

RASSEGNA LETTERARIA

Note di letteratura moderna italiana e straniera

III

GOETHE

13.

I « *Wanderjahre* ».

Le *Wahlverwandtschaften* furono l'ultimo dramma veramente vissuto e poeticamente rappresentato dal Goethe. Nei *Wilhelms Meisters Wanderjahre* (dai quali quel dramma fu distaccato e trattato a parte come meritava), la poesia drammatica si spegne: o meglio, si accende bensì ancora, ma è repressa e soffocata senza che si dilati in fiamma e arda come fuoco. La situazione drammatica generale, che nelle *Wahlverwandtschaften* era contornata da una cornice forse un po' greve, diventa, nei *Wanderjahre*, cornice essa stessa, o pretesto che si voglia dire; e anche gli altri spunti drammatici, che vi si accennano, trapassano quasi tutti nella cornice, ossia in espedienti per tirare innanzi il libro. Lo strano peregrinare di quell'astratto personaggio, senza corpulenza e saldezza, che era già Wilhelm Meister nei *Lehrjahre* e che ora diventa addirittura un vuoto nome, è artisticamente immotivato ed accidentale; ma non sarebbe così di altre figure e situazioni. Lenardo, che è stato nel modo più pietoso supplicato da una fanciulla di salvare lei e il padre, e si è proposto dentro di sé, benchè non abbia promesso e non si sia impegnato, di far quanto poteva per lei, e non è poi riuscito nell'intento e forse non ha fatto tutto quanto doveva, e rimane con l'oscuro rimorso di avere cagionato, con l'opera o con l'omissione, la rovina di quella famigliuola e di quella fanciulla, è persona e situazione altamente poetiche. « La figura di quella fanciulla (dice confidandosi a Wilhelm) mi si rinfresca sempre con le figure dei miei, e niente io temo tanto quanto di apprendere che essa, nella sventura in cui io l'ho spinta, si sia persa; perchè la mia omissione mi parve un avere operato a suo danno, una imposizione del suo triste destino. Già mille volte mi son detto che questo sentimento è, in fondo, solo una debolezza, che io mi ero legato a quella legge di non mai promettere solo per paura del pentimento e non già per un più nobile sentimento. E mi sembra che appunto quel pentimento, che io volevo sfuggire, si vendichi di me, e si appigli a questo incidente,

invece che a mille altri, per torturarmi. Al tempo stesso, la figura, l'immagine, che mi tormenta, è così gradevole, così amabile, che io mi vi soffermo volentieri. E, se vi penso, mi pare che il bacio, che essa stampò sulla mia mano, mi bruci ancora ». E poetica è la sua ansiosa ricerca di quella creatura persa di vista, smarrita, per assicurarsi che la Provvidenza benigna ha riparato al suo errore, o per ripararlo lui, se è necessario e se gli è ancora possibile. In quel rimorso, in quella umana pietà, in quel senso di giustizia, è penetrato un interessamento che è amore, uno dei tanti modi in cui l'uomo si forma immagini ideali e nasce l'amore. Ma la ricerca della buona « fanciulla color di noce » diventa poi un pretesto per appiccare l'uno all'altro pezzi del libro, che non vogliono stare insieme; e quella passionale ricerca, piegata a servire da espediente, prende talvolta qualcosa di pedantesco, di puerile, e persino una involontaria tinta comica. Altro esempio. La storia dell' « uomo di cinquant'anni » si svolge anch'essa per « affinità elettive », — presentando un padre amato da una giovinetta e a lei fidanzatosi, e un figliuolo innamorato di una vedova alla quale brama fidanzarsi, due coppie che, entrate in relazioni, danno luogo alle nuove combinazioni, dei due giovani tra loro e dell'uomo di cinquant'anni con la spiritosa e arguta vedovetta: una sorta di *Wahlverwandtschaften* che tendono alla commedia e alla soluzione lieta, perchè mancano questa volta alle due ricombinazioni ostacoli etici, ed anzi ci sarebbe piuttosto effettivo consenso etico. Ma l'autore non sembra s'interessi abbastanza al racconto, non ne mantiene il tono giusto, e la conseguenza è che, portatolo a un certo punto, i quattro personaggi da figura del quadro passano a elementi decorativi della cornice generale. Cornice che racchiude poi di tutto: considerazioni psicologiche e morali, ed utopie educative e sociali, novelle, fiabe e facezie; e tutto con la pretesa di offrire un gran dramma spirituale, una « commedia dell'anima » e una « commedia dell'umana società » (« commedia », presa nel significato medievale e dantesco).

Dei parecchi « intellettualismi di composizione », che s'incontrano nelle opere del Goethe, nessuno è così evidente e così massiccio come questo dei *Wanderjahre*: a segno che riesce persino poco comprensibile, cioè non è facile intendere il processo psicologico pel quale l'autore vi fu condotto e vi si spinse tant'oltre e in qual modo poté giustificare a sè stesso il suo fare. Le giustificazioni, che egli dette ad altri, sono del solito genere che già conosciamo: che l'opera, se non era « di un getto » (*aus einem Stück*), era, per altro, « di un sol senso » (*in einem Sinne*); che « in quel libro si trova, come nella vita, il necessario e l'accidentale, il proposto e l'irresoluto, il riuscito talvolta e tal'altra mancato, onde ottiene una sorta d'infinità, che non si può afferrare e chiudere in parole logiche e razionali ». Celie di grand'uomo. Un vecchio biografo e critico inglese del Goethe, il Lewes, ebbe a dire che un autore inglese non si sarebbe mai permesso di corbellare a quel modo il suo pubblico (è noto che, tra l'altro, il Goethe, vedendo che i volumi non riuscivano eguali

nella stampa; ordinò al segretario Eckermann di trarre materiali da alcuni fasci di suoi appunti e pensieri e inscrivervi col titolo: *Dall'archivio di Macaria*, che era uno dei personaggi!); e, sebbene i critici tedeschi non abbiano mancato di protestare contro quelle parole, doppiamente irriverenti verso il Goethe e verso i lettori tedeschi, non sembra che il Lewes dicesse poi male neanche per questa seconda parte. C'era, infatti, nella disposizione spirituale dei lettori tedeschi, particolarmente allora, qualcosa che doveva incoraggiare l'autore a cedere alla sua tendenza sincretistica e ad indulgere alle sue debolezze. Era quello il tempo della letteratura impasticciata e informe, dei romanzi di Jean Paul e dei suoi imitatori, degli «umoristi»; ed infatti Wilhelm in una sua lettera a Natalie (III, 12) osserva: «Se io, dopo questa particolareggiata narrazione, debbo confessare di non essere giunto ancora al fine propostomi, e che posso sperare di giungervi solo per una via traversa, che cosa dirò come mi scuserò? In ogni caso, potrei dir questo. Se all'umorista è lecito di frammischiare cento cose fra mille, se egli audacemente lascia al suo lettore di ritrovar da sè, comprendendo a metà, ciò che c'è da ricavarne; non dovrebbe essere concesso all'uomo d'intelletto, all'uomo di ragione di operare accennando in modo apparentemente bizzarro a molti punti, affinché li conosca in ultimo rispecchiati e compresi in un unico foco, ed impari a vedere come le diverse efficacie degli uomini, movendosi in giro, portino a una risoluzione, che egli non avrebbe potuto prendere in niun altro modo, nè per interno impulso nè per esterna occasione?».

Con tutto ciò, i *Wanderjahre* sono sempre una raccolta di pagine, uscite dalla mente del Goethe; e se anche non si vorrà esagerare, come assai sovente si è usato, l'importanza della sua utopia pedagogica e dell'altra sociale o socialistica (alle quali il carattere stesso di utopia segna stretti limiti e assegna piccolo valore, piccolo speculativamente, piccolissimo praticamente), non si potranno abbastanza ammirare i tesori di acume e di sapienza, che vi sono profusi. Quasi a ogni pagina, l'ammirazione ha luogo di manifestarsi. Ecco, per esempio, una delle tante osservazioni morali, sul rapporto di uomo e donna: «L'entusiasmo che si prova per alcuna donna non deve essere giammai confidato ad un'altra: esse si conoscono tra loro troppo bene per stimarsi degne di tale esclusiva venerazione. Gli uomini stanno verso di esse come compratori in una bottega, dove il mercante, con le sue merci che conosce, ha il vantaggio, ed anche ha il modo di metterle nella miglior luce; laddove il compratore entra sempre con una sorta d'innocenza: egli ha bisogno della merce, la vuole e la brama, e di rado è in grado di guardarla con occhio di conoscitore. Quegli sa molto bene ciò che dà, l'altro non sempre ciò che riceve; ma non si può mutar nulla nella vita e nel commercio umano, e la cosa anzi è altrettanto lodevole quanto necessaria, perchè ogni desiderare e sposare, ogni comprare e vendere riposa su ciò». E chi mai, discorrendo degli ebrei, ha meglio espresso l'efficacia della Bibbia, di quella raccolta dei loro libri sacri, «i quali stanno così felicemente insieme,

che dai più eterogenei elementi si ha l'illusione di un'unità: sono compiuti abbastanza da contentare, frammentarii abbastanza da incuriosire, sufficientemente barbarici da stimolare, sufficientemente severi da mitigare.... »? (II, 2). E, allo stesso proposito, chi ha prima e meglio e più succosamente toccato il punto essenziale di tutte le vere difficoltà concernenti la situazione degli ebrei nella società moderna, quando, nell'escluderli dalla sua ideale repubblica (III, 11), osservava, che non si saprebbe « come largire loro la partecipazione alla più alta cultura, della quale essi negano l'origine e la tradizione »?

Ed anche sotto l'aspetto artistico, se la grande opera d'arte, cui sembrava aspirare il loro disegno generale, non vi è conseguita, è dato ritrovare dappertutto *membra disjecta poetae*, come nella storia già ricordata della fanciulla « color di noce », e nell'idillio con cui il libro s'apre dal *San Giuseppe secondo*, e nella graziosa novella *Chi è il traditore?* e nella graziosissima fiaba *La nuova Melusina*, e nelle figure femminili, come Ersilia, e anche in quella poeticamente concepita, sebbene poi guastata nell'esecuzione, della vegliarda Macaria. Tutte pagine ricche di movimenti finissimi, dei quali diamo un paio di piccoli saggi. Parla il fratello scapato della saggia Lucinda: « La domenica, Lucinda è del tutto inaccessibile: essa rende al padre puntualmente i conti di casa; cosa della quale avrei dovuto occuparmi anch'io, ma Dio me ne guardi! Se io so quanto una cosa costa, nessun boccone più mi va a gusto ». Racconta il giovane, il quale per incantesimo si era lasciato ridurre a proporzioni minuscole per vivere nel regno degli esseri minuscoli, con la minuscola fata Melusina: « Nondimeno, dispiacevolmente, io non avevo dimenticato il mio stato anteriore. Io sentivo in me una misura di anteriore grandezza, che mi rendeva irrequieto e infelice. Allora compresi per la prima volta ciò che i filosofi vogliono intendere con quegli ideali, da cui gli uomini sarebbero tanto tormentati. Io avevo un ideale di me stesso e mi apparivo talvolta, in sogno, come un gigante! ».

14.

Il secondo « Faust ».

Al secondo *Faust* nuoce certamente l'andar congiunto al primo, come seconda parte, con l'aria di formare con esso un'opera sola. Non trovando il poetico lettore la vera e intima continuazione promessa, e sentendosi in un mondo affatto diverso e quasi opposto, non sa difendersi da un moto di delusione ed è tratto a gettarlo via, condannandolo. Donde gli avversarii feroci che il secondo *Faust* ha incontrati, anche in Germania, i quali sono giunti talora fino all'aperto dispregio e alla irrisione e parodia.

Per rendere ad esso la giustizia che merita, conviene considerarlo, qual è, opera a sè, e giudicarlo solo in sè stesso e non già in relazione e con

la misura proprio dell'altra opera, dalla quale, del resto, è diviso per un intervallo di oltre mezzo secolo, *grande aevi spatium*, soprattutto per un poeta.

Il Goethe, che si era trascinato dietro tutta la vita il pensiero di una trattazione drammatica della leggenda di Faust, e, dopo aver dato assetto ai frammenti già composti in gioventù sistemandoli in una prima parte, aveva ripreso e poi interrotto la tela della seconda ed ultima parte, per la quale appunti e disegni serbava accumulati tra le sue carte, volle, negli ultimi suoi anni, prima di separarsi dal mondo, colorire in qualche modo quel disegno: al pari di un pittore che, avendo lasciato bianco il riquadro di una parete tutta dipinta nella foga dell'ispirazione, si senta offeso da quel vuoto e lo colmi alla meglio, con occhio e mano assai diversi, pur di togliere il senso della lacuna e della manchevolezza.

Riprendere l'ispirazione di un tempo non gli era venuto fatto trent'anni innanzi, e meno ancora gli sarebbe riuscito ora, dopo tutto quanto, nel frattempo, era accaduto intorno a lui e in lui. Si accinse, dunque, alla nuova opera coi concetti e con la disposizione morale che si erano venuti rassodando in lui e formavano tranquillo possesso dei suoi settantacinque anni. Al Goethe di allora bisogna tenere rivolto lo sguardo, e non lasciarlo vagare o riportarlo al Goethe che componeva il soliloquio di Faust nello studio e la tragedia di Margherita.

La forma generale, che gli s'offerse spontanea per la nuova drammatizzazione, fu quella del « libretto di opera »: forma nella quale il Goethe aveva pratica, perchè non è da dimenticare che, tra le altre cose, egli fu anche uno degli ultimi « poeti di corte », quasi il Metastasio della piccola corte di Weimar, per la quale scrisse molte cantate, prologhi, allegorie, carmi festivi. Poichè il « libretto » è, piuttosto che opera poetica indipendente, trama di un'opera che la musica riempirà, esso non richiede, e quasi esclude, passionalità veemente e solidità di poesia (tanto vero che nel ricavare dai veri drammi i libretti si procede compendiando a volte e a volte dilatando, ma sempre superficializzando); e perciò il nuovo *Faust*, così intonato, escludeva ciò che il Goethe non poteva più dare, ed accoglieva a larghe braccia ciò che invece poteva dare ancora e, anzi, solo allora poteva pienamente dare.

Che cosa? Il gioco d'immaginazione di un vecchio artista, padrone ormai d'innumerabili figure ed atteggiamenti, tratti dalla realtà e dalla letteratura, e lieto di farseli risfilare in mente, così giocherellando; e la sapienza dell'uomo, esperto del mondo e dei pensieri umani, che ha già assistito a tante vicende mentali e morali, e, senz'essere per questo diventato scettico, anzi avendone tratto in salvo una propria viva fede, non si commuove più per altro ad entusiasmi eccessivi e a sdegni fremebondi, e la sapienza gli si tinge volentieri di sorriso, e la fede stessa si esprime in modo discreto e talvolta non senza prendere in prestito il tono dalla celia.

Che tali siano il contenuto e la corrispondente forma del secondo *Faust*, dalla scena della corte imperiale coi discorsi del cancelliere, del

tesoriere, del maresciallo e del ministro della guerra, e l'intervento di Mefistofele come buffone di corte, e il conseguente carnevale, attraverso la rievocazione di Elena innanzi alla corte spettatrice, la distillazione dell'*Homunculus*, la tregenda classica, l'unione di Elena con Fausto, e via discorrendo, sino al modo lubrico in cui gli angeletti tolgono a Mefistofele « di colui l'eterno », e all'assunzione di questo eterno, dell'anima di Faust, nel cattolico paradiso, è cosa che sente ogni lettore che legga lui e il libro, senza interposizione di concetti estranei. E sebbene talvolta vi si ritrovi qualcosa che sembra avere, ed ha infatti, maggiore o diversa intensità, come il brano del ritorno di Elena al palazzo reale di Sparta o anche le terzine con le quali Faust saluta il sorgere del sole, si rammenterà che il primo fu composto in uno stadio ormai lontano dello svolgimento del Goethe e adattato poi nel secondo *Faust*, e le seconde, per notizie forniteci dai biografi, furono anch'esse, se non proprio scritte, ideate e tracciate molti decenni innanzi. In altri punti, dove si sfiora il grande dramma o la grande lirica, questi sono subito lasciati cadere, come si può notare nel momento di grande aspettativa in cui si annunzia il viaggio di Faust alle misteriose Madri: « dèe (dice Mefistofele), sconosciute a voi mortali, e da noi non volentieri nominate ». « Ad esse (dice lo stesso precettore) non c'è via; non c'è niente da percorrere per l'impercorso, niente da impetrare per il non-impetrabile: non c'è chiavi, non catenacci: solo solitudine: e colà si trova un tripode rovente, ai cui bagliori si scorgono le Madri, alcune sedenti, altre in piedi o passeggianti, e formano e trasformano eternamente, circondate dalle immagini di ogni creatura, e non vedranno l'uomo mortale che si appresserà, perchè esse vedono solo schemi ». Fausto si risolve al viaggio, coraggioso, sperando « nel niente trovare il tutto ». Ma il viaggio non è rappresentato nè narrato, e tutto si restringe agli accenni, dati in modo tra grottesco e cerretanESCO da Mefistofele. Quando Elena è evocata innanzi all'imperatore e alla sua corte, e gentiluomini e dame fanno commenti prosaici e pettegoli alle figure di lei e di Paride, Fausto, l'evocatore, è preso invece da eroico furore per la Bellezza:

Hab' ich noch Auge? Zeigt sich tief in Sinn
Der Schönheit Quelle vollen Stroms ergossen?
Mein Schreckengang bringt seligsten Gewinn.
Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen...
Du bist's der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle (1).

(1) « Ho occhi ancora? Mi si mostra nel suo profondo senso la fonte della beltà, versandosi a pieno torrente? Il mio viaggio di terrore apporta il più felice guadagno. Come il mondo era per me un nulla, a me affatto chiuso!... Tu sei colui alla quale io tributo il moto di tutte le mie forze, il complesso di tutta la mia passione, inclinazione, amore, devozione, delirio!... ».

Al che Mefistofele, dalla buca del suggeritore, lo calma, dicendogli di contenersi e « non uscir dalla parte »:

So fasst euch doch und fallt nicht aus der Rolle! (1).

E Fausto, in verità, « non esce dalla parte » e, poco stante, finisce puerilmente col precipitarsi sul fantasma, preso da gelosia al veder che Paride bacia Elena. Così accade sempre, anche nelle scene che si riferiscono all'operosità di Faust e alla sua redenzione, condotta con la solita leggerezza librettistica; talchè ben si comprende il motto di Teodoro Vischer, che « Faust non si è mai veramente travagliato (*erstrebt*) e viene redento (*erlöst*) a buon mercato ».

Si vede da ciò che si è detto quanta poca importanza abbiano gli sforzi di coloro che scrutano e interpretano ogni scena e ogni particolare con l'intento di scoprirvi e mettere in chiaro il disegno e l'unità dell'opera. Naturalmente, un certo disegno e una certa unità c'è, perchè non potrebbe non essere nella composizione di qualsiasi opera; ma assai estrinseco e generico, e si dice in quattro parole. Fausto viene a pratica con la vita pubblica nella corte dell'imperatore, e subito se ne distrae per seguire l'ideale della bellezza e dell'arte (Elena): ideale che gli si dissolve per l'altro della vita attiva; onde coopera a far vincere all'imperatore una battaglia e ne riceve in feudo la spiaggia del mare, dove compie grandiosi lavori di bonifica, trovando in ciò la piena soddisfazione dell'animo e, per mezzo di ciò, si salva nell'eternità, vinto e scornato Mefistofele. Ma l'esecuzione di questa semplice tela è assai variata e capricciosa, e la vera unità artistica è appunto nella disposizione semigiocosa, che è la sola costantemente presente.

Non meno dei pedanteschi interpreti, si perdono nel falso coloro che esaltano codesta ultima forma della poesia del Goethe come una poesia quintessenziale, superiore, poesia delle alture, dove l'immagine si fa concetto e il concetto si fa immagine. Una poesia quando diventa superiore a questo modo, cioè superiore a sè stessa, discende di grado come poesia, e sarebbe da dire piuttosto « poesia inferiore », scarsa cioè di poesia e ricca d'immaginazione e di spirito. Sicchè è cosa vana cercare nel secondo *Faust* la profondità poetica, quale è invece nella scena della Pasqua o nel delirio di Margherita in carcere: la profondità propria dell'arte che coglie e rende un moto vitale, nel quale vibra concretamente l'infinito e perciò vi ritroviamo inesauribili aspetti, e al quale nessun concetto è mai adeguato.

E neanche è da credere che, in cambio, nel secondo *Faust* sia profondità filosofica; giacchè, nel suo genere tenue, poesia pur è e rimane, e non è e non diventa filosofia, e i concetti non vi sono pensati e ragionati, e solo si allude ad essi più o meno chiaramente. Ora un concetto, al quale

(1) « Orsù, contenetevi e non uscite dalla parte! ».

si allude senza criticamente svolgerlo e proseguirlo, è un concetto statico, morto, vago, indeterminato; e da ciò vengono le infinite disquisizioni dei commentatori per Goethe come per Dante e per ogni altro poeta di allegorie, non potendosi mai precisare ciò che, nel poeta stesso, nel creare l'immagine, non era e non poteva essere preciso, se anche, fuori dell'immagine, aveva nella sua mente precisione. Non resta se non che il poeta commenti se medesimo e dica di proposito quali erano i suoi pensieri, come accade in certi autocomenti del Bruno e del Campanella; e in questo caso la profondità è del commento e non della poesia commentata, del concetto, del vero concetto, e non del simbolo. Ma il Goethe non solo non commentò se stesso, ma anzi, come sappiamo, eluse le domande degli amici e discepoli intorno ai suoi sensi riposti, intorno a ciò che aveva « ficcato di segreti » nelle invenzioni del secondo *Faust*; nè, d'altra parte, era così frigidò spirito da concepire allegorie trasparenti, al modo di un Marciano Capella o di qualche autore medievale; e per questa parte si può concedere che, quelle del *Faust*, piuttosto che allegorie, siano sovente miti, che il Goethe veniva foggando, con l'equivocità e molteplicità di sensi che è propria dei miti. Quale concetto c'è sotto la fabbrica di carta moneta, assicurata sui tesori nascosti nel suolo, che Mefistofele promuove nell'Impero, colmando tutti, dall'imperatore all'ultimo poveraccio, di felicità? Forse che la critica della carta fiduciaria? Sarebbe una scioccheria. O dell'abuso della circolazione cartacea? Sarebbe cosa assai poco peregrina. E qual concetto c'è sotto il coniugio di Fausto con Elena? L'affermato congiungimento dello spirito germanico con lo spirito ellenico? Sarebbe un errore storico e, tutt'al più, una vanteria nazionalistica, estranea al carattere del Goethe. Il congiungimento invocato dell'ispirazione nuova con la perfezione formale, considerata propria dell'arte greca? Sarebbe, anche questa volta, un concetto poco peregrino, e, senza il processo critico che lo giustifica e determina, esposto a tutte le obiezioni come a tutte le deviazioni. E il simboleggiamento di Giorgio Byron nel figlio di Fausto ed Elena, Euforione, ha qualsiasi valore critico per l'intendimento della poesia byroniana? Un italiano osserverebbe che quel simbolo, caso mai, converrebbe assai meglio al frenato e classico poeta del dolore, Leopardi, o al cantore dei *Sepolcri* e delle *Grazie*, Foscolo, che non allo sfrenato e limacciato Byron. Tutto ciò sia detto non a censura del Goethe, ch'era libero d'immaginare e fantasticare e iperbolizzare e scherzare come gli piaceva, ma a censura di coloro che fraintendono il suo fare e trattano il secondo *Faust* con una serietà che non è quella che questo poema richiede, e non è conforme al modo in cui esso nacque nella mente del poeta.

Dopo avervi acquistato qualche familiarità mercè una prima lettura, che deve tenere dello studio, giova, nel rileggerlo, non riseguirlo da capo a fondo, come si fa per *Werther* o per la storia di Margherita, ma aprirlo or qua or là, per assistere a una fantasmagoria, gustare un quadretto, sorridere a una dipintura satirica, raccogliere qualche bel motto. Il Goethe

rifa nella mascherata i canti carnascialeschi del rinascimento italiano; e ci vuole molto cattivo gusto per astrarsi dietro il preteso « gran dramma dell'umanità », del quale Faust sarebbe il rappresentante, e sul significato che in quel dramma prenderebbe la mascherata, e non indugiare innanzi a ciascuna di quelle maschere, per es. al discorsetto dei Pulcinelli che descrivono il proprio ideale di vita, o alla madre, che si dà pensiero della figliuola che non riesce a maritare:

Mädchen, als du kamst an's Licht
Schmückte ich dich in Häubchen,
Warst so lieblich von Gesicht,
Und so zart am Leibchen.
Dachte dich sogleich als Braut,
Gleich dem Reichsten angetraut,
Dachte dich als Weibchen... (1).

Che è poi uno di quei quadretti di fanciulle, che il Goethe descriveva con mano felice e con sorriso di simpatia. E un altro quadretto morale-satirico è il giovane, ora baccalaureato, che si ripresenta a Mefistofele, e lo ritrova come già una volta coperto della pelliccia dottorale di Fausto, e ripiglia con lui il vecchio discorso con nuovo animo: dove non è poi altro che una delle tante ammonizioni tra infastidite e paterne che il Goethe dava ai giovincelli, allora come sempre persuasi che coloro che hanno passato i trent'anni, i « vecchi », debbano pensare solo a morire, perchè con essi, nuovi apparsi alla vita, comincia veramente il mondo:

Dies ist der Jugend edelster Beruf!
Die Welt sie war nicht eh' ich sie erschuf;
Die Sonne führt' ich aus dem Meer herauf;
Mit mir begann der Mond des Wechsels Lauf... (2).

« Va', bell'originale, nella tua magnificenza! » — gli dice Mefistofele dietro le spalle. « Come ti guasterei la gioia se ti apprendessi che niente v'ha di sciocco, niente di savio, che non sia stato già pensato ». — Coloro, infatti, seccavano assai il Goethe con le loro pretese, le loro richieste, le loro arroganze, ed egli uscì più volte di pazienza. Ma, dopo il commiato spazientito, soggiunge subito, che tutto ciò, in fondo, è poco male, perchè qualche anno basterà a far mutare avviso a quei ragazzi, e che il mosto, per assurdo che paia nel suo bollire, pur dovrà, finalmente, produrre vino.

(1) « O fanciulla, quando tu venisti alla luce, io ti ornai di cuffietta; eri così carina nel viso, e così tenera nel corpicino. E ti pensai subito sposa, subito fidanzata al più ricco, ti pensai già mogliettina... ».

(2) « È questa della giovinezza la più nobile missione! Il mondo non era prima che io lo creassi, il Sole io tirai su dal mare, con me la Luna cominciò il suo corso... ».

Gli animali mostruosi dell'antica mitologia ricompaiono a Faust sui campi farsalici. Sono le figure domestiche al poeta che ha tanto vissuto nel mondo della poesia; e ora sembra assai contento di poterle vedere da vicino e quasi toccarle, e dice come Fausto, stendendo il dito verso la Sfinge: « Innanzi a questa, già stette Edipo »; e verso le Sirene: « Innanzi a queste, Ulisse si fece legare col canapo all'albero della nave »; e verso le formiche: « Queste accumularono il gran tesoro »; e verso i Grifi: « Questi lo guardarono fedeli e senza commettere falli ». Grandi figure, grandi ricordi!

Vom frischen Geiste fühl' ich mich durchdrungen,
Gestalten gross, gross die Erinnerungen (1).

È godimento d'immaginazione o scherzo? L'uno e l'altro. Le ninfe sul Peneio gli cantano un dolce canto; ed egli gode di nuovo a quelle immagini care, a quei « sogni » o a quei « ricordi »:

Ich wache ja! O lasst sie walten
Die unvergleichlichen Gestalten
Wie sie dorthin mein Auge schickt.
So wunderbar bin ich durchdrungen!
Sind's Träume? Sind's Erinnerungen?... (2).

Il centauro Chirone se lo carica sulle spalle, ed egli ammira il personaggio che era già per fama sua vecchia conoscenza:

Der grosse Mann, der edle Pädagog,
Der, sich zum Ruhm, ein Heldenvolk erzog,
Den schönen Kreis der edlen Argonauten
Und alle die des Dichters Welt erbauten (3).

Ma Chirone gli risponde con motti, molto moderni, sulle scarse speranze della pedagogia:

Das lassen wir an seinem Ort!
Selbst Pallas kommt als Mentor nicht zu Ehren;
Am Ende treiben sie's nach ihrer Weise fort
Als wenn sie nicht erzogen wären (4).

(1) « Di fresco spirito mi sento penetrato: grandi le figure, grandi i ricordi ».

(2) « Son desto. sì! Oh lasciatele muovere le incomparabili forme, quali colà il mio occhio le dispone. Di tanta meraviglia sono compenetrato! Sono sogni, sono ricordi? ».

(3) « Il grand'uomo, il nobile pedagogo, che con sua gloria educò un popolo di eroi, la bella cerchia dei nobili Argonauti, e tutti quelli che edificarono il mondo del poeta ».

(4) « Lasciamo ciò al luogo suo! Anche Pallade non si fece onore in qualità di Mentore: nell'effetto, essi continuano a condursi a modo loro, come se non fossero stati mai educati ».

Riappare Elena nella sua fulgida bellezza, e il « dotto », ossia il filologo ben disciplinato, esprime dubbii, preferendo, a ciò che vede con gli occhi, come più sicuro quello che si trova scritto nei testi:

Ich seh' sie deutlich, doch gesteh' ich frei,
Zu zweifeln ist ob sie die rechte sei.
Die Gegenwart verführt in's Uebertriebene,
Ich halte mich vor allem an's Geschriebene... (1).

Si adornano e rialzano coi nomi ovidiani di Filemone e Bauci i due vecchietti, la cui idillica felicità Faust turba e distrugge. Con quanta grazia di vecchierella, affettuosa e sollecita Bauci riceve il saluto dell'ospite che ella già accolse altra volta, timorosa ora che non svegli il marito riposante nel benefico sonno:

Lieber Kömmling! Leise! Leise!
Ruhe! lass den Gatten ruhn;
Langer Schlaf verleiht dem Greise
Kurzen Wachens rasches Thun... (2).

Le scene del consiglio imperiale coi discorsi del cancelliere, del tesoriere, del maresciallo, del ministro della guerra, e le altre della battaglia tra l'Imperatore e l'Antimperatore, seguite dal conferimento dei premi ai cooperatori della vittoria e dalle arti dell'arcivescovo che si fa assegnare un grosso dominio per la Chiesa, sono anch'esse graziosissime, purché si leggano come se fossero recitate da marionette, senza pretendere di vedervi un dramma politico e sociale alla Shakespeare.

E quanti motti arguti scoccano dalle labbra maligne di Mefistofele (« Krieg, Handel und Piraterie Dreieinig sind sie, nicht zu trennen » (3) ecc. ecc.); e quante gravi sentenze su quelle di Faust, dal principio alla fine, sino alle ultime, divenute celebri, di lui morente, sulla somma felicità in terra « auf freiem Grund mit freiem Volke stehn », e sull'unico modo di meritare libertà e vita: « Nur der verdient sich Freiheit und das Leben Der täglich sie erobern muss »! (4). E, in mezzo a questa copia di vivace intelligenza e di nobile saggezza, sorge il lirico compianto per la morte di Euforione-Byron, al quale il vecchio Goethe aveva dato tanta ammirazione, mista di tenero affetto. C'è qualcosa che

(1) « Io la vedo distinta, ma confesso francamente che è da dubitare se poi sia la vera. Il veder con gli occhi porta ad esagerazioni: io mi tengo anzitutto alle cose scritte ».

(2) « Caro forestiere! Piano, piano! Zitto! Lascia riposare il marito. Un lungo sonno dona al vegliando un facile operare nella corta veglia ».

(3) « Guerra, commercio e pirateria sono una trinità, e non possono separarsi... ».

(4) « Star su libero suolo con libero popolo ». « Solo quegli merita libertà e vita che ogni giorno deve conquistarle ».

ricorda il *Cinque maggio* del nostro Manzoni, ode che il Goethe tradusse, epicedio per un altro grand'uomo da lui ammirato:

Doch du sanntest unaufhaltsam
Frei in's willenlose Netz,
So entzweitest du gewaltsam
Dich mit Sitte, mit Gesetz;
Doch zuletzt das höchste Sinnen
Gab dem reinen Muth Gewicht,
Wolltest Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht.
Wem gelingt es? — Trübe Frage,
Der das Schicksal sich verumummt,
Wenn an unglückssligsten Tage
Blutend alles Volk verstummt.
Doch erfrischt neue Lieder,
Steht nicht länger tief gebeugt;
Denn der Boden zeugt sie wieder,
Wie von je er sie gezeugt (1).

Così ricercando quest'ultimo libro del Goethe, del quale abbiamo sfogliato qua e là alcune pagine, avverrà di risentirlo secondo lo spirito del suo autore, e provare nella lettura lo stesso piacere che egli dovette provare nel comporlo, libero ormai dal tumulto delle passioni, libero anche dalla tensione dell'arte, sbizzarrendosi con la immaginazione e intrecciando alle figure che evocava e disegnava con mano leggiera i suoi pensieri e i suoi ammonimenti. Il secondo *Faust* non è un lamentevole documento della decadenza senile di un ingegno, ma uno scoppietto di faville col quale si spegne un gran fuoco, la ricca chiusa di una ricchissima vita poetica e mentale.

15.

Conclusione.

I cenni dati nel corso di queste pagine potranno, da un critico che si ponga a uno studio più particolare delle opere del Goethe, o anche dal semplice lettore intelligente che provi il bisogno di rendersi pieno

(1) « Ma tu infaticato nutristi liberi spiriti nell'involontaria rete, e così entrasti possente in lotta col costume e con la legge. Pure alfine l'altissimo sentire dette preponderanza al puro animo; e volesti raggiungere cose grandiose, ma non ti venne dato.

« A chi ciò è dato? — Scura domanda, alla quale il destino si ricusa, quando nel giorno di maggiore sciagura tutto il popolo, sanguinante, ammutisce. Ma rinfrescate in nuovi modi i canti, non restate più a lungo profondamente curvi: chè la terra li produce di nuovo, come sempre li ha prodotti ».

conto di quel che legge, essere svolti e meglio determinati; la disamina, estesa a talune opere minori del Goethe, delle quali si è taciuto o fatto sol rapido ricordo; alcune linee, tirate con maggiore sicurezza o anche in direzione alquanto diversa. Ma ciò che mi par di poter affermare è, che nel campo, nel quale mi sono studiato di tenermi, debba circoscriversi e muoversi la critica del Goethe (al pari di quella di qualsiasi altro poeta ed artista). Tutto il resto, quando non sia utile lavoro preparatorio, è trastullo accademico, e, più spesso, confusione; ovvero avrà bensì pregio, ma non più di critica letteraria. Abbiamo man mano richiamato notizie biografiche e concetti e sentimenti del poeta e dei suoi tempi, secondo che ci occorreano a illustrare la genesi della sua poesia; ma dovrebbe esser chiaro che, se invece questa poesia venisse esaminata e analizzata per ricavarne ragguagli sulla vita del poeta, sui concetti politici e sociali e filosofici di lui, sulle vicende spirituali dei tempi; se, insomma, si compiesse il cammino inverso (non dall'uomo e dalla società alla poesia, ma da questa a quelli), si uscirebbe dal campo della storia letteraria, e si uscirebbe dal Goethe poeta, tanto vero che a simil uso documentario servono indifferentemente poeti e grandi e mediocri e cattivi, nè è detto che i cattivi prestino a tal uopo minori servizi degli ottimi.

Nondimeno, sembrerà a più d'uno che la indagine qui condotta sia in non piccola parte manchevole, perchè in essa non è stato definito (come si dice) il « posto », che il Goethe tiene « nello svolgimento della storia letteraria ». Sembrerà: ma al lume di un pregiudizio critico, perchè io non so davvero quale altro posto tocchi al Goethe, nello svolgimento della storia letteraria, se non di essere stato quel ch'egli è stato, e che abbiamo procurato ritrarre, di essere stato lui proprio, Goethe, e non questo o quel poeta, diverso da lui. O forse si chiede altro?

Ecco qui: io indovino, a un dipresso, che cosa si chiede; e lo indovino perchè ognuno che venga eseguendo un'indagine mentale abbozza certe trame d'idee, che scarta come inadeguate o estranee, pur sapendo di dover poi vederselo tornare innanzi in forma di censure, di obiezioni o di desiderii. E tra gli abbozzi mentalmente formati e subito mentalmente da me scartati, c'era un bel quadro del Goethe, iniziatore di tutte le forme della letteratura del secolo decimonono: del poema-sistema (*Faust*), del romanzo autobiografico-sentimentale (*Werther*), del romanzo del divenire educativo (*Meister*), del romanzo o dramma storico (*Goetz* ed *Egmont*), del romanzo di casistica passionale e morale (*le Affinità elettive*), del romanzo utopico (*i Wanderjahre*), della tragedia neoclassica (*Ifigenia*), del poemetto neomerico (*Hermann und Dorothee*), del mito antico rinnovellato (*Achilleide*, *Elena*), della lirica popolareggiante (*i Lieder*), delle ballate ora tragiche ora gnomiche (*la Fidanzata di Corinto*, *l'Alunno di magia*), della poesia di colore orientale (*il Divan*), della lirica agitata e di metro libero (*Canto di tempesta del viandante*, *Navigazione*, ecc.); perfino, si potrebbe dire, della lirica esoterica, che si svolge per impres-

sioni saltuarie connesse da un intimo ed inespresso filo ideale (come è quella della *Harzreise*); e perfino, se così piace, delle « parole in libertà », che gli odierni « futuristi » credono di avere essi inventate (vedere un brano della *Campagna in Francia*): senza parlare di tutti i particolari motivi che egli ha creati e che hanno generato, e continuano a generare, larga figliuolanza, da Fausto e Prometeo a Wagner e Mefistofele, da Isigenia, Margherita e Mignon a Marianna e a Filina. E questo quadro (al quale non sarebbe mancato, come effetto di contrasto, quell'aspetto che ho già notato della figura del Goethe, pel quale egli è da considerare l'ultimo grande rappresentante nella serie dei « poeti di corte », sorti nella Rinascenza e onorati dai nomi dell'Ariosto e del Tasso), avrei potuto porre al capo o alla coda della trattazione delle varie opere, e come una sorta d'introduzione alla storia della poesia nel secolo decimonono, e scrivere a questo modo pagine assai colorite e vivaci, e fare brillare innanzi ai lettori un editizio storico-ideale, che li avrebbe per un istante almeno affascinati e appagati, come ogni cosa che sembri far sorgere l'ordine dal disordine, l'uno dal vario, il perspicuo dal confuso, e tutto nel modo più semplice e agevole.

E perché ho io rinunciato a codesto effetto, piacevole pel lettore, lusinghiero per me? Perché quel posto, dato al Goethe, d'iniziatore della letteratura moderna, e quasi di delineatore del programma e assegnatore dei temi che essa sarebbe venuta attuando e svolgendo e sui quali ancora si starebbe affaticando, sarà gradevole come giuoco d'immaginazione, ma non risponde al vero: a quel coscienzioso vero che ci deve essere caro sopra ogni cosa e al quale solamente dobbiamo tendere, se anche ci sia dato attingerlo solo imperfettamente. Ogni poeta è iniziatore, ma ogni poeta inizia sempre qualcosa che termina in lui stesso, perchè l'inizio e il termine sono la sua stessa personalità. Chi vien dopo, o è altresì poeta, ed ha perciò nuova personalità e percorre un nuovo e personale ciclo; o non è poeta, e in tal caso può ben imitare e ripetere il già trovato, ma gli imitatori si sa che non contano, nella storia della vera poesia. Sicchè l'iniziativa che il Goethe avrebbe avuta in tanti e tanto varii campi di letteratura, o si riduce all'ovvia affermazione che egli, come ogni uomo di genio, suscitò molti imitatori, o, tutt'al più, prende questo senso: che nella poesia del Goethe, nell'anima ricca, varia e sensibile e intelligentissima di lui, si rifletterono per la prima volta in modo cospicuo molti atteggiamenti dello spirito moderno, che, agevolati magari dal suo esempio, si rifletterono dipoi anche in altri poeti ed artisti. La quale seconda affermazione è anch'essa esatta, ma per l'appunto forma oggetto di considerazione extraestetica e culturale, perchè nella storia della poesia ciò che vale è il modo particolare di quei riflessi, le singole anime di poeti, e la perfezione di forma che i diversi e singoli modi vi raggiunsero. E va da sé che, attribuendo al Goethe il fantastico ufficio di generale iniziatore letterario dei tempi moderni, e così aprendo il varco al lavoro della fantasia, si è tratti a passare poi di esagerazione in esagerazione, e, per for-

mare un bell'idolo, si dimenticano volentieri i « motivi della letteratura moderna », che nell'opera del Goethe non trovano riscontri, e si tacciano quelli di essi, che egli accolse dai suoi predecessori e contemporanei, non solamente tedeschi.

Ho rinunciato, dunque, a un facile ma non legittimo arricchimento di queste noterelle, e le ho lasciate nella loro povertà, in quella povertà che spesso, com'è noto, è sorella dell'onestà.

APPENDICE.

Il Goethe e la critica italiana.

Gioverebbe comporre una succosa storia della critica goethiana; dico succosa, perchè la pedanteria accademica, nell'esercitarsi sopra temi di questa sorta, suole gonfiarli, riempiendoli di troppi e troppo poco eletti particolari, e consegue così il duplice e convergente effetto di turbare la giusta proporzione delle cose scientifiche, e di lasciar perdere l'essenziale e sostanziale del problema proposto, l'utilità della ricerca. Ma, poichè a me torna ora impossibile avere a mano parecchi dei volumi che occorrerebbe consultare per un simile schizzo storico, mi restringo a disegnarne un solo e secondario aspetto, che per altro non è privo per noi di speciale interesse: il contributo arrecato alla critica goethiana dai critici italiani. Questa ricerca è da tenere distinta dall'altra, con la quale sovente viene confusa (e codesta è un'altra cagione della lungheria osservata di sopra nelle dissertazioni accademiche): la storia della fortuna del Goethe, della divulgazione e voga ottenuta dalle sue opere, del favore e disfavore onde furono accompagnate; com'è distinta altresì dalla bibliografia degli scritti concernenti il Goethe, i quali, del resto, solo in piccola parte si riferiscono al giudizio critico propriamente detto (1).

Si potrebbe dire che tale giudizio critico rimase estraneo al primo che scrisse del Goethe in Italia col proposito di delineare una caratteristica intrinseca e filosofica, a Giuseppe Mazzini; perchè nel primo suo saggio, che è del 1826, intorno alla prima parte del *Faust*, il Mazzini divaga in interpretazioni di storia politica, religiosa e morale, ponendo il Goethe terzo dopo Dante e Shakespeare nella triade che compendierebbe le tre età della storia europea, e descrivendo Faust come rappresentante di un'età di transizione, divorato dalla brama del conoscere e saziato e inappagato insieme dalla gelida dottrina, Mefistofele come l'egoismo gau-

(1) Per quel che riguarda Goethe e l'Italia, il compito bibliografico è stato già diligentemente assolto da C. FASOLA, particolarmente nei due suoi lavori: *Goethes Werke in italienischen Uebersetzungen* (in *Goethe-Jahrbuch*, XVI, 1895); e *Goethe è popolare in Italia?* (nella *Rivista di letteratura tedesca* di Firenze, a. III, vol. III, 1909, pp. 147-180).

dente, e Margherita come la povera creatura umana destinata ad essere schiacciata tra quei due. Nel saggio su *Byron e Goethe*, pubblicato nel 1847, proseguendo col medesimo metodo, il Mazzini colloca a una medesima altezza il poeta tedesco e l'inglese, come « due giganti dell'intelligenza », « rappresentanti di due epoche »: l'uno, il Byron, poeta della vita « soggettiva », l'altro della « oggettiva », questi « più ampio », quegli « più profondo »: e l'uno e l'altro ormai oltrepassati, perchè « Byron è l'uomo isolato che vive solo della sua vita interna, Goethe è ancora l'uomo isolato, ma che vive della sua vita esterna. Al di là di Byron e di Goethe, al di là di queste due incomplete esistenze, al punto ove s'intersecano queste due poesie che aspirano al cielo senza potenza di raggiungerlo, un'altra ne sta. Questa sarà la poesia dell'avvenire e dell'umanità, e condurrà seco l'armonia, la vita, l'unità ». Ma, sebbene l'uno e l'altro gli sembrano monumenti del passato, il Mazzini, tra i due, non cela la sua preferenza pel Byron (come altresì per lo Schiller), giacchè, dice, « non sappiamo se Goethe meriti maggior ammirazione come artista, ma certo Byron ha più gran parte del nostro amore, quale uomo e quale poeta ». Il Goethe, infatti, è poeta di particolari e non di unità, d'analisi e non di sintesi, al quale sfugge sempre l'insieme; la sua opera è una magnifica enciclopedia non ordinata; egli ha sentito ogni cosa ma non il tutto, perchè senza sentimento per l'umanità, politicamente indifferente, materialista, sensualista, politeista, pagano: « il suo cielo è un molteplice Olimpo, il cielo di Mosè e di Cristo gli è chiuso » (1).

Si avverte in questa critica l'efficacia dei noti giudizi del Menzel e del Börne, che del resto il Mazzini stesso ricorda; ma più ancora quella generale del pensiero umanitario-democratico, altrettanto superficiale e arbitrario in cose di poesia quanto nelle concezioni politiche. E poichè tali giudizi rispondono al modo facile e mediocre e volgare del considerare le cose, non reca meraviglia che il Goethe fosse tenuto generalmente impassibile, oggettivo e freddo, anche fuori dei circoli più propriamente politici e democratici. Il traduttore del *Faust* e di altre opere del Goethe, Andrea Maffei, manifestò anch'esso verso il Goethe l'impagamento del proprio cuore sensibile, il freddo che questo poeta gettava sul caldo del suo animo, in un noto sonetto che comincia:

Quella corona di pungenti spine,
che la fronte del Genio ognor trafisse,
parea che lieta e rosea fiorisse
e sul tuo fulvo e sul tuo bianco crine;

(1) L'articolo su *Byron e Goethe*, pubblicato nel 1847 tra gli *Scritti letterari di un italiano vivente*, e non raccolto nelle *Opere*, fu ristampato in *Rivista d'Italia*, n. X, 1907, pp. 181-99: cfr. anche F. MONTIGLIANO, *Giuseppe Mazzini e la letteratura tedesca*: in *Rivista di letteratura tedesca*, II, 1908, pp. 276-86.

e termina:

Ma poichè l'intelletto il cor ti chiuse,
quanto sei grande e glorioso sento,
m'atterro al tuo sepolcro... e pur non t'amo! (1).

Conosceva questo giudizio o pregiudizio corrente, come conosceva il libro del Menzel (che era stato tradotto ben presto in italiano (2)), e fors'anco lo scritto mazziniano, Francesco de Sanctis, e in un giornale torinese del 1855 vi mosse protesta contro. « È questa (disse di una lirica che dava tradotta e comentava, *Der Abschied*) una poesia delicatissima, che risponde a tutte le condizioni dell'arte », ma facile a passare inavvertita, perchè « non mancano oggi critici e poeti che poco pregiano le bellezze gentili e semplici e le tengono freddure ». Le tendenze pratiche e politiche, alleandosi allora alla scompigliata e affettata passionalità romantica, portavano allora ad abbassare, insieme con la poesia goethiana, quella greca, « fredda (dicevano) come il marmo di Paro, più vicina alla statua che alla parola », senza intendere che « in quella serena contemplazione » è posta « l'eccellenza dell'arte »; che in quella « eroica mansuetudine, in quell'imperturbato accordo delle facoltà, che dicesi eguaglianza dell'anima, è il segno distintivo del genio artistico »; e, inversamente, per lo stesso traviato criterio, veniva esaltata l'arte moderna, che, « come più simile alla pittura, avanza l'antica di espressione e di sentimento », senza nemmeno qui intendere che « la violenza delle passioni è segno di un carattere fiacco e di una mente angusta, perchè la volontà non ha forza reattiva, e la mente, trasportata da quelle subite impressioni, non sa porvisi al disopra e comprenderle ». Ora (seguitava osservando il De Sanctis) « nessuno meglio di Goethe ha compreso questa olimpica serenità. Molti lo trovano freddo, massime in comparazione di Schiller: a sentirli, scrive con la testa più che col cuore. Ma che Goethe sappia maneggiare gli affetti e portarli fino allo strazio non si può dubitare se non da quelli che ricordano il Torquato Tasso ed obliano Werther e Margherita. Certo, negli ultimi tempi, attese troppo a lavorare al di fuori, portò il culto della forma tropp'oltre e ne fa fede il *Torquato Tasso* e la seconda parte del *Faust*; ma, a voler giudicare della sua poesia generalmente, il Goethe è tra i poeti moderni, quello che più si accosta all'antica perfezione plastica; senonchè le sue figure hanno una espressiva mobilità che certifica la vita interiore, e l'elemento critico o riflesso, non possibile a vincere, lo chiarisce moderno » (3).

(1) È riferito, tra gli altri, da G. MONRI, in una diatriba contro il Goethe intitolata *Federico Schiller e W. Goethe* (in *Studi critici*, Firenze, Münster, 1887, pp. 3-40).

(2) *Della poesia tedesca* di W. MENZEL, versione dal tedesco di G. B. P. (Giambattista Passerini), Lugano, Ruggia, 1831.

(3) Articolo del 1855, raccolto negli *Scritti critici*, ed. Imbriani, pp. 40-7.

Il De Sanctis non scrisse di proposito sul *Faust* (della cui seconda parte aveva intrapreso, intorno al 1850, una traduzione in verso (1)): sul *Faust* che egli chiama « monumento colossale », « Divina Commedia della cultura moderna » (2); su questo poema che è « l'espressione più vasta della dissoluzione e indifferenza delle forme », « mondo dello spirito che suggella di sé tutto il passato, e, togliendo a quelle creazioni una personalità già esausta, ne fa la sua vita e la sua luce, appropriandosi con la stessa indifferenza Elena e Mefistofele » (3). Ma nel saggio sopra una delle tante derivazioni del capolavoro goethiano, l'*Armando* del Prati (1868), il De Sanctis abbozzò la critica del « mondo » dal quale uscì il *Faust*: « un mondo che, malgrado centinaia di volumi, soprattutto in Germania, aspetta ancora il suo critico ». E, contro gli astrattismi e i concettualismi della tarda letteratura romantica, insisteva su questo punto: che « Fausto, Mefistofele, Margherita... sono non pensieri figurati, ma creature proprie e vive: sotto al discorso e al sentimento c'è sempre la rappresentazione, il mondo colto nell'atto della vita ». E, se ammetteva che « nel *Fausto* abbiamo, accanto a vere e vive rappresentazioni, allegorie, che sono la parte meno lodevole del poema », notava che, per altro, « queste lì hanno un certo valore, per la novità e la freschezza dei concetti e delle forme ». Il vizio d'origine, la poesia costruita sopra un concetto, « è stato in quelle possenti nature poetiche » (ossia, nel Goethe non meno che in Dante) « riscattato dal vivo sentimento dell'arte e della vita » (4). Paragone estetico con Dante, che egli determinava meglio altrove, in modo conforme alla differenza che è tra lo stato di spirito medievale e quello moderno, avvertendo che natura e altro mondo per Dante sono, « più che figure, vivace e piena realtà » (5).

Anche al *Werther* ebbe a fare accenno qualche anno dopo, nel saggio sul Foscolo (1872), discorrendo dell'*Ortis*, che i critici consideravano talvolta come mera imitazione e tal'altra come opera emulante il libro goethiano: opposte sentenze che il De Sanctis respingeva del pari. « Jacopo e Werther sono due individualità nella loro somiglianza superficiale profondamente diverse, anzi antipatiche l'una all'altra. Jacopo non avrebbe mai amato Carlotta, e Werther non avrebbe saputo che farsene di quella Teresa. Goethe ci dà un lavoro finamente psicologico... Il suicidio vi appare come conseguenza ultima e fatale di una serie di fatti interiori colti nelle loro gradazioni più intime e più delicate. È lavoro di una ispirazione tranquilla e concorde, in un ambiente tutto moderno, con perfetta obiettività, voglio dire con un sereno spirito di osservazione e di analisi.

(1) Edita da me in *Ricerche e documenti desanctisiani*, fasc. III (Napoli, 1914).

(2) *Storia della letteratura italiana*, ed. Croce, II, 412.

(3) *Saggi critici*, p. 483.

(4) Op. cit., pp. 496-7, 500.

(5) *Storia della letter. ital.*, I, 160.

Goethe sembra Galileo che guarda col telescopio nell'anima e ne scopre tutti i segni. Perciò il suo romanzo è vera prosa, con tutti i contorni e la finitura del mondo reale. Ci si vede un popolo, il cui ideale si sviluppa in mezzo a tutte le condizioni della realtà. Il lavoro di Foscolo è al contrario poesia in prosa... »: biograficamente originalissimo, sebbene artisticamente assai inferiore al libro goethiano (1).

Sono giudizi incidentali, perchè il De Sanctis non si fece mai di proposito a studiare Goethe e la letteratura tedesca. A tale opera si accinse invece uno scolaro di lui, l'Imbriani, di ritorno dalla Germania dove aveva seguito i corsi di filologia e filosofia nella università di Berlino. Ma nell'Imbriani le molte e precise conoscenze, che aveva colà acquistate su quella letteratura, erano rese pressoché sterili non solo da certa connotazione stravaganza, ma anche, e più, dall'impeto di ribellione e reazione ond'egli era stato preso nel suo praticare con tedeschi e nell'udire le vanterie della loro boria nazionale, onde essi, esaltando le cose nazionali, si atteggiavano a spregiatori degli italiani e della poesia italiana. E l'Imbriani, nella prolusione del 1863 al corso di letteratura tedesca nella università di Napoli, ribattendo nazionalismo con nazionalismo, sostenne che all'Italia sola compete l'ufficio storico di dar forma perfetta e terminale, forma di pura bellezza, alle materie poetiche preparate o tentate da altri popoli, come già essa aveva fatto rispetto alle visioni medievali con la *Comedia* dantesca, alla lirica dei trovatori col *Canzoniere* petrarchesco, ai *fabliaux* col *Decameron*, all'epopea cavalleresca col *Furioso*, e via discorrendo; e che perciò quelle materie, che l'Italia non aveva sin allora raccolte, vagavano irrequiete, e tra esse per l'appunto la leggenda di Faust, recandone a prova che, « dopo che Goethe e tanti altri hanno scritto i loro Fausti, tuttavia se ne pubblica nella Germania una nuova mezza serqua per anno » (2). Con questa disposizione d'animo, non seppe tenersi, nel 1865, di scagliarsi sopra il *Faust* goethiano per dimostrare che mancava in esso fusione ed unità, e che era composto di elementi disparati e stridenti (*Un capolavoro sballato*) (3): critica tremenda nell'apparenza, anche per la forte colorazione satirica sparsavi sopra, ma in effetto *sine ictu*, sia perchè affermava cose ovvie (la mancanza di unità e di omogeneità nel primo *Faust*), sia perchè l'autore, nel concludere, dichiarava: « Ma se, sfilando questo disaccancio collare, esaminiamo ogni scena per sè, ogni parlata o parte, allora dobbiamo confessarci vinti anche noi, subire l'incanto come chicchessia, andare in estasi e perdonare la prona ammirazione de' fanatici del Goethe: ci sarà forza convenire, poche opere contener tante bel-

(1) *Nuovi saggi critici*, pp. 112-4.

(2) *Del valore dell'arte forestiera per gl'Italiani*: ristamp. in *Studi letterari e biszarrie satiriche*, ed. Croce, p. 11.

(3) Ristamp. nelle *Fame usurpate*, delle quali si ha ora la 3.^a ediz. (Bari, Laterza, 1912).

lezze poetiche quante ne racchiude questo mostro ». E aggiungeva, con cattiva coscienza, cioè contrastando alla propria spontanea coscienza artistica: « Ma chi non le conosce? Sarebbe superflua ed interminabil cosa il dimostrarle ad una ad una: le son tante e tanto note, che han fatto velo a molti e tutt'altro che volgari uomini sul merito essenziale dell'opera stessa totale, e che, malgrado tutti e tutti i suoi difetti, la salveranno dal pieno oblio. A noi conviene non disconoscere questi meriti, ma non permettere altresì che ci facciano velo all'intelletto. Non confondiamo l'impressione e il giudizio » (1): quasi che l'impressione e il giudizio possano andare ciascuno per la propria via, e una poesia rapire bensì l'animo con la sua bellezza, ma venir poi condannata in non si sa qual sede di critica e di alta teoria! Allo stesso modo, l'Imbriani, dopo avere sostenuto che il Goethe non oltrepassò mai il primo stadio intuitivo e difettò della virtù che trasforma l'oggetto sentito o percepito in fantasma, e recatone a documento il *Werther*, che sarebbe, a suo dire, un calco, di prosaica ed angosciosa verità, conclude che questo, così com'è, « arte o non arte, è cosa stupenda » (2). La medesima accusa di materialità mosse dipoi alla *Luise* del Voss e allo *Hermann und Dorothee*, che le tenne dietro, dove per altro (egli dice) il poeta « di tempo in tempo si scuote ed azzecca qua e là una immagine » (3).

Un preconconcetto alquanto diverso, ma non meno avverso al libero giudicare sull'arte, tiranneggiava la mente del Canello, un valente romanista che nel 1880 raccolse alcuni suoi studi di letteratura moderna, dedicandoli al « Lessing e al Gervinus, morti », come lavori « che miravano a tener vive le loro idee » (4). Secondo il Canello, l'ideale dell'arte si era già attuato in guisa perfetta nell'antica Grecia; e, come il popolo neolatino all'uscire dalla confusione medievale, così, ultimi e più lenti, i germanici non ad altro si travagliavano, attraverso la loro storia letteraria, che a riavvicinarsi a quell'altissimo segno, sospirosi di toccarlo. Spiccatissimo questo sforzo si mostrerebbe, al dir del Canello, nello svolgimento artistico del Goethe (5): il quale, in gioventù, fu più poeta che artista, rimanendo avvolto nella nativa rozzezza, lasciandosi sopraffare dalla materia, ritraendo nel *Goetz* e nel *Werther* la vita nella sua bruta e dura realtà; nell'età virile, conseguì l'accordo tra l'istinto poetico e il pregio artistico, movendo bensì sempre dalla realtà ma dalla realtà sana, e idealizzandola al modo classico, nel *Tasso*, nella *Ifigenia*, nell'*Arminio* e *Dorothea*; nell'ultimo suo periodo, si squilibrò verso la speculazione filosofica, smarri il nesso di pensiero e forma, divenne oscuro e pesante, e,

(1) *Fame usurpate*, ed. cit., p. 231.

(2) Op. cit., pp. 180-92.

(3) Nel saggio sul Berchet: in *Studi letterari* cit., pp. 152-4.

(4) U. A. CANELLO, *Saggi di critica letteraria* (Bologna, Zanichelli, 1880).

(5) La monografia sul Goethe occupa nel vol. cit. le pp. 291-500.

sebbene possedesse pur sempre talento artistico, scade dalla facoltà poetica, come si vede dalle liriche del *Diwan*, da alcune novelle, dalla seconda parte del *Meister*. Il *Faust*, che accompagnò l'autore attraverso l'intera vita, riflette tutti e tre questi periodi; e la seconda parte di esso (della quale, come di un aborto, l'Imbriani addirittura aveva disdegnato di trattare, paragonandola ai cosiddetti « cinque canti », accordati dagli editori al *Furioso*) è giudicata dal Canello affatto sbagliata, un ritorno alle forme allegoriche che si incontrano nell'infanzia e nella decrepitezza delle letterature, un'opera dove è vano cercare bellezza poetica, perchè il poeta volle mettervi solo sapienza filosofica. Severo, per altro verso, è anche col *Werther*, intorno al quale accoglie il giudizio del Lessing, che, per essere approvabile, quel romanzo avrebbe dovuto contenere la critica della malattia che esso ritraeva; severo con la prima parte del *Meister*, di scarso merito come romanzo, sebbene si legga volentieri per la varietà dei casi che narra e per una certa filosofia che vi si matura, e sebbene vi risplenda la magnifica analisi critica dell'*Amleto*; più che severo coi *Wanderjahre*, « accozzo male riuscito di sentenze varie e di novelle più o meno frivole, pregevolissime dal lato della forma, ma vuote d'ogni importante contenuto », nonostante i pretesi sensi reconditi; nelle *Affinità elettive* scorge una protesta a favore della natura contro gli pseudoveri che cagionano l'infelicità umana, ma non ne approva il tono generale, il quietismo e il fatalismo del vecchio Goethe, e l'implicita negazione della libertà del volere e della responsabilità morale. Il fervore ammirativo è dal Canello riservato al *Tasso* e all'*Ifigenia*, opere che si avvicinano all'ideale ellenico, sebbene siano ancora di transizione, e riversato a pieno sull'*Arminio* e *Dorotea*, che sarebbe, sempre a suo dire, il capolavoro del Goethe. « Con un misto di pianti almo sorriso, noi scorriamo questi versi soavi, armoniosi, che congiungono la semplicità e la maestà, e impariamo dal poeta a vedere anche noi nella torbida vita il lato sereno, impariamo a tollerare le spine per amor della rosa; e, quando siamo giunti in fondo, ci sentiamo più liberi, più felici, migliori di prima, ci sentiamo poeti anche noi, anche noi vediamo netto e determinato l'ideale della vita » (1).

Comunque, nel Canello si accennava un tentativo, benchè errato, di storia propriamente artistica; ma nel libro del Trezza, che venne fuori nel 1888, *Dante, Shakespeare e Goethe nella rinascenza europea* (2), il poema

(1) Op. cit., p. 384. Alcuni anni dopo, il critico moralizzante G. CHIARINI si estasiava similmente per lo stesso poemetto: « *Arminio e Dorotea* non è soltanto il più perfetto poema della letteratura tedesca, è anche una trionfale confutazione di *Werther*: è la poesia della onesta vita borghese, la gloriosa poesia dell'uomo sano e virtuoso, che ama e lavora » (*Arminio e Dorotea*, in *Nuova Antologia*, 1 giugno 1893, p. 431).

(2) Verona, Tedeschi, 1888.

dantesco, i drammi shakespeariani e il *Faust* erano di nuovo trattati come le sintesi delle tre concezioni della vita, seguitesi in Europa nel corso della Rinascenza; e, delle tre, quella del *Faust*, considerata come la più matura, tracciante la via dell'avvenire. Alla poesia è fatto solo questo fuggevole accenno: « Le due parti del *Faust* si compiono a vicenda, e, se tu credi, come fanno alcuni, che il Faust sia nella prima parte, le ragioni filosofiche di quel poema ti sfuggirebbero affatto. Ben è certo che nell'una predomina il dramma, e nell'altra il simbolo; ma è certo del pari che il Faust drammatico s'integra nel Faust simbolico. È un difetto grave, se non vi cerchi che l'arte; ma il poema sarebbe frammentario, se non vi si contenesse un nuovo concetto della vita, ed un nuovo modo di redimere l'uomo » (1). Il paragone tra il poema dantesco e il goethiano (paragone fecondo in oratoria, ma sterile in critica) formava, ormai da lungo tempo, un luogo comune in Italia e anche fuori; e tra coloro che, in questa sua qualità di luogo comune, meglio lo svolsero presso di noi, è da ricordare il Casella (2).

Per riudere impressioni schiettamente artistiche, converrebbe volgersi piuttosto ad articoli di giornali e di riviste, dovuti a poco scolastici e poco dotti critici, ma amanti l'arte e godenti di lei, come il Nencioni e il Panzacchi. Il primo dei quali, nel discorrere di una traduzione italiana di liriche del Goethe, dopo avere ripetuto che questi in molte sue opere raggiunse la calma e serena perfezione delle forme antiche, diceva con giusto sentimento: « Certe sue poesie si schiudono con la naturalezza e la grazia di un bel fiore; hanno una propria bellezza sostanziale ed organica, che è interfusa in ogni singola parte, nell'intero tessuto del componimento, e non limitata agli accessori e agli ornati.... La poesia di Goethe è una pianta divina, che ha per radice la Realtà e il cui fiore è l'Ideale.... Egli ha talmente il senso plastico della realtà, che dà forma e fisionomia ai sentimenti più reconditi e inesprimibili e sa rappresentare con immagini sensibili le idee più astratte » (3). E il Panzacchi, pur tra molti errori cronologici (tra i quali l'assegnare i *Lehrjahre* alla vecchiezza del Goethe), dopo aver espresso con molta felicità le impressioni che suscita la figura di Mignon, commentava: « Insuperato, divino scultore d'anime Volfango Goethe! Egli, nel ritrarre le passioni e i caratteri, possiede il segreto di quella perfezione semplice e monumentale che ammiriamo nei bassorilievi di Fidia.... In questa semplice limpidezza della linea sovrana, oso affermare che egli talvolta passa innanzi allo stesso Shakespeare. È davvero il poeta "dal nero occhio lucente", come ce lo scolpisce lo Heine:

(1) Op. cit., p. 141.

(2) *Della Divina Commedia di Dante e del Faust di Goethe, a proposito di due quadri del signor Carlo Vogel di Vogelstein*: in GIACINTO CASSELLA, *Opere edite e postume* (Firenze, Barbèra, 1884), II, 397-414.

(3) *Nuova Antologia*, 1886, V, 212-3.

un occhio nero e lucente, che penetra nella più gelosa intimità degli spiriti e ne trae fuori l'immagine pura e compiuta ». Erano i tempi del verismo, e il Panzacchi metteva a contrasto lo stile del Goethe con quello dello Zola e della sua scuola, nei cui romanzi « si fa di molta fisiologia e patologia, e invece si studia poco ciò che più importerebbe, lo spirito umano nella sua ingenua e profonda verità » (1). Mòrito che anche più opportunamente sarebbe da ripetere ora, che si vive in tempi di caotico impressionismo: con la correzione o l'avvertenza che non si tratta già di raccomandare lo « studio » dello spirito umano, lavoro da filosofi, ma la « sintesi artistica », che è tutt'uno con la bellezza della forma e con la effettiva personalità e originalità dello spirito creatore: cose che ora si sogliono malamente dimenticare non solo (com'è naturale) dai fiacchi e falsi artisti, ma dai lettori giudicanti.

Qualche giusta osservazione sul *Werther*, raffrontato con l'*Ortis*, e sull'*Egmont*, raccolto al *Carmagnola*, ha lo Zumbini (2), che per altro, avvertendo le discordanze dell'*Egmont*, le spiegava (e la spiegazione è scolastica) con l'indecisione e l'ondeggiamento del poeta « tra diversi tipi tragici », il tipo classico, lo shakespeariano e il melodrammatico (3). Diligenti e giudiziosi commenti, ma similmente, quanto a criterii estetici, timidi, antiquati e scolastici, sono quelli che l'eccellente traduttore Kerbaker diè sopra alcuni brani del secondo *Faust* (4); e un'interpretazione non già artistica ma metafisica del carattere di Mefistofele espose il Curto, che chiosò anche con acume alcuni luoghi del poema, disputando coi commentatori tedeschi, e particolarmente con lo Schröder (5). Intento divulgativo ha il volume del Foà sul *Faust* (6); e nella scuola e per la scuola nacquero le lezioni sullo stesso poema del Farinelli (7), al quale si deve una esauriente indagine circa la conoscenza che il Goethe possedette di Dante e gli

(1) E. PANZACCHI, *Al rezzo*, soliloqui artistici (Roma, Sommaruga, 1885), pp. 69-84.

(2) *Studi di letteratura straniera* (Firenze, Le Monnier, 1893), nei due scritti sul *Museo goethiano di Weimar*, e sull'*Egmont* e il *Carmagnola*.

(3) Op. cit., pp. 166-7.

(4) MICHELE KERBAKER, *L'eterno femminino del Goethe*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana* di Napoli, vol. XXII, 1893; *Baccalaureus ed Homunculus*, ivi, vol. XXXIII, 1903; *La morte di Faust*, nel *Pungolo* di Napoli, 8-9 maggio 1903.

(5) GIROLAMO CURTO, *Mefistofele nel Faust del Goethe* (Messina, 1887); *Ueber einige Stellen in Goetheschen Faust* (Pisa, 1887). Di niun valore, A. GRAF, *Mefistofele* (in *Nuova Antologia*, 1 luglio 1901).

(6) AUGUSTO FOÀ, *Il Faust di W. Goethe — Il Parsifal di Wolfram d'Eschenbach*, studi critici (Firenze, Le Monnier, 1904).

(7) *Il Fausto di Goethe*, in *Rivista di letteratura tedesca*, a. III, 1909, pp. 13-65.

esempi che da esso potè ricevere (1); come ad un suo scolaro, il Gabetti, un'ampia monografia storico-estetica sulle *Wahlverwandschaften* (2).

Della critica enfatica e decadentistica, sofisticata e superficiale, accalorata e gelida, che negli ultimi anni si è compiuta di esercitarsi anche sul Goethe, diletandosi di annunziarlo « genio ancora incompreso », ed esaltando la seconda parte del *Faust* come opera di sublime « trascendentalità », e trattandola ora come « nevoso picco di montagna » ed ora come « fascio di raggi ultravioletti », e simili, non è il caso di discorrere, perchè è cosa che non appartiene alla scienza, ma alla moda corrente e, come tale, è da credere che passerà presto, senza lasciare rimpianti. È nostro fermo convincimento che la poesia bensì debba essere poetica, ma la critica, invece, prosastica, e non aspettare di sè altro maggior effetto che di ridurre a forma logica e ragionata le schiette impressioni del gusto; il quale, non senza profonda ragione, era da taluni vecchi trattatisti di poetica considerato equivalente alla *communis opinio* o « giudizio popolare ». Anche non diremo dei tentativi più recenti e giovanili, che, ispirandosi alla critica goethiana tedesca, cadono nel biografismo e nel materialistico psicologismo (3).

B. C.

(1) Oltre la conferenza *Dante e Goethe* (Firenze, Sansoni, 1900), è da vedere il dotto lavoro a proposito del libro del Sulger-Gebing, *Goethe und Dante*, in *Bollettino della Società dantesca italiana*, N. S., XVI, 1909, pp. 81-142, che è addirittura un rifacimento di quel libro.

(2) G. GABETTI, *Le affinità elettive di W. Goethe* (Milano, 1914).

(3) Questo difetto non mi par vinto del tutto neppure nell'ultimo libro tedesco sul Goethe, quello di F. GUNDOLF (*Goethe*, Berlino, Bondi, 1917), pubblicato anch'esso durante la guerra, e che, dopo lunga attesa, mi giunge solamente ora che rivedo le bozze di queste pagine di conclusione. Libro che per acume critico e per intelligenza d'arte è certamente superiore alle varie trattazioni complessive più o meno recenti, come quella del Meyer, e che perciò volentieri avrei discusso, giovandomene anche, se avessi potuto averne in tempo notizia ed uso; ma che anch'esso soffre di eccessivo « biografismo » o « psicologismo ». L'autore si argomenta di dar nell'opera sua una sintesi che componga due diverse unilateralità; perchè (come dice nelle prime linee) « per il biografo le opere sono testimonianze di un decorso biografico e mezzi per conoscerlo, per l'estetico la vita è la materia alla costruzione dell'opera, ma pel contemplatore della figura del Goethe vita e opere sono solo i diversi attributi di una stessa sostanza corporeo-spirituale, che appare insieme come movimento e forma ». E io non debbo ritornare sulle ragioni onde questa « unità » (che in filosofia si chiamerebbe « mistica ») è da me considerata come fallace unità, e per le quali la vera e concreta unità (logica e non mistica) è da riporre nella rigorosa distinzione dei vari aspetti del Goethe, in ciascuno dei quali egli si riflette tutto pur nel modo particolare di quell'aspetto. Aggiungerò solamente, che quando lo storico non sottomette a volta a volta, come storico della poesia, tutto Goethe alla Poesia, pensandolo e giudicandolo secondo la logica della poesia, o, come biografo e sto-

rico dell'*ethos*, tutto Goethe alla praxis, pensandolo e giudicandolo secondo la logica della pratica e dell'*etica*, l'immagine che viene fuori (e non per colpa del Goethe, ma di quella mistica considerazione unitaria, la quale presto si converte in considerazione naturalistica) riesce poco simpatica, perchè guarda lo spettatore con un'aria, se si consente la parola, alquanto animalesca; e sia anche di animale poderoso e mirando, o di « animale sacro ». Un Goethe, che in poesia fa poesia come tutti gli altri poeti, e che anche talvolta, come ogni altro poeta, non è pari al sublime rigore della legge poetica, e deve piegarsi innanzi all'altezza di questa confessandosi vinto, sembra a me assai più simpatico, perchè si mostra umano nella sua grandezza. E noi abbiamo bisogno di ritrovare ormai questa umanità, questa umiltà, nei grandi di tutti i tempi (in Goethe come in Leonardo, in Michelangelo, in Shakespeare, e via dicendo), che il decadentismo estetizzante e naturalistico dell'ultimo quarantennio si è compiaciuto nel venire ritraendo con tratti mostruosi e con colori morbosi.