essere cercata altrove; un compito portato a termine da Dilthey, che ha rivelato le fonti mistiche del suo pensiero. Il vero grande avversario di Gottsched é Klopstock, il primo capo del Preromanticismo tedesco. Ma Gottsched sopravvisse a tutti gli attacchi mortali perché riuscì a conseguire il proprio obiettivo: creò in Germania un poderoso classicismo alla maniera francese, del quale Wieland è il rappresentante principale.

Gottsched fu un poeta meno che mediocre e un critico letterario dalle conoscenze limitate e dalle opinioni anguste. Per la seconda volta (il primo caso è quello di Opitz) il rinnovamento letterario della Germania era affidato a una personalità insignificante. Non si può negare tuttavia che Gottsched abbia compiuto la propria missione storica, per quanto questa fosse superiore alle sue forze, con decenza e con un successo maggiore di quanto si ammetta. Gottsched era un patriota; ammirando la letteratura francese, soffriva per il ritardo di quella tedesca, per le stravaganze stilistiche delle sopravvivenze del Barocco, per la grossolanità del gusto popolare, per la scorrettezza del linguaggio perfino negli autori più apprezzati. Il suo patriottismo letterario arrivò al punto di fargli vincere la sua avversione nei confronti del Barocco: incaricando il suo discepolo Johann Elias Schlegel di confutare gli elogi tributati a Shakespeare dagli svizzeri, gli propose di dimostrare la superiorità di Gryphius. Il suo *Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst* (Provvista necessaria alla storia dell'arte drammatica tedesca, 1756-65) rimane ancor oggi la raccolta più completa dell'antica drammaturgia tedesca, indispensabile agli studiosi. Il merito di Gottsched per quanto riguarda la lingua è anche maggiore: riuscì ad estirpare le irregolarità dialettali, imponendo il dominio della lingua parlata in Sassonia. Perfino Haller corresse la seconda edizione delle sue poesie in base ai precetti di Gottsched, mentre soltanto i suoi nemici Bodmer e Breitinger continuavano a scrivere in una lingua veramente inammissibile, piena di idiotismi svizzeri e di parole straniere. Un discepolo di Gottsched, Johann Christoph Adelung (1732-1806), compose il primo grande vocabolario tedesco, alla cui autorità si sottomisero Goethe e Schiller. [1249] Si può affermare che tutto ciò che fu scritto dopo Gottsched continua ad essere leggibile, mentre tutto ciò che fu scritto prima di lui necessita di certi adattamenti linguistici per risultare comprensibile. Per finire, Gottsched riuscì ad imporre il gusto francese. La sua rivista "*Beiträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*" (Contributi alla storia critica della lingua, della poesia e dell'eloquenza tedesche), pubblicata a Lipsia tra il 1732 e il 1744, mantenne il monopolio del buon gusto letterario. Gellert, pur senza sottomettersi del tutto, adottò il linguaggio di Gottsched e il modello francese di La Fontaine, e fu lo scrittore tedesco più letto del XVIII secolo. Il classicismo gottschediano trionfò, infine, in Wieland.

Christoph Martin Wieland (1733-1813) appartiene al numero dei cosiddetti “classici” che formalmente sono venerati, ma ormai non viene quasi più letto. Ai suoi tempi la sua influenza fu immensa, e la sua carriera letteraria entusias mò il suo secolo. Proveniente da un ambiente pietista, acquisì un’erudizione greco-latina molto vasta e divenne, sotto l’influenza di Bodmer, un cristiano fervente, che interpretava con l’entusiasmo di Shaftesbury il cristianesimo di Milton; sfuggì tuttavia subito al sentimentalismo, trasformandosi in un allegro libertino che condusse, per cinquant’anni, la vita di un epicureo studioso, licenzioso ma senza eccessi. Della sua giovinezza conservò l’interesse per la letteratura inglese. Adattò la *Johanna Gray* di Rowe, e la sua traduzione in prosa di Shakespeare ebbe una ripercussione enorme, malgrado le note limitative in senso classicista. L’unico scrittore inglese che apprezzava intimamente era Sterne, e questo è significativo. Il preromanticismo di Wieland, che si manifesta nelle sue versioni delle [1250] fiabe e dei romanzi cavallereschi, tratta sempre questo genere di temi in maniera semicomica, con uno spirito cervantiano; e questo anche nel poema romantico *Oberon* (1780), il suo capolavoro, il cui incanto non si è ancora spento. Gli antichi che la sua erudizione preferiva erano Luciano e Orazio, i voltairiani dell’Antichità. I suoi *Comische Erzählungen* (Racconti divertenti, 1765) e le sue piccole poesie, aggraziate e licenziose fino all’oscenità, si collocano accanto a quelle di Voltaire, Piron e Bernis, modelli di un grecismo alessandrino e di un classicismo rococò. I romanzi di Wieland, tutti di argomento greco, sono opere di solida erudizione, ancor oggi interessanti per l’atteggiamento di opposizione alla Grecia idealizzata e semicristiana di Weimar; scoprendo il significato del cinismo e dei sofisti greci, Wieland è un precursore di Nietzsche, mentre il suo romanzo autobiografico *Geschichte des Agathon* (Storia di Agatone, 1766-67) si colloca tra i “romanzi di formazione”, tra il *Simplicissimus* e il *Wilhelm Meister*. L’erudizione di Wieland è ancora di tipo barocco, ed egli scelse un genere barocco, quello dello “specchio dei principi”, per esporre, nel *Goldener Spiegel* (Lo Specchio d’oro, 1772) le sue idee politiche di un assolutismo illuminato. Wieland è un rappresentante amabile e rispettabile di alti ideali umanitari.

Il successo di Wieland è significativo. La sua rivista “*Teutscher Merkur*” (Il Mercurio Tedesco), pubblicata tra il 1773 e il 1789, fu l’organo-guida della letteratura tedesca. Wieland riuscì (cosa che neppure a Gellert era riuscita) a valicare le frontiere della Germania luterana, a conquistare il Sud cattolico e l’Austria, insegnando loro la lingua di Gottsched e incorporandoli nella letteratura tedesca, dopo una separazione durata quasi due secoli. Questa vittoria fu quella del Classicismo illuminista, del quale Wieland è il principale rappresentante tedesco. Attraverso lui Gottsched vinse. La Germania ebbe infine il suo Classicismo: era tornata ad essere europea.

Ma questo Classicismo non è quello di Goethe e di Schiller. Wieland non appartiene a Weimar, se non per la circostanza casuale di avervi stabilito la propria residenza negli ultimi anni della sua vita.

Goethe e Schiller arrivarono al Classicismo attraverso il Preromanticismo; confrontati con Wieland, rivelano la particolarità preromantica del Classicismo di Weimar, abbastanza differente da quello illuminista europeo. Il classicista Wieland appartiene al ciclo Pope-Voltaire-Parini; i suoi contemporanei di Weimar appartengono a un altro Classicismo, quello di Alfieri e di Chénier. Il Classicismo illuminista poggia, come tutti i classicismi moderni, su una base borghese; la base borghese dell'“ultimo classicismo” [1251] (quello di Weimar e dei suoi contemporanei) doveva essere alquanto differente, e le sue fonti ideologiche non possono ritrovarsi nel razionalismo che informava Pope, Voltaire e Wieland. Le origini ideologiche del Classicismo tedesco devono risiedere nello stesso Preromanticismo; e stando così le cose, Klopstock diviene la figura centrale dell'evoluzione letteraria. Lessing giunse all'apice della sua attività quando le opere decisive di Klopstock erano già state pubblicate, ma incontrò subito la resistenza dei preromantici dello *Sturm und Drang* che si ispiravano a Klopstock; la sua critica religiosa, antiortodossa, ebbe ripercussioni molto più tardi, attraverso Schleiermacher. Lessing, come classicista, non è posteriore, ma anteriore a Klopstock, e il suo predecessore immediato è Winckelmann, un altro classicista tedesco che si distingue profondamente dai classicisti dell'Illuminismo. Studiando Winckelmann si rivelano le origini ideologiche che produssero la particolarità del classicismo tedesco.

Il Classicismo tedesco non si ispirò alla Francia, come pretendeva Gottsched, nè alla Grecia, come voleva Weimar, ma alla stessa fonte alla quale si ispirerà il Preromanticismo: la mistica. L'affermazione sembrerà strana a chi conosca la prosa equilibrata e l'ideologia pagana di Winckelmann. Il caso di Brockes<sup>20</sup> serve, tuttavia, a dimostrare la possibilità della divergenza tra forma e stile: in Brockes la forma è sentimentale, l'ideologia è razionalista e lo stile è barocco. Il caso di Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) è un po' simile. Era un povero maestro di scuola prussiano, incaricato di insegnare il greco a ragazzini stupidi. Continuò i suoi studi nella più grande miseria: una forza interiore, misteriosa, lo spinse dalle lettere greche all'arte greca, che ai suoi tempi era soltanto oggetto di ricerche archeologiche. Le copie delle statue greche che vide a Dresda lo commossero con la forza di una [1252] rivelazione religiosa. Si recò a Roma, convertendosi, con una facilità quasi precipitosa, al cattolicesimo, per poter risiedere nella città papale; arrivò ad essere nominato direttore del museo di antichità del Vaticano. La fine terribile del grande entusiasta, morto pugnalato da un ladro che si era finto venditore di oggetti d'arte, ha suggerito il tema di romanzi e opere teatrali a diverse letterature; probabilmente l'assassino era entrato in contatto con lui in veste di amante, dato che Winckelmann era omosessuale (a tal punto si identificava con i costumi greci).

---

<sup>20</sup> N. d. t.: Su Brockes cfr. cap. 6.3, p. 1137.



Winckelmann è una figura europea, la prima figura europea della letteratura tedesca. La sua storia dell'arte antica, tradotta in tutte le lingue, sostituì ai modelli romani quelli greci, creò un nuovo Classicismo europeo, quello di Goethe e Chénier, creò l'immagine della Grecia serena e olimpica (egli stesso parla della «*edle Einfalt und stille Größe*»<sup>21</sup> delle sculture greche) immagine che sarà quella prevalente fino a quando Burckhardt e Nietzsche scopriranno, un secolo dopo, la Grecia tragica e pessimista. Il proletario Winckelmann, che fece una carriera vertiginosa, è il modello dell'atteggiamento antipopolare e pseudo-aristocratico che sarà quello di Weimar; e la maniera in cui egli seppe disciplinare il demonio nella sua anima costituirà un esempio per Goethe, Stifter e Mörike. Tutti costoro nascondono, dietro la calma apparente, le tentazioni superate; e in Winckelmann c'è un altro segreto, al di là della patologia sessuale. Le meravigliose descrizioni del Laocoonte, dell'Apollo del Belvedere e dell'Era Ludovisi, nei suoi *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura, 1755), opera alla quale tali sculture devono la loro celebrità europea, rivela un'emozione profonda, religiosa; la condizione proletaria di Winckelmann fa pensare a una religiosità non ufficiale, settaria, e la sua indifferenza in materia di cambiamento di affiliazione religiosa ricorda quelle sette che attenuarono il rigore dogmatico per promuovere l'unione delle Chiese separate. Sarà opportuno meditare sul famoso passo della *Nachahmung*: «La qualità generale e significativa dei capolavori greci è una nobile semplicità e una serena grandezza nell'atteggiamento e nell'espressione. Come la profondità del mare rimane sempre calma, per quanto la superficie sia tempestosa, così l'espressione delle statue greche rivela, al di sopra delle passioni, una grande anima quieta». Non è possibile leggere queste parole senza pensare alla “luce interiore” dei “quieti nel paese”, dei mistici renani, e alla “*Schöne Seele*”, l’“anima bella” dei mistici teresiani. Winckelmann trasformò il senso [1253] religioso in senso estetico, e questa secolarizzazione avrà conseguenze enormi: la “sintesi greco-tedesca” quale base di una cultura della perfezione universale negli individui e di una “religione della cultura” nella nazione. La libertà religiosa del tedesco si trasformerà in libertà estetico-scientifica, continuando a sussistere, tuttavia, l'indifferenza politica.

La relazione tra Winckelmann e Lessing è delle più complesse; un brano sul Laocoonte della *Geschichte der Kunst des Altertums* (Storia dell'arte dell'Antichità, 1764) [di Winckelmann] ispirò il *Laokoon* di Lessing, la cui estetica ispirerà, a sua volta, il classicismo di Goethe e Schiller. Ma interpretando in questo modo la successione dei fatti storici, non si comprenderebbe l'esistenza del Preromanticismo tedesco, dello *Sturm und Drang*, tra Lessing e Goethe, e l'opera di Klopstock perderebbe qualunque significato. In realtà Lessing, invece di “proseguire Winckelmann”, percorse

---

<sup>21</sup> N. d. t.: J. J. WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*: «Nobile semplicità e serena grandezza».

un cammino che pare opposto a quello di Winckelmann: dal Classicismo francese alla “mistica della cultura”.

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) è il maggior critico letterario del XVIII secolo. Il superlativo non potrà evitare limitazioni, perché Lessing non era un maestro dell'interpretazione; in questo, Coleridge gli è superiore. Le analisi di Lessing, e soprattutto la famosa analisi delle opere teatrali francesi nella *Hamburgische Dramaturgie* (Drammaturgia di Amburgo, 1767-69) gli servirono per scopi polemici o dottrinari, per demolire la celebrità degli oggetti delle sue analisi o per trarre da essi delle lezioni teoriche. Lessing pose tutta la sua immensa erudizione al servizio delle lotte letterarie; la sua critica è sempre polemica, è giornalismo nel senso più elevato del termine, giornalismo di un lottatore che ha il coraggio inedito di raggiungere l'idealismo più puro servendosi di uno stile rapido, epigrammatico, mordace ed eloquente: la prima prosa moderna in lingua tedesca. Possedeva il talento di annientare i suoi [1254] avversari, ma impiegò quest'arma terribile soltanto al fine di contribuire alla vittoria delle sue idee giuste. Nelle *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (Lettere riguardanti la letteratura più recente, 1759-65) annientò Gottsched, per liberare il teatro tedesco dalle influenze francesi e preparare una nuova arte scenica basata sulle lezioni dei greci e di Shakespeare. Nel *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (Laocoonte, ovvero sui confini tra la pittura e la poesia, 1766) annientò la poesia descrittiva, stabilendo una linea di confine tra poesia e pittura: una lezione dal valore durevole, che non sempre è stata ascoltata, ma che ormai appartiene al piccolo numero delle teorie estetiche indiscusse. Lessing volle escludere dalla poesia i generi descrittivo e didattico, i generi statici, perché identificava la poesia col movimento. Il teatro, cioè la poesia dotata di movimento fisico, significava per lui, come per tutto il XVIII secolo, la vetta più elevata della letteratura. L'*Hamburgische Dramaturgie*, al di là della perspicacia ineguagliata delle analisi, risente di molti errori: Lessing commise l'enorme ingiustizia di estendere a Racine e a Corneille la condanna pronunciata contro il teatro di Voltaire; e rimanendo un credente ortodosso nell'infallibilità degli antichi, ricorse ai sofismi più artificiosi per sostenere la nuova drammaturgia sulla base delle ambigue espressioni di Aristotele. Ma la lezione principale dell'opera (la dignità letteraria e umana del teatro come una delle supreme istituzioni nazionali) ispirò per più di un secolo la scena tedesca, e rimane un'ispirazione per tutte le nazioni colte. Come critico-lottatore, Lessing non ha paragoni della storia della letteratura.

La sensibilità morale non permise a Lessing di limitare alla letteratura la propria attività critica. Con lo stesso coraggio si oppose all'erudizione pedante dei falsi umanisti; interpretò l'Antichità non come un oggetto morto dell'archeologia, ma come parte della nostra vita intellettuale. Il suo piccolo trattato *Wie die Alten den Tod gebildet* (Come gli antichi immaginavano la morte, 1769), che

dimostra come gli antichi rappresentassero [1255] la morte non come uno scheletro orribile ma come la sorella del sonno e come un genio consolatore, segna un'epoca nella storia dello spirito europeo: al posto della protesta razionalista contro il cristianesimo sorge ora la protesta estetica, neopagana, di un nuovo ellenismo. Con tutto ciò, la critica religiosa di Lessing, diretta contro l'ortodossia luterana, superò per intensità tutti gli attacchi dei "free-thinkers" e dei "philosophes". Sotto il pretesto di aver trovato nella biblioteca di Wolfenbüttel, di cui era direttore, dei frammenti di un autore sconosciuto, pubblicò col titolo di *Fragmente eines Ungenannten* (Frammenti di un anonimo, 1774-78)<sup>22</sup> alcuni capitoli tratti da un manoscritto inedito del vecchio deista Hermann Samuel Reimarus (1694-1768), opera audace che ridicolizzava i miracoli dell'Antico Testamento, metteva in dubbio la veridicità storica della risurrezione di Cristo e affermava infine che Gesù non si era proclamato redentore del mondo, ma soltanto messia degli ebrei; il resto sarebbe stata un'invenzione degli apostoli. Lessing non si identificò con le opinioni di Reimarus, con le quali, comunque, hanno inizio gli studi moderni sulla vita di Gesù, ma difese il diritto di pubblicare tutte le possibili obiezioni contro la verità del cristianesimo; e difese tale diritto con tanta forza contro il potente pastore amburghese Goeze e contro tutto il clero luterano che questo, in mancanza di argomenti da opporre, richiese e ottenne di proibire a Lessing la pubblicazione di opere teologiche. Anche così il critico proseguì nella sua lotta, scrivendo il dramma *Nathan der Weise* (Nathan il saggio, 1779), opera debole sul piano letterario ma efficace e ammirevole per l'emozione sincera a favore della tolleranza. La parabola dell'ebreo Nathan, nella quale le tre principali religioni [monoteiste] sono paragonate a tre anelli uguali che un padre lascia in eredità ai suoi figli, senza che nessuno sappia quale dei tre è quello autentico, fu quanto di più forte sia stato detto nel XVIII secolo contro le religioni positive.

Sotto questo aspetto, come pure sotto altri, Lessing, l'antifrancese, è un figlio dell'Illuminismo francese. Aveva cominciato con piccole commedie nello stile di Destouches; la sua critica, per quanto diretta contro la drammaturgia voltairiana, è ampiamente voltairiana; lo stesso *Nathan der Weise*, "opera a tesi" che ricorda *Zaire* e *L'Orphelin de la Chine*<sup>23</sup>, rivela un discepolo dei francesi. E non è tutto. Lessing cedette poco a quelle influenze inglesi che egli stesso difese. La tragedia borghese *Miss Sara Sampson* (1755), al di là del titolo inglese, somiglia più ai drammi borghesi di Diderot che a qualunque modello inglese. L'eccellente commedia *Minna von Barnhelm* (1767), sebbene si svolga in un ambiente prussiano, è una commedia [1256] alla maniera francese, sia pure molto approfondita. La grande tragedia *Emilia Galotti* (1772), capolavoro del teatro lessinghiano, nella quale l'autore intese esemplificare le proprie teorie drammaturgiche (una tragedia dalla composizione magistrale, sebbene certe debolezze della motivazione psicologica rivelino come

---

<sup>22</sup> N. d. t.: Anche noti come *Wolfenbütteler Fragmente* (Frammenti di Wolfenbüttel).

<sup>23</sup> N. d. t.: Opere teatrali di Voltaire, cfr. cap. 6.2, p. 1081.

Lessing fosse più un critico che un creatore) è molto più vicina ai francesi che a Shakespeare. Lessing è un classicista, ma più alla maniera di Voltaire che a quella di Goethe. Il suo pensiero sembra razionalista; tutti i suoi atteggiamenti sono quelli di un polemista dell'Illuminismo, in particolare nella sua opposizione all'ortodossia luterana. Oltre al *Nathan*, non vanno dimenticati il dialogo *Ernst und Falk. Gespräche für Freimaurer* (Ernst e Falk, Dialoghi per massoni, 1778), che espone le dottrine della Massoneria, e l'ultimo trattato *Die Erziehung des Menschengeschlechtes* (L'educazione del genere umano, 1780) nel quale si prospetta una "educazione dell'umanità" attraverso una nuova Chiesa umanitaria, oltre il cristianesimo.

Lessing sostenne di non essere un nemico dell'ortodossia, e respinse qualunque legame col razionalismo; e la superiore veracità di questo grand'uomo non permette di interpretare tali affermazioni come misure precauzionali. Dobbiamo a Wilhelm Dilthey la penetrante analisi che ha rivelato un Lessing sconosciuto, un antirazionalista viscerale, un pesatore dalle inclinazioni mistiche, che si occupava di studi gnostici dando un'interpretazione mistica al credo massonico. Questo antirazionalismo spiega, forse, la sua avversione per i francesi, allora i principali sostenitori del razionalismo, e la spiega meglio che non la tesi di un rigido patriottismo di Lessing, che fu un gran cosmopolita. Il suo atteggiamento nei riguardi del cristianesimo non è di negazione, quanto piuttosto di dubbio. Per lo meno, così è stato interpretato uno dei suoi passi più famosi: «Se Dio tenesse nella mano destra la Verità e nella mano sinistra il desiderio di trovare la Verità, sia pure dovendola poi cercare continuamente, e mi dicesse: "Scegli!", io, umilmente, gli prenderei la mano sinistra dicendo: "Datemi questa, Padre, la Verità è soltanto per Voi"»<sup>24</sup>. Se questo è scetticismo, non è quello di Bayle e di Hume. E' piuttosto uno scetticismo pascaliano, una religiosità in cerca di una strada; in ogni caso, non è una religiosità cristiana, e neppure anticristiana. Dilthey è riuscito a dimostrare (e Leisegang lo ha confermato) che Lessing era un gnostico moderno, alla ricerca di una religione al di là del cristianesimo dogmatico, di una Terza Chiesa. Per questo l'alternativa tra ortodossia e razionalismo non aveva senso per lui. Il suo atteggiamento era, purificato e razionalizzato, quello dei [1257] mistici renani, o anche dei francescani "spirituali"; ma la fede del suo secolo nell'onnipotenza dell'educazione lo portò a parlare, a tal fine, di "educazione del genere umano".

Come pensatore, Lessing arrivò, alla fine della sua vita, alle origini spirituali di Winckelmann; e come poeta è un discepolo dei francesi. Questa combinazione paradossale ne spiega l'ambiguità: grande liberatore nel senso del razionalismo, e profeta segreto nel senso della mistica. Da ciò derivano le sue differenti influenze: come teorico della letteratura e drammaturgo ispirò il

---

<sup>24</sup> N. d. t.: Citazione da LESSING, *Eine Duplik*, 1778.

Classicismo di Weimar; come pensatore ispirò la “*Bildungsreligion*”<sup>25</sup>, il cristianesimo estetico e adogmatico di Schleiermacher. Né come poeta né come pensatore Lessing poteva ispirare fiducia ai preromantici: non era abbastanza entusiasta per Shakespeare, non era abbastanza antirazionalista, non apprezzava la poesia cristiana di Klopstock. Ciò che vi era di preromantico in Lessing, e che lo rendeva capace di influenzare il futuro, è l’elemento mistico del suo pensiero. La parte malinconica, populista e “inglese” del Preromanticismo non trova appoggio in questo discepolo dei francesi. Nell’ambito della letteratura tedesca Lessing è il purificatore dell’atmosfera, l’indispensabile liberatore; nell’ambito della letteratura europea Lessing è un anacreontico che arriva troppo tardi come classicista alla maniera francese o troppo presto come classicista alla maniera di Weimar. Avendo soltanto Lessing, la letteratura tedesca sarebbe rimasta, ancora una volta, isolata nell’Europa preromantica. Paradossalmente, il ruolo di includere la letteratura tedesca in quella europea non spettò al grande europeo Lessing, ma al patriota cristiano Klopstock.

Klopstock è un sassone, come Lessing, e come lui porta l’eredità luterana. Ma invece di formarsi, come Lessing, nella Berlino francesizzata di Federico il Grande, si formò in Svizzera. La Svizzera tedesca avrà i suoi maggiori scrittori nel XIX secolo: Gotthelf, Burckhardt, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer. Ma questi, per quanto di livello europeo, saranno solo provinciali per quanto riguarda la loro influenza. Gli svizzeri del XVIII secolo, molto inferiori quanto al valore (Haller, Bodmer, Breitinger, Gessner), quanto all’influenza furono europei. Sono dei calvinisti che non conoscono l’isolamento luterano; sono repubblicani indomiti, che vivono a continuo contatto con i loro concittadini di lingua francese, hanno rapporti con gli italiani illuminati della Lombardia e partecipano alla scoperta poetica delle loro Alpi [1258] da parte degli stranieri; sono mediatori nati<sup>26</sup>, che nella letteratura tedesca del XVIII secolo svolgono un ruolo di seminari parzialmente stranieri, simile a quello dello svizzero Rousseau in Francia. Tra le influenze straniere che la Svizzera trasmise ai tedeschi prevale quella inglese, la cui importanza è talmente fondamentale che si può affermare che la letteratura tedesca del XVIII secolo sia figlia di quella inglese<sup>27</sup>. La priorità spetta agli svizzeri Bodmer e Breitinger, traduttori e difensori di Milton, autore che in Germania suscitò un’impressione profondissima. Richiamarono l’attenzione su Thomson, di cui Brookes tradusse le *Seasons*. Per sostenere la dottrina preromantica dei critici di Zurigo, che già parlavano di Omero e della Bibbia, Young si dimostrerà un alleato prezioso. Wieland, durante la sua permanenza in Svizzera, ricevette il suggerimento di tradurre Shakespeare.

---

<sup>25</sup> N. d. t.: “Religione della cultura”.

<sup>26</sup> Fr. ERNST, *La tradition médiatrice de la Suisse au XVIIIe et XIXe siècles*, in “Revue de Littérature comparée”, vol. VI, 1926.

<sup>27</sup> M. KOCH, *Über die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrhundert*, Leipzig, 1883.

La Bibbia luterana e l'Omero greco studiati a scuola confermarono il giovane studente Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) nel proposito di diventare il Milton della propria nazione, l'autore che aveva conosciuto attraverso gli svizzeri. I primi tre canti di *Der Messias* (Il Messia<sup>28</sup>) uscirono nel 1748, che rappresenta la data più importante della storia letteraria tedesca. Klopstock creò un nuovo linguaggio poetico, ugualmente distante dal gongorismo degli ultimi poeti barocchi, dall'arida trivialità dei gottschediani e dalla tenerezza superficiale degli anacreontici: una lingua grave, solenne e degna, quella di Goethe, Schiller e Hölderlin e di tutti i più grandi poeti tedeschi fino a George. Klopstock creò un metro, l'esametro omerico, [1259], adattato in maniera ammirevole alla lingua tedesca; sarà questo il metro della traduzione di Omero realizzata da Voss, dell'*Hermann und Dorothea* di Goethe e dell'*Archipelagus* di Hölderlin. Klopstock creò il primo poema della letteratura tedesca moderna che si possa dire "direttamente ispirato" (al di là dell'influenza decisiva di Milton), perché non derivava dalla volontà di imitare quanto da un'intima necessità, dall'entusiasmo religioso e poetico di un adolescente geniale. Oggi tuttavia il *Messias* non viene più letto da nessuno, se non in brani scelti nella scuola secondaria; si può arrivare ad affermare che l'opera, nel suo insieme, sia illeggibile. L'epopea si compone di grandi blocchi, scene immaginate con una forza creatrice superiore ma mai veramente vedute; l'entusiasmo religioso dilaga in discorsi e dialoghi interminabili, in descrizioni delle più vaghe, in lacrime abbondanti; tutto è celeste, troppo celeste, irreali, nebuloso, come se fosse visto attraverso un velo. I contorni sfumano, i corpi si disfano, e rimane soltanto una vaga musica, un "*gloria in excelsis*" in lingua tedesca. Siamo ben lontani dalla disciplina classica del calvinista Milton e più vicini alla religiosità luterana che aveva creato la musica cosmica di Bach, prima che l'anima tedesca divenisse capace di esprimersi a parole. Per questo Klopstock fu incapace di comporre un dramma, per quanto *Der Tod Adams* (La morte di Adamo, 1757) abbia commosso l'Europa intera, arrivando a esercitare un'influenza perfino su Alfieri e in Francia. Il genio di Klopstock è soprattutto lirico; quando non pecca per sperimentazione metrica (introdusse nella poesia tedesca tutti i metri antichi) è pieno di lirismo. Ma anche nella poesia religiosa soffre della medesima mancanza di chiarezza che si osserva nel *Messias*, perdendosi in altisonanti luoghi comuni. Nelle odi il primo verso crea subito un'atmosfera poetica che si impone alla mente del lettore, come nella meravigliosa ode *Der Zürchersee* (Il Lago di Zurigo); ma il resto, dilungandosi molto, diventa superfluo. Klopstock era consapevole di questa mancanza di realtà nella sua poesia; cercava un terreno su cui appoggiare i piedi, e ritenne di trovarlo nel sentimento nazionale. Il patriottismo letterario di Gottsched e Lessing, compatibile con la tolleranza dei cosmopoliti del XVIII secolo, si trasforma, in Klopstock, in nazionalismo teutonico, geloso perfino dei modelli inglesi. Anche qui Klopstock era fuori dalla

---

<sup>28</sup> N. d. t.: Titolo tradotto in italiano anche come "La Messiade".

realtà: invece di scoprire il popolo tedesco reale, evase nel falso scandinavismo delle odi barbariche e delle opere drammatiche dette “*Bardiete*”<sup>29</sup>, nelle quali glorificò l’eroe nazionale Arminio. Proprio in virtù di ciò, del suo [1260] nazionalismo e scandinavismo, Klopstock è un tipico preromantico, un poeta della sua epoca.

Per motivi differenti, Gottsched e Lessing furono anacreontici; Klopstock, al contrario, è un autentico contemporaneo di Young e Macpherson, e negli ultimi anni di vita, entusiasmato per la Rivoluzione Francese, si rivelerà un contemporaneo di Rousseau. Con Klopstock la letteratura tedesca si inquadra finalmente in quella europea. Ma è necessario osservare che, a pochi anni di distanza, seguiranno due preromanticismi tedeschi molto differenti: uno, ispirato a Klopstock, cristiano e nazionalista tedesco, quello dei poeti dello “*Hainbund*” (Lega dei boschi); l’altro, shakespeariano, russoviano e rivoluzionario, dello *Sturm und Drang*.

Klopstockiani furono tutti i “bardi” tedeschi che finsero di cantare gli *Haine*, vale a dire i boschi dell’antica Germania. Lo stesso *Hainbund* fu un’associazione poetica di studenti dell’università di Göttingen; costoro avevano fondato, nel 1770, una pubblicazione periodica, il “*Göttinger Musenalmanach*” (L’Almanacco delle Muse di Gottinga), per poi dar vita nel 1772 all’effimera associazione. Si riunivano di notte nei boschi, cantando al chiaro di luna, bruciando i libri indecenti di Wieland e giurando di voler morire per la patria. Bürger<sup>30</sup> fu uno dei capi dello *Hainbund*, dal quale poi si allontanò per via del suo immoralismo rivoluzionario e dello spirito realista che gli ispirava la ballata tedesca. Hölty<sup>31</sup> rappresentò la parte umanistica del genio di Klopstock, l’arte di comporre secondo complicati metri antichi. Il più klopstockiano di tutti fu Friedrich Leopold Stolberg-Stolberg (1750-1819), grande aristocratico, o meglio *Junker*<sup>32</sup>, che preferì anch’egli i metri classici per esprimere un violento nazionalismo tedesco e (cosa sorprendente) un odio veemente nei confronti di re, principi, aristocratici e clero. Questo traduttore dell’*Iliade* (prima di Voss e con uno [1261] spirito tedesco e popolare) e traduttore di tutto l’*Ossian* sembra appartenere allo *Sturm und Drang*; ma invece di aderire a questo Preromanticismo rivoluzionario si convertì, in seguito, al cattolicesimo, atto che suscitò indignazione nella Germania protestante e contribuì a far dimenticare le sue poesie posteriori, alcune delle quali sono superiori a quelle di tutti i suoi contemporanei e, a volte, degne di Goethe. Colui che attaccò implacabilmente il neoconvertito fu un suo antico compagno dell’*Hainbund*, Voss<sup>33</sup>, che come traduttore classico di Omero prepara il terreno al Classicismo di Weimar.

---

<sup>29</sup> N. d. t.: Cfr. cap. 6.3, p. 1205.

<sup>30</sup> N. d. t.: Su G. A. Bürger cfr. cap. 6.3, p. 1206.

<sup>31</sup> N. d. t.: Su Hölty cfr. cap. 6.3, p. 1143.

<sup>32</sup> N. d. t.: Termine che indicava l’aristocrazia terriera prussiana.

<sup>33</sup> N. d. t.: Su Voss si veda il cap. 6.3 e in particolare p. 1195.

Le differenze tra i classicismi dei klopstockiani Höltz, Stolberg e Voss contribuiscono a chiarire il significato del classicismo metrico del preromantico Klopstock e a precisare la sua posizione all'interno della letteratura tedesca. L'arte poetica di Klopstock propone, in effetti, un problema delicato: lo spirito della sua poesia è preromantico, la forma è classicista. Il collegamento tra i due aspetti fu possibile soltanto grazie a una caratteristica di Klopstock che si rivela nella magniloquenza delle sue metafore: si tratta della sua mentalità barocca<sup>34</sup>. Klopstock è l'unico poeta tedesco che sia in parte paragonabile a Bach, il più grande compositore barocco, che anch'egli unì l'ispirazione melodica popolare alle forme classiche della musica rinascimentale. È il Barocco protestante. I precursori poetici di Klopstock bisogna cercarli tra i poeti post-barocchi del XVIII secolo: Brockes e Haller. È l'unico vero successore di Klopstock, per lo stile e per la mentalità, è un luterano barocco perduto nella Grecia dei suoi sogni: Hölderlin<sup>35</sup>. Il Classicismo dei poeti dell'*Hainbund* è differente: è, o pretende di essere, più "popolare", nel senso in cui Omero fu interpretato dai preromantici inglesi. Esistono poi, nel Preromanticismo tedesco, residui di differenti misticismi. Uno di questi misticismi proviene dal Barocco protestante: rivela affinità con Milton, compare in Haller e Klopstock, guasta i poeti dell'*Hainbund*, che non riescono a rifugiarsi nell'ispirazione popolare, e termina con Hölderlin. Un altro misticismo, quello renano di Poiret e della "*Schöne Seele*", compare in Winckelmann, rivela affinità [1262] con il sentimentalismo inglese e conduce a Goethe, prima a quello del *Werther* e poi al Goethe greco di Weimar. Entrambi [i misticismi] sono incapaci di allearsi allo spirito nazionale tedesco, e neppure al russioviandismo. Solo un terzo misticismo riesce a unirsi al populismo preromantico, nazionalista e rivoluzionario, producendo lo *Sturm und Drang*. È un misticismo che ha origini nell'Europa orientale, probabilmente slave. Ed è degno di nota il fatto che i rappresentanti più tipici dello *Sturm und Drang* siano "orientali": Hamann e Herder provengono dalla Prussia Orientale, Lenz dal Baltico. Gli altri "*Stürmer*"<sup>36</sup>, i renani Goethe e Klinger e lo svevo Schiller, passano soltanto per il movimento, per poi approdare ad altri risultati.

Johann Georg Hamann (1730-1788) è il primo di quei mistici orientali: teologo sfortunato, commerciante fallito, dissoluto e rovinato, riceveva a Londra nel 1758, leggendo la Bibbia, un'improvvisa rivelazione che lo trasformò in un membro delle conventicole irrequiete della sua terra per metà prussiana e per metà slava. È un mistico autentico; studi moderni riconoscono in lui un precursore dell'esistenzialismo cristiano. Hamann considera il razionalismo nemico di Dio e dell'uomo. È una sorta di metodista, molto distante dal sentimentalismo quietista e dalla "*Schöne*

---

<sup>34</sup> O. WALZEL, *Barockstil bei Klopstock*, in "Festschrift fuer H. M. Jellinek", Leipzig, 1928; R. BENZ, *Deutsches Barock*, Stuttgart, 1949.

<sup>35</sup> N. d. t.: Su Hölderlin si veda più avanti, p. 1326.

<sup>36</sup> N. d. t.: Gli aderenti al movimento dello Sturm und Drang.



*Seele*”; odia l’Umanesimo e pretende di rivoluzionare la letteratura. Come mistico del “Regno dei Cieli” si avvicina al ceco Comenius. Come “cabalista” che riconosce nelle cose del mondo le cifre misteriose della “lingua divina” è vicino al mistico slesiano Böhme. In un linguaggio confuso e in frammenti incoerenti Hamann propone una teoria mistica della poesia. Gli oggetti della natura sono gli elementi e le lettere della lingua divina, che non ha nulla a che vedere con il linguaggio razionale. «La poesia, infatti, è la lingua materna del genere umano». Mediante la lingua poetica l’uomo crea un’immagine del mondo divino. Il poeta è l’uomo che comunica direttamente con Dio, senza l’intervento della “*ratio*”. [1263] La capacità di comunicare in questo modo con Dio, paragonabile all’unione mistica del “genio religioso”, costituisce il genio poetico.

Questo concetto si incontrava con quello di “genio originale” di Young, facendo sensazione nella Germania dell’epoca<sup>37</sup>. Le *Conjectures on Original Composition* di Young<sup>38</sup> sono del 1759, e già nello stesso anno Moses Mendelssohn, l’amico di Lessing, ne segue le idee, proclamando il genio di Shakespeare, malgrado questi non avesse riconosciuto gli antichi e le “regole”. Nel 1760 Hans Ernst von Teubern traduce l’opera di Young; Lessing l’approva, Hamann e Herder ne sono entusiasti. In Shakespeare venne trovato il modello del genio originale, in comunicazione diretta con Dio. Tra il 1762 e il 1766 Wieland produce la traduzione tedesca, in prosa, di ventidue drammi shakespeariani. Nella prosa un po’ dura, come le incisioni gotiche in legno, di questa traduzione, i giovani tedeschi riconobbero lo stesso spirito germanico<sup>39</sup>. Il profeta di questo spirito fu Herder.

Il contributo di Johann Gottfried Herder (1744-1803) conterraneo, discepolo e amico di Hamann, al pensiero preromantico tedesco consiste, in primo luogo, [1264] nell’applicazione del concetto di “genio”, già rivelatosi in Omero, nella Bibbia, in Shakespeare, in Ossian e nella poesia popolare. Ma i criteri estetici che impiega, per quanto non siano meno preromantici, provengono da un’altra fonte: Shaftesbury. Per questo motivo Herder non cadde nell’antiumanesimo radicale di Hamann, e non cedette, come gli *Stürmer*, al disprezzo della forma; conservò sempre il rispetto per la qualità letteraria e poté servire da guida al futuro classicista Goethe. All’inizio Herder sembra limitarsi soltanto a dare un’espressione comprensibile e coerente ai confusi frammenti dell’estetica irrazionalista di Hamann, soprattutto nel suo trattato sull’origine del linguaggio. Con il fervore mistico del suo maestro, Herder proclamò la scoperta della poesia nella Bibbia. Infine conobbe Shakespeare e Ossian, ed esplose, per così dire, nei saggi della raccolta *Von deutscher Art und Kunst* (Sullo stile e sull’arte tedeschi, 1733). Non è facile oggi apprezzare debitamente questo

---

<sup>37</sup> I. L. KIND, *Young in Germany*, New York, 1906.

<sup>38</sup> N. d. t.: Cfr. cap. 6.3, p. 1120.

<sup>39</sup> La traduzione di Wieland è stata anche giudicata diversamente. F. Gundolf (*Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin, 1914) la trovò sentimentale e un po’ nello stile del Rococò francese. Il fatto principale è però che la traduzione fu fatta in una prosa colloquiale. La gioventù [tedesca dell’epoca] ne ebbe l’impressione che Shakespeare fosse stato un autore che si era espresso nella lingua di tutti i giorni dei tedeschi del 1760, uno Shakespeare naturalista.

lavoro: in primo luogo perché la forma rapsodica, brusca dello stile pregiudica l'espressione; poi perché le scoperte estetiche che vi sono esposte sono diventate, da allora, luoghi comuni. Herder è uno spirito precursore, uno dei maggiori pensatori dell'umanità, che sperimentò la disgrazia che le sue idee fossero così universalmente accettate da dimenticarne l'origine. Senza dubbio quelle pagine di *Von deutscher Art und Kunst* costituiscono il più grande esempio di critica letteraria in lingua tedesca e uno dei grandi documenti della storia letteraria europea. Il saggio su Shakespeare è la prima interpretazione sintetica del maggiore tra i poeti, la prima interpretazione di un'opera letteraria (in questo caso il *Macbeth*) come una struttura coerente e viva; Schlegel, Coleridge e De Sanctis gli devono molto. Il patriottismo germanico di Herder cercò invano qualcosa di valore paragonabile nell'antica letteratura tedesca, ma lo trovò nell'architettura, quella delle cattedrali medievali. Al suo giovane discepolo Goethe fece scrivere il saggio sulla cattedrale di Strasburgo, con il quale comincia a delinearsi il medievalismo romantico. Queste grandi opere d'arte, le cattedrali, furono il risultato del lavoro collettivo di interi secoli, opere anonime come la poesia popolare. In questa Herder trovò il massimo genio poetico. La comprensione matura dei differenti geni delle varie nazioni si incontra nell'introduzione all'antologia *Stimmen der Völker in Liedern* (Le voci dei popoli nei canti, 1778-79; 1808)<sup>40</sup>: è un'antologia di *Lieder* tedeschi, di canzoni inglesi, scandinave, slave e perfino di "romanzi spagnoli". A quell'epoca il termine *Lied*, di origine anacreontica, mutò significato, cominciando a definire il genere più autentico della poesia tedesca. Il modello [1265] dell'antologia furono le *Reliques* di Percy, da cui Herder tradusse alcune ballate. Tra le sue scoperte personali figurano le ballate jugoslave. E tutte queste espressioni poetiche Herder le tradusse con la stessa maestria con la quale tradurrà, alla fine della sua vita, il *Poema de mio Cid*.

Herder non aveva il talento per produrre una poesia originale. Come traduttore era un maestro, per la capacità di empatia, di sentire insieme ad anime estranee, individuali o collettive. Herder è il primo europeo che, mantenendosi cosmopolita nel senso dell'Illuminismo, interpretò l'Europa come una sinfonia di molteplici voci differenti, le voci nazionali, che sapeva distinguere e caratterizzare. Ed ecco il secondo grande contributo di Herder al pensiero preromantico e romantico: creò il nazionalismo letterario. Sostituì all'uniformità dell'estetica classicista la consapevolezza delle peculiarità nazionali, creò la coscienza nazionale dei tedeschi, degli scandinavi e degli slavi. E questa parte del suo pensiero di uomo del XVIII secolo avrà un futuro immenso e nefasto: il pangermanesimo e il panslavismo. Di questo futuro Herder non è colpevole. Le sue idee erano differenti. Vero è che attribuì a ciascuna nazione e a ciascuna razza una "missione storica" che doveva corrispondere alle caratteristiche nazionali, anticipando in tal modo un'idea centrale di

---

<sup>40</sup> N. d. t.: Cfr. anche cap. 6.3, p. 1203.

Hegel; ma Herder non è un hegeliano *ante litteram*; al massimo si colloca tra Rousseau e Hegel, sostituendo l'evoluzione storica discontinua e rivoluzionaria del primo con quella coerente e logica del secondo. Come figlio del secolo illuminato, Herder credeva nel progresso infinito dell'umanità verso l'umanitarismo; vide tuttavia questo progresso non come una linea retta, ma solo nelle complicate spirali della storia. Evitando gli anacronismi di Voltaire, si avvicinò alle distinzioni di Vico e soprattutto alle "condizioni dell'evoluzione storica" di Montesquieu; comunque interpretò tali condizioni meno come di natura geofisica (pur prestando ogni attenzione a questo aspetto) che non come di natura spirituale, risultato della cooperazione tra lo "spirito dominante" delle differenti epoche e lo "spirito particolare" delle nazioni e delle razze. Considerava le letterature come l'espressione più completa di tali condizioni storiche, e in questo modo divenne il creatore della storiografia letteraria comparata. Il nuovo metodo storico di Herder era uno strumento di una sensibilità inedita per comprendere e caratterizzare le differenze di spirito e di espressione delle diverse epoche storiche. Herder è il creatore dello storicismo, cioè del metodo che dominerà [1266] il lavoro scientifico del XIX secolo; metodo utilizzato in primo luogo dalla scienza romantica, e poi da quella positivista.

Lo storicismo è una delle massime espressioni dello spirito borghese. Il suo significato sociologico risiede nel fatto che la borghesia, dopo aver fatto la Rivoluzione, non aveva più bisogno di altre rivoluzioni, confidando nel progresso lento e "naturale". Herder assomiglia un poco a Burke, nemico della Rivoluzione Francese perché la borghesia inglese aveva già fatto la sua rivoluzione nel 1688. Herder fu il profeta rivoluzionario della non-rivoluzione. Si spiega così il suo tragico destino personale, mentre al suo pensiero si preparava un grande futuro. Il nuovo Classicismo di Weimar doveva negare le sue idee estetiche preromantiche; e il preromanticismo dello *Sturm und Drang*, essendo rivoluzionario, doveva negare le sue idee di evoluzione storica. I giovani preferirono Rousseau. Herder morì quasi dimenticato; ma a quell'epoca il Preromanticismo era ormai stato sostituito dal Romanticismo. E dalle dottrine di Herder sorgerà il conservatorismo nazionale della Prussia e di tutti i conservatori che confidano nella storia, come pure dei rivoluzionari, che confidano anch'essi nella storia.

Non è facile tradurre l'espressione *Sturm und Drang*: "angustia ed entusiasmo", "ansia ed esplosione" potrebbero essere espressioni abbastanza equivalenti<sup>41</sup>. *Sturm und Drang* è il titolo di un dramma dello *Stürmer* Maximilian Klinger<sup>42</sup> pubblicato nel 1776. Il titolo si impose come denominazione del movimento, perché esprimeva bene la mentalità tedesca intorno al 1770, la mescolanza di mistica alla maniera tedesco-orientale e populismo rivoluzionario alla maniera di Rousseau. Gli *Stürmer* erano giovani che, fuggiti dalle famiglie e dalle scuole pietiste, venivano a

---

<sup>41</sup> N. d. t.: In italiano *Sturm und Drang* viene generalmente tradotto come "tempesta e impeto".

<sup>42</sup> N. d. t.: Su Klinger cfr. più avanti, p. 1270.

scontrarsi con la realtà feudale della società tedesca. Con il fervore mistico ereditato dai loro antenati fecero propaganda alle idee inglesi di poesia popolare e alle idee di rivoluzione popolare di Rousseau. Questi sono l'ambiente e i motivi dello *Sturm und Drang*<sup>43</sup>.

[1267] Lo strumento con il quale gli *Stürmer* intendevano demolire la letteratura e la società dell'*Ancien Régime* fu il concetto di "genio". Hamann diede a questo concetto un accento religioso, già preesistente nell'uso che della parola aveva fatto Lowth, che scoprendo la poesia nella Bibbia aveva mescolato il concetto teologico di ispirazione al concetto estetico. I giovani crearono una "religione del genio"<sup>44</sup>. L'identificazione tra genio poetico e genio popolare fu interpretata in modo rivoluzionario. "Genio" è la conseguenza di un'ispirazione che prescinde dalle differenze sociali; il genio conferisce la nobiltà a qualsiasi uomo ben dotato, anche se appartiene alla classe media o agli strati più bassi della società. Chiunque può essere un eroe come quelli di Plutarco. Nella lettura assidua di Plutarco da parte degli *Stürmer* si riflette la loro educazione nelle scuole umanistiche; ma anche Rousseau e Alfieri apprezzarono molto il biografo greco. E chiunque, anche il plebeo, può essere un eroe come quelli di Shakespeare e come Shakespeare stesso, quando abbia del genio. I concetti di "genio" e di "eroe" si mescolano e si confondono: l'eroe è considerato il genio delle epoche e delle nazioni primitive (e "primitivismo" è la parola d'ordine del secolo) che reagisce contro le ricercatezze della civiltà aristocratica, così come il plebeo Rousseau reagì contro i salotti di Parigi. Contro le "buone maniere" del Classicismo, che dissimulano le verità sgradevoli, gli *Stürmer* proclamano il realismo duro, l'interesse per i problemi sociali e sessuali, le espressioni forti e perfino le parolacce gergali, la prosa invece del verso, il modo di parlare dell'uomo del popolo. Questo realismo gli *Stürmer* ritenevano di averlo trovato in Shakespeare.

L'influenza di Shakespeare sulla nuova letteratura tedesca è enorme<sup>45</sup>. Ormai non erano più possibili il disprezzo di Gottsched o la prudenza di Lessing. Contro le limitazioni, ispirate all'estetica classicista, delle note apposte da Wieland alla sua traduzione si levarono veementi proteste. Shakespeare venne idolatrato. Ma si colsero soltanto aspetti parziali del suo genio. Il XVIII secolo non conosceva altre convenzioni teatrali oltre a quelle del Classicismo francese. La tecnica drammatica di Shakespeare non venne riconosciuta dagli *Stürmer* come il risultato di convenzioni teatrali differenti, bensì considerata [1268] come assenza di tecnica drammatica: un teatro senza legge, privilegio del genio esuberante. Non avevano compreso il ruolo del verso in questo "teatro in libertà", e in effetti gli *Stürmer* conoscevano solo lo Shakespeare in prosa, quello

---

<sup>43</sup> H. A. KORFF, *Der Geist der Goethezeit*, vol. I. Leipzig, 1923; H. KINDERMANN, *Die Entwicklung der Sturm und Drangbewegung*, Stuttgart, 1925; F. J. SCHNEIDER, *Deutsche Dichtung der Geniezeit*, 2.a ed., Stuttgart, 1952; H. B. GARLAND, *Storm and Stress*, London, 1952; R. PASCAL, *The German Sturm and Drang*, Manchester, 1952.

<sup>44</sup> E. ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffs*, Tübingen, 1926; P. GRAPPIN, *La théorie du Génie dans le préclassicisme allemand*, Paris, 1952.

<sup>45</sup> E. WALTHER, *Der Einfluss Shakespeare's auf die Sturm- und Drangperiode unserer Literatur*, Chemnitz, 1890; Fr. GUNDOLF, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin, 1914.

di Wieland (e anche Eschenburg tradusse in prosa le rimanenti opere teatrali [shakespeariane]), cosa che rafforzò l'impressione di un teatro al di fuori di tutte le convenzioni di stile e stilizzazione, di un'arte realistica. E questa impressione raggiunse il culmine quando i drammi di Shakespeare vennero rappresentati sui palcoscenici tedeschi<sup>46</sup>. All'inizio gli attori tedeschi erano incapaci di interpretare ruoli shakespeariani; i direttori teatrali ricevevano le proteste indignate degli spettatori "colti"; al massimo venivano realizzati adattamenti secondo il gusto classicista, come il *Richard III* di Weisse. Il merito immenso di aver introdotto Shakespeare nel teatro tedesco, nel quale doveva dominare fino a oggi, spetta al grande attore Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), che come direttore del teatro municipale di Amburgo fece rappresentare, il 20 settembre 1776, l'*Hamlet*. In seguito mise in scena altri dei drammi, ad Amburgo e al teatro nazionale di Vienna, educando il pubblico e un gruppo scelto di attori famosi. Schröder era un uomo prudente: conoscendo il sentimentalismo e i preconcetti del pubblico tedesco, non rappresentò Shakespeare in versioni integrali; tolse le espressioni e le scene che gli sembravano troppo forti e diede ad alcune tragedie un lieto fine; insomma Schröder, che era egli stesso autore di drammi secondo il gusto inglese, trasformò le opere di Shakespeare in drammi borghesi-sentimentali secondo il gusto tedesco. In questo modo gli spettatori sentirono questo Shakespeare schröderiano come un poeta contemporaneo, tanto più che gli attori usavano abiti "moderni", vale a dire del 1770. Fu così che Shakespeare venne integrato nella letteratura tedesca, nella cui storia il 20 settembre 1776 rappresenta una data decisiva.

Quella data si impresso nella memoria dell'epoca. Ancora nel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister, 1795-96) [di Goethe] l'azione ruota attorno [1269] a una rappresentazione dell'*Hamlet*. Tutti i romanzi di quel tempo sono pieni di discussioni drammaturgiche; avere un teatro shakespeariano era la massima ambizione di quella nazione apolitica, e più di una vita di intellettuale piccolo-borghese si guastò nell'ambiente teatrale. Questo accadde nella vita e nel romanzo di Karl Philipp Moritz (1756-1793), che è (a parte per un fatto atipico) il rappresentante più tipico dello *Sturm und Drang*: il figlio di un artigiano<sup>47</sup>, allevato nella povertà, angustiato dal pietismo del suo ambiente, che fugge i fantasmi della propria immaginazione e fallisce come attore di teatro; questa la trama del suo romanzo autobiografico *Anton Reiser* (1785-90), uno dei libri più interessanti del secolo per la precisione dell'auto-osservazione psicologica. Moritz coltivava la psicologia come scienza, anticipando diverse dottrine del Romanticismo e della psicanalisi sui sogni e sul subconscio. Il destino tuttavia lo portò in Italia e agli studi greci (e questo è l'elemento atipico della sua biografia) avvicinandolo a Goethe. Il caso

---

<sup>46</sup> R. GENÉE, *Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*, Leipzig, 1878.

<sup>47</sup> N. d. t.: In realtà il padre di Moritz, Johann Gottlieb, era un musicista militare.

di Jung-Stilling (Johann Heinrich Jung, detto Jung-Stilling, 1740-1817) è simile: umili origini, povertà, educazione pietista, opera autobiografica; solo la conclusione è differente. Jung-Stilling non era, come Moritz, una natura faustiana, inquieta, bensì un mistico angustiato che finì nell'occultismo più fantastico; i suoi scritti apocalittici sono l'ultimo prodotto deformato dell'idea di "Ecclesia spiritualis". Ciò non si intuisce leggendo la sua autobiografia, storia di una giovinezza rassegnata e panorama attraente della vita delle classi inferiori del XVIII secolo, libro che Nietzsche considerava uno dei cinque migliori [1270] libri della letteratura tedesca. Lo stesso Jung-Stilling fu poi capace di perturbare la mente della visionaria Juliane von Krüdener, i cui sogni di riunificazione delle Chiese e delle nazioni cristiane entusiasmarono lo zar Alessandro I. Così (le vie della divulgazione delle idee si fanno misteriose) le idee di Jung-Stilling si propagarono in Russia dove riappariranno, alla fine del XIX secolo, come reminiscenze letterarie nei *Tre dialoghi* di Solov'ëv. Moritz e Jung-Stilling appartenevano, per le loro origini, all'ambiente pietista della Renania, a quell'epoca agitato dall'importazione dei misticismi di origine slava della Germania orientale; Hamann fu uno di questi affascinanti "orientali". Il capo di questo "neopietismo" era lo svizzero Johann Caspar Lavater (1741-1801), creatore della fisiognomica e propagandista di una religiosità fortemente sentimentale, lacrimevole e con accessi di sensualità. Per alcuni anni la sua influenza sulla gioventù intellettuale tedesca non ebbe limiti: lo stesso Goethe lo adorava. Lavater rappresenta l'aspetto sentimentalista dello *Sturm und Drang*. L'aspetto russoviano si incarnava in letterati irregolari, come il leggendario Christoph Kauffmann (1753-1795), che andava di città in città ritenendosi un eroe di Plutarco o di Shakespeare perché viveva come i selvaggi immaginari di Rousseau, e che, senza aver scritto una riga, diventò famoso come "genio"<sup>48</sup>. Era il tipo del "Kerl", vale a dire dell'"uomo rude e forte" che era l'ideale degli *Stürmer* e l'eroe dei drammi turbolenti di Friedrich Maximilian Klingler (1752-1831), [1271] un "Kerl" e un "Wild"<sup>49</sup>, eroe del dramma *Sturm und Drang*, che diede a sua volta il nome al movimento letterario. Una serie di scene incoerenti, personaggi mezzi matti, violazioni della sintassi, parolacce: con questi ingredienti l'autore riteneva di aver realizzato una tragedia shakespeariana. Malgrado ciò Klingler, amico d'infanzia di Goethe ma separato da lui per via della condizione umile di suoi genitori, fu uno scrittore di grande talento e un carattere indipendente. Dopo il tentativo di essere più shakespeariano di Shakespeare<sup>50</sup>, Klingler scrisse due tragedie sul personaggio di Medea, interessanti adattamenti dell'argomento greco in stile shakespeariano, e una lunga serie di romanzi sul personaggio di Faust, già allora leggendario, che appariva agli *Stürmer* come la personificazione delle loro illimitate ambizioni.

---

<sup>48</sup> N. d. t.: Fu noto infatti come *Genieapostel*, "l'apostolo del genio".

<sup>49</sup> N. d. t.: *Wild*, che è il nome del protagonista del dramma *Sturm und Drang*, significa "selvaggio".

<sup>50</sup> N. d. t.: Traduciamo in questo modo l'espressione inglese «(to) Out-Herod Herod» (essere più Erode dello stesso Erode) usata da Carpeaux nel testo originale.

Come il Faust di Goethe, Klinger finì a corte, come alto funzionario dello zar russo, conservando tuttavia la propria indipendenza personale. Opera della sua vecchiaia, il libro di aforismi *Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Literatur* (Considerazioni e pensieri su diversi oggetti del mondo e della letteratura, 1803-1805) rivela qualcosa dello spirito delle conversazioni tra Goethe e Eckermann. Klinger si colloca tra il conformismo politico del luterano tedesco spiritualmente indomito e il conformismo politico del classicista Goethe. Chi tra gli *Stürmer* non era capace di conformarsi finiva male: così accadde al maggiore tra loro, Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), un figlio del Baltico. Ottenne la sua fama rapidamente, poi si rese incompatibile con chiunque; alla fine venne sommerso dalla notte della follia. Lenz fu un genio sfortunato; in altre circostanze e con una maggiore fermezza di carattere sarebbe stato uno di più grandi scrittori della letteratura tedesca. Nel suo dramma borghese *Die Soldaten* (I soldati, 1776) riuscì a creare uno stile drammatico suo, che di quando in quando riapparirà nella drammaturgia tedesca: scene fortemente realistiche in una sequenza incoerente e rapida, finale brutalmente tragico, dialogo laconico in lingua popolare, umorismo grossolano ed emozioni che feriscono il cuore, un vigoroso confronto con i problemi [1272] politici e sessuali; queste opere drammatiche riceveranno nuova vita nel XX secolo ad opera di Brecht. La sua poesia lirica, pubblicata decenni dopo la sua morte, rivelò un grande talento, forse non di molto inferiore al genio di Goethe.

Lo stesso Lenz, amico invidioso di Goethe, si sentì dolorosamente eclissato dal poeta più grande. Quando il romantico Tieck pubblicò, nel 1828, le opere di Lenz, colse l'occasione per abbozzare una panoramica della letteratura tedesca del 1775, al centro della quale pose Lenz e non Goethe. Ma l'opera di Lenz non bastava a giustificare quel capovolgimento di valori; in realtà Tieck contrappose Goethe a Goethe stesso, vale a dire il Goethe dello *Sturm und Drang* al Goethe classicista.

Goethe<sup>51</sup> appartiene allo *Sturm und Drang* per le sue opere più popolari: la tragedia storica, "shakespeariana" *Götz von Berlichingen* (1773), ancor oggi molto rappresentata in Germania, poi la sua opera di maggior risonanza internazionale, *Die Leiden des jungen Werthers* (I dolori del giovane Werther, 1774), l'unico tra i romanzi sentimentali del XVIII secolo che rimane ancora leggibile; infine una parte considerevole della sua opera lirica. Ancora come *Stürmer* Goethe redasse le prime versioni delle sue opere più importanti: l'*Urfaust* (1772-75), il primo abbozzo del *Faust*, e il romanzo *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (La vocazione teatrale di Wilhelm Meister, 1777-85), prima versione del *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister, 1795-96). Medievalismo e idolatria di Shakespeare, sentimentalismo ribelle e

---

<sup>51</sup> N. d. t.: Su Goethe si veda più avanti, pp. 1313 ss.

disperato con reminiscenze di Ossian, poesia popolare, ambizioni titaniche, faustiane, problemi di relazione tra i sessi, vagabondaggio letterario, discussioni sull'*Hamlet*: questi, che troviamo nelle prime opere di Goethe, sono tutti i motivi e le preoccupazioni dello *Sturm und Drang*. Se eventualmente mancasse qualche cosa, sarebbe possibile trovarla nella fase corrispondente del suo compagno dei primi tempi, Schiller<sup>52</sup>: l'entusiasmo shaftesburiano delle prime poesie, la rivolta anarchica di *Die Räuber* (I masnadieri, 1781), [1273] che continua un'opera amata dalla gioventù tedesca<sup>53</sup>, il repubblicanesimo del *Fiesco* (1780-82), la coraggiosa tragedia sociale *Kabale und Liebe* (Intrigo e amore, 1784), mal costruita ma di irresistibile effetto sul palcoscenico. Le differenze sono tuttavia considerevoli: differenze di origine, di ripercussione, di evoluzione. Goethe, figlio della classe media superiore, dopo essere stato un poeta anacreontico ed essere passato attraverso il pietismo sentimentale della Renania fu amico e discepolo di Herder. I suoi modelli sono quelli del preromanticismo inglese, Shakespeare e la Bibbia, Omero e Ossian, e in tal modo conferirà una nuova vita rivoluzionaria al dramma storico, al romanzo sentimentale alla maniera di Richardson e di Rousseau, e al *Lied*. Schiller discende da Klopstock, come rivela il suo stile; si libera dal vago entusiasmo religioso attraverso l'influenza di Rousseau e la lettura di Plutarco, (in traduzione francese però, perché non conosceva il greco) e ispira una nuova vita rivoluzionaria al lacrimoso dramma borghese.

Anche le ripercussioni sono differenti. *Die Leiden des jungen Werthers* (I dolori del giovane Werther, 1774)<sup>54</sup> è il libro tedesco che ebbe la più vasta risonanza internazionale<sup>55</sup>, influenzando ovunque i figli della classe media superiore che si rivoltarono, disperati, contro la società feudale. Questo spiega il suo limitato successo in Inghilterra, la cui struttura sociale era differente; più tardi, tuttavia, l'aristocratico Byron divenne un wertheriano, perché si ritrovava in una situazione simile nei confronti della società borghese. Il successo del romanzo fu enorme in Francia, fin dalla prima traduzione del 1776; Napoleone lesse il *Werther* non meno di sette volte, Chateaubriand lo imiterà nel *René*. In Francia nascerà addirittura un Werther alla rovescia, il Julien Sorel di Stendhal. E in Italia si ebbe un Werther patriota, il Jacopo Ortis di Foscolo.

Schiller sembra molto più rivoluzionario: era figlio della classe media inferiore, che tuttavia in Germania era troppo oppressa per poter pensare a un'emancipazione politica. Solo in Francia il giovane Schiller venne celebrato come un rivoluzionario, e la Convenzione gli conferì il titolo di cittadino onorario della repubblica. Per il resto trovò una risonanza, al di fuori della Germania, solo

---

<sup>52</sup> N. d. t.: Su Schiller si veda più avanti nel presente capitolo, e in particolare p. 1330 ss.

<sup>53</sup> N. d. t.: Il riferimento è all'opera *Zur Geschichte des menschlichen Herzens* (Per la storia del cuore umano, 1775) di Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) da cui Schiller trasse ispirazione per *Die Räuber*.

<sup>54</sup> N. d. t.: Sul Werther cfr. anche cap. 6.3, pp. 1175.

<sup>55</sup> J. W. APPEL, *Werther und seine Zeit*, 4.a ed., Oldenburg, 1896.



là dove una gioventù aveva bisogno, come lui stesso, di reagire all'entusiasmo religioso. Questa è la tonalità particolare dello *Sturm und Drang* scandinavo, che si colloca tra Klopstock e Schiller.

[1274] Le prime influenze preromantiche in Svezia furono inglesi: Thomson, Young e Ossian. Le idee di Rousseau penetrarono attraverso il famoso salotto letterario di Hedwig Charlotta Nordenflycht (1718-1763), donna appassionata del "progresso" ma sentimentale e angustata nella poesia. La forte influenza di Rousseau e Klopstock produsse in Bengt Lidner (1757-1793) un sentimentalismo febbrile e isterico: è uno Schiller senza uno sbocco verso il Classicismo, ma che possiede una forza ammirevole per esprimere strane visioni. In Danimarca tuttavia sorse il maggior poeta romantico del Nord: Johannes Ewald (1743-1781), uno degli *Stürmer* più tipici, ma un genio sfortunato. Fuggito dal pietismo della casa paterna, fallì nella vita, e fece ritorno per morire, a trentotto anni, in miseria. Lasciò (ma questo non sorprende) una biografia pentita e molta poesia lirica, canzoni erotiche, patriottiche e religiose che soleva inserire in tragedie classiche di argomento nazionale, come pure nel *vaudeville* intitolato *Fiskerne* (I pescatori, 1779), mescolanza di pastorale lirica e di operetta dal colorito nazionale. *Fiskerne* è il primo esemplare di un genere particolare della letteratura danese, della quale Ewald fu il primo grande poeta lirico. Jens Baggesen (1764-1826) infine, che esordì [1275] come autore di composizioni comiche alla maniera di Sterne, preferì scrivere, invece che nel suo danese, in tedesco, utilizzando la lingua e lo stile di Schiller ed esprimendo, come Rousseau, l'emozione religiosa e i suoi sentimenti di indignazione rivoluzionaria di fronte al paesaggio maestoso delle Alpi. Più tardi questo avventuriero *bohémien* tornerà allo stile piccante, satirico, francese, per contrapporsi a Oehlenschläger e al romanticismo danese; nel foro interiore si era conformato alla borghesia.

Chi, tra i contemporanei, somiglia di più Schiller è Vittorio Alfieri<sup>56</sup>, che tuttavia non lo conobbe. Sul piano personale i due non avevano molto in comune: sdegnoso aristocratico l'italiano, ambizioso piccolo-borghese il tedesco. Ma per quanto differenti fossero le loro motivazioni, entrambi finirono per pronunciare la stessa condanna della Rivoluzione Francese che all'inizio avevano salutato con entusiasmo. Il borghese Goethe non si fece mai illusioni al riguardo; in compenso, fu più capace di comprendere il significato dell'avvenimento e di profetizzare, già nel 1772, l'avvento di una nuova era della storia. Il conformismo è caratteristico di tutti i classicismi; e anche nel caso del Classicismo tedesco esiste uno sfondo borghese, per quanto di importanza ridotta.

Nel corso di tutto il secolo XVII, malgrado i periodi di pace prolungata e certi progressi, la Germania non si era risolleata dai guasti della Guerra dei Trent'Anni; la vita lussuosa delle piccole corti, che poteva illudere con le sue apparenze artistiche, non era tuttavia indice di una migliorata

---

<sup>56</sup> N. d. t.: Su Alfieri si veda più avanti, p. 1280 ss.

situazione economica. Solo negli ultimi decenni di quel secolo il commercio di Amburgo divenne considerevole, alimentato dall'industria del lino e dalle miniere della Prussia e della Sassonia. La Germania assistette allora a qualcosa di simile a un timido inizio di una "rivoluzione industriale" di dimensioni provinciali, che acquisterà una fisionomia definita soltanto dopo il 1830. Lo stesso Goethe, come ministro di stato a Weimar, si occupò di attività minerarie. Certe sue poesie dei suoi primi anni a Weimar e già successive allo *Sturm und Drang*, aventi come argomento i benefici della pace e del lavoro, ricordano l'apostrofe di Pope «*Hail, sacred peace!*»<sup>57</sup> dopo la rivoluzione del 1688. In definitiva si potrebbe stabilire un parallelismo tra il plutarchismo russoviano dello *Sturm und Drang* e il Classicismo affettato e violento dei giacobini, come pure un altro tra il Classicismo maestoso di Weimar e lo stile Impero dei palazzi e degli arredamenti di Napoleone. Ma questo [1276] confronto sarebbe troppo schematico, e non presterebbe la dovuta attenzione alle differenze tra il grecismo di Goethe e il Classicismo neoromano di Alfieri e dei giacobini, al quale Schiller è più vicino. Lo stesso Schiller creò, per esprimere la differenza, le espressioni "poesia ingenua" e "poesia sentimentale", distinzione che approfondì i concetti preromantici relativi a Omero e Virgilio. Il senso storico, conquista dei preromantici e di Herder, distrusse la vecchia e semplicistica identificazione tra le cose greche e quelle romane; e gli studi archeologici di Caylus e Winckelmann contribuirono al medesimo fine. Nell'arte e nella letteratura romana si riconobbero gli artifici di una civiltà imitatrice, raffinata e decadente, mentre la Grecia appariva come il paradiso dei geni originali, primitivi ma senza volgarità. Omero fu considerato l'Ossian di un paese mediterraneo e di un'Età dell'Oro. Per i tedeschi la distinzione tra Atene e Roma ebbe il significato di una rivelazione di prim'ordine. Per tre volte (prima della Riforma, nel Secolo Barocco e nell'epoca di Gottsched) essi avevano tentato di costruire un Classicismo tedesco, e ogni volta avevano fallito, perché l'Antichità di era presentata loro in vesti romane. I tedeschi non sono di origine latina, né di religione romana come gli italiani e i francesi, né possiedono la tradizione latinista degli inglesi. Alla Grecia tuttavia nessuna nazione europea è legata dal sangue o dalle tradizioni religiose, e in questo caso dunque i tedeschi non si trovavano in condizioni di inferiorità. E l'interpretazione della Grecia come paese della poesia originale, dell'aurora dell'umanità, facilitò l'identificazione mentale tra la Grecia e la Germania, una nazione giovane, che cioè soltanto allora cominciava ad avere una letteratura propria. Il grecismo divenne parte integrante della "cultura" [tedesca], della *Bildungsreligion*<sup>58</sup>; la sintesi greco-tedesca divenne la suprema ambizione<sup>59</sup>, e la Grecia una

---

<sup>57</sup> N. d. t.: Cfr. cap. 6.2, p. 1056.

<sup>58</sup> N. d. t.: "Religione della cultura", cfr. anche sopra, p. 1257.

<sup>59</sup> G. STEFANSKY, *Das hellenisch-deutsche Weltbild*, Leipzig, 1925; W. REHM, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, 3.a ed., Bern, 1952.

religione. Omero, nella traduzione di Voss, e Platone, in quella di Schleiermacher, sembravano autori tedeschi.

Non è necessario dire quanta illusione vi fosse in tutto questo. La Germania non era “giovane”: aveva tradizioni, per quanto incompatibili con la tradizione generale europea; e l’influenza francese, inevitabile malgrado tutta la [1277] francofobia, era in definitiva una tradizione latina, più accessibile ai tedeschi di quanto lo fosse la Grecia lontana e remota. Già Schiller, piccolo-borghese privo di una formazione greca, meno “elitario” di Goethe, preferì forme latine, avvicinandosi poi sempre più alla tragedia francese. La ricerca di epoche di “genialità originale” non si fermò dopo la scoperta della Grecia; e già all’epoca di Weimar Heinse riscoprì il Rinascimento italiano, che aveva per lui tinte preromantiche. In fondo, i “greci” di Weimar sono dei preromantici vestiti alla moda di Atene. L’ultimo Classicismo è l’ultimo capitolo del Preromanticismo.

Questo Classicismo preromantico non si limita alla Germania; è un movimento europeo al quale appartengono Alfieri, Monti, Foscolo, Meléndez Valdés e Chénier<sup>60</sup>. Non è l’artificio di un gruppo di evasionisti spaventati dalla rivoluzione; al contrario, è la conseguenza della rivoluzione, che cominciata come esplosione piccolo-borghese si trasformò subito in vittoria della borghesia; e alla base borghese corrisponde la forma classicista, *conspicuous consumption* che imita il Classicismo dell’aristocrazia sconfitta.

All’interno dell’ultimo Classicismo è possibile distinguere tra fasi stilistiche: nella prima prevalgono ancora gli elementi romani; nella seconda lo sfondo preromantico è già più sensibile; nella terza si stabilisce l’equilibrio di un Classicismo borghese. Queste tre fasi non si succedono in ordine rigorosamente cronologico. Non si tratta di un’evoluzione, bensì di tre soluzioni differenti di uno stesso problema: rompere l’alleanza tra Classicismo e Illuminismo, per passare dal Classicismo aristocratico a quello borghese.

Ancora per metà romano” è il conte di Caylus (Anne-Claude-Philippe de Tubières, conte di C., 1692-1765), al quale Winckelmann dovette suggerimenti preziosi. Le sue grandi incisioni di oggetti archeologici respirano l’atmosfera dei musei del Vaticano costruiti nel XVIII secolo: vaste sale bene illuminate, dall’architettura [1278] semplice, piene di una moltitudine di statue bianche. Il Classicismo “romano” del grande pittore giacobino Jacques-Louis David realizzò l’arte che Caylus desiderava vedere. Le statue di Caylus in movimento costituiscono il romanzo dell’*abbé* Jean-Jacques Barthélemy (1716-1795), il *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du IV<sup>e</sup> siècle* (Viaggio del giovane Anacarsi in Grecia nella metà del IV secolo, 1788): una trama semplice serve a fornire uno sfondo narrativo a una guida alle antichità greche. E quest’opera, di notevole erudizione ma di assoluta impotenza creatrice, fu uno dei libri più letti della fine del secolo, al punto

---

<sup>60</sup> Fr. ERNST, *Der Klassizismus in Italien, Frankreich und Deutschland*, Zürich, 1914.

da diventare popolare, con l'apparizione tra i giacobini di diversi soggetti di nome Anacharsis. Tutta la letteratura del giacobinismo e dell'Impero napoleonico<sup>61</sup> è così: una letteratura di uomini e donne in toga romana e in *chlamys* greca, queste sdraiate su sofà "antichi", nella posa di Madame Récamier<sup>62</sup>, quelli che agitano le braccia in maniera patetica sulla tribuna. Il dittatore della poesia è il freddo poeta descrittivo Jean-Pierre Louis de Fontanes<sup>63</sup>, poco sensibile alle emozioni umane ma uomo di grande dignità personale. Il genere specifico della letteratura giacobina è l'eloquenza<sup>64</sup>, che subito si allontana dalla solidità e dal vigore epigrammatico di Mirabeau per diffondersi in declamazioni sentimentali o terrificanti. Il tipico oratore della Rivoluzione è il girondino Pierre-Victorien Vergniaud (1753-1793), un signore dall'eloquenza avvocatessa condita di citazioni e reminiscenze latine. Il suo nemico Robespierre parlava meglio, ma nello stesso stile. Camille Desmoulins (1760-1794), come oratore, è solo il tribuno volgare del Palais-Royal; come redattore del "*Vieux Cordelier*" è invece un giornalista di prim'ordine. Ma né prima né dopo si vide un giornale destinato al popolo nel quale una così gran parte del testo consistesse in citazioni da Livio e Tacito, senza dimenticare i versi di Ovidio e Lucano. E non si trattava [1279] di mera affettazione: Desmoulins aveva la natura di un Gracco, e come un Gracco cadde<sup>65</sup>.

Se l'eloquenza è un mezzo per mettere in scena la propria personalità, non ci stupisce la popolarità del teatro in quest'epoca di politici-attori e di tragedie storiche vissute<sup>66</sup>. Il drammaturgo più notevole del teatro giacobino è Marie-Joseph Blaise de Chénier (1764-1811), fratello del grande e infelice poeta ghigliottinato<sup>67</sup>, che egli difese nel *Discours sur la calomnie* (Discorso sulla calunnia, 1796). Le tragedie di M.-J. de Chénier sono voltairiane, ma l'allusione "filosofica" è sostituita dall'allusione politica. Non gli mancano il vigore dell'espressione né il coraggio del suo atteggiamento nei confronti dei sostenitori del Terrore.

*Des lois et non du sang: ne souillez pas vos mains!*<sup>68</sup>

Meno sincero era Nepomucène Lemercier (1711-1840); August Wilhelm Schlegel salutò il suo *Agamemnon* (Agamennone, 1797) come il rinnovamento della tragedia francese, ma Lemercier si limitò a saccheggiare, e con prudenza, Shakespeare, che conosceva attraverso le traduzioni e le versioni di Le Tourneur e Ducis. La sua opera veramente originale è la "commedia storica" *Pinto*,

<sup>61</sup> M. ALBERT, *La littérature française sous la Révolution, L'Empire et la Restauration, 1789-1830*, Paris, 1891.

<sup>62</sup> N. d. t.: Riferimento al dipinto realizzato nel 1800 da Jacques-Louis David.

<sup>63</sup> N. d. t.: Su de Fontanes cfr. cap. 6.1, p. 974.

<sup>64</sup> A. AULARD, *Les orateurs de la Révolution*, 3 voll., Paris, 1905/-1907.

<sup>65</sup> N. d. t.: Desmoulins finì ghigliottinato.

<sup>66</sup> H. WELSCHINGER, *Le théâtre de la Revolution*, Paris, 1881.

<sup>67</sup> N. d. t.: André-Marie de Chénier, sul quale si veda più avanti, p. 1293 ss.

<sup>68</sup> M.-J. de CHÉNIER, *Caius Gracchus*, atto II, scena II: «Leggi, non sangue: non lordate le vostre mani!».

*ou la Journée d'une conspiration* (Pinto, o la giornata di una cospirazione, 1800) anticipazione della drammaturgia di Scribe<sup>69</sup>, dove gli avvenimenti storici sono spiegati con piccoli intrighi personali. Lemercier non è un giacobino, bensì un borghese dell'Impero.

Il teatro giacobino non ha molto valore e non è indipendente. Seppe valersi di varie lezioni straniere, soprattutto del teatro "pre-giacobino" di Alfieri, con il quale Marie-Joseph de Chénier ha più di un punto di contatto<sup>70</sup>

[1280] Vittorio Alfieri (1749-1803) realizzò ciò che quegli scrittori giacobini tentarono in vano: eternò in un grande stile classico la tempesta furiosa della sua epoca, di cui egli era l'espressione più perfetta. A prima vista non sembrerebbe: il Classicismo di Alfieri è retorico, asciutto, crea tipi senza vita, statue che si muovono spinte da passioni artificiali, ultima decadenza della tragedia francese. Per lo schema, le sue tragedie non si distinguono molto dai melodrammi di Metastasio; e come gli spettatori del grande librettista, anche Alfieri è un aristocratico decadente e nevrastenico alla vigilia della rivoluzione. In realtà, l'innegabile nevrastenia di Alfieri è la sua forza; [1281] condusse una vita che pareva destinata a impantanarsi nel vizio. Per quasi trent'anni l'aristocratico piemontese visse l'esistenza futile dei suoi pari del Rococò, finché nel 1775 una specie di rivelazione o di conversione improvvisa l'illuminò su quell'«ozio mio stupido». Fino a quella data aveva parlato soltanto in francese; cominciò allora ad imparare «l'idioma gentil» dei suoi avi, e come egli stesso dice, «tra molte lacrime», caratteristiche del sentimentalismo del secolo, scrisse la sua prima tragedia. Conobbe la contessa Luísa Albany, che era stata l'amante dell'ultimo germoglio della casa Stuart, e con lei visse un po' da gran signore e un po' da vagabondo; a Parigi sfuggì al terrore di quella rivoluzione che aveva salutato; trascorse gli ultimi anni a Firenze evitando gli uomini, guardando solo i grandi monumenti del passato e sognando di stare accanto Dante e Petrarca, Ariosto e Tasso come il quinto grande poeta d'Italia e il suo primo tragediografo; fu sepolto nel pantheon nazionale di Santa Croce, dove lo ricorda l'epitaffio che egli stesso aveva composto: «*Optimis perpaucis acceptus, nemini nisi fortasse sibimet ipsi despectus*»<sup>71</sup>. Ecco l'uomo che si presenta a noi nella *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso* (1806, postuma), una delle più grandi autobiografie di tutti i tempi e la maggiore delle sue opere. Una grande anima virile tra le maschere del Rococò.

Un grand'uomo, ma non altrettanto grande come poeta. Era orgoglioso della durezza intenzionale dei suoi versi:

---

<sup>69</sup> N. d. t.: Su Scribe cfr. cap. 7.4, p. 1679.

<sup>70</sup> O. TOGNOZZI, *Alfieri e Marie-Joseph Chénier*. Pistoia, 1906.

<sup>71</sup> N. d. t.: «Apprezzato da pochi ottimi, da nessuno disprezzato se non, a volte, da se stesso»; in realtà questo epitaffio, qui citato solo in parte, venne poi sostituito da un altro.

Son duri duri,  
Disaccentati...  
Non son cantati.  
Stentati, oscuri,  
Irti, intralciati...  
Saran pensati<sup>72</sup>.

Dopo due secoli di dolce musica pretese di insegnare alla lingua italiana a pensare e ad agire. Senza dubbio, in quella durezza c'era un'involontaria incapacità di cantare. Alfieri è l'unico poeta notevole della letteratura universale che aveva bisogno di imparare a poetare, e che si impose di poetare. E' un poeta spontaneo solo nei sonetti, espressioni immediate della sua grande anima; molte volte sono autoritratti o istantanee dei suoi stati d'animo, molto variabili:

Sperar, temere, rimembrar, dolersi...<sup>73</sup>

[1282] E' raro l'uso del sonetto per confessioni del genere, e perciò è tanto più stupefacente l'architettura magistrale dei personalissimi sonetti dell'Alfieri. Evidentemente quel Classicismo che sembra arido gli era indispensabile per disciplinare la sua anima appassionata. Per questo Alfieri riteneva di aver inventato il proprio sistema drammaturgico, che in verità poco si distingue da quello di Voltaire: massima concentrazione del dialogo, mancanza (tipica del XVIII secolo) di colore locale e storico, assenza di banalità amorose, rapidità d'azione quasi precipitosa. All'interno di questo sistema, la sua tecnica è magistrale. La sua *Merope* (1782) è superiore alla *Méropé* di Voltaire; la sua *Virginia* (1777-83) è superiore a tutte le numerose versioni del tema; la sua *Mirra* (1784-86) è una degna controparte del *Phèdre* [di Racine]. Il suo *Oreste* (1783) è ciò che, nel teatro moderno, più si avvicina al teatro greco. In *Agamennone* (1783) ci sono scene dal vigore shakespeariano, e *Timoleone* (1783) è la vetta del "teatro giacobino". Quando queste opere vengono lette sembrano fredde; sul palcoscenico ardono di passione. «Scrivere tragedie vuol dire essere appassionato e bollente»<sup>74</sup>. La sua retorica altisonante ma laconica fino al minimo possibile di parole è espressione di una passione violenta; a volte i suoi personaggi sembrano animati dalla volontà di dilaniarsi l'un l'altro. Sono, tutti loro, ritratti dell'autore:

Irato sempre, e non maligno mai;

---

<sup>72</sup> N. d. t.: Vittorio ALFIERI, *Epigrammi*, XXVI, Toscani, all'armi, vv. 13-18.

<sup>73</sup> N. d. t.: Vittorio ALFIERI, *Rime varie*, CXCIX, v. 1.

<sup>74</sup> N. d. t.: Vittorio ALFIERI, lettera a Giuseppe Marini del 24 marzo 1796.

La mente e il cor meco in perpetua lite<sup>75</sup>.

Lo stesso Alfieri è il maggiore dei suoi personaggi tragici. E' un individualista furioso, col desiderio violento di non vedere nessuno al di sopra di sé, un nemico mortale dei "tiranni",

...e in trono

Trema chi fa tremar<sup>76</sup>,

e di tutte le tirannie, sia quella dei re sia quella della moltitudine, che egli infine denunciò in satire tremende contro la Rivoluzione Francese. E' stato notato come l'autore del *Della tirannide* (1777) abbia trattato i tiranni, nelle sue tragedie, con una segreta simpatia; in fondo egli stesso era un tiranno nato, un anarchico, posseduto da passioni demoniache, che esplodeva contro chi potesse limitarne la "libertà", che solo la sua situazione storica gli fece confondere con la rivoluzione e col patriottismo italiano. Non avrebbe tollerato alcun regime. Per questo era un uomo malinconico e disperato, come egli stesso si ritrasse [1283] nei versi del *Saul* (1782), la sua maggiore tragedia, ispirata alla drammaturgia di Shakespeare e ai versi ossianici di Cesarotti.

Alfieri pare un classicista perché fu un italiano. In realtà è il maggior poeta dello *Sturm und Drang*, inibito dalle tradizioni classiche della lingua neolatina. Somiglia molto a Schiller, col quale ebbe in comune due temi, *Filippo* (1783) e *Maria Stuarda* (1778). Il suo atteggiamento politico è tuttavia più netto di quello del conformista tedesco. Nelle sue *Satire* compare una classe che egli odiava ancor più dei "re" e dei "tiranni": la "sesquiplebe"<sup>77</sup> degli avvocati, dei commercianti e degli scrivani, la classe media. Odiava l'assolutismo dei re cattolici, la tirannia prussiana e quella giacobina, e simpatizza soltanto con l'Inghilterra aristocratica. Non è in alcun modo borghese, e per questo il suo Classicismo è falso. I suoi contemporanei lo consideravano giacobino, e così dovevano considerarlo. I critici del XIX secolo lo ammiravano come profeta dell'Italia unificata, monarchica e costituzionale, e di giorni migliori per una patria allora umiliata:

Gli odo già dirmi: O Vate nostro, in pravi

Secoli nato, eppur create hai queste

Sublimi età, che profetando andavi<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> N. d. t.: Vittorio ALFIERI, *Rime varie*, CLXXXV, Sublime specchio di veraci detti, vv. 10-11.

<sup>76</sup> N. d. t.: Vittorio ALFIERI, *Antigone*, atto V, scena V.

<sup>77</sup> N. d. t.: "Una plebe e mezza", dunque qualcosa di peggio della plebe.

<sup>78</sup> N. d. t.: Vittorio ALFIERI, *Il Misogallo*, Conclusione, vv. 12-14.

Un patriottismo sincero, ma tanto illusorio quanto il suo democratismo: atteggiamenti falsi che guastarono l'opera del grande individualista. Non resta molto: *Saul*, un gruppo di sonetti, e soprattutto la *Vita*. Alfieri espresse, rappresentò e profetizzò soltanto la propria persona. Non è un poeta per genio poetico, e neppure per talento poetico: è un poeta autentico perché fu un grande uomo.

Il personaggio ideale di Alfieri non è il giacobino tirannicida, ma il grande individuo, quand'anche sia un tiranno. Un personaggio alfieriano è Napoleone Bonaparte (1769-1821), giacobino insubordinato, generale della repubblica, primo console e, infine, imperatore dei francesi. Lanson ha notato il grande [1284] stile, classicista e personale, dei suoi proclami e discorsi, la forza epigrammatica delle sue metafore, le reminiscenze delle letture latine. Non risulta che Napoleone abbia conosciuto Alfieri; le sue letture preferite erano Plutarco, Cesare e il *Werther*; nel teatro apprezzava Corneille, le cui tragedie il grande attore classico Talma rappresentava in modo tale da farle apparire come se fossero state composte dal poeta che preferiva quelle stesse letture, l'Alfieri. Come Alfieri, neanche Napoleone era propriamente un poeta, ma era un grande scrittore perché era un grande uomo. Dal di fuori della letteratura, dominava la letteratura del suo tempo come dominava eserciti, paesi e nazioni.

Agli scrittori dell'epoca di Napoleone costò molto seguire il percorso tortuoso del giacobino poi divenuto generale, console e imperatore. I caratteri più forti sfuggivano loro, opponendosi; e quasi fosse una conseguenza ineluttabile dell'atteggiamento oppositivo, Chateaubriand e Madame de Staël abbandonarono il Classicismo diventando romantici. Fedeli al "grande stile" potevano restare solo i conformisti e gli opportunisti, come Willem Bilderdijk (1756-1831), che gli olandesi considerarono, nel corso del XIX secolo, il loro maggiore poeta dopo Vondel; ancor oggi gli ambienti calvinisti olandesi lo apprezzano molto. In effetti Bilderdijk possedeva un dominio assoluto della lingua. Seppe infondere un certo lirismo a un poema didattico alla maniera di Pope, *De Ziekte der Geleerden* (Le malattie degli eruditi, 1807); seppe anche comporre poesie anacreontiche, e i suoi canti religiosi rivelano un'emozione sincera, per quanto in un linguaggio retorico. Anche la sua ode a Napoleone, conquistatore dell'Olanda, è un capolavoro del "grande stile", ma non è sincera. Bilderdijk diede prova di coraggio civile soltanto in seguito, come oppositore reazionarissimo al liberalismo e alla democrazia del suo tempo. In realtà era un egoista, un opportunisto e un ipocrita, un ortodosso intollerante [1285] e un libertino dissoluto, lettore confuso di mille libri, classicista alla maniera di Pope per abitudine e seguace della moda di Ossian. Questa mistura, qualche volta, diede buoni risultati: nel poema biblico *De Ondergang der eerste Wereld* (La caduta del primo mondo, 1810, incompiuto) c'è qualcosa di Milton, e nelle poesia



religiose qualcosa di Wordsworth. La letteratura olandese moderna doveva condannare quest'ultimo classicista sfortunato a causa del suo conformismo e della sua intolleranza. Lo stesso destino di "essere l'ultimo" toccò, in un'altra regione della letteratura europea, a Vincenzo Monti, con la differenza che questi venne nobilitato dalla grande tradizione della letteratura italiana, nella quale fu l'ultimo rappresentante dello stile antico<sup>79</sup>.

Il germe di questa fine si incontra nelle poesie erotiche di Ludovico Savioli (1729-1804) incantevoli miniature di gusto rococò che paiono anacreontiche ma che, in realtà, sono ovidiane; Savioli infatti tradusse Ovidio. Per quanto strano possa sembrare, Ovidio, il poeta latino più amato per molti secoli, nel secolo XVIII era quasi dimenticato. Savioli si ricordò del poeta erotico latino perché, come del resto tutta la sua epoca, aveva perso la fede in tutto tranne che nel piacere: è un poeta puramente pagano, ma senza affettazione, e per questa ragione è un poeta autentico. Il neopaganesimo di Savioli è il segnale della comparsa del Neoclassicismo nella letteratura italiana; ma il risultato psicologico fu soltanto una certa mancanza di resistenza alle influenze e alle imposizioni estranee. Il primo impatto venne dall'ossianismo di Cesarotti, che rese la lingua classica capace di esprimere semitoni e sfumature. Poi venne quello della Rivoluzione Francese, che produsse una letteratura giacobina in lingua italiana<sup>80</sup>. Pochi furono coloro che resistettero: tra costoro, significativamente, si incontrano i liberali pre-rivoluzionari che adottano, contro il Classicismo dei giacobini, lo stile preromantico, come Alessandro Verri (1741-1816), fratello del liberale Pietro; [1286] in una specie di meditazione dialogata in prosa, *Le notti romane al sepolcro de' Scipioni* (1783; 1804), fece uso di espressioni di Young per difendere un vago patriottismo romano-italiano. Monti partirà da un atteggiamento simile. Il classicismo giacobino conquistò le nuove repubbliche create dai francesi: la Repubblica Cisalpina in Lombardia, La Repubblica Cispadana in Emilia-Romagna, la Repubblica Partenopea a Napoli. Testimone di questi tempi agitati è Carlo Botta (1766-1837), giacobino e poi sostenitore di Napoleone, autore di un poema classicista dal titolo *Camillo* (1815) e, soprattutto, storiografo in stile classico dell'Italia giacobina, eloquente e conciso, grave, sereno e a volte leggermente ironico. Le tragedie dell'Alfieri, fino ad allora poco conosciute e quasi mai rappresentate (*perpaucis acceptus*<sup>81</sup>), rivelarono a quel tempo la loro efficacia rivoluzionaria, diventando il "pezzo forte" del teatro giacobino; e Botta ne descrive il successo popolare: «[A Napoli, durante la Repubblica Partenopea] le tragedie dell'Alfieri, e le più forti, si recitavano in presenza di un concorso infinito di uditori, e tratto tratto ecco alzarsi un predicatore [...] Badate, diceva costui, [...] o cittadini, che questo caso è caso nostro, o fosse di Bruto, o fosse di Virginia o fosse di Timoleone. Tutti applaudivano; poi si continuava a recitar la

---

<sup>79</sup> N. d. t.: Su Monti cfr. più avanti, p. 1287.

<sup>80</sup> P. HAZARD, *La révolution française et les lettres italiennes*, Paris, 1910.

<sup>81</sup> N. d. t.: «Apprezzato da pochi», con riferimento all'epitaffio dell'Alfieri citato sopra a p. 1280.

tragedia. Ed ecco un altro predicatore sorgere, e dire, che abbisognava ammazzar tutti i tiranni: le napoletane grida andavano al cielo...»<sup>82</sup>.

Il Marie-Joseph de Chénier dei giacobini italiani fu Giovanni Pindemonte (1751-1812), fratello del preromantico Ippolito<sup>83</sup> e autore di grandi odi, di tono profetico, dedicate alla Repubblica Cisalpina e alle vittime della sconfitta della Repubblica Partenopea; fu anche un drammaturgo, più nello stile di Voltaire che in quello di Alfieri.

[1287] L'opera poetica di Vincenzo Monti (1754-1828) è di un'abbondanza inquietante. Nel corso di cinquant'anni seppe cantare gli argomenti più differenti in versi tra più armoniosi; mai profondo, sempre brillante, aperto a tutte le influenze tradizionali e straniere senza mai rivelare la sua anima, forse perché non ne aveva una. Non cantò per esprimersi, ma per incantare gli altri. In questo oggettivismo risiede, nonostante le sue reminiscenze di Shakespeare e di Ossian, la sua qualità essenziale di classicista antiromantico, come pure la sua somiglianza con Metastasio, colui che abbelliva le feste aristocratiche. Monti abbellì feste aristocratiche, ecclesiastiche, rivoluzionarie, imperiali e austriache sempre con la stessa facilità, e (cosa importante) con la stessa sincerità ingenua. Era conformista per indole, e per comprendere le sue opere basta prendere come criterio l'anno di pubblicazione. I *Versi* del 1783 sono pre-rivoluzionari: imitano Ovidio e Savioli, per quanto non manchino reminiscenze dell'allora "modernissimo" Young. L'ode *Al signor di Montgolfier* (1784), che celebra il primo volo col pallone, ricorda i «*vers antiques sur des pensers nouveaux*»<sup>84</sup> di André Chénier, ma Monti non importano i pensieri, bensì i versi. *Aristodemo* (1786), tragedia classicista, era nuova per la dolce melodia che il poeta aveva appreso dall'Ossian di Cesarotti. La Rivoluzione Francese minacciò anche in Italia quella vita aristocratico-letteraria che era il mondo di Monti. A Roma [1288] il popolo fanatico assassinava l'agente francese Bassville, e subito Monti inventava, nella *Bassvilliana* (1793), i rimorsi postumi del rivoluzionario; all'anima pentita dell'assassinato il poeta presentava, in grandi quadri danteschi, gli orrori del Terrore, la morte di Luigi XVI sul patibolo e la reazione delle forze divine e monarchiche. E imitò il linguaggio grave di Dante con tale abilità, che la *Bassvilliana* divenne il suo poema più bello, e uno dei più belli della letteratura italiana. Ma Monti non era un medievalista: sentiva come per un istinto infallibile la tendenza del futuro; e quasi contemporaneamente imitò, nella *Musogonia* (1797), *The Progress of Poesy* di Gray<sup>85</sup>, profetizzando una nuova era. Già vecchio quando il generale repubblicano Bonaparte invase l'Italia, gli dedicò il *Prometeo* (1797), celebrandolo come il vincitore luminoso di re tirannici e monaci oscurantisti. Fuggì a Parigi, dove scrisse la tragedia *Caio*

---

<sup>82</sup> N. d. t.: Riportiamo la citazione corretta da Carlo BOTTA, *Storia d'Italia*, tomo 8, ed. 1825, pp. 21-22.

<sup>83</sup> N. d. t.: Su Ippolito Pindemonte si veda più avanti, p. 1298.

<sup>84</sup> N. d. t.: «Versi antichi su pensieri nuovi», dal poema *L'Invention* di A. Chénier.

<sup>85</sup> N. d. t.: Cfr. cap. 6.3, p. 1141.

*Gracco* (1802), seguendo da vicino il *Caius Gracchus* di M. J. de Chénier ma inserendo imponenti scene di massa, secondo il gusto di Shakespeare. Dopo la battaglia di Marengo Monti festeggiò *La liberazione dell'Italia* (1800); e la *Mascheroniana* (1802), dedicata ai Mani di un amico e grande matematico, canta gli eroi e i benefici della pace, ricordando la *Windsor Forest* di Pope ma con quadri descrittivi e bucolici alla maniera del Cinquecento italiano; *La Mascheroniana* è l'opera più perfetta del Monti.

Nel *Bardo della Selva Nera* (1806) rende omaggio alla moda della poesia bardica per glorificare le vittorie di Napoleone nella Germania "nordica"; e infine nella *Palingenesi politica* (1809), dedicata a Eugenio Beauharnais, vicerè d'Italia, Monti realizzò il miracolo di dichiararsi, contemporaneamente, sostenitore di Napoleone e patriota italiano. Venuti gli anni della restaurazione monarchica Monti, sottomettendosi ai nuovi poteri ricostituiti, rivelò per la prima volta un'indipendenza coraggiosa, resistendo al Romanticismo vittorioso e rimanendo fedele al Classicismo. Nel *Sermone sulla mitologia* (1825) difese gli dei olimpici, le ninfe e i fauni contro le divinità barbare del Nord, alle quali egli stesso aveva reso omaggio più di una volta. E' un poema sincero e bello, nel quale la malinconia ossianica piange la morte delle creature divine del Cielo greco. E' il canto funebre di un mondo che era già scomparso.

Monti, dotato di un'abilità eclettica senza pari, sapeva dire di tutto in versi italiani. La sua traduzione dell'*Iliade* (1810) non è una modernizzazione come quella di Pope, né una versione romanticizzata come quella di Cowper, ed è più latina di quella di Voss; il

[1289] ... cantor di Bassville,  
Cantor, che di care itale note  
Vesti l'ira d'Achille...<sup>86</sup>

intese dar prova del carattere greco-romano della sua lingua poetica. Incorporò nella letteratura italiana tutti gli stili e tutti i sentimenti nuovi, trasformando tutto in una decorazione sontuosa e tuttavia armoniosa. In tutti i travestimenti stilistici e ideologici è sempre l'artista dell'Impero napoleonico, il più autentico dei neoclassicisti. La sua poesia è meno il frutto di esperienze che non di letture e impressioni esterne, è poesia di seconda mano; ma la forma è sempre la sua, e la forma è tutto: il contenuto e l'orientamento non importano, gli ondeggiamenti politici di Monti non hanno alcun significato. Poco o nulla di emozione personale, ma grande arte,

di gentil poesia fonte perenne<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> N. d. t.: Vincenzo MONTI, *Pel giorno onomastico della mia donna Teresa Pikler*, vv. 20-22.

Per la sua indifferenza di poeta formalista Monti si avvicina ancora a Metastasio; anche in quest'ultimo erano già presenti alcuni elementi preromantici, che Monti utilizzò con maggiore libertà e con la medesima incompiutezza. In fondo, l'attualità politica che lo ispirava costantemente significava per lui ben poco. La sua vera patria era il regno delle divinità olimpiche, che perciò difese, con tanta emozione anacreontica, in pieno Romanticismo:

Audace scuola boreal, dannando  
Tutti a morte gli dei, che di leggiadre  
Fantasie già fiorir le carte argive  
E la latine, di spaventi ha pieno  
Delle Muse il bel regno [...]<sup>88</sup>

Monti sapeva che la mitologia poetica era l'ultimo mezzo di comunicazione sovranazionale tra i poeti delle tante lingue europee; la stessa allusione mitologica era compresa immediatamente e nella stessa maniera a Lisbona come a Stoccolma, a Londra come a Pietroburgo, a Parigi, Milano e Berlino. Con la definitiva espulsione degli dei olimpici ad opera dei barbari del Romanticismo ha fine l'ultima comunione internazionale della letteratura europea. Monti, come ultimo mitologo tra i poeti, appartiene ancora all'*Ancien Régime*; ma rappresenta [1290] anche quella grande unione europea che era l'Impero di Napoleone. Dopo, i borghesi creeranno nuovi stati nazionali adottando quel nazionalismo che la Rivoluzione Francese aveva insegnato loro. Questo fu il compito del "Classicismo preromantico", vale a dire del Classicismo rivoluzionario e nazionale, sebbene fosse tale soltanto nella letteratura.

I primi elementi preromantici all'interno del Classicismo dell'*Ancien Régime* compaiono già in Metastasio, e le prime reazioni si manifestano in Spagna. Nel XVIII secolo, così come nel XVI, la letteratura spagnola subì forti influenze italiane<sup>89</sup>. Luzán deve la sua relativa libertà rispetto a Boileau alle letture di Muratori e Gravina, che ispirarono, per altro verso, le eresie estetiche del padre Feijóo. Chiabrera e Filicaja, come Petrarca e Tasso, vennero letti e imitati dai due Fernández de Moratín, Nicolás e Leandro, e dai loro amici. L'atteggiamento di Jovellanos nei confronti dell'aristocrazia rivela una conoscenza del Parini, e il suo poema *Anfriso a Belisa* si ispira alla "canzonetta" *La libertà* di Metastasio. I melodrammi di Metastasio furono importati, in Spagna, dal famoso cantante Carlo Farinelli, e godettero da parte del pubblico spagnolo del XVIII secolo il

---

<sup>87</sup> N. d. t.: Vincenzo MONTI, *Sermone sulla mitologia*, v. 139.

<sup>88</sup> N. d. t.: *Ibidem*, vv. 1-5.

<sup>89</sup> V. CIAN, *Italia e Spagna nel secolo XVIII*, Torino, 1896; A. FARINELLI, *Italia e Spagna*, vol. II, Torino, 1929.

favore di più di cinquanta edizioni. La tenerezza di Metastasio sostituì per gli spagnoli il sentimentalismo preromantico; e Metastasio era un arcade. L'Arcadia spagnola nacque già contaminata dal germe del Preromanticismo. Il segno dell'influenza metastasiana è l'uso della sua forma metrica, l'*octavilla*<sup>90</sup>, e tale metro appare per la prima volta in Meléndez Valdés, che è una sorta di Monti spagnolo.

Juan Meléndez Valdés (1754-1817) fu senza dubbio una natura profondamente poetica. La sua poesia è delicata, pallida, sfumata, quasi sempre in tono minore [1291]; ammirevole certo, ma non in grado di spiegarci il perché dell'enorme prestigio di cui godette. Forse il motivo risiedeva nella versatilità del poeta. Da un lato è un arcade, un cantore anacreontico, a volte perfino un po' osceno, come in *Los besos de Amor* (I baci d'Amore, 1783). Poesie bucoliche, oraziane e sonetti rivelano la maestria della forma di un classicista in tono minore. Per altro verso, è anche un "classicista dell'Illuminismo", che celebra in odi pompose, come *La Gloria de las Artes* (La gloria delle arti, 1783), i progressi dell'umanità. Tra questi stili del XVIII secolo provocano sorpresa le poesie religiose, profondamente sentite, la più famosa delle quali è *La presencia de Dios* (La presenza di Dio); e proprio questa è la versione libera di un'aria, *Dovunque il guardo giro*, dell'oratorio *La Passione di Gesù Cristo* (1730) di Metastasio. Da quest'ultimo, che imitò abbondantemente, vennero a Meléndez Valdés il sentimentalismo e le fini sfumature musicali che ancor oggi possono incantare, e che sono state debitamente messe in luce dal poeta moderno Pedro Salinas. In poesie notturne come *La Noche y la soledad* (La notte e la solitudine) non si nascondono le influenze della poesia preromantica, e l'*Elegia V*,

*Luna! piadosa luna! cuánto peno.*

*No, jamás otro en tu carrera viste*

*A otro infeliz, cual yo, de angustias lleno*<sup>91</sup>,

rivela chiaramente la lettura di Young, che peraltro il poeta ammise. Si aggiunsero le influenze di Rousseau, che trasformarono Meléndez Valdés, l'autore della famosa elegia *De las miserias humanas* (Delle miserie umane), nel cantore di una filantropia lacrimevole:

*El dano universal mi propia pena*

*Me hizo, luna, olvidar; miro a mi hermano*<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> A. COESTER, *Influences of the Lyric Drama of Metastasio on the Spanish Romantic Movement*, in "Hispanic Review", VI, 1938.

<sup>91</sup> N. d. t.: Juan MELÉNDEZ VALDÉS, *Elegias morales, IV, De las miserias humanas*, vv. 25-27: «Luna! Pietosa Luna! Quanto peno! / Mai nessun altro nel tuo percorso hai visto / Un altro infelice, come me, d'angustie pieno».

Meléndez Valdés conserva, tuttavia, la dignità stilistica del Classicismo; filofrancese e sostenitore di Napoleone, morì in esilio in Francia.

L'imborghesimento del Classicismo spagnolo attraverso le influenze preromantiche prosegue in Félix José Reinoso (1772-1841), il cui forte poema, *La inocencia perdida* (L'innocenza perduta, 1804), somiglia al *Paradise Lost* di Milton (fatte salve le dimensioni) non solo per l'argomento, ma anche per il sentimento moderno in forma classica. [1292] Le stesse parole definiscono la poesia di Alberto Lista (1775-1848), quasi altrettanto famoso ai suoi tempi quanto poco prima lo era stato Meléndez Valdés. Lista è ancor meno originale: è un maestro di tutte le forme classiche, quasi come Monti, ma con maggior profondità di sentimento, un sentimento un po' più moderno: cristiano, liberale e romantico. Imita Orazio e Virgilio, Fra Luis de León e Rioja; tra i suoi modelli stranieri compaiono anche Pope, di cui tradusse la *Dunciad* (*El Imperio de la estupidez*, L'impero della stupidità), ma soprattutto Metastasio. Il poeta Lista è un classicista dignitoso; l'uomo Lista è un prete di idee liberali e cultura europea. Espronceda e diversi altri autori romantici furono suoi discepoli. Egli stesso, tuttavia, attaccò il Romanticismo nelle conferenze tenute all'Ateneo nel 1835 e nel 1838. Rimase fedele al Classicismo, per quanto appartenesse all'ala preromantica.

Il Neoclassicismo preromantico (l'espressione in sé è contraddittoria) pretendeva di conservare un equilibrio che è abbastanza precario. Forse proprio per questo trovò la sua espressione più perfetta non nelle parole, i cui significati razionali sempre minacciano tale equilibrio, ma nell'arte più vaga e più irrazionale dei suoni: nella musica drammatica di Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Il punto di partenza del grande compositore tedesco fu, ancora una volta, Metastasio, sui cui testi compose vari melodrammi, sempre alla maniera dei maestri italiani, fino a quando incontrò, a Vienna, l'uomo che pensava, come lui stesso, a una riforma dell'opera lirica: Ranieri de' Calzabigi (1714-1795). L'intento era la purificazione del melodramma, [1293] il ritorno alle fonti, dal Rococò alla tragedia greca. E nella prima opera di Gluck e Calzabigi, *Orfeo ed Euridice* (1762), si ebbe subito come risultato l'unione tra le nobili linee classiche e le emozioni romantiche. *Alceste* (1767) è forse più vicino al classicismo sentimentale dello *Hainbund*. È significativo il fatto che Gluck abbia composto la musica anche per le odi di Klopstock. In seguito, a Parigi, lavorò con deboli imitatori di Racine, e tuttavia riuscì ad conseguire, nell'*Iphigénie en Aulide* (Ifigenia in Aulide, 1774) e nell'*Iphigénie en Tauride* (Ifigenia in Tauride, 1779), la vittoria del Neoclassicismo più nobile sull'ostilità dei falsi classicisti del tipo di La Harpe e Marmontel. Ma è degno di nota che Rousseau e Suard, il traduttore dell'Ossian, lo sostenessero. L'opera di Gluck, alla quale gli storiografi della letteratura, in generale, non alludono neppure, ebbe le più importanti ripercussioni

---

<sup>92</sup> N. d. t.: *Ibidem*, vv. 118-119: «Il danno universale, la mia pena / mi ha fatto, o luna, dimenticare; guardo il mio fratello» (le mie pene mi hanno fatto dimenticare quelle che affliggono gli altri).

letterarie. Nei teatri europei le opere di Gluck non godono, oggi, di grande popolarità, con l'eccezione forse di Parigi, dove continuano a costituire la base storica del repertorio; nell'opera di Gluck sopravvive qualcosa dello spirito autentico della grande tragedia francese, non di Voltaire, ma di Racine. Per i tedeschi Gluck è un precursore di Wagner, del ristabilimento della tragedia mitologica al posto del teatro storico degli epigoni di Schiller. Le ripercussioni immediate furono differenti. Le opere della fase viennese di Gluck contribuirono alla transizione, per molti spiriti tedeschi, dallo *Sturm und Drang* al Classicismo di Weimar; esiste una relazione sotterranea tra l'*Iphigénie en Tauride* di Gluck, e l'*Iphigénie auf Tauris* (versione in prosa del 1779, in versi del 1787) di Goethe. La fase parigina di Gluck si inquadra stilisticamente nel movimento grecista di Caylus e Barthélemy. A Parigi il teatro "romano" alla maniera di Alfieri non otterrà importanza; ma sorgerà una poesia greca alla maniera di André Chénier.

Le poesie di André Marie de Chénier (1762-1794) furono pubblicate nel 1819, vale a dire venticinque anni dopo la sua morte e un anno prima che Lamartine [1294] desse inizio alla serie dei volumi di poesia romantica francese. Chénier dovette apparire, all'epoca, anacronistico; ma fu subito salutato come il precursore del Romanticismo. Nelle sue poesie si scoprirono certe caratteristiche romantiche (il frequente *enjambement*, l'uso dell'aggettivo "pittresco"); ma soprattutto parvero "romantiche" la sua vita e la sua morte: il poeta, incarcerato nella prigione di St. Lazaire, scrisse i suoi ultimi versi la notte prima dell'esecuzione sulla ghigliottina, e morì giovane, come si addice ai poeti romantici. Fecero di lui un Chatterton<sup>93</sup> francese. La posterità più illuminata preferì paragonarlo ai "nuovo greci", Hölderlin e Keats. Gli ultimi fanatici del Classicismo, tuttavia, non gli riconobbero nulla di greco, e Baour-Lormian<sup>94</sup> diceva ai romantici: «*Nous, nous datons d'Homère, et vous d'André Chénier*»<sup>95</sup>. E questo Baour-Lormian aveva tradotto Ossian!

E tuttavia aveva ragione: Chénier non apparteneva ai greci di Omero, ma a quelli di Costantinopoli del XVIII secolo: era nato là, da madre greca. Razza e formazione erano già fin dall'inizio incompatibili col Classicismo alla maniera romana, e per questo il greco appariva romantico ai francesi di tradizione latina. Chénier era meno romano di Caylus, per non parlare di David; era un greco più autentico del "giovane Anacharsis" dell'*abbé* Barthélemy. Le sue tradizioni non erano quelle del grecismo francese, un grecismo archeologico. Si nota l'erotismo brutale di diverse delle sue *Elégies* (Elegie), che tuttavia sono allo stesso tempo i corrispondenti della perversione dissimulata di gente sessualmente esausta di certi quadri di Boucher e Fragonard. Da lì Chénier fuggì verso il mondo idillico delle *Bucoliques* (Bucoliche), differenti dall'idillio da salotto dei poeti anacreontici, come pure dall'idillio sentimentale di Diderot e Greuze. Scrisse alcune cose false alla

---

<sup>93</sup> N. d. t.: Su Chatterton cfr. cap. 6.3, pp. 1206-1207.

<sup>94</sup> N. d. t.: Pierre Baour-Lormian (1770-1854), poeta e accademico francese.

<sup>95</sup> N. d. t.: «Noi discendiamo da Omero, voi da André Chénier».

maniera di Delille. Ma *L'Aveugle* (Il cieco), *Le Malade* (Il malato), *Le Mendiant* (Il mendicante), *La Liberté* (La libertà) ricordano più Paros, l'isola del Mar Ionio, che Parigi. Versi come questi:

*Diamant ceint d'azur, Paros, oeil de la Grèce,  
De l'onde Egée astre éclatant!*<sup>96</sup>

sembrano davvero quelli di un novello Teocrito, se non vi fossero anche in Chénier tracce del razionalismo poco idillico dei *philosophes* del secolo XVIII.

*Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques*<sup>97</sup>.

[1295] è il verso più citato di Chénier; e i “*pensers nouveaux*” erano quelli di Buffon, Condillac e d'Holbach. Chénier era un materialista; come ammiratore di Lucrezio concepì il disegno del poema didattico *Hermès*, e i frammenti che ne rimangono ci ricordano la perdita di quella che sarebbe stata una delle maggiori creazioni poetiche in lingua francese. Ma sarebbe stato un poema francese, e non un poema greco.

Chénier è un poeta ambiguo: moto greco e molto moderno allo stesso tempo. Nell'ambito dei concetti e dei termini della critica francese, che ruotano intorno alla sintesi “classico-romantico”, la discussione circa la vera natura del suo stile (“*classique ou romantique*”) non rappresenta una soluzione definitiva; e il carattere frammentario dell'opera di Chénier non contribuisce a chiarirne la posizione. Era un greco autentico, ma nel mondo greco già decadente; ed era un uomo moderno, nel senso del 1780. La Grecia si riflette nella sua poesia attraverso una nostalgia malinconica che egli aveva appreso da Young; soltanto con la differenza che il “*Ronsard encyclopédiste*”<sup>98</sup> seppe esprimere tale malinconia con immagini francesi:

*Ô Versailles, ô bois, ô portiques,  
Marbres vivants, berceaux antiques*<sup>99</sup>

quasi anticipando il Verlaine delle *Fêtes galantes*. “Classicismo preromantico” o “Preromanticismo classicista” sarebbero le espressioni chiave per risolvere il problema di quelle discussioni

---

<sup>96</sup> N. d. t.: André Marie de CHÉNIER, *Œuvres complètes*, IV: «Diamante cinto d'azzurro, Paros, occhio della Grecia, / Dell'onda egea astro splendente!».

<sup>97</sup> N. d. t.: André Marie de CHÉNIER, *L'Invention*, v. 184: «Su pensieri nuovi facciamo versi antichi».

<sup>98</sup> N. d. t.: “Ronsard enciclopédista”.

<sup>99</sup> N. d. t.: André Marie de CHÉNIER, *Ode à Versailles*, vv. 1-2: «O Versailles, o boschi, / Marmi viventi, pergolati antichi».



interminabili. In Chénier c'era qualcosa di più di questo; il famoso verso che costituisce la confessione del suo "orfismo" preromantico

*Salut, Thrace, ma mère, et la mère d'Orphée*<sup>100</sup>

lascia presagire evoluzioni future che lo avrebbero portato vicino a Hölderlin, ma che non arrivarono a realizzarsi. Intervenne la morte, di fronte alla quale Chénier rivelò uno stoicismo quasi romano; e sorprende il realismo dei suoi versi satirici contro i giacobini, di un coraggio e di una schiettezza di espressione inediti, che utilizzano perfino la parola proibita, "merde". Un altro aspetto della schiettezza di Chénier è lo stile di certe *Bucoliques* che ricordano le statuette realistiche di epoca alessandrina. Alla fine Chénier è ancora razionalista, e pretende di trasfigurare in poesia la scienza di Newton e la tecnica dell'*Encyclopédie*. Sarebbe forse stato il poeta della borghesia? Non [1296] fu di quelli che fecero la Rivoluzione, e non aveva nulla a che fare con la piccola borghesia giacobina. Né appartenne alla nuova borghesia del Direttorio, che fantasticava di vesti greche e che approfittò della rivoluzione per condurre grandi negoziati e realizzare grandi affari: a quell'epoca il poeta era già morto. Chénier era altrettanto estraneo alla politica del 1794 quanto alla letteratura dello stesso periodo; è più anacronistico di quanto si pensi. La sua vera collocazione sarebbe tra i classicisti inglesi tardivi, borghesi colti dell'epoca vittoriana, umanisti con una sincera nostalgia della Grecia nel cuore. La Grecia di Chénier è come la Persia di Fitzgerald, anch'egli non credente. Il Classicismo è un atteggiamento borghese, e quello di Chénier non è il falso Classicismo dei "nuovi ricchi" della rivoluzione, bensì quello della borghesia colta molto dopo la rivoluzione, o molto prima di essa. Se molto prima, sarebbe stato il grecismo di Racine, con il quale Chénier non cessa di rivelare certe somiglianze; se molto dopo, sarebbe stato quel Classicismo che già era passato attraverso le esperienze del Romanticismo. E in questo senso Chénier fu il precursore del Romanticismo. Il suo atteggiamento borghese (più ancora delle sue origini etniche) ne determinò il classicismo; l'epoca gli ispirò le sfumature preromantiche; il suo genio era ispirato dall'atmosfera "orfica", nella quale risiede l'incanto ineffabile della sua poesia luminosa e frammentaria.

Malgrado la sua condizione e il suo genio del tutto personali, André Marie de Chénier ebbe degli autentici contemporanei. Il più distante tra loro fu Daniel Berzsenyi (1776-1836), che i suoi compatrioti chiamarono "il Chénier ungherese". Fu un poeta oraziano e patriottico; questo Classicismo attualizzato non avrebbe ancora fatto un Chénier, se in Berzsenyi non ci fosse stato qualcosa della magia verbale del francese; dietro alla forme rigide del classicista compagno metafore che solo i simbolisti ungheresi torneranno ad apprezzare un secolo più tardi. In un punto

---

<sup>100</sup> N. d. t.: André Marie de CHÉNIER, *Élégie orientale*, v. 6: «Salve o Tracia, madre mia, e madre di Orfeo».

geograficamente opposto si situa lo scozzese Thomas Campbell (1777-1844), che realizzò l'antologia dal titolo *Specimens of the British Poets* (Cenni sopra i poeti britannici<sup>101</sup>, 1819), il grande deposito [1297] della poesia classicista dell'epoca di Pope e Gray; e nello stesso stile scrisse i canti patriottici che ne resero il nome immortale: *Ye Mariners of England* (Voi marinai d'Inghilterra, 1801), che i bambini sanno a memoria, *Hohenlinden* (1801), che celebra una battaglia vittoriosa sui francesi, e *The Battle of the Baltic* (La battaglia del Baltico, 1801), sul bombardamento poco glorioso di Copenhagen ad opera della squadra navale inglese. Ma in *Hohenlinden*

*On Linden, when the sun was low,  
All bloodless lay the untrodden snow;  
And dark as winter was the flow  
Of Iser...*<sup>102</sup>

c'è qualcosa delle sfumature atmosferiche di William Collins; e nell'*Ode to Winter* (Ode all'inverno, 1800) le reminiscenze della moda scandinava e le rime convenzionali non riescono a danneggiare la musica "orfica" di un verso come

*But Man will ask no truce to death,  
No bounds to human woe*<sup>103</sup>.

Campbell è tornato ad essere apprezzato come poeta notevole; osserviamo come *The Battle of the Baltic* fosse una delle poesia preferite di Gerard Manley Hopkins<sup>104</sup>.

Neppure il Neoclassicismo del Monti aveva una tinta preromantica, ispirato com'era soltanto da un certo opportunismo poetico, tanto che si è arrivati a dubitare dell'esistenza di un vero Preromanticismo italiano. Perché Alfieri, lo *Stürmer* piemontese, costituisce una personalissima eccezione; e alla fine del secolo sorge già un Neoclassicismo puro come quello di Foscolo. Ma quest'ultimo è piuttosto un riconvertito al classicismo, successivamente ai suoi esordi preromantici. Binni<sup>105</sup> è riuscito a chiarire meglio l'evoluzione e le peculiarità del Preromanticismo italiano, che è

---

<sup>101</sup> N. d. t.: Questo il titolo con cui l'opera venne resa nota in Italia da una recensione di Silvio Pellico comparsa su "Il Conciliatore" del 12 settembre 1819, pp. 435-437.

<sup>102</sup> N. d. t.: Thomas CAMPBELL, *Hohenlinden*, vv. 1-4: «Su Linden, quando il sole calò / Tutta esangue giaceva la neve non calpestata; / E scura come l'inverno era la corrente / dell'Iser...»

<sup>103</sup> N. d. t.: Thomas CAMPBELL, *Ode to Winter*, versi penultimo e ultimo: «Ma l'uomo non chiederà alcuna tregua di morte / Nessun limite alle disgrazie umane».

<sup>104</sup> N. d. t.: Su Hopkins cfr. cap. 9.1, p. 2166 ss.

<sup>105</sup> W. BINNI, *Preromanticismo italiano*, Napoli, 1948.

un “compromesso” molto particolare tra “rivolta romantica” e “permanenza della tradizione classica”. Le prime tracce di questa sintesi precaria si incontrano già in Parini, e poi nella forma classica dell’ossianista Cesarotti e nel sentimento romantico del tradizionalista [1298] Alessandro Verri. La stessa ambiguità si incontra nella critica letteraria del Baretti e nella drammaturgia voltairiana dell’Alfieri. Solo Foscolo perverrà a un equilibrio perfetto, che già si annuncia, tuttavia, nella poesia di Ippolito Pindemonte (1753-1828), il fratello del tragediografo Giovanni. Riteneva di essere un romantico, sebbene la sua ode *La melanconia* (1817) avesse più del Metastasio che del Young. La sua eccellente traduzione dell’*Odissea* (1822) lo colloca tra i discepoli del Monti: e «questo mar pieno d’incanti» (così apostrofò il mare di Ulisse) si trova lontano dalle lagune della sua terra veneta. Là, in Grecia, nasceva il suo amico Foscolo, al quale Pindemonte dedicò l’*Epistola*, abbandonando il progetto di scrivere *I cimiteri*, perché l’amico aveva già abbozzato il carme *Dei Sepolcri*<sup>106</sup>. E c’è chi pensa che l’*Epistola* sia più romantica del poema del grande romantico italiano; in verità, Foscolo fu un grande classico greco.

Ugo Foscolo (1778-1827), una delle figure più nobili della letteratura italiana, fu conterraneo di A. M. de Chénier: nacque, cittadino della Repubblica di Venezia, in una delle isole del Mar Ionio, nella

Zacinto mia, che te specchi nell’onde

Del greco mar...<sup>107</sup>

E’ il messaggero della bellezza greca in un paese e in un momento storico in cui la tradizione classica era rappresentata da un latinista come Savioli o da un “opportunist” poetico come Monti. Nel pindarismo di Chiabrera, [1299] che riscoprì, Foscolo ritenne di aver trovato un’arte più greca, fino a quando la rivoluzione lo strappò alla biblioteca del filologo per indicargli l’“autentica” via per la Grecia: quella che passa attraverso la libera natura. Il romanticismo del Foscolo non è quello dei romantici, ma quello di Rousseau. La rivoluzione tuttavia lo deluse profondamente; Napoleone aveva tradito l’Italia, smembrandola e sacrificandola invece di liberarla. Fino a quel momento Foscolo era stato il principale poeta del giacobinismo italiano: nel 1797 aveva pubblicato *A Bonaparte Liberatore*, «oda del liber’uomo Ugo Foscolo». E subito dopo, col trattato di pace di Campoformio che aveva consegnato Venezia agli austriaci, si vide un’altra volta “schiavo”. La

---

<sup>106</sup> N. d. t.: Questo passo di Carpeaux non appare chiaro. Pindemonte fu autore di dodici *Epistole in versi* pubblicate nel 1805, delle quali però nessuna è indirizzata al Foscolo. Vero è che Pindemonte, venuto a sapere che l’amico Foscolo stava scrivendo il carme *Dei Sepolcri*, abbandonò il suo disegno di comporre *I Cimiteri*. Un’*Epistola sui Sepolcri di Ugo Foscolo e di Ippolito Pindemonte* fu composta da Giovanni Torti nel 1808; potrebbe forse essere questa l’opera cui fa riferimento Carpeaux.

<sup>107</sup> N. d. t.: Ugo FOSCOLO, *A Zacinto*, vv. 3-4.

disillusione politica si confuse con le delusioni erotiche, e così scrisse *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), il *Werther* italiano. Ma Ortis non è Werther; è un

Figlio infelice, e disperato amante,  
E senza patria...<sup>108</sup>

Soprattutto “senza patria”, fino a quando non la incontra nel regno ideale della poesia. Deluso dal vangelo russoviano della natura, Foscolo ritornò, attraversando una fase di vita dissoluta, all’umanesimo libresco; si curò tornando alla tradizione umanistica, nella quale scoprì l’eredità greca e la coscienza nazionale, la patria imperitura degli italiani. Foscolo, che era passato per il nazionalismo esordiente della rivoluzione giacobina, è più italiano di quanto Chénier fosse francese. Definisce i suoi versi come «corde eolie» trasposte «su l’itala grave cetra»<sup>109</sup>; è consapevole di una missione di rinnovamento nazionale, ma la compie (e in questo risiede il miracolo) per mezzo di una poesia tutta personale. Le poesie *Alla sera*, *A Zacinto*, *A se stesso*<sup>110</sup>, nascono dall’emozione soggettiva, cristallizzata senza residui in forma oggettiva. Per questa oggettività Foscolo si rivela un greco: è un classico autentico. Riteneva di essere un romantico, e quando cominciò il carne *Dei Sepolcri* intese imitare i *Night Thoughts* di Young:

[1300] All’ombra de’ cipressi e dentro l’urne  
Confortate di pianto...<sup>111</sup>

Ma oltre a Young vi erano altre influenze inglesi, differenti. Nella malinconia younghiana del Foscolo c’è un certo sentimentalismo filantropico, alla maniera di Sterne, del quale il poeta italiano tradusse il *Sentimental Journey*; e accanto ai *Night Thoughts* è aperta la pagina dell’*Elegy written in a Country Churchyard* di Gray. Come Gray, Foscolo è un intellettuale ribelle, e la sua nuova religione umanitaria, non più russoviana, è un po’ borghese, utilitarista; forse non fu un caso che l’esiliato Foscolo fosse destinato a vivere in Inghilterra, dove sarà sepolto:

... a noi prescrisse  
Il fato illacrimata sepoltura<sup>112</sup>.

---

<sup>108</sup> N. d. t.: Ugo FOSCOLO, *Che stai?*, vv. 9-10.

<sup>109</sup> N. d. t.: Ugo FOSCOLO, *All’amica risanata*, vv. 92-92; rettifichiamo qui la citazione originale di Carpeaux.

<sup>110</sup> N. d. t.: *A se stesso*: anche noto col titolo ricavato dalle parole iniziali del primo verso: *Che stai?*

<sup>111</sup> N. d. t.: Ugo FOSCOLO, *Dei Sepolcri*, vv. 1-2.

<sup>112</sup> N. d. t.: Ugo FOSCOLO, *A Zacinto*, vv. 13-14.

Là, tra le brume inglesi, incontrò nuovamente, in spirito, la patria greca. *Le Grazie* (1827) sono il suo poema più classico, più pagano:

Alle Grazie immortali

Le tre di Citerea figlie gemelle

È sacro il tempio [...]

Entra ed adora<sup>113</sup>.

Foscolo non poteva farsi illusioni quanto al carattere teorico, per così dire filosofico, di questo ultimo risultato dei suoi sforzi poetici. Abbandonò la composizione poetica, diventando un critico della poesia. Nella critica, alla fine, è romantico: è un discepolo di Herder. L'antico umanista introdusse nella letteratura italiana la critica storica, interpretando Dante, Petrarca e Boccaccio come figure ed espressioni del loro tempo. Foscolo è un grande critico e, dolorosamente, sente la critica come la fine della poesia. Già aveva anticipato questa emozione:

Non son chi fui; però di noi gran parte:

Questo che avanza è sol languore e pianto.

E secco è il mirto...<sup>114</sup>

L'espressione "e secco è il mirto" ha un profondo significato. Nell'esilio Foscolo difese il suo atteggiamento: «Bensì mi vergogno che queste opinioni nella mia [1301] gioventù io le scriveva adirato [...] E mi doleva troppo sdegnosamente di molti individui; e poscia troppo del mondo; e poscia della fortuna; e con l'andare degli anni anche troppo di me; finchè disingannato della vanità de' lamenti, e non dolendomi più di cosa veruna, mi sperai d'invecchiare tacitamente»<sup>115</sup>. Questo stoicismo è quello di Chénier, e la situazione storica dei due poeti è analoga. Chénier fu ghigliottinato come nemico della rivoluzione; Foscolo dovette, in esilio, difendersi dall'accusa di incoerenza politica. Continuava il Foscolo la gallofobia dell'Alfieri? O continuava a difendere i principi della rivoluzione contro il traditore Napoleone? O era diventato un reazionario? "Secco è il mirto". Lo storicismo è un atteggiamento tipicamente borghese, post-rivoluzionario. Foscolo fu l'ultimo poeta dello stile antico, un "vate". Dopo, ci saranno i critici e i *bohémians*, gli intellettuali e i ribelli della borghesia.

---

<sup>113</sup> N. d. t.: Ugo FOSCOLO, *Le Grazie, Dedicata alle Grazie*, vv. 1-2; 9.

<sup>114</sup> N. d. t.: Ugo FOSCOLO, sonetto *Non son chi fui; però di noi gran parte*, vv. 1-3.

<sup>115</sup> N. d. t.: Ugo FOSCOLO, *Lettera Apologetica*.

Il percorso del Neoclassicismo si ripeté ovunque, anche in Spagna e nell’America spagnola. Il Foscolo spagnolo (ma occorre chiedere il permesso per paragonare “il dio alla scimmia”) è Juan Nicasio Gallego (1777-1853), retorico altisonante della famosa ode patriottica *El dos de Mayo de 1808* (Il due maggio del 1808); malgrado ciò, vi è qualcosa della malinconia foscoliana nella sua *Elegía a la muerte de la Duquesa de Frías* (Elegia per la morte della duchessa di Frías, 1830). Il patriottismo classicista ispirò all’abilissimo verseggiatore Juan Bautista Arriaza (1770-1837) l’estro profetico de *La profecía del Pirineo en Julio de 1808* (La profezia dei Pirenei nel luglio del 1808); alcuni critici moderni peraltro, arrivano a paragonare alle *Grazie* del Foscolo “la bellezza scultorea” del suo poema *Terpsicore ó las gracias del baile* (Tersicore, o le grazie del ballo). Tra Classicismo e Preromanticismo si colloca anche l’abile José Marchena y Ruiz (1768-1821), la cui ode *A Cristo crucificado* (Ode a Cristo crocifisso, 1810) rimase a buon diritto famosa. Uno pseudo-Foscolo borghese è l’allora celebre [1302] Manuel José Quintana (1772-1857); Ménendez y Pelayo ha osato paragonare la sua poesia classica a quella di Fra Luis de León. Fu un liberale del XVIII secolo, poi il poeta civile della Spagna costituzionale del 1812 e il rapsodo patriottico e pomposo della guerriglia popolare contro i francesi. Cantò le grandi invenzioni liberatrici dell’umanità (*A la invención de la Imprenta*, All’invenzione della stampa, 1800), la resurrezione nazionale (*A España después de la Revolución de Marzo*, Alla Spagna, dopo la rivoluzione di marzo, 1808) e presentò agli spagnoli del suo tempo un nuovo Plutarco nelle sue *Vidas de españoles célebres* (Vite di spagnoli celebri, 1807), proposti come modelli; affiora a volte il motivo, così tipico del XIX secolo spagnolo, della decadenza nazionale:

... *La heroica España*

*De entre el estrago universal y horrores*

*Levanta la cabeza esangrentada*

*Y vencedora de su mal destino...*<sup>116</sup>

Il “*mal destino*” volle che Quintana, indossando il frac borghese, ricevesse la corona di poeta dalle mani dell’indegna regina Isabella II; la farsa ebbe luogo in pieno “*juste-milieu*”<sup>117</sup>.

L’arte di Quintana ipnotizzò e dominò per decenni la poesia spagnola, e ugualmente la poesia ispano-americana. Fornì ai poeti delle nuove repubbliche [del Sudamerica] lo stile per maledire gli spagnoli, salutare i liberatori e adulare i *caudillos*<sup>118</sup>. L’ecuadoriano José Joaquín de Olmedo (1780-

<sup>116</sup> N. d. t.: Manuel José QUINTANA, *A España después de la Revolución de Marzo*, vv. 144-147: «...L’eroica Spagna / Dalla strage universale e dagli orrori / Solleva la testa insanguinata / E vincitrice del suo rio destino...».

<sup>117</sup> N. d. t.: L’espressione “*juste-milieu*” (giusto mezzo) venne utilizzata in Francia, dopo la rivoluzione del luglio 1830, per indicare il regno di Luigi Filippo (1830-1848); l’incoronazione di Quintana tuttavia ebbe luogo il 25 marzo 1855.

<sup>118</sup> N. d. t.: *Caudillos*: dittatori politico-militari tipici dei regimi sudamericani.

1847), che nel 1808 aveva dedicato un'ode quintaniana *A María Antonia de Borbón* (A Maria antonia di Borbone), dedicò nel 1825 al *libertador*<sup>119</sup> Bolívar il famoso *Canto a la victoria de Junín* (Canto per la vittoria di Junín), [1303] per poi consacrare nel 1833 a un *caudillo* qualunque il più grande dei suoi poemi, l'ode *A Miñarica*. La carriera di Olmedo è come un'anticipazione dell'evoluzione della borghesia coloniale. Meno arte e più carattere rivelò il cubano José María de Heredia (1803-1839); alla ode *Al Niágara*, con al sua pomposa retorica, è preferibile un'altra ode, *En el Teocalli de Cholula* (Sul *teocalli* di Choula, 1820): sotto l'eloquenza liberale, indignata per le sanguinarie superstizioni degli antichi messicani, affiora la malinconia preromantica per i regni del passato e per le generazioni che si succedono lasciando soltanto muti monumenti. Ma Olmedo è un provinciale e Heredia un povero diavolo in confronto alla figura imponente di Andrés Bello (1781-1865). La poesia rappresenta la parte meno voluminosa dell'immensa opera del grande giurista e poligrafo venezuelano. Nella *Silva a la agricultura de la zona torrida* (Silva<sup>120</sup> all'agricoltura della zona torrida, 1826) confutò, senza intenzione, le future teorie della poesia nativista, dimostrando come un argomento americano possa servire anche a una grande opera di eloquenza poetica molto europea. *La oración por todos* (La preghiera per tutti, 1843), libera versione della *Prière pour tous* di Victor Hugo, è la professione di fede di Bello, che fu un cristiano liberale. "Liberale" è peraltro un modo di dire: in Cile, la sua seconda patria, il grande umanista ristabilì, nel settore dell'insegnamento superiore, una dittatura ferrea, che corrispondeva alla sua politica autoritaria. Dai tempi di Andrés Bello umanesimo e reazione politica sono quasi sinonimi nell'America spagnola. La nuova borghesia semicoloniale aveva incontrato la propria forma di espressione.

In Europa non accadde esattamente la stessa cosa. Gli ultimi rappresentanti del Neoclassicismo rimasero fedeli al patriottismo, e lo stile antiquato delle loro produzioni si armonizzò bene con il liberalismo [1304] moderato della gente sazia. Casimir Delavigne (1793-1843) è un caso tipico: le poesie *Les Messéniennes* (Le messeniche) e la tragedia *Les Vêpres siciliennes* (Il vespri siciliani, 1819), all'indomani della sconfitta di Napoleone, dovettero il loro successo all'espressione di sentimenti patriottici e ostili agli alleati, nello stile del XVIII secolo; il resto della produzione di Delavigne, commedie pseudo-molieriane e tragedie pseudo-voltairiane serve già all'opposizione contro il teatro romantico. Perché per i borghesi di Parigi il Romanticismo pareva significare una resurrezione dei vizi aristocratici. Qui incontriamo François Ponsard (1814-1867), cui toccò la vittoria definitiva nella campagna che era cominciata con la "*bataille d'Hernani*"<sup>121</sup>; tredici anni dopo, il successo della sua *Lucrece* (Lucrezia, 1843) doveva sconfiggere il teatro romantico. Il

---

<sup>119</sup> N. d. t.: *Libertador*: liberatore, titolo onorifico attribuito a Simon Bolívar, eroe dell'indipendenza sudamericana.

<sup>120</sup> N. d. t.: La *silva* è una forma metrica della poesia spagnola.

<sup>121</sup> N. d. t.: La "battaglia di Hernani", nome con cui è nota la polemica intorno all'*Hernani* di Victor Hugo (1830); cfr. cap. 7.3, p. 1612.

tema, la resistenza della virtù repubblicana contro il despota arrogante, è significativo. Ponsard, che non si stancò mai di esaltare le virtù borghesi, è un drammaturgo del 1770 collocato, per un errore della storia, nel 1840, alla vigilia di un altro teatro antiromantico, quello del borghese Augier.

Il reazionarismo letterario di questi ultimi classicisti non dev'essere confuso con il reazionarismo politico: al contrario. Nella dimostrazione di ciò risiede il motivo per parlare, in una storia della letteratura, di Jean-Pierre de Béranger (1780-1857), poeta tanto famoso quanto mediocre. Lo stile da *chanson parisienne*<sup>122</sup> delle sue beffe contro il “*roi d'Yvetot*”<sup>123</sup> e l'arrogante “*marquis de Carabas*”<sup>124</sup> contribuì all'efficacia della sua poesia politica al punto di illudere gli stranieri, così che Béranger divenne celeberrimo: [1305] perfino un Goethe lo ammirava. Sfortunatamente quella popolarità non si esaurì del tutto, e alcune delle sue peggiori poesie sentimentali continuano a figurare nelle antologie scolastiche guastando il gusto degli scolari. L'opposizione di Béranger all'aristocrazia restaurata e la sua creazione di una leggenda popolare introno all'esiliato Napoleone costituiscono un altro tentativo della borghesia di approfittare dei piccolo-borghesi per i propri fini. Nel 1830 il tentativo fu coronato dal successo, e Béranger fu il poeta ufficiale della nuova monarchia del “*juste milieu*”<sup>125</sup>, la gloria poetica del regno dei banchieri. Le canzoni di Béranger sono tipiche della letteratura falsa, prodotta da intellettuali per soddisfare un cattivo gusto popolare; il tradizionalismo della sua forma non è classicista, è un residuo del Classicismo. In Inghilterra la situazione sociale più progredita non permise l'esistenza di un Béranger; i cantori del “*Chartist Movement*”<sup>126</sup> sono proletari rivoluzionari. E' la differenza tra la fabbrica e l'*atelier*<sup>127</sup>. Allora sono gli stessi borghesi che si assumono il compito di coltivare con ostinazione lo stile “classico”, come il banchiere Samuel Rogers (1763-1855) che cantò, senza talento, le bellezze del paesaggio e dell'arte italiani. La “*Edinburgh Review*” del temuto critico Francis Jeffrey ne tessè i più alti elogi, contrapponendolo all’“italianismo vizioso” di Shelley e Keats. Ma la “*Edinburgh Review*”, così reazionaria in letteratura, era liberale in materia politica; tra i suoi principali collaboratori c'era lord Brougham, che nel 1832 ottenne con il *Reform Bill* l'imborghesimento della Camera dei Comuni. Dal 1800 al 1815 la borghesia continuò a favorire il Classicismo puro e semplice, senza interventi preromantici. Esso ormai non era più capace di produrre un grande poesia, ma si ebbe un “fenomeno di compensazione” che non è stato ancora debitamente riconosciuto dalla storiografia letteraria: invece di produrre una grande poesia, il “prosaismo borghese” si esprime attraverso un

<sup>122</sup> N. d. t.: Canzone parigina, con riferimento alle canzoni popolari di contenuto satirico e sovversivo che si cantavano in particolari locali chiamati *goguettes*.

<sup>123</sup> N. d. t.: “Il re di Yvetot” (cittadina della Normandia), dal titolo di una canzone satirica di Béranger del 1813 contro Napoleone Bonaparte.

<sup>124</sup> N. d. t.: “Il marchese di Carabas”, altra canzone storica di Béranger.

<sup>125</sup> N. d. t.: Cfr. sopra, p. 1302.

<sup>126</sup> N. d. t.: Movimento cartista, o cartismo, movimento di rivendicazione politica delle classi popolari britanniche attivo tra il 1838 e il 1857.

<sup>127</sup> N. d. t.: Officina o laboratorio artigiano.



grande romanzo classicista. Questo è rappresentato da Jane Austen, e solo così si spiega l'esistenza isolata di questa grande scrittrice<sup>128</sup>.

[1306] Il Neoclassicismo, all'inizio, non seppe dominare il genere del romanzo, essenzialmente moderno: ripeté soltanto i modelli del grecismo artificiale dell'*abbé* Barthélemy. Alla fine il Neoclassicismo rivela il suo carattere borghese, fallendo nella poesia ma producendo un'arte narrativa di prim'ordine. Grazie a questa riflessione Jane Austen viene liberata dal suo isolamento storico; rimane però isolata in funzione del suo genio; non si può pretendere di trasformare il fenomeno individuale in movimento letterario mediante approssimazioni artificiali. Tuttavia occorre segnalare il caso analogo, più o meno contemporaneo, delle scrittrici Elizabeth Wolff-Bekker (detta Betje Wolff, 1738-1804) e Aagje Deken (1741-1804), uno dei casi più felici di collaborazione letteraria. Erano entrambe olandesi e provenienti da un ambiente calvinista, due fatti che bastano a spiegare la tendenza pedagogica della loro letteratura. Ma la loro pedagogia non era più quella di Comenius, bensì quella di Rousseau, e il loro procedimento narrativo è quello epistolare di Richardson. Tuttavia, e questo completa l'enumerazione delle influenze straniere, le due signore non resero omaggio al sentimentalismo lacrimevole, perché avevano letto Sterne apprendendone lo stile vivo e il fine umorismo. Nacquero in tal modo i primi romanzi leggibili della letteratura olandese. La tendenza pedagogica, nelle opere del XVIII secolo, soffoca di solito l'interesse del lettore moderno; ma questo non accade con il primo romanzo [delle due autrici olandesi], *De Historie van mejuffrouw Sara Burgerhart* (La storia della signorina Sara Burgerhart, 1782), che è un modello di caratterizzazione penetrante, quasi drammatica. I romanzi di Wolff-Bekker e Deken furono, per un intero secolo, la lettura preferita delle classi medie in Olanda; i precursori del movimento simbolista del 1880 considerarono [1307] tali letture come fonti di un prosaismo che aveva guastato la letteratura olandese; il grande critico Busken Huet scrisse un saggio fulminante contro i "vecchi romanzi". E' tuttavia necessario inquadrare bene la mentalità che si nasconde dietro alla forma di questo romanzo borghese: è un'ironia discreta, ma continua, contro lo stesso sentimentalismo, una tendenza leggermente razionalista. E la stessa rivalutazione che si ebbe in Inghilterra negli anni 1920 contribuì a far riconoscere nella signora Sara Burgerhart la sorella (l'unica sorella) di Emma ed Elizabeth di Jane Austen.

La grande romanziera inglese fu preceduta da altre donne che coltivarono un genere oggi poco apprezzato, quello del "*tea-table romance*"<sup>129</sup>. Fanny Burney (1752-1840), divenuta Madame

---

<sup>128</sup> N. d. t.: Su Jane Austen si veda più avanti nel presente capitolo, p. 1308.

<sup>129</sup> N. d. t.: Letteralmente "romanzi da tavolino per il tè", dove "tea-table" indica anche il ricevimento per il tè, occasione di socializzazione e conversazione su vari argomenti, in particolare morali e letterari. Un esempio di questa letteratura può essere l'opera *The Tea-Table The Tea-Table: Or, a Conversation Between Some Polite Persons of Both Sexes, at a Lady's Visiting Day* (Il tavolino del tè, ovvero conversazione tra alcune persone educate di entrambi i sessi nel giorno di ricevimento di una signora, 1725) della scrittrice Eliza Haywood (1693-1756).

d'Arbly grazie al matrimonio con un emigrato francese, creò il romanzo per ragazze; ma fu letta anche dagli uomini, e Macaulay considerava ancora *Evelina* (1778) uno dei grandi romanzi inglesi. Madame d'Arbly non aveva nulla dell'umorismo brutale di Smollett; per altro verso, il suo intento di «*not to show the world what it actually is, but what it appears to a young girl*»<sup>130</sup> non è una mera semplificazione: può anche essere interpretato come un "prospettivismo" filosofico, che ricorda i procedimenti di Henry James. Più vicina alle due autrici olandesi si colloca Maria Edgeworth (1767-1849), la cui *Belinda* (1801), un tempo famosa, appartiene allo stesso genere; coltivava tendenze pedagogiche razionaliste, avvicinandosi all'utilitarismo borghese di Bentham. Superò se stessa in *Castle Rackrent* (Il castello Rackrent, 1800), romanzo della vita di provincia irlandese che suggerì a Walter Scott la scelta degli ambienti provinciali; ma non fu conservatrice, bensì imbevuta di [1308] idee russoviane; e la descrizione indignata della sorte dei contadini dell'Irlanda (ci viene in mente il nome di Crabbe) troverà un'eco lontana nei romanzi di Elizabeth Gaskell. In Maria Edgeworth il procedimento di raccontare la vicenda dal punto di vista di un personaggio di secondo piano anticipa, come ha osservato Mood, la tecnica di Henry James. In questo modo il *tea-table romance* ha offerto due occasioni per citare il nome del grande romanziere americano che ammirava, e non poco, l'arte di Jane Austen.

In Madame d'Arbly e Maria Edgeworth si incontrano già elementi fanno parte dell'arte di Jane Austen (175-1817), ma la differenza non è graduale, perché la Austen è un genio. Tennyson la paragonò a Shakespeare, e l'opinione generale in Inghilterra non sarebbe molto diversa; si veda anche l'entusiasmo illimitato del severo critico F. R. Leavis. Al di fuori dell'Inghilterra la gloria della Austen tardò a lungo; si tratta di una scrittrice strettamente inglese, e il lettore superficiale vede soltanto *tea-table romances* là dove altri hanno visto Shakespeare. Jane Austen era una ragazza inglese di provincia, che visse sempre in seno alla famiglia. Rapporti familiari, fidanzamenti e matrimoni sono i suoi soli argomenti. La sua visione del mondo era tradizionalista, quella della *gentry* inglese del 1800: re, aristocrazia, *upper middle class*, autorità civili, militari e della Chiesa anglicana in perfetta armonia di poteri, quand'anche [1309] i rappresentanti di quella gerarchia fossero indegni o ridicoli. Non fu un caso che Jane Austen venisse sepolta a Winchester, in una delle grandi cattedrali medievali, tra gente prosaica. Tradizionalismo e provincialismo tuttavia non ostacolarono la sua libertà di creazione letteraria; e la ristrettezza del suo campo di osservazione ne intensificò l'analisi psicologica. Gli intrecci dei suoi romanzi non sono più impressionanti di quelli di Maria Edgeworth, e il giudizio di un lettore superficiale concorderebbe con la confessione malinconica della stessa Austen su «*the little bit of ivory on which I work with so*

---

<sup>130</sup> N. d. t.: «Non mostrare il mondo così come esso effettivamente è, ma come esso appare a una giovane ragazza».

*fine a brush as produces little effect after much labour*»<sup>131</sup>. Il lavoro certosino di Jane Austen non si manifesta nelle trame, ma nella creazione dei caratteri. Una volta realizzato il romanzo, spariscono tutte le tracce dell'analisi psicologica, e i personaggi si rivelano soltanto nei dialoghi. Questo procedimento di autocaratterizzazione dei personaggi è eminentemente drammatico, spiegando così l'opinione di Tennyson secondo cui «*the realism and life-likeness of miss Austen's dramatis personae come nearest to those of Shakespeare*»<sup>132</sup>. Personaggi come Elizabeth Bennett e Fitzwilliam Darcy, in *Pride and Prejudice* (Orgoglio e pregiudizio, 1813), sono tra le creature più complete della letteratura universale. Jane Austen era miope, e di conseguenza non rappresenta l'aspetto esteriore dei personaggi; la sua incapacità di descrivere gli oggetti e l'ambiente materiale ricorda la mancanza di colore locale nella tragedia classica francese; e a volte, come in *Mansfield Park* (1814), dietro a scene triviali si nascondono gravi conflitti tragici. In Jane Austen vi è qualcosa di Racine; ma è più "moderna" dei classici francesi, che peraltro aveva letto molto. E' una grande precorritrice: i suoi personaggi possono essere shakespeariani, ma la maniera lenta e incerta di metterli in movimento, il modo di ricavare le complicazioni dai caratteri con la più grande maestria (in *Pride and Prejudice* e *Emma*) sarà la tecnica di Henry James; F. R. Leavis considera come figura intermedia George Eliot, che ereditò da Jane Austen la profonda serietà morale nella critica e nella vita.

Molto più difficile è ricostruire le relazioni letterarie di Jane Austen con le epoche che la precedono. Già si è detto che conosceva bene gli autori francesi. Le sue conoscenze della letteratura inglese, tuttavia, erano ridotte: apprezzava soprattutto Samuel Johnson, il critico classicista, e Crabbe, il realista in forma classicista come lei stessa era. Proprio come il Classicismo inglese in generale, Jane Austen mostra poco lirismo e nessuna passione; somiglia [1310] ai pittori di genere olandesi, ed è stata paragonata al luminoso Vermeer di Delft. La severa disciplina classicista esclude qualunque soggettivismo. Nella sua opera scompaiono del tutto i suoi risentimenti di zitella, fatta eccezione forse per la tenerezza del suo ultimo romanzo, *Persuasion* (Persuasione, 1818, postumo). Jane Austen è molto obiettiva rispetto al mondo in cui vive e ai personaggi da lei creati. Le "quiet situations" (situazioni tranquille) che il suo gusto e il suo carattere preferivano non hanno nulla in comune con il sentimentalismo né con il moralismo di Richardson, sebbene abbiano molto in comune con la sua psicologia. Quando la Austen è moralista, è "moraliste" nel senso francese, ed effettivamente la sua maniera di cogliere le motivazioni psicologiche dei suoi eroi e delle sue eroine ha qualcosa di La Rochefoucauld. Anche il suo "esprit" è classicista, sebbene meno francese di

---

<sup>131</sup> N. d. t.: Jane AUSTEN, lettera al nipote James Edward Austen del 16 dicembre 1816: «quel piccolo pezzo d'avorio sul quale lavoro con un pennello così fine, che non produce che un piccolo risultato dopo molta fatica».

<sup>132</sup> N. d. t.: «Il realismo e la somiglianza alla vita reale dei personaggi di Miss Austen li avvicina molto a quelli di Shakespeare».

quello dei grandi satirici classicisti inglesi come Dryden e soprattutto Pope; la critica del suo tempo preferì il termine “*wit*” (spirito, arguzia). L’opera di Jane Austen è come un *Rape of the Lock*<sup>133</sup> ampliato e imborghesito, altrettanto “futile” e “profonda” quanto l’opera di Proust; entrambi trovano una definizione nelle parole con le quali Walter Scott elogiò l’arte della Austen: «*the exquisite touch which renders ordinary commonplace things and characters interesting*»<sup>134</sup>.

In una sola occasione lo spirito giocoso della Austen divenne mordace: quando in *Northanger Abbey* (L’abbazia di Northanger, 1818, postumo) fece la parodia dei falsi misteri e orrori dei “romanzi gotici” di Ann Radcliffe. I motivi della ripugnanza che la falsità “gotica” le ispirava sono complessi: un certo razionalismo malizioso, nello stile del XVIII secolo, che aveva in comune con Sterne e che in fondo è un’espressione del buon senso inglese; poi il suo “buon gusto” infallibile, realmente “classico”; e infine la protesta dello spirito della *gentry*, la classe media superiore, contro il plebeismo di quel genere. Nell’opera della Austen sono assenti l’alta aristocrazia e il popolo; ella si colloca proprio nel “giusto mezzo” della società inglese, nel punto in cui l’aristocrazia è ormai semi-imborghesita e la borghesia gode già di certi privilegi aristocratici. Da ciò la protesta, sempre moderata, contro i “pregiudizi e gli orgogli” aristocratici, e la protesta mordace contro il gusto plebeo. La Austen tuttavia rispetta sempre le “buone maniere”. È classicista, disciplinata, e perciò “limitata”: tanto limitatamente inglese quanto Racine è “limitatamente francese”. Saintsbury e Strachey concordano nel definirla come “Racine della commedia”, ma in una prosa borghese.

[1311] L’isolamento di Jane Austen nella letteratura europea dipende, in parte, dal fatto che la tendenza dell’evoluzione letteraria era determinata principalmente dalla poesia, e il Neoclassicismo alla maniera francese era ormai poeticamente esaurito. Dopo di lei comparirà soltanto un romanziere continentale che conserverà il Classicismo stilistico, Stendhal; ma questi disapprovava Racine. I mutamenti della situazione sociale spiegano la differenza paradossale tra gli atteggiamenti del Neoclassicismo preromantico e quelli del Neoclassicismo nella sua ultima fase: Foscolo fuggì dall’Italia, Stendhal fuggì verso l’Italia. I poeti che appartengono a quest’ultima fase sono stati confusi, in maniera poco felice, con altri, sotto la comune etichetta di “*Mal du siècle*”<sup>135</sup> o “*Weltschmerz*”<sup>136</sup>; è necessario prendere le distanze da questa “favola concordata” perché il pessimismo non è un criterio letterario, e alcuni di quei poeti (come Shelley) non erano neppure pessimisti. Esiste, tuttavia, un gruppo stilisticamente ben definito, quello di Byron, Leopardi e Vigny. Si tratta di classicisti ostinati in pieno Romanticismo: Byron, che pretende di imitare i versi di Pope; Leopardi, che si ispira alle tradizioni classicheggianti della letteratura italiana; e Vigny, il

<sup>133</sup> N. d. t.: *Il ricciolo rapito*, opera di Pope, cfr. cap. 6.2, p. 1069.

<sup>134</sup> N. d. t.: «Il tocco squisito che rende interessanti cose e caratteri ordinari e banali».

<sup>135</sup> N. d. t.: “Male del secolo”.

<sup>136</sup> N. d. t.: “Dolore cosmico”, “tedio del mondo”.

successore di Chénier. Anche Puškin, il “Goethe russo” è vicino a questo gruppo, non avendo nulla in comune col romantico Lermontov. In Germania tuttavia non esiste alcun poeta classicista-pessimista del genere; i rappresentanti tedeschi del *Weltschmerz* sono dei romantici dal linguaggio trascurato, come Lenau, o liberali ironici, come Heine. Il corrispondente tedesco di quel gruppo [di poeti] è il loro contemporaneo Schopenhauer, prosatore classico e pessimista. Il poeta “classico” di quella stessa epoca è l’epigono Platen, che si vantava di essere l’ultimo discepolo di Goethe e in realtà fu l’unico.

In effetti il Classicismo di Weimar, variante tedesca dell’ultimo Classicismo europeo, si caratterizza per la circostanza di non essere un movimento letterario, bensì lo stile di una sola persona, Goethe; ovvero, adottando il criterio meno rigoroso della *vox populi*, dello stile di due persone, Goethe e Schiller. Il Classicismo di Weimar non conquistò la nazione, per mancanza di una tradizione classica precedente; fu il risultato individuale dell’elaborazione di uno stile, e questa elaborazione si compì affrontando il problema di conquistare Shakespeare alla lingua tedesca.

[1312] L’assimilazione di Shakespeare allo spirito tedesco<sup>137</sup> cominciò con la conquista del suo mero contenuto, degli intrecci, da parte dei “commedianti inglesi”, vale a dire di attori girovaghi in parte inglesi e in parte imitatori tedeschi che usavano opere drammatiche inglesi modificandole secondo il loro gusto. Nel 1626 la città di Dresda vide rappresentato un repertorio abbastanza ampio delle opere di Shakespeare, senza tuttavia conoscere il nome del poeta. Quelle opere erano state trasformate in drammi dozzinali di sangue e orrore e in farse quanto mai grossolane; si apprezzavano soprattutto *Titus Andronicus* e *The merchant of Venice*, quest’ultimo con l’ebreo nel ruolo di pagliaccio. Del linguaggio poetico di Shakespeare non veniva tradotta neanche una parola. Dopo un periodo di relativo oblio, l’influenza letteraria inglese, a partire dagli inizi del Preromanticismo, impone nuovi tentativi di assimilazione; ma questo primo Preromanticismo tedesco non disponeva ancora di una lingua capace di interpretare Shakespeare; è significativa l’assenza di Klopstock, proveniente da un’altra stirpe, nella storia dello Shakespeare tedesco; il compito toccò ai classicisti già sentimentalizzati. In questo senso Christian Felix Weiße (1726-1804) fornì le sue versioni libere, di gusto francese, di *Richard III* (1759) e *Romeo und Julia* (1767), che ottennero un tale successo da sostituire sul palcoscenico, per decenni, tradizioni più fedeli. Corrisponde a questa fase l’atteggiamento prudente di Lessing che preferì, come modello immediato, il dramma borghese degli inglesi. Questo dramma diede la prima forma allo Shakespeare tedesco: la prosa di Wieland, che tra il 1762 e il 1766 tradusse ventisei opere teatrali shakespeariane (traduzione poi completata da Johann Jacob Eschenburg (1775-1782) e portata in scena, a partire dal 1776, da Schröder, in adattamenti borghesi-sentimentali). Ma quella forma

---

<sup>137</sup> F. GUNDOLF, *Shakespeare und der deutsche Geist*, 2.a ed., Berlin, 1914.

ormai non corrispondeva al progresso dell'evoluzione letteraria. Il riconoscimento di Shakespeare come "originale" esigeva l'assimilazione della struttura stessa del teatro shakespeariano, della quale fa parte il linguaggio; e poichè la nuova letteratura pretendeva anch'essa di essere "originale", il destino letterario della Germania venne a dipendere dalla buona riuscita di quel compito. Herder compì i primi passi, traducendo, nelle *Stimmen der Völker*, diversi *songs* di Shakespeare per la prima volta in versi. Le traduzioni di *Love's Labour's Lost* (1774) ad opera di Lenz e di *Macbeth* (1783) ad opera di Bürger testimoniano, infine, una comprensione certa; ma ancora non si era riusciti a dominare il verso di Shakespeare. Questo risultato appare soltanto nella meravigliosa traduzione di diciannove drammi shakespeariani (1797-1801) compiuta da August Wilhelm Schlegel, [1313] che creò un autentico "classico" tedesco, altrettanto classico quanto Goethe; o più esattamente: il linguaggio di Schlegel è quello di Goethe.

Sfortunatamente si trattò soltanto di diciannove drammi; la continuazione dell'opera da parte di Wolf Baudissin e Dorothea Tieck, sotto la supervisione di Ludwig Tieck, non ottenne lo stesso risultato. Lo Shakespeare di "Schlegel-Tieck" è un prodotto ibrido. Nessuno riuscì a continuare Schlegel, così come nessuno riuscì a continuare, o anche solo a seguire, Goethe; il consueto accostamento di Goethe e Schiller è un errore e una confusione, che appare nel modo più evidente nell'infelice traduzione del *Macbeth* fatta da Schiller. Goethe non guida un movimento letterario: è un caso isolato.

La sua vita letteraria sembra accompagnare l'evoluzione della letteratura tedesca e le fasi della conquista di Shakespeare: poeta anacreontico a Lipsia, *Sturm und Drang* e sentimentalismo nel *Götz von Berlichingen* e nel *Werther*, neoclassicista che si spinge fino alla transizione romantica; e nella vecchiaia, dopo l'apostasia dei romantici, la completa solitudine. Solo quest'ultima era la vera posizione di Goethe.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), conversando con Eckermann, definì la propria poesia con queste parole: «Furono tutte poesie d'occasione, vale a dire che la realtà [1314] ha dovuto fornire l'occasione e la materia. Un caso particolare diventa universale e poetico quando un poeta lo tratta. Tutte le mie poesie sono poesie d'occasione»<sup>138</sup>. Queste parole produssero un effetto straordinario: già da un secolo una scienza specializzata, chiamata "*Goethe-Philologie*"<sup>139</sup>, si va occupando dei minimi particolari della vita di Goethe, dei suoi amori, delle sue letture e dei suoi viaggi, perfino dei dettagli della sua digestione, nella speranza di trovare in questo modo le

---

<sup>138</sup> N. d. t.: Brano tratto da Johann Peter ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in del letzten Jahres seines Lebens* (Colloqui con Goethe negli ultimi anni della sua vita), Iena, 18 settembre 1823; ne diamo qui una traduzione più aderente al testo originale: «Un caso speciale diventa universale e poetico, appunto perché lo ha trattato il poeta. Tutte le mie poesie sono poesie d'occasione: la realtà le ha ispirate, e nella realtà hanno fondamento e sustrato» (trad. it. Eugenio Donadoni, Laterza, Bari, 1912, pp. 53-54).

<sup>139</sup> N. d. t.: Filologia goethiana.

“occasioni”, la chiave delle sue opere. La persona alla quale è stato dedicato questo culto scientifico è scomparsa tra le nubi dell'idolatria, e la sua opera è stata dissezionata sulla tavola anatomica dei filologi. Sarà opportuno ricercare [1315] il vero senso di quelle parole, “occasione” e “realtà”. Ma per il momento il senso generalmente accettato servirà a orientarci provvisoriamente nell'opera immensa di Goethe.

Goethe era figlio della borghesia di Francoforte, una delle “libere città” medievali della Germania, governata da un patriziato borghese dall'aspetto semif feudale. Ricevette le prime impressioni di letteratura viva nell'università gottschediana di Lipsia, esordendo come poeta anacreontico. Passò per una fase, molto renana, di misticismo. A Strasburgo divenne discepolo di Herder, entusiasmandosi per Shakespeare, Ossian, il Medioevo tedesco e la poesia popolare. Con la tragedia storica *Götz von Berlichingen* (1773), opera incoerente ma vigorosa, intese glorificare, alla maniera delle “storie” di Shakespeare, il passato tumultuoso della Germania, la Riforma e la rivolta dei contadini, ottenendo un successo clamoroso. Il riconoscimento della poesia popolare alsaziana fornì mezzi espressivi alle esperienze erotiche con Friederike Brion, figlia del vicario del villaggio di Sesenheim; Goethe non era capace di legarsi per sempre in quell'idillio goldsmithiano, e pertanto abbandonò l'amata, alla quale dedicherà i suoi più bei poemi di tono popolare: *Willkommen und Abschied* (Benvenuto e commiato, 1775), *Neue Liebe, Neues Leben* (Nuovo amore, nuova vita, 1775), *Heidenröslein* (Rosellina del prato, 1771), la prima poesia lirica interamente libera e spontanea in lingua tedesca. Goethe non dimenticò mai quella prima esperienza erotica, né il senso di colpa che essa gli lasciò nell'anima. Nel primo abbozzo del *Faust*, il cosiddetto *Urfaust* (1772-75), tra le scene grossolane di vita studentesca alla maniera dei preromantici si incontra già la tragedia di Gretchen, la ragazza abbandonata; è una trasformazione personale della tematica sociale della infanticida, argomento trattato da quasi tutti gli *Stürmer*. Quella stessa esperienza conferì intensità al suo romanzo sentimentale, il *Werther*, sorta di autopunizione letteraria che al mondo apparve come il maggior documento della malinconia ossianica dei preromantici e che fu il primo e unico successo internazionale della carriera letteraria di Goethe. Il motivo che lo strappò all'idillio di Sesenheim fu la consapevolezza di avere una grande missione; a quell'epoca riteneva di aver trovato tale missione nel compito di creare in Germania un teatro shakespeariano, e abbozzò un romanzo, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (La missione teatrale di Wilhelm Meister, 1777-85), detto anche *Urmeister*, in cui si trovavano discussioni su una rappresentazione [1316] dell'*Hamlet*. L'anno precedente (1776), Schröder aveva realizzato la prima rappresentazione di Shakespeare in Germania. Alla medesima epoca tormentosa e speranzosa dello *Sturm und Drang* goethiano appartengono le grandi odi “prometeiche”, *Prometheus* (Prometeo, 1774) e *Das Göttliche* (Il Divino, 1783), nelle quali la sfida anarchica alla divinità si mescola con la scoperta del divino

nella natura (erano già cominciate le sue letture di Spinoza). Il wertherismo è superato nell'ode *Harzreise im Winter* (Viaggio invernale nello Harz, 1777), uno dei maggiori poemi lirici di Goethe. Il poeta si trovava già a Weimar, invitato dal duca Carlo Augusto, come consigliere e poi ministro; e nel nuovo ambiente di una corte colta, di attività multiformi e del nuovo amore per Charlotte von Stein si placò la tormenta giovanile e nacquero le magnifiche poesie *Wanderers Nachtlied* (Canto notturno del viandante, 1776), *An den Mond* (Alla luna, 1778), *Gesang der Geister über den Wassern* (Canto degli spiriti sulle acque, 1779), nelle quali l'emozione passata è "recollected in tranquillity"<sup>140</sup>. Già sapeva, allora, scrivere i ritmi disciplinati di *Grenzen der Menschheit* (Limiti del genere umano, 1781) E già abbozzava, per quanto in prosa, una tragedia classica, l'*Iphigenie*. Due anni di viaggio in Italia (1786-88) completarono la conversione dell'antico discepolo di Herder al neoclassicismo greco. *Torquato Tasso* (1790) è il dramma dell'educazione del poeta sentimentale attraverso le disgrazie della realtà; nell'*Iphigenie auf Tauris* (Ifigenia in Tauride, 1787) passato e presente scomparivano, e la rivolta prometeica si trasformava in vittoria quasi cristiana del sentimento umanitario sugli istinti selvaggi: «Lebt wohl!»<sup>141</sup>; queste laconiche parole di commiato con le quali Thoas, il re barbaro, lascia partire in pace Iphigenie e i greci non sono il finale di una tragedia grecizzante, ma di un'opera durevole, la maggiore opera letteraria dell'epoca moderna, secondo Taine. Il potere di Goethe di trasfigurare in forme oggettive le esperienze soggettive è al suo culmine. Le *Römische Elegien* (Elegie romane, 1795), reminiscenza di un amore romano, uniscono in maniera incomparabile il più intenso sentimento moderno e il verso classico. E' a questo punto che Goethe diviene capace di dare forma definitiva agli abbozzi giovanili: *Wilhelm Meister Lehrjahre* (Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister, 1795-96), che era stato concepito come romanzo della "missione teatrale", diventa un "romanzo dell'educazione" di un sognatore attraverso la realtà; nel *Faust* (prima parte 1808; seconda parte 1832) i poderosi monologhi del più titanico *Sturm und Drang* e la tragedia della infanticida Gretchen, vittima del titano, si uniscono [1317], non senza certe incoerenze, in quella che è, in definitiva, la maggiore opera teatrale della letteratura tedesca.

All'apice della vita e della letteratura di Goethe comparvero due influenze estranee che lo deviarono dal suo cammino: Schiller e la Rivoluzione Francese. Schiller gli portò teorie letterarie, la filosofia kantiana, un certo idealismo moralizzante e la visione dell'arte come un altro mondo al di sopra della realtà, dalla quale Goethe, per la prima volta, cominciò ad allontanarsi; soltanto una volta, nel frammento drammatico *Pandora* (1817), una delle sue opere più potenti e meno conosciute, riuscì a trasfigurare questa teoria in una realtà artistica. In quel momento il Neoclassicismo si attenuava,

<sup>140</sup> N. d. t.: «ricordata nella tranquillità», secondo l'espressione di William Wordsworth citata in più occasioni da Carpeaux.

<sup>141</sup> N. d. t.: «State bene!», o anche «Addio!».



nelle ballate come pure nel poema *Hermann und Dorothea* (1797) (bellissimo idillio, ma poco più di questo), nel quale già agisce un'altra influenza estranea, la rivoluzione. Hermann e Dorothea fuggono dalla rivoluzione, nella quale si risvegliano gli istinti barbarici; l'istinto conservatore dell'artista Goethe reagì, da allora e per sempre, contro ogni politica. Assunse il medesimo atteggiamento di indifferenza semiostile nei confronti della Rivoluzione Francese, del nazionalismo tedesco e delle rivendicazioni liberali. Si rifugiò nello studio delle scienze naturali, dell'anatomia, della botanica, della meteorologia, dell'ottica; fece almeno una scoperta importante, quella dell'osso intermassellare, e anticipò, con l'ipotesi della metamorfosi delle piante, certe teorie darwiniane. Nell'ottica, dove elaborò una teoria dei colori antinewtoniana che sostituiva la scomposizione spettrale della luce con la polarità di luce e ombra, riteneva di aver realizzato la maggiore opera della sua vita, sfortunatamente senza venir compreso dagli specialisti. Riunì nella propria casa di Weimar notevoli collezioni di minerali, sculture, disegni. Reagì contro il Romanticismo nella pittura predicando il più severo Classicismo nelle arti plastiche. Abbandonato dai romantici, che agli inizi del loro movimento lo avevano idolatrato, Goethe quasi scomparve dalla letteratura; ma non del tutto. In *Die Wahlverwandtschaften* (Le affinità elettive, 1809) creò uno dei primi romanzi psicologici della letteratura europea, e produsse, ispirato dalle traduzioni di Hafez, il suo ultimo volume di poesia, il *West-östlicher Diwan* (Diwan occidentale-orientale, 1819), dove si trovano le sue poesie più mature, più classiche, al di là dell'apparenza orientale della forma. Gli ultimi anni di Goethe furono dedicati al romanzo *Wilhelm Meister Wanderjahre* (Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister, 1821; 1829), continuazione dei *Lehrjahre*, opera incoerente composta di racconti, aforismi e [1318] digressioni varie, tra le quali i notevoli brani sull'"educazione al rispetto", abbozzo di una pedagogia sociale. In questa fase si dedicò anche alla seconda parte del *Faust*, nella quale accompagna l'eroe tra le falsità della corte, poi in Grecia, dove il rappresentante dello spirito germanico incontra la bellezza antica, poi attraverso la vita di un imprenditore di grandi opere pubbliche al servizio dell'umanità, fino alla assunzione in Cielo e al perdono. Le ultime poesie di Goethe, come *Trilogie der Leidenschaft* (Trilogia della passione, 1827) e *Bei Betrachtung von Schillers Schädel* (Contemplando il cranio di Schiller, 1826), appartengono alla straordinaria categoria delle "opere della vecchiaia", cui appartengono anche le ultime incisioni di Rembrandt e gli ultimi quartetti di Beethoven. Anche dopo la morte di Goethe non cessarono di apparire raccolte enormi di opere inedite, diari, lettere e conversazioni, e tra queste i *Colloqui con Goethe negli ultimi anni della sua vita* (1836-48) del suo segretario Johann Peter Eckermann, sintesi della saggezza di un uomo molto vecchio e di molta esperienza, che era un genio.

La stretta relazione tra la vita e l'opera di Goethe fu messa in evidenza da Goethe stesso nella sua opera *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (Dalla mia vita. Poesia e Verità, 1808-31), grande

panoramica del movimento letterario tedesco intorno al 1770, con al centro la figura dell'autore. La posterità ha confermato questa visione storica che illumina una caratteristica di Goethe: il suo enorme egoismo. Evidentemente, la parola "egoismo" non ha qui il significato di una censura morale; intende definire l'atteggiamento morale di maggiori geni dell'umanità, ai quali tutto serve per i loro fini, che sono, in definitiva, i fini dell'umanità. A Goethe servì tutto: donne e amici, nazione e stato, lavoro, scienza, letteratura, arte, la propria epoca storica; tutto ciò ebbe per lui il valore strumentale di essere l'"occasione" per trasfigurare ogni cosa in poesia. Da ciò l'universalità e la poligrafia di questo genio dell'egoismo. Escluse, a quanto pare, soltanto la politica; quando questa ne interruppe la produzione letteraria, al punto che il suo genio sembrò esaurito, si rifugiò nelle scienze naturali, lasciando il mondo all'egoismo (uguale al suo) di Napoleone, che ammirava come un suo pari.

Per decenni questo atteggiamento di Goethe costituì, in Germania, il motivo per gli attacchi più ostili. Con lo stesso egoismo immorale, si disse, col quale aveva usato e abbandonato innumerevoli donne, egli rimase indifferente quando la nazione tedesca si vide obbligata a difendere la propria esistenza [1319] contro Napoleone; e in seguito, allo stesso modo, si sarebbe disinteressato delle rivendicazioni più giuste del liberalismo, proseguendo nella sua comoda posizione di servitore sottomesso al principe di un paese minuscolo. E a che pro? Non per fare letteratura, nella quale era un genio, ma per scherzare con apparecchiature scientifiche e formulare ipotesi assurde, antiscientifiche. Tuttavia quegli "scherzi" di scienziato diletta forniscono all'analisi imparziale la chiave per la comprensione di Goethe. Egli si ribellò contro la rivoluzione, e doveva farlo; come figlio della borghesia semifeudale della vecchia Germania non poteva adeguarsi al liberalismo della nuova borghesia, che non era capace di comprendere il genio e che effettivamente, alla fine, avrebbe fatto piazza pulita di tutti gli ideali goethiani di civiltà umanista e di cultura individualista. Allo stesso tempo, Goethe sapeva molto bene che un'epoca stava terminando; era presente, il 19 settembre del 1792, quando a Valmy gli alleati si erano ritirati, per la prima volta, di fronte all'esercito giacobino; e quella scaramuccia insignificante gli strappò le parole profetiche: «Da qui comincia una nuova era della storia universale». Il suo dilemma era quello dell'intellettuale che vede giuste ragioni da entrambi i lati della barricata; e la sua conclusione fu il nichilismo politico. Nella storia vedeva soltanto, come uomo del XVIII secolo, un "*tableau des crimes et des malheurs*"<sup>142</sup>, illuminato dai rari interventi di uomini di genio come Napoleone. Questa incomprendimento storica gli consigliò di ritirarsi nelle scienze antistoriche, le scienze naturali, il suo rifugio. Ma il discepolo di Rousseau e Shaftesbury (che in gioventù era passato attraverso il sentimentalismo dei mistici renani) non era capace di una scienza razionalista: l'utilizzo della

---

<sup>142</sup> N. d. t.: «Quadro dei crimini e delle sventure», espressione di Voltaire, cfr. cap. 6.1, p. 1030.

matematica nelle scienze fisiche gli ripugnava al punto da produrre in lui un autentico odio personale nei confronti di Newton. La sua teoria antinewtoniana dei colori è, dal punto di vista della fisica, assurda; ma è perfettamente certa come teoria fisiologica delle sensazioni soggettive<sup>143</sup>. Goethe considerava e doveva considerare la sua *Farbenlehre* (Teoria dei colori, 1810) l'opera più grande della sua vita, perché aveva già scoperto la legge sua stessa personalità: quella della polarità di tutti i fenomeni. Questo concetto gli servì per infondere vita e movimento al sistema un po' meccanicista del suo amato Spinoza, creando uno spinozismo vitalista che è, [1320] in fondo, neoplatonismo. Dal panteismo vago ed entusiastico dei preromantici lo salvò il senso artistico della forma: come supremo risultato della cooperazione delle forze della natura egli riconobbe l'elaborazione di tipi perfetti nei quali la vita si cristallizza. Arrivò a concepire una gerarchia di tipi, il cui prototipo sarebbe il tipo umano. E in questo modo ricavò dagli studi biologici la legge della sua vita: l'elaborazione di una personalità propria e perfetta come tipo umano. Questo è il concetto goethiano di *Bildung*, di formazione: la trasformazione del caos delle esperienze e delle conoscenze in una struttura organica.

A questo traguardo Goethe giunse nella vecchiaia. Le fasi del percorso sono documentate dalla sua poesia lirica, a partire dalle prime manifestazioni preromantiche e dal *Prometheus*, attraverso il superamento del sentimentalismo nello *Harzreise im Winter*, la trasfigurazione artistica dell'erotismo nelle *Römische Elegien*, la comprensione allegra, serena e religiosa della vita nel *West-Oestlicher Diwan*, per finire col risultato supremo di *Bei Betrachtung von Schillers Schädel*, quando la contemplazione del cranio di Schiller gli rivela l'azione permanente del "Dio-Natura" consistente nel "dissolvere in spirito la materia" e "conservare per sempre", come fosse materia, "i prodotti dello spirito":

*Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,  
Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare  
Wie sie das Feste läßt zu Geist zerrinnen,  
Wie sie das Geisterzeugte fest beware*<sup>144</sup>.

E' il credo dello spinozismo spiritualista. La poesia lirica di Goethe è (contrariamente a quanto si pensa, soprattutto all'estero) la parte più importante della sua opera; più importante dei drammi, che sono principalmente lirici, dei romanzi, di uno stile narrativo oggi già leggermente antiquato, e delle

---

<sup>143</sup> W. JABLOWSKI, *Vom Sinn der Goetheschen Naturforschung*, Berlin, 1927.

<sup>144</sup> N. d. t.: GOETHE, *Bei Betrachtung von Schillers Schädel*, vv- 31-34: «Quale maggior traguardo può conseguire l'uomo nella sua vita / Che quello in cui il Dio-Natura gli riveli / Come risolva la materia nello spirito, / E come conservi il prodotto dello spirito nella materia?»

numerose “opere errate” che solo un Benedetto Croce ebbe il coraggio di condannare apertamente. Secondo l’opinione di un critico americano, Goethe creò un numero di poesie liriche perfette superiore a quello di qualsiasi altro grande poeta; in ogni caso, un mondo lirico completo, nel quale sono rappresentati tutte le forme e tutti i metri: inni preromantici in versi liberi accanto a elegie alla maniera di Propertio. Ma, in generale, sono del tipo della poesia popolare, sono *Lieder*. Dalla poesia popolare [1321] autentica quest’arte si distingue per il potere di trasfigurare la natura, un potere così grande, in Goethe, da ricordare la forza con cui le nazioni primitive creavano miti. La critica parla, in questo caso, di “immaginazione creatrice”; Goethe la sentiva come espressione di forze pericolose nella sua anima (si è parlato del suo “demone”) e tutto il lavoro della sua vita fu dedicato al compito di soggiogare il demone che l’aveva portato a voler dominare gli altri e a rendersi incompatibile col mondo. *Die Wahlverwandtschaften* (Le affinità elettive) sono il romanzo della vittoria morale sul demone; e ancora in uno degli ultimi e più potenti poemi, la *Trilogie der Leidenschaft* (Trilogia della passione) sorge ancora l’ombra insanguinata di Werther. Goethe tuttavia trovò l’equilibrio che gli fece trarre la conclusione della sua vita: «tutto ciò che questi occhi felici sono riusciti a vedere, comunque sia stato, è stato buono»:

*Ihr glücklichen Augen,*

*Was je ihr geseh’n,*

*Es sei, wie es wolle,*

*Es war doch so schön!*<sup>145</sup>

L’equilibrio è il grande mistero di Goethe. La sua opera comprende tutto lo spettro delle emozioni umane, e tuttavia la sua poesia ha qualcosa di disciplinato, di moderato; nelle opere della vecchiaia perfino qualcosa di freddo. Si tratta (ammesso che esista) di “poesia razionale”, che i romantici consideravano sospetta; in realtà nella stessa Germania essa perdette sempre più influenza sulla letteratura viva. E non fu mai veramente “popolare”; il culto immenso dedicato alla memoria di Goethe suggerisce piuttosto l’impressione di un culto tributato a parole. Neppure per un momento l’opera di Goethe ha cessato di essere oggetto di letture, di studio e del supremo piacere estetico di tutte le persone colte; ma col tempo l’influenza di Goethe su realisti, naturalisti, simbolisti ed espressionisti diminuì rapidamente, per terminare nell’epoca moderna. A che prezzo la gloria!<sup>146</sup>. L’unico successo internazionale di Goethe, il *Werther*, dovette gli applausi alla sua poesia non ancora razionalizzata; il romanzo costituisce l’esatto punto di partenza dell’“educazione

---

<sup>145</sup> . d. t.: GOETHE, *Faust II*, vv. 11300-11303: «Occhi fortunati / Ciò che avete veduto / Sia come sia / E’ stato comunque bello!».

<sup>146</sup> N. d. t.: Nel testo originale Carpeaux usa l’espressione inglese “*What price glory!*”.

sentimentale” di Goethe. Le fasi successive sono contrassegnate dal titanismo tragico del primo *Faust*, dall’educazione alla condotta di vita razionale in *Torquato Tasso*, dall’educazione alla “prosa” della vita in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Poi [1322] il percorso riprese secondo le medesime spirali, ma su un piano superiore, nelle *Wahlverwandtschaften*, nel *Faust II* e in *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. In questo modo Goethe percorse dialetticamente le fasi letterarie dell’“epoca di Goethe”: dal Preromanticismo passando per il Neoclassicismo fino al Romanticismo, e infine a un realismo che è solamente suo. Goethe, soggettivista preromantico, era in armonia con il soggettivismo della nascente letteratura nazionale; da ciò il successo clamoroso di opere come *Götz von Berlichingen*, *Werther* e *Faust I*, che più tardi non si ripetè. Goethe, classicista, era in armonia con il mondo del Dio-Natura per mezzo dell’arte classica; da ciò il paganesimo delle *Römische Elegien* e la santità quasi cristiana dell’*Iphigenie auf Tauris*. In *Pandora* il classicismo di Goethe raggiunse una bellezza quasi surreale; e nella piccola biografia *Winckelmann und sein Jahrhundert* (Winckelmann e il suo secolo, 1805) fu capace di redigere in termini lapidari il testamento del grecismo consapevolmente pagano e della civiltà rinascimentale. Testamento perchè nella sua stessa opera erano già presenti i germi del Romanticismo, soprattutto nel *Faust*, sintesi di tutti i suoi sforzi, commentario della sua vita e programma dell’evoluzione della letteratura tedesca: la prima parte è principalmente preromantica, con anticipazioni classiciste (scena “*Wald und Höhle*”<sup>147</sup>); la seconda parte è tutta classicista, ma Mefistofele non è più un demone preromantico, bensì un preromantico ironico; e il terzo atto, in cui il germanico Faust incontra la greca Elena, realizza in versi sofoclei un’aspirazione che i romantici non seppero apprezzare, la sintesi tra la bellezza antica e la realtà moderna. Il finale, l’ascensione di Faust al cielo cattolico, è calderoniano. Ma questo finale romantico corona gli sforzi di Faust finalizzati alla conquista della terra da parte degli uomini del futuro; Goethe è già al di là del Romanticismo, nell’epoca delle grandi imprese capitaliste e delle rivendicazioni sociali, alle quali allude in più di un’occasione nei *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. In questo romanzo l’abbozzo di una pedagogia sociale e della “religione del rispetto” è il commentario al finale del *Faust II*, e le idee di una religiosità libera, nei *Colloqui* con Eckermann, continuano la pedagogia sociale al di là della morte, fino ai regni dell’immortalità.

*Willst du in’s Unendliche schreiten,  
Geh’ nur im Endlichen nach allen Seiten*<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> N. d. t.: GOETHE, *Faust I*, scena *Wald und Höhle*” (Bosco e caverna).

<sup>148</sup> N. d. t.: GOETHE, *Gott, Gemüt und Welt*, vv. 31-32: «Vuoi avanzare verso l’infinito? / Devi solo procedere nel finito da ogni direzione».

[1323] “*Bildung*”, formazione: ecco la grande lezione che Goethe ha lasciato, e che ne giustifica l’“egoismo”; l’ideale della cultura universale dell’uomo, l’ideale del Rinascimento, raggiunge in Goethe il suo vertice e la sua fine. Se si può affermare che la lezione di Goethe non sarà perenne, è solo perché non sarà perenne la civiltà cominciata con i greci. Goethe è l’ultimo grande individualista del Rinascimento, che con lui ebbe termine. Vico aveva affermato che dopo gli eroi erano venuti gli uomini; dopo Goethe verranno i borghesi. Morì due anni dopo la Rivoluzione di Luglio<sup>149</sup>.

Goethe amava tessere teorie sulle arti plastiche; in compenso provava repulsione per le teorie letterarie, perché perturbavano l’elaborazione subcosciente dei suoi progetti; e provava anche repulsione per l’estetica, che aborrisce come tutte le astrazioni. Solo l’amicizia con Schiller, a partire dal 1794, gli suggerì le considerazioni estetiche, non sempre felici, che riempiono la corrispondenza dei due “principi dei poeti”. Il contributo di Schiller fu uno sviluppo dell’estetica kantiana; e in un senso limitato si può affermare che la filosofia di Immanuel Kant (1724-1804) costituisce la base teorica del Classicismo di Weimar. Il concetto epistemologico di Kant, vale a dire la delimitazione del sapere umano in base ai limiti delle facoltà che ci permettono di conoscere la realtà, distrusse allo stesso modo la Ragione onnipotente dei razionalisti e le pseudo-conoscenze fantastiche dei metafisici. Il sapere umano non può andare al di là dei dati forniti dai sensi e classificati in base alle categorie della nostra organizzazione mentale; il resto è opera dell’immaginazione. Con questo la teologia e la metafisica venivano respinte, o piuttosto venivano sostituite da quelle opere dell’immaginazione che non pretendono di rappresentare la realtà: le opere d’arte. L’unico limite a questa attività creatrice è la legge morale (una morale peraltro autonoma). Interpretando Kant in questo modo, l’idealismo epistemologico del filosofo si trasforma in quel vago idealismo morale ed estetico che è considerato la base teorica del Classicismo di Weimar. E’ evidente come questo idealismo non abbia nulla a che [1324] vedere con il classicismo di Goethe, e sia un concetto così limitato che nessun Classicismo vi rientra se non quello di Schiller. Di conseguenza, la storiografia letteraria tedesca, modellata sul Classicismo “ufficiale” di Weimar, cadde in un errore secolare: Goethe e Schiller vennero confusi, i classicisti “dissidenti” vennero maltrattati, Heinse fu calunniato e Hölderlin dimenticato. La verità storica poteva essere recuperata soltanto attraverso lo studio delle fonti del Classicismo<sup>150</sup>.

L’identificazione tra bellezza estetica e bellezza morale non è autenticamente kantiana; l’estetica di Kant e Schiller si limitò a razionalizzare, per mezzo di quella identificazione, il concetto di Winckelmann, l’interpretazione morale della bellezza. Attraverso la mistica della “nobile semplicità

---

<sup>149</sup> N. d. t.: Che ebbe luogo in Francia nel 1830.

<sup>150</sup> Fr. SCHULTZ, *Klassik und Romantik der Deutschen*, vol. I, *Die Grundlagen der klassischromantischen Kultur*, Stuttgart, 1935.

e serena grandezza” Winckelmann intese rendere accettabile al mondo cristiano il neopaganesimo greco. Colui che realizzò questa sintesi greco-tedesca fu Goethe: all’apice del Classicismo egli eresse al precursore un monumento biografico già puramente pagano, *Winckelmann und sein Jahrhundert*. Questo concetto statico del Classicismo ricevette il necessario slancio vitale grazie all’entusiasmo preromantico di Shaftesbury; l’influenza diretta di questi su Herder, Goethe e Schiller fu incalcolabile; e negli anni di Weimar si venne ad aggiungere l’influenza del filosofo olandese Frans Hemsterhuis (1721-1790)<sup>151</sup>, che trasformò l’irrazionalismo mistico di Hamann in irrazionalismo estetico e morale, shaftesburiano. Hemsterhuis, già citato da Herder, fu abbondantemente utilizzato da Schiller. Ridotto al piacere individuale della bellezza, l’entusiasmo estetico sarebbe dovuto finire in un’orgia, secondo quanto diceva Disraeli: «Ogni religione della bellezza finisce in orgia». Questo fu il caso del classicismo preromantico di Heinse. Herder sfuggì a questo pericolo sostituendo il concetto della bellezza individuale con quello della bellezza collettiva, della formazione estetica delle nazioni e dell’umanità. Ecco la fonte del realismo sociale delle ultime opere di Goethe, e della sua “religione del rispetto”. In questo Classicismo sopravvivono solo dei residui della mistica cristiana, pre-winckelmanniana; da ciò l’apparenza pagana del Classicismo di Weimar. Ma i weimariani usarono il linguaggio poetico [1325] del più cristiano tra i grandi poeti preclassicisti: Klopstock, che partendo da fonti barocche aveva creato lo stile espressivo di cui Herder, Goethe e Schiller dovevano fatalmente servirsi. Schiller, il più klopstockiano tra loro, fuggì verso un moralismo privo di accenti religiosi. Il conflitto tra Classicismo e cristianesimo (conflitto tipicamente barocco) diede origine al classicismo barocco di Hölderlin. Nessuno di costoro è, in alcun modo, un capo di movimenti letterari. Sono tutti, e soprattutto Goethe e Hölderlin, classicisti del tipo più autentico, individui più o meno isolati, perché il Classicismo tedesco non aveva basi popolari.

Il classicismo preromantico di Johann Jacob Wilhelm Heinse (1746-1803) sorse contemporaneamente a quello di Goethe: l’*Iphigenie auf Tauris* e l’*Ardinghello* uscirono nello stesso anno 1787. La storiografia letteraria, impaurita dall’immoralismo di Heinse, commise nei suoi confronti l’ingiustizia di qualificarlo come il “naturalista” dello *Sturm und Drang*, valutazione delle più incomprensive. Heinse è un grande scrittore: nell’arte difficile di descrivere con parole le opere dell’arte nessun autore di lingua tedesca lo raggiunse, e pochi tra gli autori di altre lingue. Né meno degna di nota è la tipologia delle opere d’arte descritte nell’*Ardinghello*: non si tratta di statue greche, bensì di dipinti italiani del Rinascimento. In un’epoca nella quale Raffaello e Tiziano venivano menzionati con un’aria di indulgenza tra “i migliori imitatori degli antichi”, Heinse scoprì il valore peculiare e indipendente del Rinascimento italiano, di Mantegna, Michelangelo, Andrea

---

<sup>151</sup> F. BULLE, *F. Hemsterhuis und der deutsche Irrationalismus des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1911.

del Sarto; è il precursore di Ruskin e Burckhardt. La sua intuizione geniale si basava sulla lezione di Winckelmann, ma di un Winckelmann visto attraverso il “naturalismo”. Un certo panteismo gli fece scoprire bellezze dappertutto, nelle opere del Dio-Natura, in quelle dell’uomo artista, nello stesso corpo umano. Heinse, segretario di un vescovo corrotto della Renania, è stato definito come un “Rousseau in una corte Rococò”, spiegando così la sua lubricità, il suo piacere nel descrivere scene lascive. Il realtà le “corti del Rococò” che Heinse conobbe [1326] erano ormai abbastanza classiciste: si entusiasmarono per Caylus e Winckelmann, apprezzavano molto la musica di Gluck e del suo emulo italiano, Jommelli; nell’*Hildegard von Hohenthal* (Ildegarda di Hohenthal, 1795-96) Heinse fornì ammirevoli parafrasi verbali delle opere musicali. Dal suo panteismo pagano gli viene la confusione tra natura e arte, tra intuizione e istinto, e infine il sensualismo represso, che ricomparirà nella *Lucinde* del romantico Friedrich Schlegel. Heinse rappresenta il Classicismo preromantico.

Al polo opposto si colloca Friedrich Hölderlin (1770-1843), e il suo caso è tanto più serio in quanto è certo che non si tratti di un talento, bensì di un genio; tanto più serio in quanto il suo sprofondamento nella follia non rappresenta un caso personale, ma simbolizza l’estremo conflitto tra Classicismo e cristianesimo prima che entrambi spariscano, provvisoriamente, dalla letteratura europea. Hölderlin, uno dei massimi poeti della Germania e della letteratura universale di tutti i tempi, fu molto maltrattato dalla posterità. Già i contemporanei lo consideravano appena un imitatore di Schiller, e quando il suo fallimento letterario terminò nei quarant’anni di follia, Hölderlin fu quasi dimenticato; i posteri ne conservarono soltanto l’immagine di un adolescente idillico e infelice che viveva tra le nuvole; e poco ci volle perché le generazioni più realiste della seconda metà del XIX secolo si prendessero gioco dell’“idealista ingenuo” e “romantico”. Ancora oggi certi manuali continuano a parlare del “romanticismo di Hölderlin”, [1327] certamente la più impropria tra le applicazioni improprie del termine. Si consideravano come le sue opere più tipiche il romanzo *Hyperion* (Iperione, 1797-99), privo di qualunque realtà narrativa, e poemi come *Der Archipelagus* (L’arcipelago, 1800-01), che è una grande elegia schilleriana. Si ammise il suo talento elegiaco, e in tutte le antologie venne citata l’elegia *Hyperions Schicksalslied* (Canto del destino d’Iperione, 1798), senza comprendere la profondità metafisica dell’ultima strofa, che descrive la caduta “fatale” delle creature umane nell’“abisso dell’incerto”:

*Es schwinden, es fallen*

*Die leidenden Menschen*

*Blindlings von einer*

*Stunde zur andren,*



*Wie Wasser von Klippe  
Zu Klippe geworfen,  
Jahrlang ins Ungewisse hinab*<sup>152</sup>.

Solo Nietzsche scoprì in questa definizione poetica dell'esistenza umana il pessimismo e il fatalismo autenticamente greci, il "lato notturno della Grecia" che Goethe e Schiller avevano taciuto e nascosto, se non ignorato. I seguaci di Nietzsche celebrarono l'Hölderlin dionisiaco, ebbro di entusiasmo divino, che danza sopra gli abissi dell'esistenza umana rivelando ai mortali il segreto degli dei e venendo da questi castigato con la sacra follia. E allora si scoprì che proprio i più grandi poemi di Hölderlin nacquero quando questi era già folle. Un poema "puro", quasi un *Lied*, come *Hälfte des Lebens* (Metà della vita, 1804) rivelò allora un senso profetico. Si attribuì una speciale importanza ai colossali frammenti di inni e di odi che la follia non aveva permesso di portare a termine. Si parlò di un poeta pindarico, dell'unico poeta pindarico dei tempi moderni, in un momento in cui la sua personalità poetica fu la più romanticizzata di sempre. Il Neoromanticismo del 1910 amava contrapporlo a Goethe: sarebbe stato lui il maggiore poeta tedesco, il poeta di una nuova gioventù eroica. Hölderlin tornò ad essere il poeta degli studenti; e si dice che gli studenti che caddero nel 1914 nella battaglia di Langemarck avessero sulle labbra i versi nei quali Hölderlin celebrò il suicidio eroico come "ritorno agli dei", come "il cammino più breve per ritornare all'Universo":

[1328] *Denn selbstvergessen, allzubereit den Wunsch  
Der Götter zu erfüllen, ergreift zu gern,  
Was sterblich ist [...]  
Ins All zurück die kürzeste Bahn...*<sup>153</sup>

E' necessario tuttavia prendere sul serio le parole del poeta, senza cadere in anacronismi. Il concetto di suicidio, in Hölderlin, non è espressione di eroismo patriottico; ma non dev'essere nemmeno inquadrato come un mero verbalismo estetico. Hölderlin non è affatto un esteta, e i frequenti paragoni tra il poeta tedesco e Chénier e Keats non servono a interpretarlo correttamente. Il romanzo "idealista" *Hyperion* si situa al polo opposto rispetto all'*Ardinghello* [di Hainse], con il

---

<sup>152</sup> N. d. t.: HÖLDERLIN, *Hyperions Schicksalslied*, vv. 18-24: «Svaniscono, cadono / gli uomini sofferenti / Alla cieca, da una / Ora all'altra, / Come acqua da scoglio / A scoglio gettata, / Per anni, giù nell'abisso dell'incerto».

<sup>153</sup> N. d. t.: HÖLDERLIN, *Stimme des Volks*, vv. 9-11, 13: «Perché dimentico di sé, fin troppo pronto / A compiere il volere degli dei, troppo lieto / Afferra ciò che è mortale [...] La via più breve indietro verso il tutto...» (trad. it. Luca Crescenzi).

quale presenta certamente delle somiglianze esteriori; non perché sia più “morale” o meno individualista, dato che manifesta preoccupazioni abbastanza realistiche e molto giustificate circa il destino della civiltà tedesca, ma perché non si tratta di fantasia irresponsabile, bensì di un’opera dell’immaginazione che intende sostituirsi alle carenze della realtà; oggi sappiamo che Hölderlin fu un adepto entusiasta della Rivoluzione Francese. In questo il classicista Hölderlin non è un contemporaneo dei classicisti di Weimar. Il suo classicismo è, contrariamente a quanto sembra, meno idealista è più realista; Goethe e Schiller non dimenticarono mai il carattere ideale, e cioè irreal, delle loro produzioni poetiche, mentre Hölderlin, per quanto strano possa sembrare, credeva veramente negli dei greci, come se fosse un greco egli stesso. Il suo fatalismo fa parte del credo greco; nell’inno *Sonnenuntergang* (Tramonto, dale *Poesie*, 1784-1800) egli interpreta il crepuscolo come l’esodo del dio:

*Doch fern ist er zu frommen Völkern,  
Die ihn noch ehren, hinweggegangen*<sup>154</sup>.

Hölderlin è figlio della Svevia, paese arciluterano, nel quale tuttavia (cosa che non accadeva da nessun’altra parte) pullulavano le sette pietiste e quelle apocalittiche e messianiche che credevano nella metempsicosi. Nello stesso tempo la Svevia è il paese della più rigida disciplina umanistica: il collegio di Maulbronn e l’università di Tubinga sono autentici nidi del grecismo più ortodosso. Hölderlin riempì la filologia classica che gli era stata trasmessa con il fervore mistico dei suoi antenati; rimase altresì impressionato dal panteismo orfico del suo compagno di gioventù Schelling, il futuro filosofo del Romanticismo; e finì per credere veramente nella mitologia [1329] greca. La conseguenza fu la lotta, nell’anima del poeta, tra Classicismo e cristianesimo, che trova la sua espressione definitiva nell’ode *Patmos* (1803), nella quale Cristo compare tra gli dei dell’Olimpo greco. Il finale, l’esigenza della “buona interpretazione della lettera”:

*... dass gepflegt werde  
Der feste Buchstab’ und Bestehendes wohl  
Gedeutet...*<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> N. d. t.: HÖLDERLIN, *Sonnenuntergang*, vv. 7-8: « Ma egli lontano, presso popoli pii / che l’onorano ancora, se n’è andato».

<sup>155</sup> N. d. t.: HÖLDERLIN, *Patmos*, vv. 223-225: «...che sia curata / la ferma lettera e l’esistente bene / interpretato...» (trad. it. Fabrizio Desideri).

è indubbiamente luterano, cosa della quale non esiste traccia in Goethe e in Schiller, per quanto fossero stati battezzati nella Chiesa luterana. Di fatto, la lingua solenne e sublime di Hölderlin parve, ai suoi tempi, soltanto schilleriana, ed egli sembrò appena un epigono di Schiller, dato che era stato dimenticato il ruolo storico del grande poeta, questo sì realmente luterano, che aveva creato la lingua poetica dei tedeschi, Klopstock. Hölderlin derivò da Klopstock l'ambizione di imitare i complicati metri greci, mentre Schiller non ebbe mai tale intenzione; e da Klopstock proviene il tono misterioso, orfico, delle traduzioni di opere della letteratura greca compiute da Hölderlin. L'ermetismo della sua espressione fu pienamente compreso solo quando la poesia barocca risorse dell'oblio plurisecolare. Da allora Hölderlin viene sempre più "attualizzato". Nel 1930 Pierre-Jean Jouve poteva già celebrarlo come il precursore del surrealismo, e allora lo si paragonò a Nerval e Van Gogh. Pochi anni dopo Hölderlin comparve tra i precursori dell'esistenzialismo: così Martin Heidegger interpretò diversi suoi poemi come espressioni di angoscia metafisica. Ma nessuna interpretazione, sia essa psicopatologica, sia essa filosofica, coglie il fondamento di quest'opera che lo stesso poeta definì come "ciò che rimane":

*Was bleibt aber, stiften die Dichter*<sup>156</sup>.

Hölderlin è oggi uno dei poeti più influenti della letteratura universale. Ma non si può affermare che il senso dei suoi versi sia stato del tutto decifrato.

Nessuno pensa più a paragonare Hölderlin a Keats o a Chénier. Se proprio non si può evitare di fare confronti, si può pensare soltanto a Blake. Come profeti orfici, Hölderlin e Blake sono due grandi isolati. Nessuno comprenderebbe la letteratura inglese collocando Blake al posto di Wordsworth, e non è neppure possibile collocare Hölderlin [1330] al centro della letteratura tedesca, perché questo centro è occupato da Goethe. Il Classicismo orfico rimarrà sempre isolato (e rivelerà perfino l'aspetto di caso patologico) perché si riferisce a quella parte della civiltà antica che l'Occidente moderno non ha ereditato né assimilato, e che non può assimilare.

La "tragedia" della letteratura tedesca (ma forse l'espressione è troppo forte) non consistette, tuttavia, in una confusione tra Hölderlin e Goethe; l'evoluzione storica non seguì nessuno dei due, seguì Schiller. E' con Schiller che Goethe venne confuso.

Il classicismo di Hölderlin fallì per la medesima ragione che fece fallire l'Umanesimo del Barocco tedesco: l'intervento del cristianesimo luterano, gotico e antigreco. Il classicismo di Goethe non si scontrò con quell'ostacolo, ma è significativo che la resistenza tedesca all'influenza di Goethe si fosse servita molte volte di pretesti cristiani. Si trattava di pretesti, perché la resistenza non si

---

<sup>156</sup> N. d. t.: HÖLDERLIN, *Andenken*, ultimo verso: «Ma ciò che resta è un fono dei poeti» (trd. it. Luigi Reitani).

limitava ai gruppi cristiani: i nazionalisti del 1813 e i liberali e radicali del 1830 usarono contro Goethe argomenti molto simili. In realtà il classicismo di Goethe rimase un fenomeno isolato perché in Germania non era presente la base sociale di un Classicismo come movimento: non c'era una borghesia. Gli inizi della rivoluzione economica in Germania furono soffocati dalle invasioni dei giacobini e di Napoleone. Al posto di una borghesia con solide basi economiche c'era solo il "Bildungsbürger"<sup>157</sup>, l'alto funzionario o il possidente agiato di formazione umanistica, vale a dire il piccolo gruppo che produsse e comprese il Classicismo di Weimar. Goethe, figlio del patriziato di Francoforte, era un *Bildungsbürger* del genere. E questo gruppo non aveva un futuro. Il futuro apparteneva a un'altra classe, la piccola borghesia di allora, che arriverà ad essere grande borghesia grazie alla rivoluzione economica della prima metà del XIX secolo. A questa piccola borghesia e al suo futuro apparteneva Schiller.

Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805) percorse, apparentemente, lo stesso cammino di Goethe. Esordì con drammi violenti, secondo il gusto dello *Sturm und Drang*, [1331] in una prosa realistica: la tragedia della rivolta anarchica contro tutte le ingiustizie, *Die Räuber* (I masnadieri, 1781), che eccitò l'intera Germania e continua a eccitare gli adolescenti; la "tragedia repubblicana" *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (La congiura di Fiesco a Genova, 1783); il dramma sociale *Kabale und Liebe* (Intrigo e amore, 1784), che oppone in maniera rivoluzionaria alla corruzione della corte l'onestà dell'infelice piccola borghesia. Poi, all'improvviso, Schiller abbandonò la prosa presentando il *Don Carlos* (1787), grande tragedia storica, in "versi bianchi", e predicando idee russoviane di libertà e tolleranza, per quanto già molto attenuate. Seguiranno più di dieci anni di studi storici e filosofici, fino a quando comparirà il capolavoro di Schiller, la trilogia storica *Wallenstein* (1796-99). In quel momento il drammaturgo era già il grande "classico" del teatro tedesco, classico un po' alla maniera francese, per la regolarità della composizione e l'eloquenza dei discorsi sul palcoscenico, qualità che si accentuano in *Maria Stuart* (1800) e nella *Jungfrau von Orléans* (La pulzella d'Orléans, 1801). Infine *Wilhelm Tell* (Guglielmo Tell, 1804), il dramma della libertà svizzera, divenne l'"opera nazionale" del teatro tedesco; sembra un corrispondente dell'ultima fase di Goethe, quella del realismo sociale. In realtà l'evoluzione di Schiller è differente [da quella di Goethe] in tutti i sensi e sotto tutti gli aspetti. Schiller proveniva dalla piccola borghesia luterana, turbata dalla corruzione delle piccole corti francesizzate del Rococò e dall'influenza delle idee razionaliste. Le tragedie dello *Sturm und Drang* di Schiller sono rivoluzionarie e veementi come quelle dell'Alfieri, ma la forma verbale è differente. Sono scritte in una prosa altisonante, corrispondente al lirismo klopstockiano, al quale Schiller rese omaggio anche nelle sue prime poesie. Partendo dal suo Preromanticismo di studente povero, il drammaturgo

---

<sup>157</sup> N. d. t.: La borghesia colta.

pervenne al Classicismo imborghesito; invece di scrivere, come Goethe, drammi [1332] lirici destinati alla lettura, trasformò il genere dei grandi spettacoli barocchi nel genere della moderna tragedia storica. Attenuò l'ideologia russoviana fino a un liberalismo assai moderato, fatto di frasi splendide sulla libertà e la tolleranza che non richiamavano l'attenzione della polizia. In questo relativo conformismo Schiller è un discendente della tragedia classica francese, solo con un po' più di libertà drammaturgica; egli realizzò ciò che Lessing chiedeva, creando il teatro tedesco.

Schiller è, in Germania, incomparabilmente più popolare di quanto lo sia Goethe. E' letto nelle scuole e citato da tutti continuamente. Ha fornito alla lingua corrente un enorme tesoro di espressioni, citazioni e frasi fatte. Ma la più citata di questa frasi non è sua, per quanto lo riguardi: è l'espressione "Goethe e Schiller". Questa congiunzione "e" si giustifica col fatto biografico della personale amicizia tra i due poeti. Ma non si giustifica come fatto centrale della letteratura tedesca. Non è tuttavia necessario polemizzare contro questa abitudine dei manuali. Gli stessi tedeschi hanno già cominciato a ridimensionare l'ammirazione nazionale per Schiller, riconducendola a termini più giusti. E' nota la protesta di Nietzsche contro la "e" di quella frase fatta, "Goethe e Schiller". I realisti e i naturalisti tedeschi hanno sempre detestato l'idealista Schiller, denunciandone la tendenza ad ammorbidire e ad amenizzare i fatti crudi della realtà sociale e storica. Ma non si tratta, come si potrebbe pensare, di una protesta ideologica; perché i poeti e i critici del Simbolismo e del post-simbolismo rimangono anch'essi ostili o indifferenti a Schiller. Il vero obiettivo della critica è lo stile, il linguaggio del drammaturgo.

Le poesie di Schiller non sono affatto mediocri. Non si può negare alle popolarissime ballate il talento narrativo, né ai poemi filosofici la felicità d'espressione di pensieri importanti. Soltanto, non si tratta di poesia lirica. Schiller, maestro dell'eloquenza sonora, non possedeva alcun lirismo. Il suo linguaggio drammatico, così sentenzioso che un buon numero dei suoi versi entrò a far parte di quel "tesoro di citazioni frequenti", non serve per caratterizzare i personaggi, ma per manifestare le idee del drammaturgo.

Queste idee sono, in gran parte, quelle di Kant. Nel campo dell'estetica gli scritti di Schiller approfondirono e ampliarono molto il pensiero kantiano. Sul terreno dell'etica Schiller è meno profondo. Il rigore dell'"imperativo categorico" si trasforma in lui in disciplina degli [1333] istinti e dei sentimenti che il drammaturgo considera come meno compatibili con gli elevati ideali della condotta politica e privata. Tutti i conflitti si riducono a uno solo: il conflitto che il drammaturgo arriva a percepire dietro le grandi crisi storiche. Schiller fa alla storia, come osservò maliziosamente Nietzsche, «un'iniezione di *moralina*»; e la storia diviene il "Tribunale della Giustizia Eterna".

Questa non è una filosofia della storia molto profonda. Nella *Jungfrau von Orleans* essa guasta completamente la tragedia di Giovanna d'Arco, e nel *Wallenstein*, che è per altro il capolavoro di

Schiller, pregiudica seriamente il vero conflitto politico-storico. Ma pregiudica molto meno la tragedia di *Maria Stuart*, perché in quest'opera il conflitto storico è già ridotto a conflitto psicologico; tra tutte le opere di Schiller è quella di più sicura efficacia sul palcoscenico.

Schiller ha “le virtù dei suoi difetti”. La debolezza ideologica dei suoi conflitti drammatici costituisce la forza dei suoi effetti scenici. Sotto questo aspetto il drammaturgo tedesco è infallibile: è un dominatore del palcoscenico e delle platee.

Per questo non sembra giusto rimproverargli la mancanza di lirismo. E' più un grande oratore che un poeta, un vigoroso giornalista in versi drammatici, un moralista degli ideali borghesi. Dietro le apparenze si nota un drammaturgo borghese, meno radicale di Ibsen e più poetico di Augier, un maestro della propaganda drammatica come Shaw, e malgrado tutto superiore a tutti costoro per la nobiltà del suo atteggiamento letterario e umano. Era un piccolo-borghese, ma figlio di un'epoca di grande letteratura; e fu amico di Goethe. E' molto difficile qualunque affermazione relativa i valori durevoli da lui creati: *Kabale und Liebe* e *Wallenstein* resteranno certamente immortali; *Don Carlos* e *Wilhelm Tell* dureranno ancora a lungo; *Maria Stuart* è un'opera dall'efficacia garantita; il resto importa solo ai direttori teatrali. Nonostante l'odio a volte fanatico da parte di tutti gli shakespeareiani, realisti, naturalisti e simbolisti tedeschi, che ha fatto in modo che la sua influenza sulla letteratura viva sia già scomparsa da decenni, Schiller continua a dominare il teatro tedesco; tuttavia non compare spesso nei teatri stranieri. Non è un grande poeta né uno dei maggiori drammaturghi della letteratura universale, ma è un grande moralista.

[1334] L'importanza di Schiller nell'evoluzione della “cultura” tedesca è di gran lunga maggiore di quella dei valori letterari da lui creati<sup>158</sup>. Per i tedeschi Schiller svolse il ruolo che Rousseau ebbe in Francia e nel mondo: educare il piccolo-borghese all'azione storica, insegnandogli ad agire in armonia con le idee, ovvero (la definizione dipende dal punto di vista) ad accampare degli ideali quali motivi della sua azione. Una delle ragioni della grande influenza di Schiller è la sua neutralità religiosa: conservando i principi della morale cristiana e proclamando la sua fede nella giustizia divina nella storia, egli non arriva mai a esigere l'adesione a definizioni dogmatiche, di modo che protestanti, cattolici e liberi pensatori potevano riunirsi, senza scrupoli, nel suo teatro di spettacoli morali. Schiller è una delle maggiori forze della secolarizzazione della morale cristiana. Unì una nazione politicamente non ancora definita, o meglio creò la coscienza nazionale dei tedeschi, dando loro come bandiera quasi religiosa gli ideali della futura borghesia. Schiller, nelle sue tragedie, rivestì questi ideali di eroismo storico, dando al borghese tedesco, all'epoca in una posizione sociale molto precaria, la coscienza di una superiorità ottenuta grazie alla “cultura”, alla “*Bildung*”. Con questo Schiller ristabilì ciò che il razionalismo illuminista e il russovianesimo preromantico

---

<sup>158</sup> H. CYSARZ, *Von Schiller zu Nietzsche*, Halle, 1928.

avevano perturbato: l'equilibrio interiore del tedesco luterano. Il borghese idealista e moderato di Schiller si identifica perfettamente con il luterano di sempre, suddito sottomesso dello stato e pensatore dalla libertà illimitata.

Il programma d'azione di questo tipo umano fu stabilito da Friedrich Schleiermacher (1768-1834). Le sue relazioni personali, strette, con i romantici di Jena e la sua opera di predicatore a Berlino all'epoca della sollevazione nazionale prussiana contro Napoleone gli diedero fama di romantico. Il suo stile e la sua ammirevole traduzione dei dialoghi di Platone indicano piuttosto rapporti con Weimar; le sue origini spirituali sono, tuttavia, [1335] differenti. Era slesiano, della terra dei mistici barocchi tedeschi, e si formò in un seminario della setta degli *Herrnhuter*<sup>159</sup>. La sua intelligenza lucida e critica accettò poco o nulla del pietismo sentimentale o delle fantasie apocalittiche su una Terza Chiesa. Ma da Winckelmann, il suo maestro di grecismo, apprese la mistura di religione ed estetica, la religione della bellezza; da Lessing, l'idea di una educazione dell'umanità oltre il cristianesimo. Schleiermacher è il fondatore di una Chiesa nuova: quella del nuovo luteranesimo, nella quale il dogma è sostituito da un vago "sentimentalismo della dipendenza cosmica", di modo che la critica biblica più radicale non arriva a perturbare la vita ecclesiale; il cittadino, rimanendo tranquillamente nella Chiesa ufficiale, concentra tutto il suo entusiasmo religioso nel culto delle scienze, delle arti e della letteratura. Schleiermacher portò a termine l'opera di secolarizzazione di Schiller: creò un nuovo protestantesimo tedesco e diede al "*Bildungsbürger*", al "borghese colto", la "*Bildungsreligion*", la "religione della cultura", la religione del XIX secolo. E per coltivarla, Wilhelm von Humboldt (1767-1835) organizzò l'università di Berlino, l'università di Hegel e, più tardi, di Dilthey; il raffinato esteta, creatore della linguistica comparata e adepto del liberalismo umanitario è uno dei fondatori della Prussia moderna.

La famosa "e" dell'espressione "Goethe e Schiller" ha un significato storico. Come disse Carlyle agli inglesi, «*Goethe, to the great majority of you, would remain problematic, vague*»<sup>160</sup>; e avrebbe potuto dire la stessa cosa ai tedeschi. Solo tra il 1770 e il 1780 Goethe fu realmente il vertice della letteratura tedesca; poi salì ad altezze inaccessibili, e soltanto il suo nome rimase sulla terra, servendo da pseudonimo al dominio spirituale di Schiller e Schleiermacher. Così nella letteratura: i cosiddetti epigoni di Goethe sono tutti, in fondo, epigoni di Schiller e di Platen, fino ai poetastri che ancora nella seconda metà del XIX secolo fabbricavano innumerevoli tragedie storiche in "versi bianchi". Lo pseudo-classicismo di una pseudo-Weimar conquistò la Germania borghese; ma soltanto così Weimar poté conquistare i tedeschi. Questo pseudo-classicismo è la forma nella quale la Germania accettò la rivoluzione borghese, formando una borghesia che sopravviverà al Romanticismo antiborghese e sarà positivista.

---

<sup>159</sup> N. d. t.: Cfr. cap. 4.4, p. 485 e p. 487.

<sup>160</sup> N. d. t.: «Goethe, per la maggior parte di voi, rimarrà problematico, vago».

[1336] Il Classicismo tedesco è una rinascita platonica del misticismo europeo. Attraverso il platonismo, per quanto indebolito fosse, riuscì a trasformare la Germania luterana e pietista, fino ad allora separata dell'Europa occidentale, nel paese del "protestantesimo culturale", scientifico e letterario, finalmente europeizzato; in quel momento, Madame de Staël scoprì la Germania per i francesi e per l'Europa. Ebbe termine l'evoluzione che Gottsched, Lessing e Herder avevano iniziato, il compito di europeizzare la Germania, alla quale toccò allora la missione storica di diffondere il Romanticismo. Per questo Weimar appare classica ai tedeschi e romantica agli stranieri, che ne colsero soltanto i difetti. Come europeo Goethe era romantico, e l'Europa lo accettò come romantico. Come tedesco Goethe fu classicista, e i romantici tedeschi si rivoltarono contro di lui. Ma non solo i romantici: anche il Preromanticismo, che egli aveva abbandonato. Solo nel XIX secolo una pseudo-Weimar conseguì la vittoria; la Weimar autentica era insopportabile ai contemporanei.

Nel Classicismo di Weimar c'è un irrealismo di fondo. Uno dei suoi critici più penetranti, il teologo protestante Paul Tillich<sup>161</sup>, ha richiamato l'attenzione sull'indifferenza dei "classici" di Weimar nei confronti degli interessi e delle necessità più urgenti della nazione in quell'epoca, e sull'indifferenza di tutti i classicisti pseudo-weimariani del XIX secolo nei confronti del proletariato. Weimar era una città tra le nuvole, patria celeste di un gruppo (o, se si vuole, di una classe) di uomini coltissimi. Un'aristocrazia dell'intelligenza creò le proprie opere in mezzo alla miseria rivoltante dei piccoli borghesi e dei contadini, e anche dei piccoli intellettuali, dei pastori protestanti e dei maestri di scuola. La schiacciante maggioranza era contro Weimar; non solo contro Goethe, ma anche contro Schiller, nella misura in cui era collegato a Goethe. Nel 1796 a Goethe e Schiller venne l'idea poco felice di pubblicare gli *Xenien*, raccolta di epigrammi satirici contro la mediocrità intellettuale dei razionalisti, dei sentimentalisti e dei preromantici ostinati; ne originò una grande guerra letteraria, e tra i nemici comparvero i [1337] vecchi Gleim, Klopstock e Herder<sup>162</sup>. In base agli studi più recenti<sup>163</sup> non si trattò di un incidente isolato, ma di una lotta permanente: in realtà Weimar non fu mai la capitale letteraria della nazione.

Razionalismo, sentimentalismo e *Sturm und Drang* sopravvissero molto bene, per quanto non come alta letteratura, bensì come letteratura volgare, letture dei piccoli intellettuali e del popolo. A Berlino il vecchio razionalista Nicolai, l'ultimo degli amici di Lessing, continuava a essere il dittatore della critica letteraria. Nel teatro dominava il dramma borghese e lacrimevole di Kotzebue, subendo appena la concorrenza degli imitatori instancabili del *Götz von Berlichingen*, tra i quali alcuni drammaturghi di talento e di successo come Joseph August von Törring (*Agnes Bernauerin*,

---

<sup>161</sup> P. TILlich, *Kairos*, vol. I, Darmstadt, 1926.

<sup>162</sup> E. BOAS, *Schiller und Goethe im Xenienkampf*, 2 voll., Stuttgart, 1851.

<sup>163</sup> A. BETTEX, *Der Kampf um das klassische Weimar*, Zürich, 1936.



1780), e Joseph Marius Babo (*Otto von Wittelsbach*, 1782)<sup>164</sup>. I libri più letti erano i “romanzi gotici” tedeschi<sup>165</sup>, prodotti in massa da letterati come Spiess, Cramer e Vulpius; quest’ultimo, tra l’altro, era cognato di Goethe. La solitudine di Goethe e Schiller nella loro epoca fu uno dei motivi della loro amicizia personale, che in seguito produsse la “e” dei confusionari. Più tardi, la borghesia già avanzata potè accettare Schiller; ma a quel tempo l’antico russoviano e rivoluzionario appariva un traditore ai piccoli intellettuali, ai vicari e ai professori di villaggio che vivevano col popolo. Il loro “classico” era Jean Paul<sup>166</sup>, e con lui il Preromanticismo sentimentale dà la mano al Romanticismo, come se Weimar non fosse mai esistita.

Goethe non possedette, ai suoi tempi, proprio ciò che la posterità gli concesse senza esitazione: l’autorità. Il fondamento del suo e di ogni Classicismo, l’autorità degli antichi, era ormai stato troppo scosso dal Preromanticismo. Il Classicismo tedesco, senza una solida base sociale né letteraria, non corrisponde al Classicismo dello stato unitario di Luigi XIV né a quello della borghesia inglese dopo il 1688, ma piuttosto al Classicismo provinciale delle piccole repubbliche italiane dei proto-rinascimentali. Come questi, esso preparò soltanto un’epoca borghese; nel *Faust II*, la tragedia dell’imprenditore moderno, Goethe riassunse tutti i rinascimenti passati e anticipò il Realismo del secolo venturo. Fu l’ultimo dei rinascimenti.

\*\*\*

---

<sup>164</sup> O. BRAHM, *Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts*, Strasbourg, 1880.

<sup>165</sup> K. MÜLLER-FRAUREUTH, *Die Ritter-und Räuberromantik*, Halle, 1899.

<sup>166</sup> N. d. t.: Su Jean Paul cfr. cap. 7.1, pp. 1367 ss.