

Le forme dell'anima

18

Emil Staiger

Il tempo come immaginazione letteraria

Studi su tre poesie di Brentano, Goethe e Keller

A cura e con introduzione di Eleonora Caramelli

Quodlibet

Prima edizione: maggio 2020

ISBN 978-88-229-0460-7

Titolo originale: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1976 (prima ed. Max Niehans, Zurich 1939).

Traduzione di Eleonora Caramelli

© 2020 Quodlibet Srl

Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23, Macerata

Copertina: Bianco

Stampa a cura di NW srl presso lo stabilimento di LegoDigit srl, Lavis (TN)

La collana «Le forme dell'anima» è a cura di Stefano Besoli

www.quodlibet.it

Indice

- vii Emil Staiger tra filologia ed ermeneutica, filosofia e letteratura
di Eleonora Caramelli
- xli Emil Staiger. Profilo della vita e delle opere
- xlv Nota alla traduzione

Il tempo come immaginazione letteraria

3 Introduzione

Parte prima. Il tempo impetuoso

- 15 Clemens Brentano: *Sul Reno*
- 23 Il linguaggio
- 41 Il mondo poetico
- 57 L'artista
- 69 L'immaginazione pura: il tempo
- 79 L'uomo
- 89 La resistenza

Parte seconda. L'attimo

- 111 Goethe: *Durata nel mutamento*
- 115 Il superamento del tempo impetuoso

127	L'opera d'arte
157	Il problema dell'umanità
Parte terza. Il tempo in quiete	
169	Gottfried Keller: <i>Il tempo non passa</i>
173	I principi del mondo di Keller
191	L'umorismo
213	Ordinamento storico-spirituale
227	Risultati e domande
237	Indice dei nomi

Emil Staiger. Profilo della vita e delle opere

Emil Staiger nacque a Kreuzlingen, in Svizzera, nel 1908. Dopo avere studiato teologia, germanistica e filologia classica tra Ginevra, Monaco e Zurigo, dove ottenne l'abilitazione all'insegnamento superiore, conseguì il dottorato con una dissertazione dedicata all'opera della poetessa Annette von Droste-Hülstorf. Il lavoro fu pubblicato nel 1934 nella collana *Wege zur Dichtung*, diretta dal suo maestro Emil Ermatinger. Gli fu riconosciuta l'abilitazione all'insegnamento universitario grazie a un volume su Hegel, Schelling e Hölderlin, che, pubblicato nel 1935 nella stessa sede editoriale, mostra la forte inclinazione di Staiger a tenere insieme un punto di vista filosofico con quello di studioso della letteratura. Risale agli anni '30, infatti, la sua lettura delle opere di Heidegger, con il quale intrattenne degli scambi epistolari a partire dal 1936 e che conobbe personalmente a Zurigo nel 1937, in occasione di una delle conferenze di Heidegger consacrate all'origine dell'opera d'arte. Nel 1938 si sposò con Sibylle Margaretha Zwick, da cui l'anno successivo avrà la figlia Eleonore. Risale al 1939 la prima opera di profondo respiro speculativo, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, in cui tre poesie di Brentano, Goethe e Keller vengono interpretate alla luce della peculiare esperienza del tempo soggettivo che in esse prende forma. In questo modo, Staiger ripensava il tema heideggeriano delle estasi temporali sulla base del tempo come immaginazione letteraria. Il volume del 1939 segna anche il suo allontanamento dal maestro Emil Ermatinger, secondo il quale il contesto culturale e la tesi ideale erano centrali per l'analisi dell'opera. Pur muovendo da un confronto costante con tematiche di squisita ispirazione filosofica, Staiger intendeva infatti mettere al centro del processo interpretativo il testo stesso, secondo un'ermeneutica che trovava il suo orizzonte in Schleiermacher, Dilthey e, ancora una volta, in Heidegger. In altri termini, il metodo di Staiger si qualifica per l'attenzione all'irriducibilità di ogni singola opera, non deducibile dal contesto storico e culturale e caratterizzata tuttavia da uno stile individuale per la comprensione del quale occorre procedere dal singolo verso alla globalità della poetica di un autore, e da questa, di nuovo, fino all'elemento sin-

golare. Oltre all'attività di traduzione e commento dei classici greci (tra il 1936 e il 1942 traduce l'*Edipo re*, l'*Antigone* e l'*Aiace*, oltre a curare una collettanea dedicata alla tragedia greca in generale), Staiger fu anche un organizzatore di iniziative culturali, tra le quali ricordiamo la direzione (fino al 1951), insieme a Theophil Spoerri, della rivista «Trivium. Schweizerische Vierteljahr für Literaturwissenschaft». Dal 1943 diventa professore ordinario di storia della letteratura all'Università di Zurigo, dove le sue lezioni e le sue conferenze attirano, grazie alla sua abilità oratoria e anche alla sua attività di divulgatore culturale sulle pagine della «Neue Zürcher Zeitung», un vasto pubblico. Dopo *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert* (1943) pubblica, nel 1946, l'opera cui il suo nome è più legato, *Grundbegriffe der Poetik*, ovvero *I fondamenti della poetica*, che costituisce una continuazione del lavoro intrapreso con il volume del 1939. L'esperienza del tempo viene qui pensata, infatti, in rapporto al problema dei generi letterari. Coniugando l'istanza poetologica con quella antropologica già messa in luce nell'analisi delle temporalità individuate dalla *Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, il volume del 1946 qualifica la lirica, il dramma e l'epos come, rispettivamente, l'esperienza linguistica di chi vive nel ricordo del passato, nell'attesa del futuro e nell'equilibrio tra le tre dimensioni del tempo. Nel 1947, con la pubblicazione di *Musik und Dichtung*, il tema della poesia viene pensato in relazione alla musica, che costituisce un altro *fil rouge* della sua esegesi e del suo pensiero.

Gli anni '50 sono, per Staiger, da una parte gli anni del monumentale studio dedicato a Goethe, che esce in tre volumi tra il 1952 e il 1959 e che viene accompagnato dalla curatela di tutte le poesie di Goethe, che escono in due tomi tra il 1951 e il 1954. Dall'altra parte, sono gli anni del confronto diretto, e insieme dell'allontanamento, da Heidegger. La discussione tra i due si avviò dopo una conferenza dedicata all'arte dell'interpretazione tenuta da Staiger a Friburgo nel 1950, cui assistette anche Heidegger. Muovendo dal problema dell'interpretazione di un verso di una poesia di Mörike, il dibattito si protrasse in una serie di lettere tra i due che Staiger pubblicò sulla rivista «Trivium» nel 1951. Difendendo la specificità della dimensione poetica rispetto alla concettualità filosofica, la fama di Staiger come pubblico educatore e umanista si consolidò in quegli anni sempre più.

Dopo essere stato direttore dell'Istituto di filosofia dell'Università di Zurigo (1958-1960), Staiger cura le *Kritische Schriften* di A.W. Schlegel nel 1962 e pubblica, l'anno dopo, *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*.

L'anno che costituisce lo spartiacque della carriera di Staiger è il 1966, in seguito al discorso di ringraziamento da lui pronunciato per il

Literaturpreis conferitogli dalla città di Zurigo. Secondo il suo costume abituale, pochi giorni dopo la cerimonia, svoltasi in dicembre, Staiger pubblicò il testo del suo discorso di ringraziamento, col titolo *Literatur und Öffentlichkeit*, sulla «Neue Zürcher Zeitung». L'intervento di Staiger suscitò un clamore tale da passare alla cronaca come l'inizio del cosiddetto *Zürcher Literaturstreit*. La sua posizione, che pensava alla letteratura sul modello di Schiller (sul quale nel 1967 avrebbe pubblicato infatti una raccolta di saggi) e di Goethe fu recepita come l'espressione di un conservatorismo troppo discutibile.

In seguito a questa pubblica discussione, la sua influenza accademica e culturale fu ridimensionata, e Staiger si concentrò prevalentemente sulla sua attività di traduttore. Se negli anni '50 si era dedicato alla traduzione e al commento dell'*Oresteia* (1959) e della lirica greca, negli anni '70 si occupa della traduzione ancora di Eschilo, poi di Tasso e di Poliziano.

A seguito del suo pensionamento, nel 1976, diventa professore emerito.ubblica, nel 1979, la raccolta di studi *Gipfel der Zeit. Studien zur Weltliteratur. Sophokles, Shakespeare, Horaz, Manzoni*. Negli ultimi anni, oltre a tradurre l'*Eneide* e a curare la raccolta di alcune poesie e prose di Schiller, rivede la sua traduzione dell'*Oresteia*. Muore il 28 aprile del 1987, a Horgen in Svizzera.

Tra coloro che, all'Università di Zurigo, sono stati suoi allievi si ricordano Peter Szondi, Peter von Matt, Bernard Böschenstein, Beda Allemann e Karl Pestalozzi.

Nota alla traduzione

Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters è uscito nel 1939 presso l'editore Max Niehans, a Zurigo. Nel 1953 fu pubblicata una seconda edizione invariata per l'Atlantis Verlag di Zurigo. Il testo sul quale si è basata la presente traduzione è la nuova edizione del 1976, per Deutscher Taschenbuch Verlag, Monaco.

Le osservazioni sulle singole scelte di restituzione lessicale si trovano nelle note di commento al testo, racchiuse tra parentesi quadre. Le note della curatrice, per differenziarsi da quelle originali del testo di Staiger, sono infatti tra parentesi quadre.

Il tempo come immaginazione del poeta

Introduzione

Il compito e gli oggetti della scienza della letteratura

La storia della letteratura, come tutte le scienze umane, sottostà alla domanda: che cos'è l'uomo? Come ogni storia, essa fornisce insegnamenti sulle possibilità umane che, nel susseguirsi delle diverse epoche, sono diventate realtà. Forse non fa altro che riconoscersi nell'audace affermazione rivolta da Dilthey contro Nietzsche: «Cosa è l'uomo lo dice solo la storia»¹. Certamente si attiene fermamente a quanto sostenuto dal Dilthey giovane:

In chi studia la storia con lo sguardo rivolto alle forme dell'esistenza umana, alle leggi che la governano e alle direzioni che provengono dalla sua natura, vive, in maniera originale come nel filosofo, una gran parte della verità che ci è concessa².

Indipendentemente dal fatto che la domanda sulle possibilità umane venga intesa in maniera più monumentale, più antiquaria o più critica, tale questione decide cosa è degno di essere conosciuto e cosa no. La risposta che la storia della letteratura deve dare è però il contributo di una scienza del tutto indipendente dall'antropologia generale. Ma ha effettivamente sempre concepito il suo lavoro in questo modo oppure no?

Wilhelm Scherer ha riassunto i problemi della ricerca storico-letteraria nella nota formulazione: «vissuto, appreso, ereditato». Sotto questi tre concetti, se presi solo come titoli, si possono tuttora collocare molti problemi anche della più recente storia della letteratura in Germania.

A perdere di interesse è stata soprattutto la questione di ciò che è appreso. Oggi non c'interessa più granché sapere se conosciamo tutti i libri che ha letto uno scrittore, se un certo suo modo di dire sia mutuato da uno scritto dimenticato, se quel verso sia o meno debitore del ricordo di una lirica più vecchia. Quando una parola è vivente, quando si rivolge a

¹ W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Teubner, Leipzig-Berlin 1913-1936, vol. IV, p. 529.

² C. Mitsch (a cura di), *Der junge Dilthey. Ein Lebensbild in Briefen und Tagebüchern 1852-1870*, Teubner, Leipzig-Berlin 1933, p. 81.

noi, si manifesta una possibilità di esistenza umana. Quale importanza può avere il fatto che la stessa possibilità sia già stata esperita ed espressa prima? Che significa il tentativo di enucleare accuratamente l'elemento singolare e la sua peculiarità? Come se il poeta in generale potesse essere un singolo! Un singolo è l'uomo nella prospettiva etica o religiosa. La lingua letteraria è certamente comune a tutti coloro cui si rivolge. E l'elemento nuovo che l'artista istituisce in maniera creativa non può mai essere esaminato con gli strumenti della filologia comparativa. Come la stessa sequenza di suoni nell'*Eroica* di Beethoven e nel *Bastien et Bastienne* di Mozart suona del tutto incomparabile, così la stessa sequenza di parole può significare cose fundamentalmente diverse rispetto all'essenziale e a ciò che, dal punto di vista poetico, è decisivo. Quello che è «appreso», in questo senso, non si potrebbe stabilire una volta per tutte, tanto meno sarebbe degno di un qualunque interesse.

Anche se abbiamo qui a che fare con qualcosa di più che con un mero dare e avere, l'impostazione del problema resta infelice; quando si tratta di reperire le tracce del primo inizio di una nuova epoca, per esempio del Rinascimento o del Romanticismo, vengono scoperte basi sempre più antiche, elaborazioni sempre anteriori, sinché, alla fine, la traccia si perde nell'elemento più indeterminato, che può contenere tutto e nulla. Ciò non toglie che la crescita di una nuova spiritualità sia un grande spettacolo, degno della più attenta considerazione. L'errore comincia però quando si crede che il nuovo possa essere derivato dal vecchio e spiegato col suo albero genealogico, cioè quando non si ammette che, proprio al contrario, quel che viene prima diventa comprensibile secondo quello che viene dopo, cioè che il seme dev'essere valutato a partire dal fiore e non il fiore dal seme.

Il discorso cambia se l'oggetto della considerazione diventa l'apprendere in quanto tale, cioè come Goethe abbia recepito Omero e Shakespeare, o Schiller Sofocle. In questo caso, infatti, abbiamo a che fare con la grazia e la maledizione dell'epigono, con l'influenza di un grande spirito sui secoli seguenti: si tratta di problemi degni di una storia che si mette al servizio dell'indagine sul potere e le possibilità dell'uomo. Il nostro intento, però, non è enucleare il contributo singolare e mettere a valore i diritti dell'antico, bensì seguire le vette dell'umano attraverso le epoche e la libera comunità della creazione, la forza generatrice e talvolta paralizzante, letale della parola. In temi come: lo spirito tedesco e l'antichità o Goethe e il Romanticismo, il concetto di appreso consegue un senso vitale, un significato che tuttavia la scuola di Scherer intuisce ben poco.

Il concetto di "ereditato" ha valore per tutt'altro tipo di ricerche, innanzitutto per quelle caratterizzate dalla psicologia del profondo e per la storia organizzata su basi etnografiche e etnologiche portata avanti da

Josef Nadler. Entrambi questi orientamenti hanno almeno una cosa in comune: essi riconducono la spiegazione di diagnosi storico-letterarie a uno strato più profondo, ove il dominio della parola affonda in quello del sangue o dell'inconscio. Essi credono, pertanto, di poter concepire il legame tra l'uno e gli altri secondo il rapporto di causa ed effetto. Così Nadler afferma, per esempio, che «l'elemento più raffinato e spirituale» si leva «come in vapori dorati»³ dal sangue e dalla terra; egli crede di comprendere lo spirito facendo indagini sul sangue e sulla terra. Allo stesso modo, un discepolo di Freud pretende di avere spiegato l'*Edipo re* avendo fatto di un complesso lo sfondo psichico della saga.

Su questo non può esserci dubbio: qui la storia della letteratura rinuncia alla sua autonomia e si mette al servizio della psicoanalisi e dell'etnologia. Ciò che compete agli storici della letteratura, infatti, è la parola del poeta, la parola per la parola stessa, non ciò che sta da qualche parte dietro, oltre o sotto di essa. Quando l'impressione artistica immediata è svanita possiamo certamente interrogarci sull'origine dell'opera d'arte a partire dalla stirpe o dall'inconscio, qualunque cosa essi siano. L'oggetto della ricerca letteraria, però, è proprio quello che l'impressione immediata ci dischiude; lo scopo più proprio di ogni scienza letteraria è comprendere proprio ciò che ci prende.

La stessa obiezione vale nei confronti di chi intende spiegare l'elemento poetico a partire dalla società, dalle condizioni politiche, dai rapporti culturali di un'epoca, insomma per tutti i tentativi di comprendere in generale l'essenza dell'opera d'arte in quanto risultato o funzione. Con questo non intendiamo negare il valore delle presentazioni a carattere sociologico o storico-culturale. Chi vorrebbe farne a meno, soprattutto riguardo ai poeti antichi, la cui vita ci è diventata estranea? L'accesso alla comprensione di molte cose che ci premono ci rimarrebbe altrimenti del tutto precluso.

Tuttavia, bisogna sempre rimanere consapevoli del fatto che simili presentazioni conducono soltanto alla soglia del dominio poetico, cioè che il lavoro degli studi propriamente letterari comincia solo quando ci siamo già immedesimati nella condizione del lettore coevo. Per questo ci fanno una strana impressione quelle monografie che si fanno in quattro per la descrizione dell'ambiente, dei presupposti, addirittura della storia delle idee e dei temi trattati per poi sorvolare sulle opere vere e proprie nell'arco di poche pagine, come se ormai su quelle non ci fosse più nulla da dire. Tale impostazione produce, al limite, un vantaggio se promuove l'impressione che una certa opera, nel suo insieme e con tutte

³ J. Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Habel, Regensburg 1912, vol. I, p. VII.

le sue particolarità, doveva nascere necessariamente in quel momento, in quell'epoca, in quel luogo. Ma con questo cosa abbiamo ottenuto? Nonostante le più solenni dichiarazioni, quest'approccio contesta la dignità della libertà creativa. A volte sembra che la storia della letteratura non abbia altra missione più urgente da svolgere che sminuire l'onore che la creatività libera merita. E perché? Perché l'elemento creativo non si può spiegare adducendo delle ragioni.

Se è così, può essere allora oggetto della ricerca scientifica? A questo proposito si esprime in maniera assai curiosa Werner Mahrholz nel suo noto libretto *Storia della letteratura e scienza letteraria*. Mahrholz distingue tra letteratura e poesia. La poesia, stando a questo testo, è sovratemporale, «immediatamente prossima a Dio» e pertanto sottratta al divenire e al trapassare. La letteratura appartiene alla quotidianità e resta esposta alla moda e ad altri condizionamenti temporali. Da questo deriva che «la letteratura presenta un insieme continuo di collegamenti causali e quindi è accessibile a una considerazione di carattere storico». La poesia, invece, è inaccessibile a una trattazione di questo genere. La nostra scienza, decide Mahrholz, dovrebbe pertanto accontentarsi di «seguire lo sviluppo della letteratura e, con riverente stupore, lasciare la poesia nella sua fiera, sovratemporale, incontaminata solitudine»⁴. Quindi? Noi concludiamo, al contrario, che la categoria della causalità, per come la intendiamo nel contesto di questo studio, è uno strumento subordinato, che nelle mani dello storico è idoneo a districare le trame dello spirito non libero e che però è inutilizzabile per tutto ciò che ricompensa la fatica della ricerca.

Questa posizione non ha nulla a che spartire con la storia su base etnica e con la psicologia del profondo. Noi, infatti, ci limitiamo ad affermare che non si può dedurre la poesia dalla letteratura. Tuttavia vogliamo fare il tentativo di comprendere la parola non, tornando da capo, a partire dalla parola stessa, ma muovendo da un altro ambito dell'esistenza umana. Certamente la categoria di causalità, in ogni caso, è inutilizzabile. Lo spirito, infatti, non è un prodotto né della vita inconscia né dell'elemento biologico, come Nadler con il suo paragone, fin troppo bello, spera di farci credere. Nicolai Hartmann ha coniato, relativamente al rapporto tra gli strati più alti e quelli più bassi dell'essere, il verbo "aufruhen", "poggiare"⁵, e così ha chiarito l'«autonomia dello spirito», la novità categoriale della sua essen-

⁴ W. Mahrholz, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* (1923), Alfred Kröner, Leipzig 1932², p. 71 e p. 70.

⁵ [Hartmann contrappone a uno «spirito fluttuante (*schwebend*)» uno «spirito poggiante (*aufruhend*)», cioè uno spirito che, pur disponendo di autonomia, poggia su una serie di stratificazioni che arrivano fino al livello materiale. Tale spirito conserva dunque autonomia pur non essendo privo di vincoli].

za, in quanto «rapporto di fondazione» sostenuto da «una serie continua di dipendenze ontiche»⁶. Questo è il motivo per cui, come leggiamo ne *Il problema dell'essere spirituale*, è impossibile «spiegare lo spirito in base a qualcosa»⁷. Si lascia spiegare, in questo senso, solo ciò che è composto ed eterogeneo. Lo spirito, però, indipendentemente dal suo poggiare e dalla sua dipendenza, ha «leggi proprie e completamente originali»⁸.

Qui si apre, al contempo, la strada grazie alla quale noi ci sottraiamo all'imbarazzo: descrivere invece di spiegare! Come ciò sia possibile non è ancora il nostro problema; tuttavia, ciò che lo storico della letteratura descrive è proprio la parola dello scrittore, inizio e fine della sua scienza, che è sufficientemente robusta da poggiare su sé stessa. Nessuno ci spiega cosa dovrebbe costringerla a sacrificare la sua autonomia. Ogni verità, infatti, è presente nella parola letteraria in maniera immediata. Soltanto nella parola, però, sangue e terra conseguono un senso. Prima che siano giunti alla parola, la storia dello spirito non può stabilire nulla sulle radici etniche di uno spirito renano, svevo o anglosassone. Noi percepiamo la parola. A tutta prima, la parola "anima" è un concetto ausiliario indimostrato. L'anima diventa chiaramente percepibile solo in ciò che noi chiamiamo il *mondo* dell'uomo. E uno scrittore tramanda il suo mondo nella sua parola.

Il terzo concetto della formula di Scherer, quello di *vissuto*, ha conseguito il significato di maggior rilievo. *Esperienza vissuta e poesia*⁹ è il titolo di un libro che riunisce quattro dei più bei saggi della storia della letteratura tedesca. Ermatinger distingue esperienza vissuta materiale, ideale e formale¹⁰, Gundolf esperienza formativa ed esperienza originaria. Si sarebbe tentati di dire che qui sia riunito il classicismo in storia della letteratura, poiché il metodo è tratto da Goethe e ritagliato su di lui.

Procedendo in questa direzione, però, il concetto fondamentale di «esperienza vissuta» diventa superfluo. Indipendentemente dalla posizione che si può assumere, al concetto di «esperienza vissuta» è costitutiva la presenza di un io e di un mondo in sé. I due sopraggiungono insieme e formano il mondo vissuto, quello di cui parla la poesia. Per trovare l'io puro noi torniamo a ciò che sta dietro l'opera e leggiamo le lettere del suo autore, oltre che diari e abbozzi, se ci sono. E però cos'è che a que-

⁶ [N. Hartmann, *Il problema dell'essere spirituale* (1933), trad. di A. Marini, La Nuova Italia, Firenze 1971, p. 79].

⁷ [Ivi, p. 81].

⁸ [Ivi, p. 82].

⁹ [Staiger fa riferimento all'opera di W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Teubner, Leipzig 1906].

¹⁰ [E. Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte*, Teubner, Leipzig 1921].

sto punto appare? Vediamo lo scrittore in una forma di esistenza meno pura, imposta dalla quotidianità e più o meno ridotta al livello della gente comune. Per trovare il mondo in sé indaghiamo il contesto storico, l'ambiente in cui lo scrittore cresce, la cultura, il paese, la società. Noi possiamo raggiungere questo mondo, però, solo nei documenti, il che significa che lo facciamo attraverso il modo in cui altri uomini hanno registrato questi aspetti. Invece che sullo scrittore stesso facciamo affidamento sui suoi contemporanei. Ma allora la “vera” immagine del mondo chi può mostrarcela? Quest'immagine non c'è, come d'altronde non c'è un vero io. Il mondo, che per chi fa esperienza deve restare ancora in parte inesperto, non si può rappresentare. L'io, invece, anche quando gli autori evitano di impiegare quest'espressione, viene rappresentato come un insieme di qualità. Così leggiamo, per esempio, dell'ipocondria del carattere di Heinrich von Kleist. Questa “qualità”, però, non significa altro che il modo in cui Kleist si muove conformemente al suo peculiare mondo tragico. Sarebbe però insensato sostenere con serietà scientifica che l'immagine tragica del mondo che si trova nella sua poesia *sia il risultato* dalla sua ipocondria. Con questo concetto abbiamo infatti soltanto riasunto alcune delle cose che si mostrano nel creare e nell'agire di Kleist.

Ora, può mai il concetto definire la causa di ciò attraverso cui esso viene conseguito? Questo richiama Molière:

Opium facit dormire...
 Quia est in eo
 virtus dormitiva,
 cuius est natura
 sensus assoupire

Contro questa straordinaria furia volta a salvare la categoria di causalità a tutti i costi, anche a quello della più completa assurdità, si ricordino le parole di Hegel:

L'individualità è il *suo* mondo, in quanto questo è il *mondo suo*; [...] un'unità i cui lati non ricadono l'uno fuori dell'altro, come accade nella rappresentazione delle leggi psicologiche, ove i lati sono intesi quale mondo presente *in sé* e quale individualità presente *per sé*¹¹.

Se prendiamo sul serio queste parole riconosciamo il ritorno all'esperienza vissuta come via più lunga e indiretta, come articolazione di un tutto che è proprio il mondo dello scrittore.

¹¹ [G.W.F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito* (1807), a cura di G. Garelli, Einaudi, Torino 2008, p. 207].

Con ciò torniamo sempre al mondo dello scrittore, percepibile nella parola, il che significa che torniamo all'opera, che ci è data solo in quanto oggetto immediato. Così lo storico della letteratura può e deve intraprendere parecchie cose, servirsi di alcune scienze e nutrirsi di altre – entrambi gli atteggiamenti sono utili; egli può tracciare quadri di natura culturale o raccontare storie di vita: è padrone a casa propria ed esegue il compito che gli è particolarmente congeniale quando descrive in maniera scientifica i mondi del poeta diventati linguaggio. Lo storico della letteratura, infatti, indaga la poesia, non qualcosa che sta dietro di essa. Egli vuole comprendere ciò che lo prende, non ciò che gli diventa visibile solo quando la dimensione letteraria svanisce. Porta al centro dell'attenzione non ciò che, nella letteratura, costituisce l'elemento non libero, ma l'esercizio del genio che dischiude un mondo nuovo.

Ma ora dobbiamo domandarci: cosa significa descrivere? Significa fare poesia sulla poesia? La poesia sulla poesia non è così priva di significato come si tende a credere. Alle discussioni e ai contributi di Hugo von Hoffmannsthal noi dobbiamo molte cognizioni profonde; i rilievi su Shakespeare ne *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* sono una ricca fonte di conoscenze. Qui, però, parliamo di scienza, e la descrizione scientifica non dev'essere poesia, bensì ciò che si contraddistingue per il fatto di condurre a unità concettuale.

Nello sforzo di portare alla luce una tale unità concettuale, la storia della letteratura rinuncia non di rado alla dimensione poetica e cerca di elaborare come storia delle idee la "visione del mondo" del poeta a partire dall'indeterminatezza del linguaggio poetico. Questo significa che essa sacrifica alla scientificità l'ampiezza delle sue prospettive e devia su un percorso laterale. Per lo storico della letteratura l'elemento ritmico, la costruzione della frase, la rima, la prosodia, la scelta delle parole devono essere tanto significativi quanto l'idea kantiana nella lirica filosofica di Schiller o quanto lo spinozismo in Lessing.

In una fresca gola
gira la ruota di un mulino,
scomparsa è la mia amata
che ha abitato lì¹².

¹² [«In einem kühlen Grunde / Da geht ein Mühlrad, / Die Liebste ist verschwunden, / Die dort gewohnt hat». Si tratta dell'*incipit* di una poesia di Eichendorff.

Nel corso del volume, riportiamo la traduzione italiana nel corpo del testo e l'originale tedesco in nota quando Staiger insiste sui contenuti. Quando, invece, l'analisi linguistica, metrica, ritmica non è apprezzabile sulla base della traduzione, lasciamo l'originale nel corpo del testo e inseriamo la traduzione in nota. Le osservazioni in nota racchiuse tra le parentesi quadre sono da considerarsi note della curatrice. Segnaliamo nel corpo del testo stesso la paternità delle traduzioni poetiche tra parentesi. Ove non altrimenti segnalato, le traduzioni sono della curatrice.

Queste semplici righe devono poter diventare oggetto di analisi, come potrebbero esserlo il *Reno* di Hölderlin o il *Faust* di Goethe. Chi non riesce a coglierle e a interpretarle scientificamente si espone all'equivoco molto diffuso e altresì fatale stando al quale l'elemento poetico potrebbe e dovrebbe essere derivato dall'idea, ovvero che l'idea sarebbe da ultimo la fonte più profonda di un'opera d'arte. Come se la relazione non si lasciasse spesso invertire e – come manifestamente nel classicismo goethiano – l'elemento ideale non fosse interpretabile a partire da elementi puramente formali¹³.

La storia dello stile, la tipologia, sa evitare questa via più lunga, indiretta. Tra tutte le possibilità della ricerca letteraria è quella più autonoma e fedele all'elemento poetico. Tuttavia non le è finora riuscito di trovare concetti che siano così puramente dedotti dall'essenza dell'opera poetica e ad essa adeguati come, per esempio, i concetti fondamentali di Wölfflin lo sono rispetto all'essenza dell'arte figurativa. Già il primo e più potente tentativo in tal senso, quello di Schiller nel saggio su *Poesia ingenua e sentimentale*, consegue le sue categorie muovendo da una metafisica speculativa per poi trasferirle sulla poesia. A ciò si aggiunge un altro pericolo inevitabile. Il raggiungimento dell'unità concettuale promosso da una tipologia di questo genere costa troppo caro, tenuta presente la cancellazione che esso comporta delle differenze più sottili. Sotto le coppie “compimento e infinità”, “dionisiaco e apollineo” si possono collocare molte cose. Tuttavia, tanto più è ampio il campo su cui ci si focalizza, quanto più debolmente il singolo viene messo a fuoco. Quando il ricercatore malgrado ciò lo vede, può senz'altro farne l'oggetto di una narrazione, ma non restituirlo nel contesto della sua concettualità.

Per queste ragioni abbiamo deciso di descrivere la singola opera d'arte con ogni prudenza. La descrizione scientifica noi la chiamiamo interpretazione. In questo libro, pertanto, interpretiamo le poesie. Per restringere quanto più possibile l'ambito di applicazione, selezioniamo le poesie da interpretare. In questo volume ci proponiamo come scopo di comprendere nel loro incantesimo e nel loro senso né più né meno che tre poesie.

Come procederemo? Vogliamo rifarci al maestro dell'arte ermeneutica, Schleiermacher, il cui approccio è stato descritto da Dilthey nei seguenti termini:

Egli iniziava con uno sguardo d'insieme all'articolazione, paragonabile ad una lettura rapida, poi a tastonì abbracciava l'intera struttura, illustrava le difficoltà e si

Nel caso di testi in prosa, ove non ci sia una ragione particolare, riportiamo solo la traduzione nel corpo del testo].

¹³ Cfr., su questo, E. Howald, *Probleme des Neuhumanismus. Rektoratsrede*, in «Universität Zürich. Bericht über das akademische Jahr 1937/1938», Orell Füssli, Zürich 1938, pp. 3-19.

soffermava a riflettere su tutti quei passi che permettevano di dare uno sguardo sulla composizione dell'opera. Solo allora cominciava l'interpretazione vera e propria¹⁴.

Questo passaggio si riferisce all'introduzione di Schleiermacher alla *Repubblica* di Platone. Nel caso delle poesie sarà ben più facile, per noi, venire a capo del compito. Eppure anche qui rimane essenzialmente la questione di «abbracciare a tastonì l'intera struttura», cosa che deve precedere l'interpretazione. Infatti solo con ciò viene aperto l'orizzonte entro il quale l'elemento singolare può essere compreso. Così, infatti, l'interpretazione completa gradualmente l'orizzonte dischiusosi.

Tuttavia, quanto più breve è la poesia, tanto meno le sue singole parti emergono come tali. Non appena non sapremo più come procedere, cercheremo di ottenere chiarimenti da altre opere dell'autore, forse dalla sua epoca nell'insieme. Questo significa che, anche in questo caso, tentiamo di comprendere il singolo a partire dal tutto, per poi spiegare a sua volta il tutto a partire dal singolo.

Non ci muoviamo allora in un circolo? Certo, nel circolo ermeneutico che Dilthey evoca sempre nel saggio sull'ermeneutica:

La totalità di un'opera deve essere compresa a partire dalle singole parole e dai loro collegamenti, e tuttavia ogni completa comprensione di un singolo elemento presuppone già quella del tutto. Questo circolo si ripete nel caso del rapporto della singola opera con la mentalità e con l'evoluzione del suo autore e si ritrova nuovamente nel rapporto tra quest'opera particolare e il genere letterario cui appartiene¹⁵.

Se Dilthey, però, accetta il carattere circolare della sua posizione con un'alzata di spalle, Martin Heidegger la concepisce come «l'espressione della struttura preliminare dell'esistenza stessa» e si arrischia pertanto a spiegare:

Il circolo non deve essere degradato a circolo vizioso e neppure ritenuto un inconveniente ineliminabile. In esso si nasconde una possibilità positiva del conoscere più originario, che è afferrata in modo genuino solo se l'interpretazione ha compreso che il suo compito primo, durevole e ultimo, è quello di non lasciarsi mai imporre pre-disponibilità, pre-veggenza e pre-cognizione del caso o delle opinioni comuni, ma di farle emergere dalle cose stesse, garantendosi così la scientificità del proprio tema¹⁶.

¹⁴ [W. Dilthey, *La nascita dell'ermeneutica* (1900), a cura di F. Camera, il melangolo, Genova 2013, p. 29].

¹⁵ [*Ibid.*].

¹⁶ [M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), a cura di F. Volpi sulla base della versione di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2005, p. 189].

«Dalle cose stesse!». Così anche noi ci avviamo senza preoccuparci, in maniera preliminare, di dove il percorso ci condurrà. Solo su una cosa vogliamo riflettere, finché il terreno scientifico non è abbastanza consolidato, cioè su come fissare il cammino che di fatto devono prendere la considerazione e la comprensione di una poesia.

Ci sentiamo profondamente debitori nei confronti della critica testuale, che esamina l'opera poetica con la più scrupolosa dedizione. Forse essa trova una ricompensa per il suo lavoro in un'interpretazione che degna della massima attenzione anche il minimo dettaglio.

Contro quest'impostazione ci aspettiamo l'obiezione per cui quanto noi intendiamo offrire non sarebbe più una *storia* della letteratura, ma, nel migliore dei casi, una *fenomenologia* della letteratura. In fin dei conti, però, il problema del nome del bambino non c'interessa molto; ci limitiamo a essere soddisfatti che sia sano. Chi scrive è comunque convinto che la *storia* della letteratura possa conseguire una profonda intelligenza del singolare in quanto dottrina delle connessioni maggiori. Crediamo inoltre che essa abbia oggi un grande bisogno di rinnovamento e che, una volta saturate le ricerche fin qui svolte, debba ora, per prosperare, ricominciare da capo e attenersi a una nuova fedeltà e a un nuovo rigore, insistendo affinché

[...] si curi
la ferma lettera, e l'esistente bene
si interpreti¹⁷. (trad. di L. Reitani)

¹⁷ [F. Hölderlin, *Patmos*, vv. 225-226: «[...] daß gepflegt werde / Der veste Buchstab und Bestehendes gut / Gedeutet»].