

ASPETTI DI JEAN PAUL

Pochi scrittori sono di lettura così ingrata come Jean Paul Friedrich Richter. Se la fatica a cui si è costretti dalla sua narrazione involuta e prolissa non è lieve, addirittura esasperante è il sentirsi prigionieri, nel leggerlo, di un vero e proprio circolo vizioso di attrazione e di repulsione, di interesse e di noia. Dire che Jean Paul è uno scrittore illeggibile non è giudizio sufficiente, ma ha senza dubbio del vero; ed è ad ogni modo un dato fondamentale per la comprensione di questo scrittore, seducente, come si è detto, e insopportabile; più che curioso, singolarissimo nel suo carattere arcaico e un po' provinciale, rispetto all'epoca di Goethe, a cui appartiene, eppure ricco di elementi d'una sensibilità che sembra tendere, oltre l'esperienza romantica, verso il decadentismo.

Questa impressione sconcertante che riceviamo da Jean Paul è di natura molto immediata. Scrittore di carattere popolare, la sua originalità in gran parte non deriva da una approfondita coscienza artistica, ma dal capriccioso abbandonarsi all'arbitrio. Carattere che Hegel⁽¹⁾, colse acutamente nel definire il suo umorismo.

Il giudizio sulla qualità e l'importanza dell'opera di Jean Paul non ha subito grandi oscillazioni. Non vi è poi un grandissimo contrasto tra il giudizio della critica d'ispirazione goethiana, che lo mise al bando come «Anti-Goethe», e quello dato dal George — la cui bella «Anto-

(1) *Vorlesungen über die Aesthetik* (2ª ed., Berlin, 1843), II, 227: « Presso i francesi l'umorismo ha, in genere, poca fortuna: ne ha maggiore presso di noi; e noi siamo più tolleranti verso le aberrazioni. Così, ad esempio, Jean Paul è da noi un umorista prediletto, eppure egli è più di ogni altro cospicuo per i barocchi accostamenti di ciò che è obbiettivamente più disparato, e nelle più variopinte mescolanze di oggetti il cui rapporto è del tutto soggettivo. La narrazione, il contenuto, lo svolgersi degli eventi è nei suoi romanzi quel che meno interessa. La cosa principale resta, i ghiribizzi dell'umorismo, il quale si serve di qualsiasi contenuto agli scopi della propria arguzia soggettiva ».

logia »⁽¹⁾ aprì la strada alla nuova estimazione di Jean Paul — che egli sia « non il più grande poeta, perchè quello è Goethe », ma « la più grande forza poetica dei tedeschi »⁽²⁾. La novità sostanziale del giudizio del George sta nella rivelazione che egli si è proposto di fare dell'« ancora non visto Jean Paul dei suoni e dei sogni » rifiutando « le rappresentazioni realistiche che egli stesso soleva ironizzare, l'invenzione e lo svolgimento delle sue favole, in cui altri poterono facilmente superarlo, e ancor più le digressioni capricciose e grossolanamente scherzose per le quali la sua figura, e quasi il suo sentire, appaiono troppo grandi »⁽³⁾. Sono evidenti le riserve da farsi su quel gusto, che predilige in Jean Paul colui che offre « alla nostra letteratura », in opposizione alla classicità, al senso della forma e all'astrazione dell'arte goethiana, « quella pittoricità e musicalità, che senza di lui ci sarebbero mancate ». Quel che interessa discutere non è la concezione di una pittoricità e musicalità dell'arte opposta alla forma, o il prendere come termine di riferimento la compiutezza della letteratura tedesca — vizio nazionalistico tipico della scuola georgiana, — ma se il modo di leggere Jean Paul proposto dall'antologia, cioè l'isolare un Jean Paul « dei suoni e dei sogni », che, in momenti di eccezione, è più e meno che poeta, sia del tutto persuasivo.

Il Jean Paul « più e meno che poeta » non può essere individuato in una serie di frammenti, isolandolo dal complesso in cui rientra e di cui è parte essenziale. Un'unica ispirazione domina con ossessionante monotonia tutta la sua opera fantastica; e tanto le sue « rappresentazioni realistiche » quanto « l'invenzione e lo svolgimento delle sue favole » non sono se non differenti aspetti di uno stesso atteggiamento della fantasia, di una stessa visione della realtà. E proprio nella sostanziale monotonia di questo scrittore apparentemente estroso e disuguale è da vedere uno dei motivi principali della insofferenza che esso suscita, nonostante le doti mirabili che in lui si rivelano.

Quel che domina il mondo fantastico di Jean Paul, gettando una particolare luce sugli eterogenei elementi di cui esso si compone, — e che vanno da un estremo realismo pittorico e psicologico alla magica rappresentazione del sogno, alla splendente immaginifica oratoria barocca — è, più della mancanza di un centro, la vera e propria as-

(1) *Deutsche Dichtung*, herausgegeben von STEFAN GEORGE und KARL WOLFSKEHL, Erster Band: *Jean Paul* (Berlin, Bondi, 1923, terza ed.).

(2) Ant. cit., p. 5. (3) Ant. cit., pp. 6-7.

senza dell'autore dal mondo della sua fantasia: questo pare sorga automaticamente, da uno stato di *trance*, anziché dal cosciente creare dell'artista.

Quali siano le radici spirituali di Jean Paul e la formazione del suo pensiero è stato esaurientemente indagato dalla critica, e una chiara analisi ed esposizione ne fornisce l'ottimo saggio del Pensa ⁽¹⁾, il quale ne ritrova il centro in quello che è il problema essenziale della personalità di Jean Paul, e si rispecchia in tutta la sua opera: la consapevolezza dell'io.

La consapevolezza dell'io — Jean Paul stesso racconta nella sua autobiografia ⁽²⁾ — lo colpì nella sua adolescenza come una rivelazione, che ebbe quasi il carattere irrazionale di una visione, e dominò sempre dipoi la sua opera, sia nelle numerose e complicate figurazioni simboliche che egli ne dà in alcuni personaggi, sia come ossessionante presenza dell'io, il quale, riportando tutto a sè in un estremo soggettivismo, svuota la realtà riducendola a un giuoco di apparenze. Il carattere irrazionale di questa consapevolezza dell'io si accentua per la sordità di Jean Paul alla nuova filosofia idealistica; egli, educato alla scuola del più ingenuo razionalismo leibniziano, e passato attraverso un'intensa esperienza della filosofia del sentimento — strettissima è la sua relazione, che fu anche personale, col Jacobi, — trovò un muro insuperabile nella filosofia fichtiana, e questa fece oggetto di vivace ma estrinseca polemica. I poli incrollabili della conoscenza rimasero per lui « da una parte il fatto che per ogni soggetto non vi sia altra verità che la sentita, e dall'altra la validità e la necessità dell'obiettività ». Tra questi due limiti « vibra il dramma psicologico di Jean Paul: la sua anima si tende fra sentimento e realtà in uno spasimo perenne di attrazione e di ripulsa, di conciliazione e di lotta. Da una parte il sentimento si esalta e si risolve nella divinizzazione dell'io, il suo soggetto stesso proiettantesi nello spazio dell'infinito, ultraterreno e divenuto dio personale. Dall'altra parte, la fede nell'obiettività diventa

(1) MARIO PENSA, *Rendiconti e problemi di critica jeanpauliana* (in *Studi germanici*, 1935, pp. 346-377).

(2) JEAN PAUL'S, *Werke*, Berlin, Reimer, 1912, vol. 34, p. 26. « Io stavo un pomeriggio, in età ancor molto infantile, sotto la porta di casa, e guardavo verso la legnaia, quando d'un tratto il volto interno — Io sono Io — mi apparve dinanzi come un lampo del cielo rimanendo poi sospeso, luminoso: il mio io aveva allora per la prima volta visto sè stesso, e per sempre. »

bisogno vitale di aderire al mondo delle apparenze... »⁽¹⁾. Dall'io così misticamente sentito, dalla realtà « sofferta come tirannico involucro di apparenze », e dal loro contrasto, nascono, secondo il Pensa, i tre aspetti fondamentali dell'arte di Jean Paul: « la nostalgia per il mondo ultraterreno, l'aderenza alla realtà perseguita nei suoi più minuti particolari, l'atteggiamento umoristico ».

Alla nostalgia del mondo ultraterreno, dalla quale nascono i sogni, le visioni, le figurazioni dell'amore e della morte, il Pensa nega il carattere romantico che alcuni critici hanno voluto ravvisarvi. Essa si rivolge ad un regno dei Campi Elisi, che è « fuori dalle contingenze storiche ». Jean Paul, egli insiste, non va considerato come contemporaneo di Goethe, ma come l'ultima incarnazione della vecchia età, che sente l'urto con la nuova, ma non la comprende: egli incarna drammaticamente la transizione dall'età barocca, pietistica, razionalistica, rococò, a quella moderna del criticismo, dell'idealismo, del romanticismo.

In questa affermazione vi è del vero, poichè l'atteggiamento di Jean Paul non è certo quello di un romantico, e sembra, anzi (per esempio, in un personaggio come quello di Roquairol), opporre al romanticismo una critica sottilmente reazionaria. D'altra parte, il suo apparire « fuori delle contingenze storiche », se vogliamo servirci di questa definizione molto approssimativa, dipende da ciò, che i contrasti che sono in lui restano chiusi nei limiti di un singolare caso psicologico, non assurgono ad una cosciente drammaticità. Se si tratta di essere fuori delle contingenze storiche, ciò è vero in ogni caso non solo per la nuova, ma per la vecchia età: i motivi barocchi, razionalistici, pietistici divengono estrinseci, svuotati della loro essenza da questa ossessionante coscienza dell'io, la quale, se non si traduce in romanticismo, dissolve tuttavia e svaluta le forme tradizionali di cui si riveste. E, al contrario (se si vuol continuare nel gioco facilmente ingannevole delle derivazioni), non solo nel pietismo e nell'irrazionalismo settecentesco, dei quali si sente spiccata in lui l'influenza, sono naturalmente germi di romanticismo, ma soltanto il clima romantico potè permettere la sopraffazione di ogni senso della forma che è caratteristica di Jean Paul.

Il Pensa nota acutamente le varie espressioni della nostalgia dell'ultraterreno che domina la fantasia di Jean Paul: nei sogni, sen-

(1) M. PENZA, art. cit., pp. 350-1.

titi come « rifugio provvisorio » ultraterreno; nell'amore, sentito come educazione alla morte, in quanto liberazione dall'io, e che s'identifica con l'amicizia, in contrasto con l'amore-passione, che egli invece condanna.

Forma contrasto con questa tendenza ad evadere in una sublimazione mistico-sentimentale il gioco delle parvenze della realtà, rappresentato con una minuzia microscopica, la quale non fa che accrescere fino all'ossessione il senso dell'irrealtà del mondo rappresentato. Non è molto felice la definizione di « metafora » che il Pensa dà di questo modo di rappresentare. Essenziale invece per vedere nella giusta luce l'arte di Jean Paul è insistere come egli fa sul carattere « non cosciente » di questo suo atteggiamento; carattere che si manifesta anche nel primitivismo del suo sostituire gli eventi e le circostanze della vita reale con rozzi trucchi di simulazioni, travestimenti, fenomeni strani, quali le innumerevoli identità di persona, di voce, le cecità passeggiere ecc. Trucchi che, come il Pensa giustamente osserva, equivalgono a taluni espedienti figurativi della pittura medievale; e la loro puerilità è accentuata dalla preoccupazione di verisimiglianza che vi si accompagna, di documentarne (magari in nota, secondo il gusto del tempo) l'attendibilità con curiosità scientifiche o fenomeni avveratisi.

Dal contrasto fra tale estremo soggettivismo e l'estrema obbiettività in cui esso si converte, il Pensa nega che sorga il cosiddetto « umorismo » di Jean Paul. E rifiuta l'opinione tradizionale della critica, che vuole considerare la sua opera come uno dei punti culminanti nello svolgimento dell'umorismo « tedesco ». Infatti, quello che egli giustamente definisce come l'« atteggiamento » umoristico di Jean Paul, rispondendo ad un'ispirazione che è tutt'altro che umoristica, non è se non il rivestimento difensivo con cui l'autore istintivamente si pone in una situazione di distacco da una realtà ed un'umanità che egli, proteso sentimentalmente e misticamente verso l'al di là, rifiuta e svaluta.

La personalità di Jean Paul al di fuori della sua creazione fantastica, la sua opera di polemista, pedagogista e filosofo popolare meritano di per sè attenta considerazione, ed offrono un tema non indifferente di riflessione e di studio. Ma per quanto si possano in essa ritrovare gli stessi motivi psicologici e spirituali dell'artista, il poeta Jean Paul — perchè ben gli si può dare, almeno provvisoriamente, il nome di poeta — va considerato a sè.

Si entra con lui in una specie di limbo, in cui la nostalgia dell'ultraterreno non prende un'espressione definita o drammatica, non si

libera nel misticismo o nella poesia, ma rimane un vagheggiamento mistico sentimentale, fortemente impregnato di quel materialismo da cui egli si sente respinto nella realtà e da cui pure tende ad evadere verso zone eteree, in una luce crepuscolare che ha bensì una seduzione magica, ma anche un che di stucchevole, evasivo ed immobile al tempo stesso. Lo svuotamento della realtà di ogni contenuto umano che inconsciamente si produce nella sua visione non si eleva a liberazione dello spirito, ma resta chiuso nei limiti di una particolare condizione psicologica, e quasi, più che psicologica, psicopatica.

Consideriamo il primo dei suoi idillii, il *Wuz*⁽¹⁾, che racchiude in poche pagine la rappresentazione più felice di una materia da lui molte volte rielaborata. È del periodo della sua creazione in cui prevale, apparentemente, l'aspetto realistico scherzoso, ma rivela già tutta intera l'ispirazione caratteristica di Jean Paul, non dispersa, come nelle sue opere più complesse, in un intricato groviglio narrativo, ma scarna nelle sue linee essenziali.

La vita felice, idilliaca, è quella del contento maestrino di Auenthal, Maria Wuz, in cui la pace, il dolce scorrere del tempo senza valore, è un lungo, placido preludio alla morte. È già tutto detto sin dalle prime parole:

« Come furono soavi e placidi, o contento maestrino di scuola Maria Wuz, il tuo vivere e il tuo morire! Un tranquillo, tiepido cielo di tarda estate avvolse non di nubi, ma di tenui vapori la tua vita. Le tue età furono l'ondeggiare, e la tua morte il reclinare, di un giglio, ... e già prima della tomba dormisti tu in pace! »

Il privilegio di Wuz, la ragione della sua purezza e beatitudine è che egli non è un uomo, è un bambino. Ma nemmeno un bambino, perchè già da bambino egli era un bambino infantile, non un piccolo uomo.

« Già nell'infanzia egli era un po' infantile. I giochi dei fanciulli sono infatti di due specie: quelli infantili, e quelli seri. Quelli seri sono imitazione degli adulti: il giuoco del commerciante, del soldato, dell'operaio; quelli infantili sono imitazione degli animali. Nei suoi giochi Wuz non era mai altro che una lepore, una tortora, o addirittura un leprotto, una tortorella; un orso, un cavallo, o addirittura il carretto di esso. Un serafino, credetemi, nei nostri negozi non riesci-

(1) Ed. cit., II vol., *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal*, pp. 204-246.

rebbe a vedere affari sul serio, ma soltanto giuochi e, al massimo, quelle due specie di giuochi » (1).

Negli anni della giovanile scapigliatura i suoi piaceri erano questi: « In dicembre egli si faceva sempre portare la lampada un'ora più tardi, poichè in quell'ora soleva ricapitolare la sua fanciullezza, un giorno dopo l'altro, successivamente. Mentre il vento oscurava la sua finestra con cortine di neve ed il fuoco lo guardava dalle fessure della stufa, egli chiudeva gli occhi e faceva sui prati gelati disgelare la primavera da lungo tempo marcita; s'inerpicava quindi con la sorella in cima a una bica, e ritornava a casa sull'architettonica volta del carro di fieno... » (2).

L'ispirazione e lo slancio poetico è tutta contenuta in questa premessa, che forma con la chiusa un tutto unitario: alla non-vita di Wuz fa riscontro una morte che è come una nascita, la sua vera nascita. La parte centrale, la vita di Wuz, è tutto un sèguito di minuti tocchi comici, di una comicità il cui oggetto non è Wuz, ma la realtà stessa della vita. L'esaltazione delle puerili gioie e dolori di Wuz è una svalutazione ironica di quelle che sono considerate le grandi gioie e dolori, futili, questi, più di quelle.

La sua vita in collegio è tutta un savio superamento delle asperità dell'apprendere e della disciplina, ottenuto mediante un procedimento molto semplice. Levandosi, egli si rallegra pensando alla colazione, durante la mattinata al pranzo, e durante il pomeriggio alla cena. Quando beve, trae un respiro di soddisfazione, quando starnutisce, dice a sè stesso « Salute »; quando fa freddo, si rallegra pensando alla stufa, e al piacere di scaldarsi le mani sotto il mantello; quando tira vento, egli sa scaltramente non curarsene; e come? « Non rassegnazione, che accetta il male inevitabile, non indurimento, che porta all'insensibilità, non filosofia, che fa digerire le cose rarefacendole, nè religione, che ricompensa; ma era il pensiero del caldo del letto ». « Un altro suo segreto per svegliarsi sempre allegro era il prepararsi sempre qualcosa di piacevole per l'indomani: fossero focaccine al forno, o pagine particolarmente palpitanti del Robinson, a lui più caro di Omero, oppure ancora uccellini e pianticelle, i cui progressi notturni fossero da ispezionarsi al mattino... » (3).

Di natura non diversa è la sua felicità amorosa. Wuz si sposa con la sua Justel: « Le leggi del romanzo richiederebbero che il maestro, abbigliatosi, si stendesse su di un prato, sotto un'ondulante

(1) Pp. 204-205.

(2) P. 206.

(3) Pp. 214-15.

coperta di erbe e di fiori... Invece egli andava torcendo il collo ad anitre e galline, spaccando legna per il caffè e per l'arrosto; — e gli arrosti stessi assaggiava il sabato per la domenica, — e decretava nel grembiule azzurro della suocera l'esecuzione di cinquanta ordinazioni di pietanze, saltava, la testa irta di diavolini, avanti, indietro, e dappertutto: 'Non mi sposo mica tutte le domeniche!', diceva. Finchè i preparativi e i riti giungono finalmente al punto in cui «le rosse ali del portone del suocero non son forse spalancate e non fa egli il suo ingresso, mentre la sposa, appena uscita dalle mani della componitrice di ricci, sguscia dalla porticina del cortile? E non urtano essi, così addobbati ed ultraincipienti, l'un contro l'altra, senza aver quasi il coraggio di dirsi: 'Buon giorno!'?» (1).

Lo scherzo (realmente qui, non umorismo, ma scherzo che non va al di là di un giuoco), non può produrre comicità, dominato com'è da questo pallido e vaporoso «cielo di tarda estate», di una vita di cui Jean Paul non caricatureggia l'ingenuità, ma esalta la non umanità, quel non esser uomo che la mantiene così pura e senza turbamenti.

«È facile capire come durante la sua malattia egli traesse il maggior conforto da un vecchio calendario, e dalle dodici orribili incisioni dei mesi che lo illustravano. Da ogni mese dell'anno egli ricavava, senza togliersi il cappello al cospetto di un ispettore di galleria o bussare ad una pinacoteca, maggior diletto artistico o pittorico che non altri tedeschi, i quali si tolgono il cappello e bussano. Egli percorreva, cioè, le vignette dei mesi, escludendo quella del mese in corso, e costruiva con la fantasia in quelle xilografie tutto ciò che a lui ed ai mesi occorreva... Tutto il giugno sorse, coi suoi lunghi giorni, e le sue lunghe erbe, intorno a lui, non appena egli fece covare alla sua immaginazione l'incisione in legno del paesaggio di giugno, sul quale piccole crocette, identificabili con uccelli, volavano per la carta grigia, e l'incisore macerava il grasso verde delle pergole in scheletri di foglie.» (2).

Si è già detto come il singolare atteggiamento spirituale di Jean Paul, ossessionato dal contrasto fra obbiettività e soggettività, generi una frattura nel rapporto fra la sua ispirazione e la sua immaginazione; questa frattura fa sì che le sue immagini, i suoi motivi, restino allo stato di frammento, di pura materia. Una materia sorprendentemente suggestiva di poeticità: la «da lungo tempo

(1) P. 232.

(2) P. 242.

marcita primavera», che si disgela per opera della fantasia di Wuz sui campi gelati mentre il fuoco occhieggia dalle fessure e la neve compone vaporose cortine alla finestra, il giugno che sorge « coi suoi lunghi giorni e le sue lunghe erbe », da quel calendario di cui ci è inconfondibilmente rappresentata la carta spugnosa sulla quale mal s'imprime la rozza incisione, sono — e qui bisogna dar ragione al George — una sorprendente materia poetica, ma non sono la poesia. Della poesia non hanno l'accento, l'accento inconfondibile per cui un'immagine non può essere che « quella » immagine. Le immagini di Jean Paul sono bellissime e insieme casuali, rendono materialmente le cose rappresentate con una vividezza quasi magica, ma non si riportano al centro di un'ispirazione. L'ispirazione di Jean Paul è estranea alla vita, estranea all'uomo: è un tendere verso l'al di là non liberandosi attraverso una catarsi religiosa o poetica dalla materialità della vita, ma ignorando la realtà stessa della vita. Simile ispirazione, che non si può tradurre in fantasia poetica, determina, con la sua ossessionante presenza nell'animo di Jean Paul, l'astrattezza ed il materialismo insieme della sua visione della realtà. Che cosa sono per lui l'inverno e la primavera, l'infanzia e la vecchiaia, la bontà e la cattiveria? Fenomeni fisici, percepiti con una vividezza eccezionale in tutti i loro fisici caratteri, ma perfettamente astratti: visti da un occhio magicamente fotografico, ma non rivissuti nella coscienza, nel sentimento, nella fantasia di un uomo.

La rappresentazione della morte è il momento culminante dell'arte di Jean Paul: egli la sente priva di ogni tragicità, come un normale evento di quella vita che egli vede come un fatto vegetativo, col distacco con cui si contemplerebbero le piante marine di un acquario. Ed essa è, nello stesso tempo, l'unica vera nascita. Il momento in cui l'anima si libera dall'involucro terreno è quello, felice, in cui può librarsi nell'eliso dell'al di là, e verso di esso la fantasia si tende, anelando a creare un'immagine dell'inimmaginabile.

Ed ecco la morte di Wuz. Sul suo letto egli si è fatto portare i giocattoli della sua infanzia, simbolo della puerilità che è l'apparente inferiorità e la reale superiorità di Wuz: « una cuffia da bambino di taffetà verde, con un nastro strappato, una frusta coperta di lustrini d'oro che erano in parte caduti, una scatola di libretti nani in 128°, ecc... ».

« La gialla luna piena stava sospesa grande e profonda nel sud, e cerchiava con una luce funerea i fiorellini di maggio dell'uomo e l'ansimante pendola e la verde cuffia del bambino. Il bianco ciliegio

dinanzi alla finestra dipingeva sul suolo della stanza una tremolante frangia di luce lunare e di ombra. Nel cielo tranquillo sfiaccolava di tanto in tanto una stella cadente, il cui passaggio è breve come quello dell'uomo. Mi venne in mente che domani, 13 maggio, avrebbero fatto quarantatré anni da che in quella stessa stanza, ora parata di nero, anticamera della morte, il malato era entrato per iniziarvi la sua elisiaca luna di miele. Vidi che chi allora prestava a quel ciliegio profumo e sogni vi giaceva ora senza odorato in sogni opprimenti, e forse da quella stanza sarebbe oggi stesso uscito, e che tutto, tutto sarebbe stato finito per non più ritornare... E in quel minuto Wuz cominciò ad annaspere col braccio non paralizzato verso qualcosa, come se volesse stringere un cielo che gli sfuggiva... Ed in questo tremolante minuto crepitò la lancetta dei mesi del mio orologio passando, perchè era mezzanotte, dal 12 al 13 di maggio. Mi parve che fosse la morte a regolare il mio orologio, di sentirle masticare l'uomo e le sue gioie, e il mondo e il tempo parvero inabissarsi disfatti in un flusso di decomposizione!

« Il moribondo — non avrà più per molto questo nome — aprì due occhi divampanti e mi guardò a lungo per riconoscermi. Aveva sognato di incespicare come un fanciullo in un'aiuola di gigli, la quale aveva ondeggiato sotto di lui e si era sollevata trasformandosi in una nube di rose, e che questa si era involata con lui in un'alba roseodorata al di sopra di odoranti campi di fiori. Il sole gli aveva sorriso con un bianco viso di fanciulla illuminandolo, e si era infine accasciato sulla sua nube in forma di una fanciulla aureolata di raggi, mentre egli si era preoccupato di non poterla abbracciare e stringere a sè col braccio sinistro paralizzato. A questo punto egli si era destato dal suo ultimo, o ben piuttosto penultimo sogno: poichè sul lungo sogno della vita sono i piccoli variopinti sogni della notte ricamati e disegnati come fiori di fantasia.

« Il flusso vitale nella sua testa divenne sempre più rapido ed ampio: egli credette di andar sempre più ringiovanendo; scambiò la luna per il sole annuvolato; immaginò di essere un aleggiante angelo battesimale sospeso sotto un arcobaleno ad una catena di fiori di bianco d'uovo che si alzava ed abbassava nell'arco dell'infinito, dondolato dalla quattrenne donatrice dell'anello (uno dei ricordi d'infanzia) al disopra degli abissi verso il sole... Verso le quattro del mattino egli non poté più vedere, benchè il rosso dell'alba fosse già nella stanza, — gli occhi guardavano impietriti dinanzi a sè, le convulsioni del viso si succedevano una dopo l'altra, il rapimento distese la bocca sempre più al sorriso: — fantasie primaverili che nè in questa vita si sperimen-

tano, nè in quell'altra esistono, giocavano coll'anima che veniva meno. Infine l'angelo della morte abbassò il pallido velo del cadavere sul suo viso, e trasse dietro di sè la fiorente anima con le sue più profonde radici dalla corporale cassetta piena di terra organizzata... Il morire è una cosa elevata; dietro nero sipario compie la solitaria morte il tranquillo miracolo, e lavora per l'altro mondo, ed i mortali stanno là con occhi umidi ma ottusi accanto alla scena ultraterrena...

« — O Buon Padre, disse la vedova, se qualcuno te l'avesse detto quarantatrè anni fa, che ti avrebbero portato via il 13 maggio, quando tu cominciavi la tua luna di miele —. — È di nuovo la sua luna di miele, ma dura più a lungo —.

« Quando me ne andai verso le undici, la terra mi parve ugualmente sacra ed i morti parevano andarmi a fianco; guardai al cielo, come se nell'etere infinito soltanto in una direzione potessi cercare il defunto; e quando dal monte che guarda Auenthal mi volsi ancora una volta verso il teatro della sofferenza, e fra le case fumanti vidi soltanto quella in lutto stare senza fumo, e il becchino nel cimitero scavare la tomba, e sentii i rintocchi funebri che erano per lui, e pensai alla vedova che, nel muto campanile, tira giù la corda con gli occhi sciolti in lagrime; sentii allora tutto il nostro nulla, e giurai di venerare, di meritare e di godere una così insignificante vita »⁽¹⁾.

Queste pagine racchiudono tutto il sentimento che ispira l'opera di Jean Paul, nella quale tutta esso non esce da questa cerchia rigida e limitata. L'agonia di Wuz è rappresentata con la consueta intimità pittorica (la primavera da lui sempre rivissuta è ancora presente in quell'ombra di ciliegio e in quei fiorellini di maggio al capezzale, la stessa primavera con tutta la sua fisica bellezza, priva soltanto, fisicamente, del suo profumo), con la consueta crudeltà, che non è crudeltà perchè non presuppone una pietà. Un corpo umano per Jean Paul non è diverso o meno repellente di un cadavere: è la stessa « cassetta di terra organizzata », dalla quale l'anima viene estratta come si stradicerebbe una pianta. Alla rappresentazione fisica della morte del corpo segue quella del sogno: la zona intermedia fra la vita terrena e l'ultraterrena. Un sogno vero, anch'esso rappresentato con una straordinaria vividezza fisica, così straordinaria che pare la creazione di una fantasia poetica, eppure ancora non è fantasia poetica, bensì la materia splendida, ma tutta inerte di essa; una materia il cui peso si sente anche nelle più magiche armonie di Jean Paul, e che di materialità

(1) Vol. XV, pp. 244-247.

inconscia, innocentemente sacrilega ed impura penetra tutto il suo vagheggiamento dell'ultraterreno. La realtà svuotata dell'umanità non libera lo spirito in trascendente purezza, ma pesa su di esso un po' macabra come quella terra della « cassetta organizzata » che Jean Paul sente, con semiosciente odio, umida, pesante, inerte.

Il colpo di scena della morte ha un'eleganza teatrale barocca, sotto quegli occhi « umidi e ottusi » dei mortali. E, infine, quella passeggiata sotto l'« etere infinito », popolato dalle anime dei morti, dove egli cerca Wuz in una determinata direzione; è il vibrare di una commozione anch'essa disumana, di là dal reale, l'abbandonarsi a un sogno, che non è più il sogno provvisorio, trapunto « fiore di fantasia », ma il grande sogno dell'al di là. E quel villaggio, le case col fumo e senza fumo, non sono più, nello sfondo, che una bella ma scheletrica metafora.

Nel *Titan* l'atmosfera di irrealtà, per cui i personaggi e la loro vita non creano che un gioco di parvenze, le quali si confondono e si intrecciano in un fastidioso incrociarsi di riverberi, è portata alla massima tensione.

L'equivoco nasce sin dal titolo; il protagonista è Albano, una specie di Telemaco, che è accompagnato dallo schiudersi dell'adolescenza fino alla maggiore età e insieme alla rivelazione di identità e ascesa al trono. Ma Albano, nel quale sarebbe raffigurato il Titano, non ha nulla di titanico, mentre tipicamente titanico è il suo contrapposto, o, come è stato detto, « ombra deformata », l'amico e poi nemico Roquairol, al cui destino è anche legata la Titanide Linda, che, destinata sposa di Albano, sarà invece sedotta da Roquairol. Sarebbe vano ad ogni modo voler trovare un'interpretazione precisa dei nessi molto approssimativi che tengono insieme, legandoli dall'esterno, la pesante accozzaglia di eclettici frammenti che è il *Titan*, e conviene, per farsene approssimativamente un'idea, anzichè volerne fermare gli sfuggenti e contraddittorii aspetti simbolici, seguire il filo esteriore della narrazione.

Albano, creduto figlio dell'avventuroso conte di Cesara, lo spagnuolo Don Gaspard, cavaliere del Toson d'Oro ed eminenza grigia delle piccole corti tedesche, è stato allevato lontano dai genitori presso la famiglia di un gentiluomo campagnuolo, nel ducato di Hohenfiess. È giunto il momento in cui gli è prescritto di incontrare suo padre, che non vede dall'infanzia, ad Isolabella, luogo dove ha trascorso i suoi primi anni. Sono con lui due mentori, il bizzarro e paradossale

Schoppe, e il greco architetto Dian, al quale se ne aggiungerà un terzo, il cortigiano lettore Augusti.

L'incontro col padre, la cui freddezza di scettico uomo di mondo è ancora accentuata dalla malattia di cuore che, minandolo, gli inibisce le emozioni, delude lo slancio giovanile di Albano. Don Gaspard gli comunica con distaccata ironia il testamento della madre, romantico e complicatissimo, che soltanto dopo svariati riti e indovinelli lo porterà ad importanti rivelazioni. Nel frattempo gli è prescritto di iniziarsi alla vita di corte nella piccola capitale di Pestitz, il cui accesso gli è stato finora vietato. Prima che egli lasci l'isola una serie di strane apparizioni e voci annunzia ad Albano che la «bella» (una figura che emerge dalle acque) sarà sua, e che sua sorella (perchè egli ha una sorella che non ha più rivista dall'infanzia) è morente. Turbato riprende il viaggio per la Germania in compagnia di Schoppe e di Augusti, che getta acqua sul fuoco dei suoi entusiasmi giovanili fornendogli gli spregiudicati precetti dell'esperienza mondana, contro la quale egli è in continua ribellione. Albano è molto commosso nell'avvicinarsi a Pestitz, perchè ivi incontrerà finalmente i due idoli della sua fantasia adolescente, i figli del ministro de Froulay: Liane, che egli ama, senza conoscerla, e Roquairol, il wertheriano giovane ufficiale che iniziò la sua carriera tentando di suicidarsi per amore non corrisposto della bella ed altera pupilla spagnuola di Don Gaspard, la contessa Linda de Romeiro.

La città di Pestitz è immersa nel lutto per la morte del vecchio principe. Durante le cerimonie funerarie e quelle dell'incoronazione Albano è introdotto presso il principe Luigi, l'impopolare, vizioso e precocemente invecchiato erede al trono, e presso la sorella di lui, la principessa Julienne, della quale Liane è l'amica prediletta. E in quei giorni apprende che, durante la veglia funebre, la già fragilissima Liane è stata colta da improvvisa cecità cagionata dalla commozione, ed è costretta a vivere segregata, passando le sue giornate accanto ad una fontana del parco, perchè il dolce mormorio delle acque mitiga la malattia nervosa di cui è vittima.

Un'occasione all'incontro con Liane è fornita dal ministro, padre spietato, e temibile intrigante, il quale costringe la figlia a partecipare ad un pranzo e fingere di non esser cieca: vuol servirsi dell'innocente fanciulla per legare più strettamente a sè il suo socio di intrighi cavalier Bouverot. Questi è venuto a trattare le nozze di Luigi con la principessa Isabella, del confinante e rivale principato di Harhaar. Al pranzo Albano si incontra con l'amata, la quale lo scambia, a causa

dell'identità delle due voci, col proprio diletto fratello, Roquairol, che il ministro ha scacciato, perchè lo ritiene colpevole, come infatti è, della commozione che ha cagionato la malattia della sorella, ma più che per altro per tormentare tirannicamente la moglie e la figlia.

A Lilar, luogo incantevole che è la residenza estiva della corte, il caso favorisce l'avvicinamento dei due giovani. Liane, ormai guarita, è presso la famiglia del buon Dian, del quale essa è l'allieva prediletta. Nasce in lei una tenera amicizia per Albano, che essa esorta a farsi amico dell'amato e sviato fratello. Convocato da Roquairol ad uno strano appuntamento, Albano si reca, vestito da Templare, uscendo da una specie di veglione durante il quale hanno avuto luogo le solite misteriose apparizioni ed ammonimenti, fra le orrido-romantiche rovine del castello. Nel cosiddetto « Tartaro », fra le tombe, egli ha una visione che gli promette in isposa Linda de Romeiro; indi incontra il santo padre Spener, una specie di eremita di corte, amico e depositario dei segreti del defunto principe, il quale crede di rivedere, nel mascherato Albano, l'immagine giovanile dello scomparso. Appare infine Roquairol, con una maschera macabra, e si rivela teatralmente ad Albano, giurandogli in una la sua amicizia e confessando come sia acerbo per lui il dover rinunciare a Linda, che egli sa destinata all'amico. Albano lo acqueta assicurandogli che non gli toglierà Linda.

Fiorisce l'amicizia con Roquairol, malgrado la disapprovazione del buon Schoppe, che è sempre più stravagante, ma ne vede chiaro il pericolo. Fiorisce insieme l'idillio con Liane, la quale, felice, ormai lo ama, ma gli dice di avere la certezza di esser destinata a morire entro l'anno. Ha sempre saputo che la sua vita sarà brevissima, e glielo confermano le frequenti apparizioni di una sua cara amica Carolina, la quale dal cielo la chiama a sè. Albano non vuol credere, e la sua felicità è turbata, mentre quella di Liane è resa più sublime dalla dolce malinconia. È felice di sapere che presto raggiungerà l'amica nell'al di là, ed è felice di amare e di essere riamata nella sua breve primavera. Roquairol, anch'esso felice, perchè la sua gelosia si è ormai acquetata, sembra ridivenuto puro e, riconciliato con la vita, si dà a corteggiare l'innocente Rabette, sorella adottiva di Albano.

Questo breve idillio è interrotto dagli intrighi del ministro, il quale ha risoluto di dare Liane in isposa all'odioso Bouverot. Continuano i misteri, le apparizioni: il padre Spener è adombrato come depositario del segreto. Tutti si coalizzano contro l'amore di Albano per Liane, tanto il ministro, il quale non ha viscere paterne, quanto Augusti, il

quale ha, invece, per Liane, un affetto paterno, ma vuole risparmiarle la ripulsa, che egli crede inevitabile, di Don Gaspard. Don Gaspard, invece, dà il suo consenso, con una lettera cinica in cui si dice che, posto che l'amabile persona di cui ha sentito dire tanto bene è condannata, tanto vale non amareggiare questi giovani. Liane, nella propria assoluta dimenticanza di sè, accoglie con gioia questa crudele tolleranza; ma un colloquio notturno a cui è chiamata dal padre Spener fa mutare recisamente la sua risoluzione, ed essa annunzia ad Albano che devono separarsi. Albano, fuor di sè, l'accusa di incostanza, e si allontana in preda all'ira, provocando un nuovo accesso di cecità. Liane riacquisterà per l'ultima volta la vista quando, costretta dal padre a farsi ritrarre da Bouverot, questi cercherà di sedurla; la vista, miracolosamente ridonatale ad una sua invocazione, le permetterà di sfuggirgli.

Morte di Liane. Albano ha una violenta febbre che lo riduce in fin di vita, ed è salvato da un espediente di Schoppe, il quale persuade la principessa Idoine, sorella di Isabella, che è fisicamente identica a Liane, ad apparire al delirante come Liane, che gli concede il suo perdono. Miracolosamente convalescente, Albano parte per Roma con Don Gaspard ed un gruppo cortigiano che fa capo alla intellettuale ed artista Isabella.

A Roma lo spirito di Albano si eleva nel sentimento dell'eternità ed il dolore si placa. Ignaro, nella sua ingenuità, degli intrighi che si svolgono alle sue spalle, si attira l'odio della principessa Isabella, la quale, innamorata di lui, noncurante dello sposo Luigi che si è ammalato ed è in fin di vita, tenta abilmente di attirarlo fingendosi buona e comprensiva amica. Albano crede che ella sia legata da un antico affetto a Don Gaspard, e rivelandole candidamente che spera di averla come seconda madre, la offende mortalmente. Solo allora Don Gaspard gli fa intendere che la sua apparente amicizia con Isabella nasconde una rivalità politica.

Da Pestitz giunge notizia che Roquairol, abbandonata Rabette dopo averla sedotta, è stato ripreso dalla sua furente e non corrisposta passione per Linda. Odio di Albano per l'amico fedifrago e dissoluto. A Napoli incontra la bellissima Linda che è in viaggio con la principessa Julienne e, ritenendosi ormai libero dalla promessa fatta a Roquairol, si fida con lei, per quanto essa si dichiara libera pensatrice, ribelle alla schiavitù matrimoniale, e, dal suo punto di vista di altera aristocratica, contrasta Albano nella sua risoluzione di andare coi francesi a combattere per la causa rivoluzionaria.

Ritorno a Pestitz, dove muore il principe Luigi. Una lettera di Schoppe, ormai in preda alla follia, dalla Spagna, annuncia che egli ha scoperto il segreto che pesa su Albano, e che Linda sarebbe la creduta morta sorella. Don Gaspard acqueta Albano giurandogli che egli può sposare Linda senza rimorso, ma che non può per ora dirgli altro.

A Pestitz gli eventi precipitano. Roquairol si è associato con la vendicativa Isabella, la quale vuole mantenere per sè il trono, a dispetto delle arti di Don Gaspard. Convoca tutta la corte ad una rappresentazione di cui egli è attore e autore, e, profittando della cecità di cui Linda è vittima nelle ore notturne, e della somiglianza della propria voce con quella di Albano, la seduce in quello stesso Tartaro dove aveva già sedotto Rabette, e poi si uccide sulla scena, alla fine del dramma da lui inscenato, sotto gli occhi della corte inorridita. Albano non può nascondere a Linda il proprio orrore, e questa si rinchiude orgogliosamente in sè stessa, annunciando che è madre, e che si considera ormai per sempre sposa di Roquairol, e scompare con Don Gaspard, rivelatosi suo vero padre. Schoppe si è impossessato della lettera rivelatrice del mistero, e la consegna ad Albano. In essa la principessa Eleonora gli spiega come egli sia figlio suo e del defunto principe, fratello quindi di Luigi e di Julienne; come fosse stato affidato all'amica sua, la contessa di Cesara, per venir sottratto ai minacciosi intrighi della corte rivale, che voleva assicurarsi la successione al principato di Pestitz. In cambio era stato pattuito fra le due amiche che Linda sarebbe stata destinata in isposa ad Albano, per quanto la principessa, presentendo che in Linda si sarebbe riprodotto il carattere esaltato della contessa, fosse dubbiosa sulla sorte di questo disegno. Altri funerali ed ascesa al trono di Albano. Schoppe, che è Sibenkäs (il doppio personaggio di un altro romanzo di Jean Paul), muore pazzo, dopo un duello col « calvo » (fratello di Don Gaspard ed autore di tutti i trucchi e le apparizioni del romanzo), che crede di aver ucciso e invece gli sfugge; muore nel vedere comparire il suo « altro io » ed un tempo fraterno amico, Leibgeber, che è anche il suo sosia, ucciso dal terrore di aver visto sè stesso. Julienne, la vera e vigile sorella di Albano, riunisce Albano ad Idoine, illuminato ed elevatissimo spirito, immagine terrena e regale di Liane, e Spener benedice quest'unione religiosa e perfetta.

La prima impressione che si riceve dalla lettura del *Titan* è che esso sia un intollerabile e goffo pasticcio, nel quale sono innestate le più eclettiche reminiscenze: dal romanzo cortigiano a quello inglese

settecentesco, dall'idillio, alle storie di vampiri (una specie di Fidanzata di Corinto è il fantasma Carolina che dal cielo tiene legata a sè l'amica), al pedagogismo dell'*Emile*, a un'enfasi immaginifica che fa pensare a volte addirittura al barocco spagnolo del *Criticón* di Gracián. A questi elementi discordanti è mescolata una grandissima ricchezza di bellezze descrittive, fini osservazioni psicologiche e persino politico-mondane: il tutto senza alcuna unità di tono, ma in indigesta accozzaglia.

Sono queste, infatti, le caratteristiche evidenti dell'arte di Jean Paul quando, nella sua maturità, abbandona la più tenue materia idilliaca. Ritornando su questa prima impressione, un filo conduttore si può ritrovare nel romanzo, non nell'intreccio, che non ha alcun senso, malgrado l'elaboratissima concatenazione dei particolari, ma in un'intenzione moralistico-polemica, che rimane solo parzialmente espressa, ma è presente in tutto il romanzo: la condanna dell'umana passionalità.

Tutte le creature romantiche e passionali in vario grado sono sconfitte: Roquairol, Linda, la fantasiosa madre di Linda, il cui elaborato castello di carte è spazzato via con un soffio; lo stesso Albano non si ritrova che cenere delle sue giovanili passioni ed entusiasmi: l'amicizia per Roquairol, gli amori giovanili, gli entusiasmi rivoluzionari. È una condanna tollerante, comprensiva, senza asprezza: e proprio in questa tolleranza ritroviamo la chiave dell'ispirazione poetica e religiosa di Jean Paul, e la conferma dell'inconscia incrinatura che è nel profondo di essa. È una tolleranza, veramente elevata e comprensiva ma che sentiamo impartecipe: non di chi superi le umane passioni giungendo attraverso un contrasto drammatico alla serenità, ma di chi viva in una zona fra sovrumana e sub-umana, mistico-vegetativa; lo stesso atteggiamento dello spirito che è simboleggiato in forma semplice nel *Wuz*.

continua

ELENA CRAVERI CROCE.