

## TERZI SAGGI SUL GOETHE (1)

### I

#### SULLO SVOLGIMENTO DELLA LIRICA E POESIA DEL GOETHE.

Quando nel 1918 ebbi terminato la mia concisa rassegna critica delle opere poetiche del Goethe, mi giunse (dopo molto aspettare a causa dei tempi e per vie indirette) la monografia di recente pubblicata dal Gundolf e, letta, potei soltanto in una nota, riconoscendo il pregio del libro e il fine ingegno dell'autore, segnare il mio dissenso circa il metodo da lui tenuto e dirne in breve le ragioni. (2). Era quello l'interpretazione biografica della poesia, perversione critica nella quale accade di sviarsi occasionalmente, ma che in Germania è stata innalzata a metodo e, nei riguardi del Goethe, esercitata con così abbondante produzione ermeneutica da potersi chiamare, come colà si suole, «colossale». Innumeri saggi e monografie, innumeri introduzioni alle opere del Goethe, sono riempite da quella insulsa indagine di causalità biografica, che distrae dal proprio fine della critica. È una falsa piega mentale, che quando se la vedeva innanzi, infastidiva e sdegnava il vecchio Goethe; e già, or sono ottant'anni, ne prendeva scandalo e debitamente la qualificava il nostro Imbriani, reduce dagli studi in Germania. In Germania una implicita ripulsa mi è accaduto di trovarne non presso un critico d'arte ma presso uno specialista di malattie nervose, il Möbius, che cercò di piegare il ramo dal lato opposto e sostenne che il Goethe non poetò d'amore perché fosse innamorato delle Federiche, delle Carlote, delle Lili, delle Marianne, ma che, poiché nella sua mente urgevano certe creazioni poetiche, fece oggetto quelle donne di poesia e di amoroso vagheggiamento (3). Il Brandes, che pure

---

(1) Seguono ai *Nuovi saggi* e, come già questi, faranno parte di una nuova edizione del mio libro sul *Goethe*.

(2) Si veda, *Goethe*, pp. 152-53.

(3) Riferito dallo Heinemann nella sua introd. ai *Werke*, I, 66-67.

era dotato di buon giudizio in poesia, si vantava, come già per lo Shakespeare, di avere, diversamente dalle antiquate storie letterarie, anche nel Goethe guardato attraverso delle opere all'uomo, del quale, se esso è in sè pregevole e rilevante, anche una debole opera è istruttiva, perchè la personalità è la vera e grande opera d'arte<sup>(1)</sup>. Così, per accennare tra le decine e decine a una sua interpretazione, a proposito della umanissima ballata *Der Gott und die Baiadere*, egli si fa ad affermare (e non sente la sconvenienza e quasi l'oltraggio del prosaico ravvicinamento) che l'immaginazione dei lettori, nel leggerla, s'indirizza senz'altro alle relazioni del Goethe con Cristiana Vulpius<sup>(2)</sup>: con colei che l'arguta madre di Volfrango, bonariamente classificando, chiamava il « Bettschatz », il tesoro del letto, del suo figliuolo! Il Gundolf, che non si appaga nè dell'inconcludente spettegoleggiare del volgo dei critici nè del professato principio del Brandes onde la realtà biografica dell'uomo primeggerebbe sulla sua poesia, si appresta a dare del procedere biografico un'elevazione e giustificazione metodologica, perchè (egli dice) se il Goethe non ha vissuto per poetare ma ha poetato perchè ha vissuto, la storia letteraria ha il triplice dovere di considerare, prima, ciascun momento della sua vita in modo indipendente, quale lo visse; poi, in secondo luogo, come un grado dell'esistenza integrale di lui, e terzo, infine, come causa motrice e soggetto dell'opera sua<sup>(3)</sup>.

Com'è noto, il Gundolf apparteneva a una sorta di scuola critica e storiografica incentrata in questo concetto mistico della personalità: contro il quale, e tutti gl'indirizzi simili e analoghi<sup>(4)</sup>, io sono venuto sempre più rigorosamente elaborando e formulando la dottrina direttamente opposta: cioè che la storia è sempre dell'opera e non mai della persona, perchè l'opera sola è reale e la persona, criticamente scrutata, si dimostra irreali o, meglio, priva di verità.

Che l'opera non sia della persona ma dello spirito del mondo che la crea, non è già un paradosso ma la semplice verità che ogni poeta, ogni filosofo, ogni uomo d'azione sperimenta in sè e che si esprime nella modestia e nell'umiltà di coloro che si sogliono chiamare grandi, obbedienti al Dio che soffia in loro e che non è loro. E neppure la materia dell'opera viene dalla persona, perchè l'uomo è individuo so-

(1) *Goethe* (Berlin, 1922), p. 511.

(2) Op. cit. p. 400.

(3) Cito dalla trad. francese, che sola ho ora a mano (Paris, Grasset, 1932 e sgg.), II, 40.

(4) Sul decadentismo di esso, v. *La poesia* (terza ed.), pp. 133-34, 327-28.

ciata e storico e tutta la natura, tutta la storia, tutto il cosmo è in lui, ed è impossibile mettersi a sceverare la parte che sarebbe dell'astratto individuo e quella del mondo. Il concetto di persona come soggetto di riferimento è, di certo, una legittima esigenza e una formazione della vita pratica, ma fuori dell'uso pratico, trasportato che sia all'uso teorico, smarrisce ogni valore e ogni senso<sup>(1)</sup>. Nell'uso teorico, nel pensiero, non v'è se non l'universale, individualizzato sempre, non già nella persona, ma nell'opera sempre individua, sempre nuova e originale. La vita di un poeta è rappresentata senza residuo dalla vita della poesia alla quale egli ha avuto l'onore di dare il suo nome (nome che spesso s'ignora o si dimentica e la poesia resta intatta), quella di un filosofo dalla sua filosofia, quella di un uomo d'azione dalla sua opera pratica e morale. E la biografia di un poeta fuori della storia della poesia, di un filosofo fuori della storia della filosofia, di un uomo d'azione fuori della storia politica e morale, non è dato pensarla e costruirla. Si obietterà che tuttavia biografie si scrivono, talvolta denominandole dell'uomo nella vita privata o in veste da camera, il qual fatto non si nega; senonchè quelle scritture non sono storia (perfino Plutarco protestava che egli scriveva biografie e non storie), ma notizia di atti e di atteggiamenti, più o meno avulsi dal loro oggetto e con ciò resi insignificanti e inintelligibili, o poco significanti e poco intelligibili, e configurati in un'aneddotica che è rivolta a lodare e a condannare, a esaltare e ad abbassare, al rimpianto e all'impeto d'amore di là dalla tomba, e dalla quale si traggono (che è di certo socialmente giovevole) paradigmi morali per illustrare o inculcare precetti. Gli uomini che hanno speso la vita nel lavoro e sanno quanto questo sia loro costato di trepidazioni, di perplessità e di pentimenti e di errori e di debolezze correlative alle forze che vi hanno impegnate, desiderano bensì, ardentemente, che altri accolga il loro lavoro e lo perfezioni dov'essi non poterono, ma soffrono al pensiero dei loro postumi biografi ed encomiatori e sono tratti talvolta a consentire sentimentalmente con Ignazio di Loyola, che soleva pregare il Signore di far morire, prima di lui, il suo confessore affinché non ciarlasse alla gente delle sue virtù, le quali o non esistevano o non erano sue.

La conseguenza dell'interpretazione biografica è di turbare la chiarezza del criterio della poesia e di sostituire alla storia effettiva di questa una storia più o meno arbitraria del suo svolgimento, convertendo i vari e diversi atteggiamenti dello spirito umano in fasi biografiche, in

(1) Vedi in proposito *Discorsi di varia filosofia*, II, 145-52.

età della vita di un uomo, e qui confondendo il procedere categoriale col psicologico. E con ciò torno al Goethe, la cui poesia, tra l'adolescenza e la prima gioventù — quella, chiamiamola così, del periodo di Lipsia — viene dal Gundolf descritta come indirizzata non tanto ad esprimere la passione e tensione dell'anima, quanto a dar prove di abilità o a compiere esercitazioni, con più d'intelligenza, spirito di osservazione e d'introspezione che non di sensibilità e sentimento, sicchè di rado sorpassa il livello della poesia razionalistica del suo tempo, restringendosi a offrire un compendio intellettuale, ora scherzoso ora tendenzioso, della situazione descritta o rappresentata, eseguito perfettamente con padronanza di tutti i mezzi tecnici. L'occhio dell'autore mira, piuttosto che a se stesso e dentro se stesso, alla società<sup>(1)</sup>. Nel periodo di Strasburgo, sotto l'influsso dello Herder e dell'amore per Federica, quella poesia si viene man mano cangiando, e già nella lirica: « Es schlug mein Herz... »<sup>(2)</sup>, la tonalità è sensualmente psichica e il motivo s'immerge nel sentimento della natura, nella passione dell'amante, e non più nella riflessione amorosa di una società<sup>(3)</sup>. A questo periodo di transizione segue la fioritura di una lirica nuova nella quale è abolita la divisione tra commozione poetica e oggetto concreto o astratto, interno o esterno, e l'essere fa luogo al divenire, che è la grande scoperta poetica del Goethe, ignota all'antichità e al Rinascimento, il divenire non in quanto legame di causa ed effetto tra due stati, non in quanto linea immobile che riunisce due punti fissi, ma in quanto corrente essenziale e svolgimento, sicchè per la prima volta la natura invisibile si fa visibile non solo secondo il corpo, ma come moto, melodia, voce, verbo, tonalità, atmosfera, profumo, intraducibile e inafferrabile<sup>(4)</sup>. Tali le canzoni di Mignon, l'« Ueber alle Gipfel », il « Canto notturno del viandante »<sup>(5)</sup>. Si apre così la via al periodo « titanico », del *Prometeo*, del *Maometto*, del *Ganimede*, della volontà che si afferma nella sua individualità in faccia al caos universale, foggiandolo e ordinandolo con le facoltà creatrici del sentimento nella sua infinità<sup>(6)</sup>. Una temporanea sospensione è come un ritorno allo stile del periodo di Lipsia e al gusto rococò è segnato dall'amore per Lili; ma negli anni seguenti si manifesta una nuova forma di lirica,

(1) Op. cit., I, 100 sgg.

(2) Traduz., nel vol. sul *Goethe*, pp. 166-67.

(3) Op. cit., pp. 144 sgg.

(4) Op. cit., I, 147 sgg.

(5) Traduz., nel vol. sul *Goethe*, pp. 216-18, 250, 259.

(6) Op. cit., I, 175 sgg.

che si potrebbe chiamare « sinottica », come nella *Seefahrt* e nella *Zueignung*, e in altre poesie del periodo di Weimar, tra le quali quelle ispirate dalla signora di Stein, perchè la nuova forma non risponde a un momento particolare di cui sia la risonanza intima, ma sotto l'insegna di situazioni concrete raduna l'esperienza e il giudizio di un'intera sezione della vita, quasi uno sguardo gettato sul complesso del suo amore o del suo destino, e compone panorami psichici<sup>(1)</sup>. Di qui si fa trapasso al nuovo umanismo, nel quale l'*Ifigenia* e il *Tasso* personificano la lotta, le vittorie e le sconfitte dello spirito, l'acquisto e la rinuncia nel corso della battaglia, e *Hermann und Dorothee* lo stabilito dominio<sup>(2)</sup>.

Questi pochi tratti che tolgo dalle abbondanti descrizioni dei varii periodi che il Gundolf si sforza di dare, bastano, senza più oltre proseguirne il delineato svolgimento, a mostrare che quelle descrizioni non hanno nè forza di distinzioni logiche nè segnano diversità di forme poetiche. Poesia nuova, poesia titanica, poesia sinottica e simili sono vaghi aggruppamenti, non già per negligenza del Gundolf, che si è molto travagliato a ben definirli, ma proprio perchè sono gruppi, empiricamente costituiti, la cui realtà sono le singole poesie, individualità irriducibili l'una all'altra e ribelli a una comune formula definitoria. Nè una formula definitoria è concepibile per distinguere uno o il complesso di questi gruppi di poesie goethiane dalla poesia dei tempi o dei secoli anteriori, come si tenta nella divisione e contrapposizione di una poesia dell'« essere » e di una poesia del « divenire », perchè la poesia di tutti i tempi, la poesia nella sua eterna natura, è sempre del « divenire », dello spirito che è divenire, e non mai dell'« essere », fissato dall'astrazione. Il Goethe si unì all'eterno coro della poesia, ma non potè, come nessun poeta ha mai potuto nè potrà mai, creare una poesia che non sia la poesia, e che apporti la strana novità di cangiare la natura della poesia: ciarlataneria o malinconia che bisogna lasciare agli odierni poeti puri, ermetici, surrealisti o come altri si chiamino. « Dai suoi piccoli componimenti — dice il Gundolf — esce quel che nessuna poesia al mondo possedeva prima di lui, una melodia infinita »<sup>(3)</sup>. Certo, nessun poeta prima di lui fu lui, Goethe, nessuno ebbe la melodia di lui; e in questo senso ogni opera di poesia è nuova e incomparabile a ogni altra; ma nuova non è mai la melodia

(1) Op. cit., II, 55 sgg.

(2) Op. cit., II, 71 sgg.

(3) Op. cit., I, 149.

stessa. L'universale s'incarna in sempre nuove forme ed è eternamente l'universale.

Non già che il Gundolf, che ha vivo il senso della schietta e forte poesia, nelle lunghe, faticose e avviluppate sue caratterizzazioni si aggiri nel vuoto e non sia mosso dalla fondata avvertenza di qualcosa di reale, di una reale distinzione e contrapposizione tra questi e quelli componimenti in verso, e magari tra molti di quelli del periodo giovanile e molti del periodo di Strasburgo o di Weimar. Ma la distinzione qui non è già tra poesia di un'epoca e poesia di un'altra, e neppure tra forme o generi di poesia, ma tra la poesia genuina e i versi che chiudono riflessioni, esortazioni, effusioni, giuochi, scherzi, tra poesia e altro dalla poesia, tra poesia e letteratura, intesa « letteratura » nel senso nobile e non già spregiativo della parola, la letteratura come arte, che ha una sua particolare bellezza.

Poesia genuina e letteratura non segnano dunque due gradi di uno svolgimento poetico, ma sono due forme, l'una e l'altra avente il suo proprio diritto, e che tornano o possono tornare, l'una o l'altra, in tutte le età della vita di un uomo o di una società. Per il Goethe si può dire che la forma letteraria fu quella che in lui estensivamente prevalse e che l'accompagnò dalla prima gioventù all'estrema vecchiezza, donde la celebrata serenità, l'olimpicità goethiana, la superiore saggezza del suo sorriso. Invece la forma poetica, la profonda poesia, fu propria del Goethe nel periodo della sua gioventù, a un dipresso tra il 1770 e il 1780, quando scrisse il *Werther*, tutte le parti più belle del *Faust*, i frammenti del *Prometeo*, del *Maometto*, dell' *Ebreo Errante*, concepì e stese il primo *Meister* (*Theatralische Sendung*, missione teatrale) e la prima *Ifigenia*, compose le sue più intense liriche, il *Viandante*, il *Canto di tempesta del Viandante*, il *Canto mattinale del pellegrino*, *All'auriga Cronos*, *Elisio*, *Ganimede*, e, insomma, quanto di più alto il suo genio mai produsse. Dopo quel tempo, l'impeto fondamentalmente poetico lo rivisitò di rado, e l'atteggiamento della saggezza predominò. Certe volte, considerando che solo tra i venti e i trent'anni il Goethe toccò l'altezza di uno Shakespeare o di un Dante, si è portato a ravvicinarlo a un poeta italiano, che egli amava, Torquato Tasso, il quale similmente prima dei trent'anni aveva creato il suo capolavoro, e, accanto ad esso, l'*Aminta*, e visse altri venti anni di una degna vita letteraria di poeta e di prosatore, ma al vigore di quelle opere giovanili non gli fu dato più elevarsi e talora quando tornò sopr'esse per correggerle, le guastò. Anche il Goethe, guastò alquanto alcune delle sue opere, come il primo *Meister*, arricchito

bensi nel secondo, ma reso ibrido e mescolato di nuovi personaggi e avventure che non valgono quelli del primo; nè potè mai ritrovare la vena possente del primo *Faust*. Egli fece ancora molte e belle poesie terrestri, ma quella del suo periodo giovanile era stata poesia divina.

Il Gundolf, concependo questo duplice atteggiamento spirituale come fasi di svolgimento biografico, è condotto inconsapevolmente a sforzare i fatti o a non considerarli nella loro pienezza. E già in quel primo periodo lipsiense, oltre l'incanto paesistico al quale l'autore si abbandona e che il Gundolf non omette di notare, oltre la poesia che si sente diffusa nelle rime galanti o gnomiche o graziose e celianti, molt'altra doveva covare nel petto di quel giovane se, subito dopo, nel '71 e '72, a ventidue o a ventitrè anni, potè comporre i canti del viandante e del pellegrino o la piccola e mirabile elegia: « Ein zärtlicher jugendlicher Kummer »<sup>(1)</sup>, se già si preparavano in lui il *Werther* e il *Faust*. D'altra parte, nei susseguenti periodi, la poesia che riteneva del rococò, fu ben compagna nel Goethe con l'altra titanica, panoramica o umanistica che si dica. E nelle opere posteriori le intenzioni e la letteratura penetrano o si frammischiano, come nella elaborazione del primo *Meister*, nei *Lehrjahre*, nella continuazione del *Faust*, nelle *Elegie romane*, in cui è tanta letteratura e tanto stilizzamento, nel *Divan*, nelle *Wahlverwandschaften*, e, infine, nel secondo *Faust*, che ne è tutto pieno.

Nell'incidere nettamente questa linea divisoria e nel disegnare assai più ampio nel Goethe il campo della parte riflessiva e gnomica e ironica e satirica rispetto alla parte che fu del puro poeta, non lasceremo di certo affogare e sperdere questa in quella, sentenziando, come ha fatto testè il Gide, che « le génie de Goethe parait essentiellement didactique », e che « le besoin de transmettre tout ce qu'il a pu lui-même acquérir de sagesse durant sa vie, reste le trait dominant de son caractère »<sup>(2)</sup>. Ma, per altro verso, insisteremo che bisogni allontanare

(1) Trad. in I, 256-57. Composta nel marzo 1772: v. WOLFF, *Der junge Goethe* (Oldenburg u. Leipzig, 1907), pp. 87-90.

(2) ANDRÉ GIDE, *Introduction au théâtre de Goethe* (in *Attendu que*, Alger, 1943), p. 105. Ma il Gide, al quale non si può negare la spontaneità e la buona fede del dire, che non cura di contraddirsi, in un suo nuovo volume, che ora mi giunge (*Pages de journal*, ed. Charlot, 1944), nel rileggere il primo *Faust*, esclama: « Que j'y découvre encore! Quel frissonnement! Tout y est saturé de vie. La pensée ne s'y présente jamais abstraite, de même que le sentiment jamais disjoint de la pensée, de sorte que le plus particulier reste encore chargé de signification et, pour ainsi dire, exemplaire. Goethe aborde aux régions sublimes avec tant de naturel que l'on s'y sent, pour lui, de plain pied. Pour tempéré,

ogni senso di censura o di menomazione della prima rispetto alla seconda parte, ciascuna delle quali ha la propria e originale forza e splendore. E, ammettendo l'una e l'altra, bisogna serbare pari se anche diversa ammirazione per l'una e per l'altra, ammirazione che s'innalza a gratitudine verso il Goethe per la profusa ricchezza di pensieri e di sentimenti e di consigli ai quali diè forma, per la nitidezza e classicità della forma, per il nerbo e la succosità dello stile, per la tanta poesia che, come accade negli artisti grandi e grandi letterati, fa ressa alle porte della loro prosa e spesso viene accolta dentro di essa se anche frenata e domata, resa osservante della modestia e discrezione ivi conveniente. Nessuno dei sommi poeti dell'umanità presenta questa doppia eccellenza ed è a lui pari nel riunire in sè le due diverse attitudini mentali: tutti essi ebbero anche della saggezza e non ignorarono il sorriso; ma solo il Goethe potè essere grande nell'una e nell'altra parte, grande come *Toll*, come pazzo, come demonico-geniale poeta, e grande come *Weise*, come savio. Un savio nel quale si avverte la presenza dell'altro che egli era stato un tempo e che rimane nel fondo dell'esser suo e di là esercita ancora la sua nascosta potenza. Ciò conferisce una singolare magia alla parola del Goethe letterato ed artista e quasi induce a chiamarla poesia o un genere di poesia (se la poesia potesse mai aver generi), sicchè per non perdere la coscienza della particolare qualità di quelle opere, bisogna di tempo in tempo richiamare, e porre accanto ad esse a risalto, qualcuna delle pagine della schietta e profonda poesia goethiana.

## II

## OPERE ERRATE DEL GOETHE.

A ribadire che la ricca opera letteraria e artistica del Goethe non fu una deficienza in lui di poesia ma una nuova e geniale creazione del suo spirito, e che non rimane per noi un'opera poeticamente infe-

pour raisonnable qu'il soit et s'efforce d'être, c'est dans l'inexpliqué et ce qu'il appellerait le démoniaque, qu'il m'apparait le plus grand. J'aime que, causant avec Eckermann et pressé par celui de commenter le rôle des "Mères" dans le *Second Faust*, de préciser la signification qu'il leur accorde, Goethe se dérobe et maintienne à l'abri d'une investigation trop logique et trop raisonnée ce cône d'ombre où s'adosse sa propre sagesse d'où prend élan sa poésie... et sans lequel rejoindrait parfois Béranger. Si *das Schaudern* est d'après lui le meilleur de l'homme, il est la meilleur part de Goethe également » (pp. 38,39).

riore e sbagliata, ma soltanto diversa da quella sua essenzialmente poetica, giova forse mettere in risalto talune altre opere che il Goethe scrisse e che sono veramente errate, e perciò non appartengono nè all'una nè all'altra sfera. Tanto più giova in quanto troppi si sono intorno ad esse dati da fare per rialzarle, per puntellarle, per giustificarle, adducendo ragioni che non sono ragioni perchè estrinseche all'arte, come quelle del loro valore biografico e documentario, o della tecnica del genere letterario trattato. In verità, noi italiani siamo stati molto più severi coi nostri grandi e non abbiamo verso di essi peccato di cotesta falsa pietà o di cotesta superstiziosa devozione, tutti sottomettendoli al rigoroso criterio della bellezza e dell'arte.

Dei cosiddetti « drammi della rivoluzione » il Gundolf giustamente dice che, se non si sapesse che furono composti dal Goethe, nessuno glieli attribuirebbe, perchè non vi si supera il livello di un Iffland, sia pure un po' più colto e menò sentimentale. Che la rivoluzione francese grandemente contrariasse l'uomo Goethe, scomodato nel suo sentimento e nel suo costume di amatore della vita ordinata e tranquilla, alieno dalla politica, amatore del governo paterno dei suoi principotti tedeschi, è un fatto. Che la sua mancanza di passione politica non lo portasse all'intimo interessamento, meditazione e comprensione della storia, è un altro fatto indubitabile. Egli, che aboriva quella rivoluzione, non solo non era in grado di criticarla intendendola, cioè collocandola al suo luogo nel quadro dei rivolgimenti e del progresso dell'umana civiltà, ma nemmeno di contemplarla e sentirla poeticamente con quella imparzialità, con quella giustizia che è del poeta, che in ogni evento vive il palpito degli umani affetti e ideali e in questi si affisa e questo rende con senso drammatico. Ma appunto perciò gli sarebbe convenuto astenersi dal comporre drammi in quella materia o dal tentarne la trattazione comica, la quale, a sua volta, vuole distacco e superiorità. Quando ciò pur tentò, rimase solo con sola, cioè con la sua disposizione avversa e col suo proposito di darle sfogo. Qui è facile rammentarsi dei suoi personali sentimenti, e del suo gran timore che disordini e conflitti simili a quelli di Francia si rinnovassero nel paese tedesco, perchè qui non si esce dalla cerchia privata e biografica. Il *Bürgergeneral* (Il cittadino generale) s'inizia con una scena idilliaca convenzionale di onesta famiglia contadinesca, e subito dopo viene in iscena il cittadino Schnaps, improvvisato generale dal locale club giacobino, che si dimostra un essere in tutto e per tutto abietto, gozzovigliatore, rapinatore, ladro, disposto a fare nell'occasione perfino il ruffiano, il quale in ultimo è preso pel collo e buttato fuori della porta.

L'esempio che esso offre, e il castigo che lo colpisce, vien sottolineato da sentenze di questa sorta: « In un paese in cui il principe non si chiude a nessuno, in cui tutte le classi si comportano tra loro in modo equo, in cui a nessuno è impedito di lavorare a suo modo, in cui sono sparse generalmente utili idee e conoscenze, non debbono sorgere partiti ». E alla fine dell'azione si conclude soddisfatti: che « su questa coccarda, su questo berretto rosso, su questo vestito, che tanto male hanno prodotto al mondo, qui si è potuto ridere per un istante »: ridere di cosa così insipida che il riso non può rimanere se non un'asserzione. Negli *Angeregten* (Gli eccitati), i fautori delle idee di Francia si radunano per rivendicare certi diritti civili sulle terre del barone e si risolvono a un colpo di forza. Anche qui l'autore s'industria di provocare il riso con troppo ingenui modi caricaturali. Dice il capo di questi eccitati: « Datemi le vostre mani, uomini prodi! Così stettero una volta i tre grandi svizzeri, Guglielmo Tell, Walter Staubbach, Füssli di Uri, che si riunirono sul Grütliberg e giurarono eterno odio al tiranno e ai loro compagni eterna la libertà. Quante volte questi strenui eroi sono stati dipinti e incisi in rame! Anche a noi toccherà questo onore. In questa posizione noi ci presenteremo ai posteri ». Perfino qualche buon uomo, come il chirurgo del luogo, è stato preso per contagio dalla stoltezza dei tempi, e « crede (dice la nipote, compassionandolo) di aver il diritto non solo di parlare dei grossi affari del mondo ma di cooperarvi ». Senonchè la signora del luogo, la contessa, che è la bontà, l'equità e la prudenza in persona, la contessa che giunge da Parigi dove ha veduto gli orrori della rivoluzione, rimette gli eccitati in calma: « Non ci sarà da lamentare niente se soltanto ci si comporta ragionevolmente con gli uomini e a loro si mostra il vero loro vantaggio ». *Das Mädchen von Oberkirch* (La fanciulla di Oberkirch), rimasto incompiuto più ancora del precedente, s'ispirava ai casi di Strasburgo del novembre 1793 e del culto della dea Ragione, quando una bella giovane contadina, non essendosi prestata a rappresentare quella figura, fu fatta ghigliottinare dal commissario nazionale. Nella prima scena, un nobile, un barone si propone di sposare la fantesca o cameriera di una zia (che qualche anno innanzi avrebbe semplicemente procurato di sedurre), per andare così verso il popolo. La zia lo sconsiglia e lo rimprovera: « Invano vi abbassate, l'abbassamento vi sarà contato a delitto. Che cosa valse allo sciagurato, al dispettoso principe del sangue di darsi il nome di *Égalité*? Non si cercò forse sotto quel nome la sua intenzione? ».

Anche alla rivoluzione francese il Goethe volle idealmente legare,

come sintomo delle condizioni morbose della società che la precesse, le avventure del Cagliostro, il dramma *Der grosse Cophta*; ma è un legame che, in verità, non lega ed è, in fondo, l'artificiosa giustificazione di una composizione che non si giustifica da sé, sbagliata anch'essa, se non per isforzata polemica e satira contro la rivoluzione, per altri motivi. La persona del Cagliostro e l'affare della collana della regina nel quale questi si trovò, pur senza sua partecipazione, impigliato, svegliò curiosità nel Goethe, che ne fu mosso, quando viaggiò la Sicilia, a indagini sulla famiglia e sulle origini dello strano personaggio nella sua patria d'origine, e a meditare, come racconta, sugli inganni maneggiati da fantastici audaci e da fanatici di proposito, e sull'incredibile accecamento anche di uomini egregi dinanzi a simili sfacciate improntitudini. Poteva trarre da queste indagini e riflessioni uno studio psicologico e morale, ma invece si accinse a prendere il caso del Cagliostro a materia di teatro, e si provò dapprima a guardarlo sotto l'aspetto allegro, ideando un'opera buffa sul fare del *Re Teodoro* dell'abate Casti; ma lo spirito d'allegria non gli durò nel lavoro, e allora, per non perdere le fatiche fatte, stese questo dramma in prosa, che egli stesso ci dice che non piacque, di che assegnò le cagioni nella materia paurosa e insieme assurda, nel modo della trattazione ardita e spietata, e nell'ostilità delle società segrete, sfavorevolmente nel dramma lumeggiate. Il vero è che questo dramma d'ingannatori e ingannati, è privo d'intima vita, e l'episodio patetico che vi è intrecciato della giovinetta sedotta e trascinata nell'intrigo a rappresentare una parte nella preparata frode ladronesca e che invano cerca per un momento di compiere un gesto generoso, non riesce a mettere in quella macchina una nota umana. Ciò che solo rimane, appartiene all'intrasciata opera buffa, ed è l'esortazione messa in bocca al Cagliostro di prendere il mondo come va e non pretendere di raddrizzarlo: il canto còfico in tre strofe « Lasset Gelehrte zanken und streifen... »: « Lasciate che i dotti disputino e si battano e che gl'insegnanti siano circòspetti e rigidi! Tutti i più saggi di tutti i tempi sorridono e accennano e consentono: — Matto insistere a correggere i matti! Voi sagaci, tenete i matti proprio per matti, come si conviene... »<sup>(1)</sup>. Ed era questa la sola pratica conclusione che egli poteva ricavare dalle avventure del Cagliostro, il quale fece allora, per alcuni anni, girare la testa a tanta gente in ogni parte di Europa.

Un pari legame con gli antecedenti della rivoluzione francese il

(1) Se ne veda la trad. in versi, in *Goethe*, p. 261.

Goethe disse di scorgere nel dramma della *Natürliche Tochter* (La figlia naturale), del quale trovò l'argomento in certe memorie di una sedicente principessa Borbone-Conti, che narrò una delle solite storie di una figlia dell'amore che rappresentanti della famiglia legittima avrebbero fatta rapire togliendole il nome e il mezzo di farsi riconoscere dal padre (l'ultima storia del genere è stata narrata ai nostri giorni dalla famigerata contessa Larisch, che si è spacciata figlia naturale di Maria Sofia, regina delle due Sicilie). Non s'intende perchè il Goethe prendesse tanto sul serio le più che dubbie rivelazioni di una maniaca o di un'avventuriera; e perchè volesse formarne una tragedia, alla quale lavorò a lungo e con molto impegno, ma senza che gli venisse fatto di mettere in movimento quella sequela di casi che nel suo animo rimasero inerti e come passivamente ricevuti. Vi apportò anche talune intenzioni, meditate insieme con lo Schiller, di rinnovati metodi del dramma greco e della simbolica che spetterebbe all'alta poesia, cosicchè gl'interlocutori, perchè meglio si compia l'affrancamento dalle contingenze realistiche e storiche, vi appaiono senza nomi proprii, con le generiche qualificazioni di « re », « duca », « conte », « segretario », « governatore », « maestro di casa », e simili: come se ciò bastasse o concorresse a imprimere loro il suggello dell'ideale e dell'universale. Frequente vi è la sticomitia su questo andare:

EUGENIA. — O welche ein selig jubevollen Tag!

HERZOG. — O möchte ich Tag auf Tag so erleben!

E. — Wie göttlich hat der König uns beglückt!

H. — Geniesse rein so ungehoffte Gaben!

E. — Er scheint nicht glücklich, ach! und ist so gut!

H. — Die Güte selbst erregt oft Widerstand...

« O qual giorno beatamente gioioso! — Oh potessi viver così giorno su giorno! — Come divinamente il re ci ha reso felici! — Godi con purità questi doni insperati! — Egli sembra non essere felice, ah! ed è così buono! — La bontà stessa suscita sovente resistenza... ».

Il dialogo è costellato di riflessioni morali prudenziali, di sentenze ed aforismi, che spesso si fanno avvertire anche dove non sono direttamente pronunciati come tali, ma in generale di scarsa originalità e profondità, non degni dell'autore di tante mirabili pagine ed epigrammi e riflessioni e « xenia ». Lo stile ben di rado ha movimenti spontanei e felici, come in questa esclamazione della perseguitata eroina del dramma:

Wäre nur  
für Augenblicke meiner Phantasie  
ein zweifelhafter, leichter Flug vergönnt!  
Ein Uebel um das Andre biete mir!  
Ich bin gerettet, wenn ich wählen kann.

« Fosse per un momento solo concesso alla mia fantasia un dubbioso, leggiero volo! Offrimi un male per un altro! Io sono salvata, se posso scegliere ». Ma di solito procede alla stracca, con poveri espedienti esclamativi e invocativi, con gli « Oh! » « O, lasse mich nur vom diesem Kinde reden »; « O, kenne sie », « O, möge sie ihm bleiben »; « O, lass den Menschen diesen edlen Stolz », e così via. E spesso dove l'affetto dovrebbe condensarsi in sobrie e robuste parole, si fa diffuso, declamatorio e teatrale, come nel dolore del padre che crede che la figlia sia morta:

Ja, ich verlors! So strömt ihr Klagen denn!  
Zerstöre, Jammer, diesen festen Bau,  
Den ein so günstig Alter noch verschont,  
Verhasst sei mir das Bleibende, verhasst,  
Was mir in seiner Dauer Stolz erscheint:  
Erwünscht, was fließt und schwankt. Ihr Fluten schwellt,  
Zerreißt die Dämme, wandelt Land in See!  
Eröffne deine Schlünde, wildes wildes Meer!  
Verschlinge Schiff und Mann und Schätze!...

« Sì, l'ho perduta! Dunque, sgorgate ora impetuosi, voi lamenti! Distruggi, cordoglio, questa forte struttura, poiché una troppo benigna vecchiezza ancora la risparmia; odioso mi sia quel che persiste, odioso ciò che nel suo durare mi appare orgoglio; desiderato, ciò che scorre e fluttua. Voi, flutti, gonfiatevi, abbattete le dighe, mutate la terra in lago! Spalanca i tuoi gorgi, selvaggio selvaggio mare! Ingoia navi e ciurma e tesori!... ». Dov'è più qui il Goethe delle scene di Margherita alla fonte o nel duomo o del delirio nel carcere?

Un altro gruppo di opere sbagliate nacque da problemi psicologici e morali che il Goethe fu tratto a proporsi: *Die Geschwister* (Fratello e sorella), *Clavijo*, *Stella*. So bene che questi drammi piacquero talvolta a ingegni fini come il Grillparzer; ma non mi pare che in ciò il Grillparzer sentisse giusto, e forse la sua approvazione e ammirazione era da mettere in rapporto con la qualità d'arte che egli stesso coltivava. So anche che i critici sogliono segnare di buona nota *Die Ge-*

*schwister* come « il migliore dramma tedesco in un atto », il che vuol dir poco; e *Clavijo* come « un importante passo innanzi del Goethe nelle vie di un dramma da teatro conforme all'arte, e per le scene tedesche il guadagno di una tragedia borghese ancor oggi pregiata »; il che vuol dire altrettanto o meno. Il problema dei *Geschwister* nasce dal caso di una giovane donna, che si crede sorella di un uomo, col quale in realtà non ha alcun vincolo di sangue, e ignora questo che l'altro, che l'ha allevata, ben sa, e tuttavia sotto l'amore di sorella nutre per lui amore passionale di donna. Ma è un problema posto sul serio? Se quella donna si credeva sorella, e della passione che nutrive fosse stata chiaramente consapevole, era un caso d'incesto, di sentimento incestuoso, col senso del peccato e col contrasto interiore che ne derivava. In tutte le novelle e in tutte le commedie e tragedie che hanno trattato la situazione inversa dei due che sono realmente fratelli e sorella ma ciò ignorano, nell'anagnorisi l'iniziata inclinazione amorosa si dissipa prontamente al soffio della pura aria morale. Solo l'irresistibile spirito comico di Figaro permetteva che gli si affacciasse alla mente il dubbio che l'anziana Marcellina, innamorata di lui che si scopre poi suo figlio, durasse qualche fatica al trapasso dall'uno all'altro modo di affetto (« Et vous, ma mère, embrassez-moi le plus maternellement que vous pourrez »). Si dirà che il caso descritto dal Goethe esce da cotesta problematica, perchè è il semplice enunciato del fatto che la voce della natura talvolta sa quel che gli uomini non sanno; ma, appunto perchè si ha dinanzi un nudo fatto naturale, il dramma vien fuori meccanico, si direbbe scolastico, con tutti i passaggi che l'intelletto escogita e l'immaginazione combina, senza che la fantasia lo viva e vi partecipi il cuore commosso, perchè non si può palpitare per due creature che sono due concetti, mossi come due pezzi di una scacchiera.

L'impressione che l'autore esegua un compito si rinnova nel *Clavijo*, che è la rappresentazione di un uomo debole, tirato in due opposti versi, quello dell'amore promesso che è diventato dovere morale, e quello dell'ambizione che trionfa sull'amore e sul dovere per l'eloquenza stringente di un amico, pessimo consigliere. « Carlos, ich bin ein kleiner Mensch » (« Carlo, io sono un piccolo uomo ») esce di bocca all'eroe sotto le martellanti esortazioni e gl'incitamenti di colui. Ma che cosa mai poteva conseguire con un protagonista di siffatta qualità? Nient'altro che venir particolareggiando nei fatti la debolezza dichiarata. La chiusa tragica del dramma è appiccicata, perchè l'uomo, che si era autodefinito a quel modo, era incapace di assumere ad eroe tragico; pure, senza quella chiusa, il dramma non si con-

chiudeva in niun modo: rimaneva un aneddoto come un altro qualsiasi del male che uomini deboli cagionano. Lo stile del dialogo, dove questa debolezza prende risalto, si fa eloquente e convincente, ma nel patetico è del tutto materialmente eccitato e sconvolto. Clavijo vede passare il funerale di colei che egli con la sua azione o inazione ha condotto a morte: « Maria! Maria morta! Le faci colà! i suoi tristi accompagnatori! È un giuoco magico, un'azione notturna, che mi sbigottisce, che mi tiene uno specchio dinanzi in cui io debbo conoscere per presentimento la fine dei miei tradimenti. — Ancora è tempo, ancora! — Io trasalisco, il mio cuore si stringe nel raccapriccio. No! No! Tu non devi morire. Io vengo! Io vengo! — Sparite, tentazioni notturne, che con angosciosi spaventi mi tagliate la via! Sparite! ». Eccetera.

*Stella*, che i soliti critici, lodandola piena di bellezze cioè di abilità scenica e di maestrevole retorica degli affetti, finiscono col giudicare importante pietra miliare dello svolgimento del Goethe in quanto autore di teatro, e rappresentativa del poeta e della società intorno al 1773, è forse la cosa peggiore che sia caduta dalla penna del Goethe. Se Clavijo è un debole, Fernando è addirittura un imbecille, innamorato a un tempo di due donne, della moglie e di una quasi moglie, e cercando esso e la moglie un'assurda conciliazione di questa situazione. Domare l'amore e rinunziarvi è un atto virile, sul quale più di una volta si è soffermato a ritrarlo lo spirito virile di Pietro Corneille, che la passione sentiva ostacolo allo spiegamento della pura volontà, somma virtù dell'uomo; ma il Goethe, che sempre amò l'amore, esaltandolo forza cosmica ora tragica e ora mediatrice d'imparadisamento e di beatitudine, ripugnava a cotesto ascetismo e ferocia di rinunzia, a segno che qui, in *Stella*, pensò dapprima a una soluzione conciliatoria, suggeritagli dalla leggenda medievale di un cavaliere che dalla prigionia in Siria, dalla quale era stato salvato da una mussulmana ardentemente amante e riamata, tornando in patria alla moglie non meno amata, in compagnia dell'altra donna, esamina con le due donne la situazione in cui si sono cacciati e in tre si risolvono all'amorosa convivenza, espressa nell'accettato dettame di « un'unica mensa, un unico letto e un'unica tomba ». La moglie, abbracciando la saracena, esclamava: « Prendilo a metà, prendilo intero, lasciamelo intero », e, gettandosi entrambe al suo collo e ai suoi piedi dicevano: « Noi siamo tue »; e Stella ripeteva: « Io sono tua », e Cecilia confermava: « Noi siamo tue ». Così con un sol tratto, il Goethe congedava l'idea romana della consorte, l'idea cristiana dell'unica sposa, quella cavalleresca dell'unica

donna a cui si consacra il pensiero e l'opera propria. Poi ci ripensò, arretrò dinanzi a questa conclusione, e mutò il finale da ultraerotico in tragico, facendo che una delle due donne si uccidesse, dopo aver gesticolato e declamato nello stile non goethiano al quale il Goethe si appigliava in queste opere deteriori. Rileggendo *Stella*, mi è accaduto di risentire per contrasto la nobiltà umana di quella quasi popolare italiana *Morte civile*, in cui lo sventurato protagonista, l'omicida per impeto passionale, fuggitivo dalla galera in cui era stato chiuso, si uccide per far largo, con la sua morte, alla bontà che troppo per sua colpa aveva sofferto nell'abbandono e nella desolazione, e alla virtù che l'aveva soccorsa e protetta, e dare ad esse un po' di pace e di felicità sulla terra. E ricordarsi con gratitudine di un Paolo Giacometti innanzi a un Volfrango Goethe vale porre un suggerimento severo al giudizio negativo di questo dramma goethiano.

Che come i drammi della rivoluzione nacquero dal suo abborrimento per la rivoluzione di Francia, parimente questi psicologici, secondo le più o meno ingegnose e più o meno fondate congetture dei critici tedeschi, fossero mossi da sue vicende personali di mancata fedeltà, di delusioni apportate, di dolori immeritatamente inflitti, di vagheggiamenti di un simultaneo duplice amore e non già da frigide escogitazioni dell'intelletto od oziose combinazioni dell'immaginazione, potrà ben darsi e, anzi, sarà probabile. Ma ciò conferma che un'opera di poesia o un'opera di pensiero, sebbene si nutra sempre delle nostre personali e non personali esperienze e passioni, non nasce mai in funzione di queste, come strumento di esse, come parte di esse, ma ha una *divinior* origine.

E lasceremo di perseguire, dopo di queste che sono le più cospicue, altre minori cose del Goethe, che possono considerarsi sbagliate, come quel tentativo di un nuovo *Decameron*, che ha il titolo di *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* e quel *Des Epimenides Erwachen*, che è del 1814, per la vittoria degli alleati su Napoleone, che fu scritto da lui proprio contro voglia ed è un tessuto di astrazioni personificate. Nè torneremo su un'infelice pratica, più volte dal Goethe seguita nelle sue opere, che fu di legare con nessi artificiosi o allegorici, e di mal certe allegorie, vivi organismi poetici da lui creati o di contaminarli con parti più o meno intellettualistiche (come, per es., nei *Lehrjahre* del Meister), perchè quella pratica si esercita nell'estrinseco e non altera le creazioni messe al mondo e, tutt'al più, confonde i critici poco perspicaci e genera noiose e vuote indagini e disquisi-

zioni. Di questi fallaci legami che bisogna sciogliere, di questo che è un punto importante nella critica che si esercita sul Goethe, ho ripetutamente trattato nel corso dei miei studii intorno a lui e l'ho anche largamente esemplificato; ed esso mi ha apprestato, per così dire, il mio cavallo di battaglia in questa critica, come già nella critica dantesca, nella quale ultima anche molto si è peccato ma non così estesamente e goffamente come in quella tedesca goethiana.

Non sarà superfluo, invece, avvertire che non sono da mettere tra le opere sbagliate del Goethe quelle minori che o furono prove giovanili o nacquero da occasionali polemiche o, come si potrebbe dire, da giuochi di società, da feste e cerimonie; perchè esse, più o meno felicemente riuscite, sono schiette, e in quei loro limiti e nella leggerezza del loro peso ebbero la loro ragione di vita e serbano ancora qualche attrattiva. Per esempio: *Die Laune des Geliebten*, che egli compose ai suoi diciotto anni, è una graziosa pastorelleria di casistica amorosa, e i *Mitschuldigen* (Tutti colpevoli!), composta sui vent'anni, non meritano la severità con cui sono di solito giudicati. Si direbbe che in essi quasi si affacci, sebbene in istile comico, il sentimento di quel personaggio del Tolstoj che si rifiuta di dare il suo voto nella giuria, «perchè tutti siamo colpevoli»; e se tra i personaggi c'è un dissoluto e giocatore che commette un latrocinio a danno del gentiluomo, il quale per altro da sua parte disegnava di rubargli la moglie, per contro ben toccata, a sollievo degli amatori di virtù, è la figura di questa giovane moglie, che va all'appuntamento dell'uomo che primo aveva amato, si sfoga con lui sulla sua disgraziata convivenza coniugale, gli manifesta il suo amore non dimenticato, accetta un bacio, ma si ritrae subito dopo e si distacca con risolutezza per conservare in lui un amico, e in quell'atto si fa stimare e meglio amare, ripigliando il ricordo puro del primo loro innamoramento. *Erwin und Elmire* s'infiora di liriche gentili; *Claudine von Villa Bella*, in cui si sentono echi dei drammi spagnuoli e dei melodrammi italiani, è tenuta nel modo allegro; *Scherz, List und Rache* è una gaia farsa. Vivaci e piacevoli sono le satire e gli scherzi sui contemporanei poeti e scrittori tedeschi, Wieland, Klopstock, Herder, nei *Götter, Helden und Wieland*, in *Das Neueste von Plundersweilen*, nel *Peter Brey*, nel *Satyros oder der vergötterte Waldteufel*, nel *Triumple der Empfängsamkeit*, nei quali ultimi due ci sono, nel primo, schietti pezzi lirici e nel secondo è inserito un piccolo dramma di Proserpina chiusa negli Inferi e sospirante il sole, i fiori, la vita sulla terra. Un tratto come

questo di lei, che guarda i supplizii infernali e non può apportarvi soccorso e lenimenti e in essi sente il suo supplizio stesso, basta a ricordare che l'autore era sempre Goethe, il poeta:

In Ixions Rad möchte ich greifen,  
Enthalten sein Schmerz!  
Aber was vermögen wir Götter  
Ueber die ewigen Qualen!  
Trostlos für mich und für sie,  
Wohn'ich unter ihnen und schaue  
Die armen Danaiden Geschäftigkeit!  
Leer und immer leer!  
Wie sie schöpfen und füllen!  
Leer und immer leer!  
Nicht einen Tropfen Wassers zum Munde,  
Nicht einen Tropfen Wassers in ihr Wannen.  
Leer und immer leer.  
Ach, so ist's mit dir auch, mein Herz!

« Potessi afferrare la ruota d' Issione, arrestare il suo dolore! Ma che cosa, noi Dei, possiamo sui tormenti eterni? Sconsolata per me e per essi, io dimoro tra loro e contemplo l'affaccendamento delle povere Danaidi! Vuoto e sempre vuoto! Come esse attingono e riempiono! Vuoto e sempre vuoto! Non una goccia d'acqua alla bocca, non una goccia d'acqua nelle loro conche. Vuoto e sempre vuoto! Ah, così è, così è anche a te, cuor mio! ».

*(continua)*

B. CROCE