



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

'Ein schöner Rücken kann auch entzücken!' Sensualità ed elegia nelle "Elegie Romane" di J.W. Goethe

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

'Ein schöner Rücken kann auch entzücken!' Sensualità ed elegia nelle "Elegie Romane" di J.W. Goethe / M. Meli. - STAMPA. - (2012), pp. 43-55.

Availability:

This version is available at: 2158/781617 since: 2016-02-11T09:52:48Z

Publisher:

Le Lettere

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

Il marmo, la fontana,
il precipizio

Poesie tedesche sull'Italia

a cura di
Bernhald Arnold Kruse
e Vivetta Vivarelli

Le Lettere

In copertina:

a Ingrid Hennemann-Barale

Copyright © 2012 by Casa Editrice Le Lettere – Firenze
ISBN 978 88 6087 619 5
www.lelettere.it

INDICE

<i>Italiensehnsucht und poetisierte Welt,</i> introduzione di Vivetta Vivarelli	p. 9
Patrizio Collini, <i>Gondole funebri. La dissoluzione musicale dell'immagine di Venezia nella lirica tedesca dell'Ottocento</i>	» 17
Lucia Borghese, <i>Der Wanderer / Il viandante</i> di J.W. Goethe	» 25
Marco Meli, <i>Die fünfte Elegie / La Quinta Elegia</i> di J.W. Goethe	» 43
Alessandro Fambrini, <i>Lucca / Lucca</i> di L. Tieck	» 57
Giovanna Cermelli, <i>Sehnsucht</i> di J.F. von Eichendorff	» 65
Patrizio Collini, <i>Der Leiermann / Il suonatore d'organetto</i> di W. Müller	» 77
Marco Di Manno, <i>Sonette aus Venedig / Sonetti da Venezia</i> di A. von Platen	» 85
Stefania Acciaioli, <i>Schau hinein ins Buch... / Guarda nel libro...</i> di H. Heine	» 99
Fabrizio Cambi, <i>Der römische Brunnen / La fontana romana</i> di C.F. Meyer	» 113
Paola Gheri, <i>An der Brücke / Sul ponte</i> di F. Nietzsche	» 123
Mattia Di Taranto, <i>Südliche Bucht / Baia meridionale</i> di S. George	» 135
Vivetta Vivarelli, <i>Reiselied / Canto di viaggio</i> di H. von Hofmannsthal	» 147
Elisabetta Terigi, <i>Römische Sarkophage / Sarkofaghi romani</i> di R.M. Rilke	» 155

Barbara Di Noi, <i>Venezianischer Morgen / Mattino veneziano</i> di R.M. Rilke	p. 165
Bernhard Arnold Kruse, <i>Spätherbst in Venedig / Tardo autunno a Venezia</i> di R.M. Rilke	» 175
Maria Fancelli, <i>Mittelmeerisch / Mediterraneo</i> di G. Benn	» 187
Dario Borso, <i>In Venedig / A Venezia</i> di G. Trakl	» 199
Giuliano Lozzi, <i>Ewige Stadt III / Città eterna III</i> di M.L. Kaschnitz	» 209
Ingrid Hennemann-Barale, <i>Genazzano / Genazzano</i> di M.L. Kaschnitz	» 219
Lucia Perrone Capano, <i>Abschied von Rom / Congedo da Roma</i> di M.Luise Kaschnitz	» 227
Giuseppe Bevilacqua, <i>Mittags / Mezzodi</i> di P. Celan	» 235
Sara Barni, » <i>die Kenntnis eines Dinges erzeugt Liebe zu ihm, je genauer die Kenntnis, desto brennender die Liebe</i> « (Leonardo da Vinci)/ « <i>la conoscenza di una cosa genera amore per lei, quanto più esatta la conoscenza tanto più ardente l'amore</i> » di F. Mayröcker	» 245
Camilla Miglio, <i>Das erstgeborene Land / La terra prima</i> di I. Bachmann	» 255
Rita Svandrlik, <i>Am Akragas / Sulle rive dell'Akragas</i> di I. Bachmann	» 267
Giuseppe Dolei, <i>Lieder auf der Flucht / Canti della fuga</i> di I. Bachmann	» 277
Claudia Vitale, <i>Palermo / Palermo</i> di H.M. Novak	» 285
Elena Agazzi, <i>Roma die notte / Roma die notte</i> di R.D. Brinkmann	» 295
APPENDICE	
Enzo Paci, <i>Römische Fontäne / Fontana romana</i> di R.M. Rilke	» 315
Marianello Marianelli, <i>La fronda e i frutti</i>	» 323
Nota bio-bibliografica	» 329

Vivetta Vivarelli

ITALIENSEHNSUCHT UND POETISIERTE WELT

Il marmo, la fontana, il precipizio: già il titolo allude a un serbatoio di immagini e a un territorio più mitico che geografico. Il mito dell'Italia, iniziato con i diari o resoconti del viaggio di formazione e del *grand tour* settecentesco, nasce essenzialmente da quello stupore o *shock of recognition* che secondo Mario Praz provavano gli artisti nordici ma non gli Italiani, per lo più assuefatti alle testimonianze e alle rovine del passato¹. Mentre nella lirica barocca tedesca le rovine grandiose dell'antichità romana erano state contemplate come l'emblema della caducità e della *vanitas vanitatum* (ad es. in Gryphius e Hoffmannswaldau), nel secolo successivo le vedute di Piranesi, "nordico magato dalle magnificenze di Roma", ne diffusero "il fascino esotico" in tutta Europa². Ma a ben guardare si trattava di un'impressione già familiare ai pellegrini del Medio Evo, se Dante accenna, nel trentunesimo canto del Paradiso, allo stupore dei "barbari" di fronte agli edifici grandiosi di Roma. Se già diari e letteratura odeporica venivano incontro a quella che Wilhelm Müller chiamava la «*Sehnsucht* per la bella penisola esperia», il compito di incarnare "il desiderio nostalgico" se lo assunse in primo luogo la lirica.

Si tratta, come vedremo, per lo più di un'Italia stilizzata, ben lontana dalla visione concreta e oggettiva di molte descrizioni di viaggio e che assomiglia da vicino, nei suoi intenti, a quella plastica ideale che, ad esempio nelle statue di Canova, Schadow e Thorwaldsen si ispirava ai marmi bianchi delle statue greche ignorando, come già Winckelmann, che in realtà questi erano coloratissimi. Proprio la lirica sull'Italia attesta quanto la seduzione di questo paese sia legata non soltanto a un'esperienza reale, ma sia spesso mediata dalla mu-

NOTE

¹ J.W. GOETHE, *Der Wanderer*, in *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Sonderausg. zum 250. Geburtstag Goethes am 28.8.1999*, a cura di E. TRUNZ, Ch. Beck, München 1999, vol. I, *Gedichte und Epen I*, pp. 36-42; trad della poesia L. B.

² Cit. in G. SAUDER, *Kommentar*, in J.W. GOETHE, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe 1.1, Der junge Goethe 1757-1775*, a cura di G. SAUDER, München 2006, p. 852.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Lettera da Roma, del 17-18 marzo 1788, in *Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe in 6 Bänden*, a cura di K.R. MANDELKOW, vol. II, 1786-1805, München 1988, p. 85.

⁶ L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Einaudi, Torino 1964, p. 359. Si veda anche il bel saggio dello stesso L. MITTNER, *Paesaggi italiani di Goethe*, in ID., *La letteratura tedesca del Novecento. Con tre saggi su Goethe*, Einaudi, Torino 1960, pp. 91-137.

⁷ Molti anni dopo, nel testo che descrive l'esperienza del suo viaggio in Italia, la *Italienische Reise* (1816-17), Goethe configurerà il rapporto arte-natura articolandolo in base all'eccentrica dicotomia di «copie» e «originali» e prospettando così una vertiginosa teoria di possibili alchimie tra il mondo delle forme e l'universo dei materiali. Cfr. in proposito L. BORGHESE, *Originali e copie nella „Italienische Reise“ ovvero Goethe e l'irriducibilità della materia*, in *Pinacoteche di parole*, a cura di L. BORGHESE e P. COLLINI, ETS, Pisa 2011, pp. 33-50.

⁸ ERICH TRUNZ, *Anmerkungen*, in J.W. GOETHE, *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, op. cit.*, vol. 1, p. 480.

⁹ G. BAIONI, *Note al testo*, in J.W. GOETHE, *Inni*, a cura di G. BAIONI, Einaudi, Torino 1967, p. 108.

¹⁰ N. MILLER, *Der Wanderer. Goethe in Italien*, Hanser, München 2002, p. 24.

¹¹ Lettera a Herder del 13 aprile 1772, cit. in G. SAUDER, *Kommentar, op. cit.*, p. 852.

Marco Meli

JOHANN WOLFGANG GOETHE (1749-1832)

Die fünfte Elegie

Froh empfind' ich mich nun auf klassischem Boden begeistert,
 Lauter und reizender spricht Vorwelt und Mitwelt zu mir.
 Ich befolge den Rat, durchblättere die Werke der Alten
 Mit geschäftiger Hand täglich mit neuem Genuß.
 Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt,
 Werd ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt vergnügt.
 Und belehr ich mich nicht? wenn ich des lieblichen Busens
 Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab.
 Dann versteh ich erst recht den Marmor, ich denk' und vergleiche,
 Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.
 Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages;
 Gibt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin.
 Wird doch nicht immer geküßt, es wird vernünftig gesprochen,
 Überfällt sie der Schlaf, lieg ich und denke mir viel.
 Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet
 Und des Hexameters Maas, leise, mit fingernder Hand,
 Ihr auf den Rücken gezählt, sie atmet in lieblichem Schlummer
 Und es durchglühet ihr Hauch mir bis ins tiefste die Brust.
 Amor schüret indes die Lampe und denket der Zeiten,
 Da er den nämlichsten Dienst seinen Triumvirn getan.

La Quinta Elegia

Lieto d'estasi mi sento adesso su classico suolo,
 più forte mi parla e m'attrae il mondo di ieri, di oggi.
 Seguo il consiglio, con mano operosa sfoglio di giorno
 le opere degli antichi con nuovo piacere.
 Però mi tiene Amore occupato diversamente la notte,
 Imparo a metà, e sono doppiamente felice.
 E non imparo forse, le forme scrutando
 dell'incantevole seno, guidando la mano sui fianchi?
 Ben comprendo ora il marmo: penso e confronto,
 Vedo con occhio che sente, sento con mano che vede.
 Se l'amata mi toglie alcune ore del giorno,
 ne rende in cambio altre della notte.
 Non sempre baci, a volte son soltanto saggi discorsi;
 se la coglie il sonno, io veglio, e penso... e penso...
 Spesso ho creato già liriche tra le sue braccia
 e piano ho scandito con le dita della mano
 esametri sul suo dorso. Lei respira incantata di sonno,
 arde il suo soffio fin nel profondo del mio cuore.
 Ravviva Amore la fiamma, e pensa a quei tempi
 quando ai suoi Triumviri prestava lo stesso servizio.

„Ein schöner Rücken kann auch entzücken!“

Sensualità ed elegia nelle *Elegie Romane*¹ di J.W. Goethe

Considerata unanimemente come il manifesto del nuovo sensualismo goethiano, la quinta Elegia è una delle più celebri ed anche più discusse dalla critica. L'esperienza erotica romana di Goethe – se mai vi sia stata –, codificata ed integrata con dovizia di particolari dai commentatori sulla base dell'episodio narrato nella quindicesima elegia (la bella fanciulla romana che nell'osteria scrive sul vino versato l'invito all'appuntamento notturno con l'amato), è nel momento in cui egli compone le *Elegie romane* tra il 1789 e il 1790 ormai definitivamente superata e forse non aveva contemplato particolari momenti di abbandono fisico alle gioie dei sensi. A queste ultime casomai Goethe viene 'risvegliato' – se così si può dire – dal rapporto subito intensissimo e coinvolgente con Christiane Vulpius, che conosce nel 1788 qualche mese dopo il suo ritorno a Weimar e che sposerà soltanto nel 1806.

Mettendo da parte lo sterile biografismo, che pure tanta parte ha avuto nella ricezione dell'opera nel corso del tempo, con le sue anose disquisizioni sull'identità di Faustina (il nome appare nella diciottesima elegia) e sulla sovrapposizione ad essa di Christiane, la critica più recente si è concentrata sul nuovo carattere della lirica goethiana nel decennio successivo al viaggio in Italia. Abbandonato progressivamente il modello di *Erlebnislyrik* di stampo 'sturmeriano', Goethe si riallaccia infatti consapevolmente al modello classico che gli permette di superare l'identità tra io lirico ed autore (si tratta a ben vedere di una narrazione lirica in prima persona) mediante l'apparente osservanza di un convenzionale canzoniere amoroso. Lungi dal manifestare il lacerante struggimento cosmico di *Das Buch Suleika* (nel *West-östlicher Divan*, 1819), oppure la sgomenta ed inspiegabile potenza di rinascita del sentimento amoroso in un corpo fisicamente ormai vecchio (cfr. *Marienbader Elegie*, 1823), Amore celebra nelle *Elegie romane* la sua presenza con una pagana vitalità che, nonostante il riferimento obbligato ai *carmina erotica* latini, viene percepita dai contemporanei come inammissibile e scandalosa², soprattutto perché messa in relazione con il personaggio pubblico Goethe³. La vicenda amorosa è dunque alla base della finzione let-

teraria, che utilizza sì schemi e modelli della letteratura classica, ma che dà voce innegabilmente ad una nuova consapevolezza estetica di Goethe, che ha maturato, tramite l'esperienza italiana, una nuova espressività letteraria in grado di coniugare il rispetto della tradizione dei classici con l'esigenza di rappresentare una più moderna concezione del mondo e della realtà.

Tema dell'elegia è la rinnovata unità e armonia del mondo di ieri e del mondo di oggi (v. 2), che rende il poeta felice e ispirato (v. 1) – come lo era stato veramente Goethe nel suo soggiorno in Italia – e che lo pone di fronte al suo vero compito: quello di testimoniare attraverso le sue opere la riuscita fusione di classicità e modernità. La creazione dell'opera d'arte diventa un atto libero e gioioso ancorato alla materialità delle sue componenti, proprio come un atto amoroso vissuto anche nella sua dimensione più fisica e liberatoria: “l'esperienza artistica è così incredibilmente vicina alla sessuale, alla sua doglia e alla sua gioia”, dirà circa centoventi anni più tardi Rainer Maria Rilke⁴, senza tener conto qui affatto di quella 'dionisiaca' concezione fisiologica dell'arte, in cui Nietzsche aveva smascherato l'esaltazione ispirata e l'eccitazione sessuale di 'poeti in calore'.

In Goethe l'omaggio alla tradizione si evidenzia mediante le numerose citazioni, palesi e nascoste, dai «triumviri» (Catullo, Tibullo e Propertio) e da altri poeti latini (Orazio e Ovidio), e soprattutto mediante l'uso del metro classico, il distico elegiaco, alternanza di esametro e pentametro, utilizzati però non in modo filologicamente pedantesco, come avrebbe voluto Johann Heinrich Voß, ma estremamente duttili, capaci di esprimere i diversi registri del sentimento. Questa scorza esteriore e convenzionale nasconde un atteggiamento nuovo del poeta: il consiglio (v. 3) di Orazio di studiare notte e giorno le opere degli antichi⁵ viene risolto in modo duplice e complementare: la mano che di giorno sfoglia le opere da ammirare e imitare è quella che di notte accarezza le forme vive di un corpo nudo⁶. Al senso della vista, così centrale nella personalità di Goethe, tanto da poterlo definire un “Augenmensch”, si associa ora quello del tatto che, a partire dal fondamentale saggio di J.G. Herder *Plastik* (1776), postula la diversità dell'appercezione estetica tra la pittura e la scultura, in cui si ha bisogno di un «occhio che tocca come un dito»⁷. È dunque la mano il nuovo organo che domina letteralmente il

componimento: sfoglia i libri degli antichi, scivola lungo i fianchi dell'amata, scandisce addirittura gli esametri sul suo dorso: essa diventa strumento di conoscenza ed anche di creazione poetica⁸. La comprensione effettiva della realtà nella sua completezza avviene dunque mediante un atto conoscitivo composito, espresso con nuova consapevolezza dell'io lirico con una formula chiastica, quasi un archetipo sinestetico: «Vedo con occhio che sente, sento con mano che vede» (v. 10). Da ciò nasce il confronto (v. 9) tra le forme vive del corpo e il marmo delle statue antiche ammirate e proposte da J.H. Winckelmann, soltanto alcuni decenni prima, come modelli da imitare. Qui si insinua invece – come d'altronde anche in altri componimenti di questa raccolta – il motivo pigmalionico, in quanto la creatura dell'artista non prende solo spunto dalla realtà che la circonda, ma si vivifica essa stessa come proiezione dell'energia vitalistica di un artista che ha già trasformato la sterile imitazione settecentesca degli antichi in un confronto creativo e fecondo tra di essi e la sua contemporaneità.

Il tentativo di instaurare una simbiosi tra percezione estetica e sensualità erotica, tema che percorre tutte le *Elegie romane*, si evidenzia in senso programmatico nella tredicesima elegia, che è significativamente l'unica ad essere anticipata nella pubblicazione già nel 1791. Scritta secondo alcuni critici⁹ in risposta alla *Kritik der Urteilskraft* di I. Kant (1790), essa esprime una concezione estetica diametralmente opposta a quella del filosofo, che sosteneva il puro giudizio estetico del Bello essere disinteressato («interessellos») e non dipendere da alcun elemento di influsso esterno («Reiz»). Goethe invece descrive le membra della fanciulla addormentata utilizzando un vocabolario che riprende le celebri definizioni winckelmanniane: «maestose le forme, nobilmente disposte le membra»¹⁰. Al superamento della sterile opposizione tra arte e vita, di cui si nutrirà tutta la letteratura della modernità almeno fino alle soglie del Novecento, corrisponde anche l'abolizione consapevole dei vincoli temporali tra passato e presente, tra classicità e modernità. Solo Amore concede al vero poeta la forza di rivivere la gioia ingenua e creativa degli antichi nel mondo della sua contemporaneità: «L'antico era ancora nuovo, quando quei felici vivevano. / Vivi felice, e viva in te il passato!»¹¹ Goethe si pone dunque come continuatore dell'elegia amoro-

sa antica, e tuttavia il lamento e il ricordo dell'amore perduto si uniscono in lui all'altro tema elegiaco per eccellenza, il lamento del paradiso perduto, di una mitica età dell'oro, inesorabilmente lontana dal tempo in cui il poeta vive. Eppure solo la Poesia può essere quasi una sorta di macchina del tempo che ci riporta all'età dell'oro, pur nella dolorosa consapevolezza che ciò può avvenire in modo mediato; solo in essa può conservarsi il progetto di una vita felice, intesa come messaggio per il tempo presente¹².

Che questo rinnovamento possa essere letto, come molti commentatori hanno discusso, come una risposta diretta di Goethe agli eventi della Rivoluzione (un errore volontario (?) nel titolo dell'elegia pubblicata nel 1791, *Elegie. Rom 1789*, parla a favore di un'inconscia sensibilità a significativi eventi esterni) sembra da escludere, anche se riferimenti a fatti storici si insinuano nelle elegie, soprattutto nella seconda, con il riferimento ai «Galli furiosi» («wütende Gallier»). Si tratta pertanto di una 'rivoluzione' prettamente individuale, risolta sul piano estetico e sul piano dei comportamenti intimi e personali, che non ambisce a presentarsi come modello collettivo, storico e sociale. Del resto il programmatico allontanamento dai furori politici dell'epoca è testimoniato anche dalla rivista scelta per la pubblicazione nel 1795: le «Horen», che era stata fondata da Schiller l'anno precedente. Nella presentazione ad essa Schiller aveva espressamente vietato ai collaboratori di occuparsi dei temi del giorno: i termini «Unterhaltung» e «Zerstreuung» («intrattenimento», «distrazione») diventano i pilastri di una diversa concezione del mondo.

Stupisce tuttavia che le *Elegie romane* vengano pubblicate insieme alla parte finale dei *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* di Schiller, lo scritto teorico e programmatico che per tanti versi sembra opporre alla rivoluzione politica e sociale una 'rivoluzione' estetica in grado, attraverso l'opera del poeta, di trasformare le condizioni e le sorti dell'umanità. In questo sesto numero delle «Horen», non a caso definito da Goethe e Schiller nel loro carteggio come un «centauro»¹³, al rigorismo kantiano dell'argomentazione schilleriana, che tende ad avvalorare l'immagine di un classicismo severo nella sua etica staticità, si affianca l'energia gioiosa delle *Elegie*, in cui Goethe, sotto il travestimento di un classicismo so-

lo apparentemente di maniera, svela una nuova attenzione per i particolari del reale, che possono essere sì trasposizione poetica del visuto ma anche si propongono come momenti di identificazione del lettore con ciò che viene rappresentato. Sono lampi di realtà colti nel loro momento icastico, come nella quinta elegia l'immagine della schiena della ragazza che accoglie, proprio come una carezza, il ritmo dei versi scandito dall'amante (v. 15ss.), oppure nella tredicesima quella della testa piena di riccioli che 'addormenta' il braccio dell'amante che la cinge (v. 37s.).

Quasi cinquant'anni più tardi Georg Büchner metterà anacronisticamente in bocca a Siegfried Reinhold Lenz, protagonista dell'omonima novella incompiuta, un credo artistico che, scavalcando d'un balzo la rappresentazione idealista della letteratura romantica, anticipa la nuova prosa realistica di metà dell'Ottocento, facendo propria però una concezione della bellezza, che si realizza nella rappresentazione di singoli momenti epifanici di una realtà che ha perso la sua dimensione unitaria e totalizzante. Nei gruppi di figure che Lenz osserva, ognuno fermato dall'abilità del poeta nella sua necessaria evidenza formale, si manifesta «una bellezza infinita, che trascorre da una forma all'altra, eternamente schiusa, mutata, ma certo non sempre è possibile fissarla...»¹⁴. È quella stessa vitalità del reale che Goethe, non a caso citato da Büchner insieme a Shakespeare in precedenza, cerca di carpire mediante le immagini delle *Elegie*.

Già la scelta del genere elegiaco testimonia la consapevole rinuncia di Goethe ad una presunta globale e unitaria rappresentazione della realtà, in cui si riflettano i valori 'eterni' della filosofia e della morale. Il lavoro al dramma *Tasso*, coevo alla stesura delle *Elegie* e terminato nel 1790, aveva mostrato come quelle contraddizioni non erano superabili all'interno della prospettiva del rapporto del poeta con il suo tempo. La frequentazione degli studi scientifici empirici da un lato, e l'immergersi nei problemi della vita quotidiana in Italia dall'altro, rendono Goethe al suo ritorno a Weimar refrattario a sguardi enfatici e omnicomprensivi sulla realtà. Come ebbe a dire a Herder Carl Ludwig Knebel, traduttore di quegli stessi poeti latini che costituirono una fonte per Goethe, quest'ultimo si era convinto che «il nostro essere era troppo limitato per farsi un'unica idea

dell'essenza delle cose e che tutto si riduceva in modo assoluto all'esistenza individuale»¹⁵.

La quinta elegia romana assume in tal senso un carattere programmatico e il canzoniere erotico nel quale essa è inserita diventa, proprio per Schiller, termine ineludibile di confronto nello sviluppo della propria elaborazione estetica che in quegli anni prende forma. Solo pochi mesi più tardi, sulla stessa rivista, egli pubblica infatti il saggio *Über naive und sentimentalische Dichtung*¹⁶, che continua il dialogo e il confronto con Goethe. Non soltanto si accenna nel saggio a capolavori della poesia elegiaca nella letteratura tedesca¹⁷, ma viene coniato per Goethe l'epiteto di «Properzio tedesco», le cui elegie sono apprezzate in quanto «poetiche, umane e ingenue»¹⁸. Schiller aveva descritto il carattere e l'evoluzione spirituale di Goethe nella celebre lettera di compleanno del 23 agosto 1794, nella quale egli loda «lo sguardo che osserva le cose in modo limpido e puro» e «l'esatta intuizione», che sola può creare una totalità («ein Ganzes») ¹⁹.

La complessità del saggio schilleriano consiste tuttavia nel fatto che la coppia *naiv/sentimentalisch* viene utilizzata sia in una prospettiva storica, quale attualizzazione dell'annosa «querelle des anciens et des modernes», sia in una antropologica, quale possibile polarità di atteggiamenti del poeta nei confronti del suo oggetto. Goethe, come è stato detto, è per Schiller «il tipo più puro del poeta ingenuo alle prese con una materia sentimentale»²⁰. In altre parole si è consapevoli che il poeta moderno, anche provvisto di una facoltà intuitiva e immaginifica geniale come quella di Goethe, non può far altro che renderci in poesia una rappresentazione riflessa del suo oggetto: questo carattere 'riflessivo' è propriamente ciò che Schiller intende con il termine «sentimentalisch»²¹. L'elegia si presenta pertanto come una delle forme d'espressione del poeta sentimentale; in essa «la natura e l'ideale sono oggetto di tristezza, quando l'una è rappresentata come perduta e l'altro come non raggiunto...»²².

Se l'atteggiamento elegiaco viene esperito dallo stesso Goethe come compianto e lamentazione di una realtà ormai irrimediabilmente perduta²³, vero è che le *Elegie romane* costituiscono un esempio di quella «soave bellezza»²⁴ («schmelzende Schönheit»), che rimane secondo Schiller uno dei cardini dell'appercezione del Bello²⁵;

ancora di più, gli effetti di rilassamento e di tensione («auflösende» e «anspannende Wirkung»)²⁶ che provengono dalla contemplazione della Bellezza sono destinate ad annullarsi a vicenda in una ipotetica opera d'arte che abbia in sé stessa la propria giustificazione estetica. Esempio tangibile di questa concretizzazione del Bello ideale è la testa della *Giunone Ludovisi*, già descritta e ammirata da Winckelmann, una «creazione completamente chiusa», che ispira «massima quiete» e «massimo movimento insieme»²⁷. Il pensiero estetico schilleriano, basato in prima istanza su una struttura dicotomica e oppositiva²⁸, che solo negli ultimi anni si apre ad una prospettiva triadica anticipatrice del pensiero dialettico²⁹, non può tuttavia rendere ragione della dimensione poetica, dinamica e vitale delle *Elegie romane*.

L'opposizione con cui si chiude il saggio sulla poesia ingenua e sentimentale, quella tra poeta 'realista' e poeta 'idealista', in cui fin troppo chiaramente si riflette la polarità tra Goethe e Schiller, non deve tuttavia essere intesa in senso conflittuale; anzi, secondo Schiller, «solo con l'inclusione di entrambi su un piano di assoluta parità si può realizzare il concetto razionale di umanità»³⁰; non vi è tuttavia alcun dubbio che le *Elegie romane* di Goethe sono esempio massimo di quel «disincantato spirito d'osservazione» e di quel «forte attaccamento all'uniforme testimonianza dei sensi»³¹, che sembrano inaugurare già alla fine del Settecento una nuova vena 'realista' nella lirica tedesca.

NOTE

¹ J.W. GOETHE, *Fünfte Elegie*, in *Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe, Deutscher Klassiker-Verlag, Frankfurt a.M. 1985ss., Bd.1, p. 405. In seguito questa edizione sarà citata con la sigla FA, n. del volume e n. della pagina. Trad. della poesia M.M.

² Esempio forse eccessivo, ma non fuorviante, può essere l'affermazione di Karl August Böttiger che nel 1795, subito dopo la pubblicazione del ciclo sulla rivista «Die Horen» di Friedrich Schiller loda «l'ardore geniale del poeta» («genialische Dichterglut»), ma sottolinea come tutte le dame della buona società sono così scandalizzate per la «nudità da bordello» («bordellmäßige Nacktheit») di quelle poesie, e come la "o" di «Horen» dovrebbe essere scritta "u", modificando il titolo della rivista ("Huren" = "puttane"): cfr. FA 1, p. 1092.

³ Così il poeta austriaco Johann Baptist Alxinger a Böttiger nel 1797 coglie esattamente nel segno quando afferma: «Ciò che indigna e respinge non è tanto la cosa in sé, quanto l'individuo che la riguarda» («Das Ärgerliche und Anstößige liegt nicht in der Sache, sondern in der Individualität»): cfr. FA 1, 1093.

⁴ R.M. RILKE, *Lettere a un giovane poeta. Lettere a una giovane signora. Su Dio*, Milano 1980, p.26; ID, *Briefe an einen jungen Dichter* [Brief an Franz Xaver Kappus, 23.4.1903], in ID., *Werke*, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, vol. IV, Darmstadt 1996, p. 521.

⁵ ORAZIO, *De arte poetica*, 269: «Vos exemplaria Graeca nocturna versate manu, versate diurna».

⁶ Molto più chiaramente, anche se non molto felicemente da un punto di vista estetico, ciò è espresso dalla versione manoscritta del quinto verso: «Ma di notte ho le mani volentieri altrove» («Aber ich habe des Nachts die Hände gerne wo anders», FA, 1, 404).

⁷ Cit. in J.W. GOETHE, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, München-Wien 1990, vol. 3-2, p. 467: «das Auge, das als Finger tastet».

⁸ W. SEGEBRECHT, *Sinnliche Wahrnehmung Roms. Zu Goethes 'Römischen Elegien', unter besonderer Berücksichtigung der 'Fünften Elegie'*, in ID. (a cura di), *Gedichte und Interpretationen. Band 3: Klassik und Romantik*, Reclam, Stuttgart 1991, p. 50.

⁹ Cfr. il commento di K. EIBL in FA, 1, 1115.

¹⁰ FA, 1, 421, v. 49: «Diese Formen wie groß! Wie edel gewendet die Glieder!»

¹¹ FA, 1, 419, vv. 21-22: «Das Antike war neu da jene Glückliche lebten,/ Lebe glücklich und so lebe die Vorzeit in dir».

¹² Cfr. Karl Eibl, FA, 1, 1097.

¹³ Cfr. Karl Eibl, FA, 1, 1091.

¹⁴ G. BÜCHNER, *Lenz*, in ID., *Opere*, a cura di Marina Bistolfi, Mondadori, Milano 1999, p. 109; ID., *Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, DTV, München 1997, p. 145: «eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andere tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immer festhalten».

¹⁵ Cit. in K. EIBL, FA, 1, 1077: «...daß unser Wesen zu eingeschränkt sei, um von der Dinge Dasein und Wesen nur einigen Begriff zu fassen; daß alles absolutissime auf die individuelle Existenz eingeschränkt sei...».

¹⁶ Pubblicato in tre parti sulle «Horen» nella undicesima e dodicesima parte del 1795 e nella prima parte del 1796.

¹⁷ F. SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in Id., *Sämtliche Werke*, a cura di Peter-André Alt, Albert Meier e Wolfgang Riedel, vol. V, DTV, Monaco 2004, p. 741.

¹⁸ Ivi, p. 744: «...mit den Elegien des römischen und deutschen Properz» ... «diese sind poetisch, menschlich und naïv».

¹⁹ F. SCHILLER - J.W. GOETHE, *Der Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. I: Text, a cura e commentato da N. OELLERS con la collab. di G. KURSCHEIDT, Reclam, Stuttgart 2009, p. 9: «Ihr beobachtender Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht» ... «In Ihrer richtigen Intuition ligt alles und weit vollständiger, was die Analysis mühsam sucht, und nur weil es als ein Ganzes in Ihnen ligt, ist Ihnen Ihr eigener Reichtum verborgen; denn leider wissen wir nur das, was wir scheiden».

²⁰ G. PINNA, *Introduzione a Schiller*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 120.

²¹ F. SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in Id., *Sämtliche Werke*, op. cit., p. 720: «Ganz anders verhält es sich mit dem sentimentalischen Dichter. Dieser reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt». Trad. it. in F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, traduzione di E. Franzini e W. Scotti, Mondadori, Milano 1995, p. 47: «Totalmente diverso è il caso del poeta sentimentale. Costui riflette sull'impressione che gli oggetti suscitano in lui, e solo su quella riflessione è fondata la commozione da cui viene egli stesso vinto e che riesce a comunicarci».

²² Id., *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in Id., *Sämtliche Werke*, op. cit., p. 728: «...die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird». Trad. it. cit. in Id., *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, op. cit., p. 57.

²³ In tal senso va interpretata la lettera a Schiller del 12.5.1795, in cui si parla di «condizioni elegiache secondo il senso consueto» (cit. in FA, 1, 1096: «elegische[n] Umstände[n] nach dem gewöhnlichen Sinne»).

²⁴ G. PINNA, op. cit., pp. 80-82.

²⁵ Alla complementarità tra «bellezza soave» e «bellezza energica» («energische Schönheit») Schiller dedica la sedicesima lettera dei suoi *Briefe Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), la cui ultima parte viene pubblicata sulle «Horen», di seguito alle *Elegie romane*, proprio sotto il titolo di «Die schmelzende Schönheit» (cfr. F. SCHILLER, *Die Horen. Eine Monatsschrift*, hrsg. von Schiller, Jahrgang 1795, Band 1 u. 2, [Nachdruck], Cotta, Stuttgart 1959, p. 45 [677]).

²⁶ F. SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in Id., *Sämtliche Werke*, op. cit., pp. 619-621.

²⁷ Ivi, pp. 618-619: «In sich selbst ruhet und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, [...] befinden wir uns zugleich in dem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung [...]»; J.C.F. SCHILLER, *L'educazione estetica dell'uomo. Una serie di lettere*, a cura di G. Boffi, Rusconi, Milano 1998, pp. 140-143: «Tutta la figura riposa e sta in se stessa, una creazione completamente chiusa, come fosse al di là dello spazio, senza disposizione a cedere o resistenza; là non vi è forza che lotti con forze, [...] ci troviamo allo stesso tempo nella massima quiete e nel massimo movimento [...]».

²⁸ Cfr. il commento di W. RIEDEL in F. SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung*

des Menschen in einer Reihe von Briefen, in Id., *Sämtliche Werke*, op. cit., pp. 1250-1251.

²⁹ G. PINNA, op. cit., pp. 134-136.

³⁰ F. SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in Id., *Sämtliche Werke*, op. cit., p. 770: «...daß nur durch die vollkommen gleiche Einschließung beider dem Vernunftbegriffe der Menschheit kann Genüge geleistet werden».

³¹ *Ibidem*: «ein nüchterner Beobachtungsgeist und eine feste Anhänglichkeit an das gleichförmige Zeugnis der Sinne».