

IL DESTINO DELLA POESIA TEDESCA DEL BAROCCO
FRA TRADIZIONE CORTESE E TRADIZIONE BORGHESE

Norbert Elias

(traduzione a cura di Federica De Nisco)

La poesia nella società di corte del XVII e XVIII secolo

Se gettiamo uno sguardo in chiave comparata al destino dei Paesi europei e cerchiamo di cogliere l'attualità di ciò che per essi ha rappresentato un determinato secolo - in termini di avvenimenti reali, di immagini impresse nella memoria collettiva, di processi comuni di esperienza - emergono chiaramente, in modo più evidente rispetto a quanto non sia possibile mediante singole osservazioni, delle differenze nel corso del destino e nelle caratteristiche dei popoli. Ciò vale non da ultimo per l'attuale habitus sociale degli individui di questi Paesi, cioè per il così detto carattere nazionale. Prendiamo ad esempio il Diciassettesimo secolo, il secolo dell'assolutismo egemonico nella maggior parte degli stati dell'Europa continentale e dell'assolutismo in senso stretto che vigea in Inghilterra, il secolo della società di corte e del barocco. In retrospettiva, il XVII secolo rappresenta per i Francesi, gli Inglesi e gli Olandesi il "secolo d'oro", il secolo del potere statale crescente, dello splendore della vita sociale e dei grandi contributi culturali, tenuti in gran conto da queste società sino ad oggi.

Per la Germania, questo fu invece un secolo di miserie, di calamità belliche e di confusione spirituale. L'imperatore e i re degli stati confinanti combattevano per impossessarsi del suolo tedesco. Nelle lunghe lotte interne di predominio tra i principi imperiali e i signori feudali, grandi e piccoli, gli equilibri di potere pendettero sempre dalla parte di questi ultimi. Lo stato di guerra continuo decimò il Paese. È difficile dire quanto andò perso di una tradizione che si sarebbe forse invece tacitamente tramandata da una generazione all'altra. La guerra dei Trent'anni non solo impoverì il Paese ma ne

Il saggio è uscito per la prima volta in Elias 1987, *Mercur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, 41 anno (Stuttgart, Klett) 6: 451-468. Per la traduzione abbiamo fatto riferimento alla versione contenuta in Elias 2006, *Aufsätze und andere Schriften, III* (Frankfurt am Main: Suhrkamp). © 2006 Norbert Elias Foundation, Amsterdam. Desideriamo ringraziare i membri del Norbert Elias Stichting per il permesso di tradurre e pubblicare questo scritto [ndr].

abbrutì anche i costumi, contribuì alla decivilizzazione, peggiorò la forza creatrice delle arti, e solo nei territori più orientali del vasto regno, in Slesia, si assisté ad un rifiorire dell'arte poetica. In una città ben fortificata come Breslavia – che nelle circostanze avrebbe potuto difendersi dalla minaccia di eserciti invasori, si viveva abbastanza al sicuro. Il territorio apparteneva all'imperatore ed era marginale dal punto di vista strategico. È là che si potrebbe dire, si sarebbe rifugiata la cultura tedesca.

Il Diciassettesimo secolo fu invece per la Francia “le grand siècle”, l'epoca di Enrico IV, Richelieu e Luigi XIV, la cui corte divenne un modello centrale di riferimento per le grandi società europee. Ciò che accadeva a Versailles riecheggiava in tutte le corti d'Europa, inclusa quella russa. Nel Medioevo c'era una classe sociale, quella del clero, che era più o meno coesa, che – ovunque in Europa, a prescindere dai confini nazionali – era educata in latino e si esprimeva in questa lingua. Sotto molti aspetti, i suoi membri avevano più cose in comune con gli appartenenti allo stesso ceto di altre nazioni che non con quelli delle classi popolari dei Paesi in cui vivevano. Le società di corte europee del Diciassettesimo e Diciottesimo secolo rappresentarono una tale formazione sociale sovranazionale e l'ultima formazione sovranazionale europea. Si deve tener conto che si trattava di una formazione di élite, di un *establishment*, i cui membri – per quanto riguarda la struttura della personalità e delle buone maniere – avevano maggiori affinità di quanto non fosse per i ceti più bassi dei loro stessi Paesi. Il fatto che gli appartenenti ad una società di corte europea guerreggiassero fra di loro, affrontandosi corpo a corpo sul campo di battaglia, non pregiudicò affatto la relativa unità di una civiltà cortigiana e non di meno trovò nell'atteggiamento militare un suo tratto distintivo. Il comune sentimento di appartenenza al proprio ceto dell'uomo civilizzato a corte trovò espressione nei rituali del comportamento, sia in tempo di pace che in tempo di guerra.

Il nucleo della buona società era formato – almeno in tutti i Paesi dell'Europa continentale in cui fossero presenti le corti – dai principi e dalla loro nobiltà cortigiana. Di questa società aristocratica facevano però parte anche molti uomini di origini borghesi. In tutti i Paesi europei, persone di tale estrazione sociale ricoprivano incarichi medio-alti, quelli che noi oggi chiamiamo impieghi statali, al servizio cioè di principi. Colbert è un esempio di questo tipo di borghesia. Martin Opitz è un altro. Si tratta in questo caso di una formazione sociale per la quale non disponiamo di una precisa definizione. Propongo di chiamarla “borghesia cortigiana”, un'espressione – questa – che può suscitare alcune difficoltà perché nell'Inghilterra non assolutista – anche dopo la restaurazione del regno – la corte del sovrano non divenne il centro della vita sociale come negli altri Paesi del continente europeo. In particolare, nel Diciottesimo secolo, la “society” di Londra, alla quale apparteneva l'aristocrazia di corte non dominante, svolse – come formazione sociale – un ruolo simile a quello delle corti continentali. Nonostante le lunghe e continue lotte di potere tra Inghilterra e Francia, questo specifico carattere della buona società accomunò a tal punto la struttura sociale inglese alle altre, da produrre quegli aspetti simili a quelli dei ceti elevati europei – per quanto concerne usi e costumi, canoni di comportamento, stili abitativi e abitudini sociali – che contraddistinguevano i membri di una medesima classe di nobili o di borghesi aristocratizzati. Di essa facevano parte non soltanto principi o servitori dello stato ma anche patrizi di estrazione borghese delle grosse città commerciali. Se leggiamo le biografie degli uomini del Diciassettesimo e Diciottesimo secolo che – a prescindere

dalle proprie origini sociali – appartenevano a questa società di corte, ci si accorge che – quanto meno in gioventù e in tutta Europa – essi viaggiavano molto in Italia, in Francia e in Inghilterra, incontravano uomini dai costumi simili, persone dello stesso ceto, per utilizzare insomma un termine inglese: *gentlemen*. Si abbigliavano quasi nello stesso modo, si davano le stesse arie e avevano gli stessi gusti. Questa società regale – con ai vertici la nobiltà e, a fianco o poco sotto, persone di origine borghese aristocratizzate e civilizzate a corte, a ricoprire per lo più posti nella burocrazia statale – costituiva il fondamento di tutto ciò che noi definiamo barocco, nella sua versione sia manierista che classicistica.

Se teniamo presente l'immagine di questa società aristocratico-cortigiana transnazionale d'Europa, alcune peculiarità della storia tedesca diventano allora più chiare. Vorrei definire il modello di questo processo di sviluppo analizzando l'evoluzione della poesia tedesca, e ciò sarebbe impossibile se non considerassimo contemporaneamente quelle caratteristiche tipiche delle corti e delle società tedesche in cui esse si formarono. Come tutte le arti cortigiane, la poetica del Diciassettesimo e Diciottesimo secolo è infatti molto più direttamente dipendente dalla vita sociale di quanto non lo sia ai nostri giorni. Oggi la poesia appare in larga misura come il prodotto altamente individualizzato di soggetti particolari. I componimenti in versi suonano spesso come qualcosa che riecheggia dalla più profonda chiusa interiorità del singolo, come una voce che da un carcere si rivolge ad un pubblico lontano e sconosciuto. Se qualcuno ascolti e chi esso sia è una questione che pare non interessare al poeta attuale. L'immagine di questo rapporto molto indiretto e instabile fra il poeta e il suo pubblico condiziona arbitrariamente anche il modo di percepire e di valutare la lirica dei secoli passati. Emergono così grossi errori di giudizio e fraintendimenti che potrebbero essere evitati se provassimo invece non solo a capire la letteratura – e la poesia in particolare – come comunicazioni umane, come una cosa creata da esseri umani per altri loro simili in una ben precisa situazione sociale, ma anche se tentassimo di metterci nei panni di questi altri. Ciò che propongo è quindi un approccio sociologico al problema della letteratura, «sociologico» non nel senso di un sistema di astrazioni sbagliate – dal rapporto incerto con la realtà – ma in quello di uno studio che approssima gli uomini – di ieri, di oggi e di domani – come esseri in relazione, e che – come tali – si lascino osservare, chiarire e comprendere in modo naturale.

Il carattere sociale, relazionale della poesia può servire da esempio. Nelle società aristocratico-cortigiane del Diciassettesimo e Diciottesimo secolo, la lirica veniva considerata non come il prodotto eccezionale di un genio ispirato ma come qualcosa di cui ogni gentiluomo, ogni persona che contasse e appartenesse alla società di corte, avrebbe potuto essere capace se solo si fosse sforzato un po'. In alcune cerchie sociali, scrivere in versi era considerato la dote normale di un uomo civilizzato a corte, esattamente come ballare, tirar di scherma, cavalcare in maniera elegante e, possibilmente, saper suonare uno strumento. La lirica allietava l'intrattenimento nella vita di società; spesso si facevano circolare manoscritti poetici tra amici e conoscenti. Non si trattava quindi della comunicazione di un singolo con un pubblico anonimo ma della condivisione all'interno di un circolo di persone più o meno conosciute. Ovviamente la poesia aveva anche altre funzioni. Il grande poema epico di Milton *Paradise Lost* (*Il paradiso perduto*) aveva uno scopo pedagogico ed edificante, e lo stesso

vale in misura minore per l'opera di Opitz *TrostGedichten In Widerwertigkeit Deß Krieges* (Poesie consolatorie nelle avversità della guerra). Ma come già detto, gran parte della poetica barocca si iscrive immediatamente in un preciso contesto sociale. Andrew Marvell, uno dei poeti barocchi europei più famosi, non pubblicò mai le sue poesie. L'arte di scrivere versi rappresentava un intrattenimento per le cerchie aristocratico-cortigiane nel quadro di una società che aveva relativamente molto tempo libero a disposizione e che tuttavia – in misura maggiore di quanto non si sia soliti oggi – era abituata a provvedere a sé stessa con proprie occasioni di svago, una fra le quali, la poesia, che costituiva un piacevole passatempo. La sensibilità per la qualità di una composizione era di conseguenza molto sviluppata – da notare però: non una sensibilità per lo straordinario, l'ermetico, l'altamente individualizzato ma per una melodiosa “poesia di società”.

Naturalmente, i versi servivano anche ad esprimere in maniera immeditata emozioni personali in situazioni particolari. Che il poetare fosse un gioco di società non voleva necessariamente dire che gli stati d'animo che esprimeva si riducessero ad essere dei clichés sociali, per quanto quasi certamente lo fossero anche. Qui può aiutarci un esempio.

Com'è noto, nel 1757 Federico il Grande si trovò in una situazione drammatica, minacciato su tutti i fronti, dai russi, dagli austriaci e dai francesi. Nel giugno di quell'anno fu sconfitto a Kollin. Sua sorella si rivolse allora, disperata, a Voltaire, chiedendogli se non fosse possibile convincere Madame de Pompadour ad intercedere presso il re francese perché avesse compassione e concedesse alla Prussia un periodo di tregua. In quell'occasione, Federico II scrisse alla sorella che si sarebbe tolto la vita piuttosto che sopravvivere alla sconfitta, e concluse la lettera con due versi: «Ainsi mon seul asile et mon unique port/ Se trouve, chère sœur, dans le bras de la mort»¹ (Epistola a Sofia-Guglielmina, dopo la battaglia di Kollin, nell'anno 1757). Con lo stesso tono, si rivolse a Voltaire «Pour moi, menacé du naufrage,/ Je dois, en affrontant l'orage,/ Penser, vivre et mourir en roi»² (9 Ottobre 1757). Il pathos tragico di Corneille – poi considerato dalle generazioni successive talvolta un po' teatrale – servì in questo caso ad un vero sovrano come un modo per scuotere i sentimenti in una circostanza del tutto reale e niente affatto teatrale. Che un uomo civilizzato a corte – dunque anche un re dotato e istruito, in costante contatto con filosofi e intellettuali importanti del suo tempo – nella fase forse più tragica della sua vita esprimesse le sue emozioni con la poesia e – diremmo oggi in maniera un po' derisoria – “prorompesse in versi”, tutto ciò non aveva di per sé alcunché di affettato, perché egli intendeva davvero ciò che in quel modo diceva. Sua sorella gli scrisse che avrebbe condiviso il suo destino, che non avrebbe voluto sopravvivere a lui e al suo casato, ed egli le rispose: «porremo allora insieme fine alla nostra sfortuna».

1 *Correspondance de Frédéric II, Roi de Prusse*, Vol. 12, 1, Berlin, 1856 (Œuvres de Frédéric le Grand, Vol. 27, 1), Nota a p.300 e seg. «Il mio solo rifugio e il mio unico porto/ Si trova, cara sorella, nelle braccia della morte» (Tr. da «Epistel an meine Schwester von Bayreuth im Jahre 1757», in: *Friedrich II, Königs von Preußen, hinterlassene historische Werke*, Vol. 6, Berlin, 1789, p. 234).

2 *Correspondance de Frédéric avec Voltaire*, Vol. III: *Depuis le départ de Voltaire de Berlin, en 1753, jusqu'à sa mort (16 Mars 1754- 1^{er} Avril 1778)*, in: *Correspondance de Frédéric II, Roi de Prusse*. Vol. VIII, Berlin 1853 (Œuvres de Frédéric le Grand, Vol. XXIII), p. 15. «per me, minacciato dal naufragio/ devo, affrontando la tempesta/ pensare, vivere e morire come un re». (Federico II di Prussia, *Königs von Preußen hinterlassene Werke. Neunter Band: Briefwechsel. Des Königs Briefe an Voltaire*, edizione migliorata e ampliata, Berlin, 1789, p. 182).

Agli uomini del Ventesimo secolo, le tragedie – e talvolta anche i libretti d'opera dell'assolutismo di corte – possono apparire strani, perché i protagonisti sono per la maggior parte re e regine. Non serve però grande immaginazione per capire che tra il gusto di un'epoca e i reali rapporti di potere di una particolare società storicamente determinata esistono delle ben precise relazioni. A differenza dell'Inghilterra – nella quale l'egemonia delle classi terriere era limitata – e, nel Diciassettesimo secolo, anche dell'Olanda – dove essa era invece ostacolata dal patriziato cittadino – negli stati assoluti l'autorità dei principi fu così grande e imperturbabile che rimase immutata fino alla rivoluzione francese, riflettendosi così anche nel gusto artistico. Ci si ricorda del giudizio di Federico Il Grande su Shakespeare, nella De la littérature allemande.³

Vous y verrez représenter les abominables pièces de Shakespeare, traduites en notre langue et tout l'Auditoire se pâmer d'aise en entendant ces farces ridicules et dignes des Sauvages du Canada. (...) Voilà des Crocheteurs et des Fossoyeurs qui paroissent et qui tiennent des propos dignes d'eux ; ensuite viennent des Princes et des Reines. Comment ce mélange bizarre de bassesse et de grandeur, de bouffonnerie et de tragique peut-il toucher et plaire?⁴

I sovrani dell'epoca e i ceti aristocratico-cortigiani che li circondavano non costituirono affatto – come spesso accade invece per l'establishment attuale – una classe dominante con una cattiva coscienza. Essi si sentivano ancora dei predestinati, pienamente legittimati a comandare o per grazia divina o perché migliori dal punto di vista umano, più prudenti e controllati, dunque – nel senso propriamente cortese del termine – più civilizzati rispetto alla massa ignorante della popolazione.

È in questa stessa ottica che si comprende anche come, almeno nel Diciassettesimo secolo – ma in buona parte pure nel Diciottesimo – quei modelli di comportamento e quegli stili di gusto siano stati ampiamente adottati dagli strati più alti della borghesia. Come già accennato, in Inghilterra e in Olanda ma non solo, questi ceti erano innanzitutto costituiti non da commercianti e mercanti ma da cortigiani o, come diremmo oggi, da funzionari. Coloro che – in posizioni di responsabilità – lavoravano a servizio dello stato erano in larga misura occupati a corte. Non c'è dunque alcun dubbio che fossero civilizzati alle maniere cortesi, né c'è da sorprendersi che la loro produzione artistica fosse improntata a quel tipo di sensibilità, che presentasse insomma – detto in altre parole – un carattere barocco.

Si tratta qui di un tratto tipico dell'evoluzione tedesca, costituito in particolare dallo sviluppo letterario che sorse intorno alla metà del Diciottesimo secolo sotto forma di un importante movimento dotato di un proprio stile marcatamente borghese e non di corte. Nella società di allora, principi e aristocratici mantenevano intatta la loro tradizionale supremazia. Le aspirazioni dell'avanguardia intellettuale borghese ad un'autentica ascesa sociale rimanevano ancora solo sulla carta. Si limitavano in

³ Cfr. il primo capitolo nel primo volume di Norbert Elias, *Il processo di civilizzazione*, Bologna: Il Mulino, 1988.

⁴ «Là vedrete come vengono rappresentate le abominevoli opere di Shakespeare, tradotte nella nostra lingua e come l'intero auditorio sia sconvolto a sentire queste farse ridicole e degne dei selvaggi del Canada [...] Compaiono degli scassinatori e dei becchini che tengono dei discorsi degni di loro, poi arrivano i principi e le regine. Come può piacere e commuovere questo miscuglio bizzarro di bassezze e di grandezze, di buffoneria e tragicità?» N. Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Frankfurt a/M: 1976 (1997) p. 427.

particolar modo ad un'emancipazione attraverso i libri, la letteratura e la filosofia. In questi campi – più in generale, in ambito culturale, nel senso reso più precisamente dal concetto di “cultura”, che iniziò a diffondersi a quell'epoca in Germania – le grandi opere servivano ai rappresentanti di quel movimento per affermare con orgoglio le proprie origini, per presentarsi come persone civilizzate di estrazione diversa da quella dei cortigiani o degli aristocratici. Un tale filone artistico-speculativo di affrancamento dall'egemonia dell'assolutismo monarchico e aristocratico non avrebbe perciò potuto assumere che un carattere più o meno velatamente anti-cortese. Sino a che fosse esistita, la letteratura di corte avrebbe comunque trovato dei critici del tipo di vita che rappresentava, ed esempio di un tale atteggiamento fu la lirica pastorale. Lo stesso celebre libro di Antonio de Guevaras sull'introduzione alla vita di corte – che tanta eco ebbe in Germania grazie alla traduzione di Aegidius Albertinus dal titolo *Institutiones Vitae Aulicae oder Hofschul* (la Scuola della Corte) – presenta evidenti toni anti-cortigiani. Nonostante vi siano certamente stati dei collegamenti, occorre distinguere con nettezza la critica aristocratica di corte da quella borghese o, per meglio dire, della borghesia non cortigiana.

Se non procediamo in questo modo, non si capisce affatto lo schema caratteristico dello sviluppo della letteratura tedesca. Esso è talmente radicato nella tradizione borghese da sembrare scontato, come se le stesse espressioni dell'epoca moderna trovassero proprio in quel movimento, che ho definito di emancipazione sociale, i loro inizi. I suoi esponenti rigettarono la quasi totalità delle manifestazioni letterarie, soprattutto liriche, antecedenti il loro tempo, considerandole di scarso valore e indegne di entrare a far parte del canone artistico tedesco.

Ora, è certamente vero che la letteratura di corte in Germania – a differenza di quanto non sia stato in Inghilterra e in Francia – è stata capace di meno capolavori. Gli sconvolgimenti provocati dai conflitti religiosi, le devastazioni dovute alla guerra dei Trent'anni, causarono delle interruzioni nella continuità della trasmissione culturale tra le generazioni, e ciò riguardò tra l'altro anche la letteratura e, in particolare, la poesia. Già per Martin Opitz, era come se il proprio Paese mancasse di qualsiasi eredità poetica, come se ai tedeschi si dovesse insegnare di punto in bianco come scrivere liriche nella loro lingua. Le regole esistenti erano chiaramente influenzate dalla tradizione aristocratico-borghese del suo tempo, quella della generazione europea sovra-statale di corte di cui ho già parlato. Un posto d'onore vi aveva Petrarca, così come l'avevano Ronsard e i classici antichi. In particolare in Germania, essa ebbe molte dislocazioni. Data l'estrema frammentazione dei domini, i cortigiani erano numerosi, più di quanto non fossero in altri territori del continente, Italia compresa. Pochi sovrani erano così ricchi da potersi permettere a lungo i lussi e gli sfarzi di corte loro necessari per competere nell'incessante lotta di status con gli altri principi tedeschi. Non di meno, quanti potevano, ci hanno tramandato molte costruzioni stupefacenti, e lo stesso vale per il lascito musicale del barocco tedesco.

Sotto certi aspetti, la poetica si distingue però profondamente dalle altre arti, e questo è quanto mai significativo dal punto di vista sociologico. Nel Diciassettesimo e nel Diciottesimo secolo era frequente che artisti come i musicisti, i pittori, gli scultori o anche gli architetti appartenessero ad un cetto sociale più basso di quello dei poeti. Pur se intellettualmente ben dotati, essi provenivano, nella maggior parte dei casi, dai

ranghi artigiani e – nella gerarchia della corte – non potevano che aspirare a posizioni relativamente inferiori. Rubens e Velasquez furono delle eccezioni. Ma anche Bach fu imprigionato dal suo mecenate perché aveva trasgredito ad un divieto. Il conflitto tra Mozart e l'Arcivescovo di Salisburgo, suo principe e pigmalione – conflitto che si risolse in una definitiva rottura – fu a tal punto inevitabile e radicale perché il secondo dava per scontato – in base alle usanze del tempo – che fra gli obblighi di un musicista di corte vi fossero anche mansioni occasionali come quella di cameriere personale. Ed il giovane Mozart – consapevole della sua arte e dei suoi successi – non era certo disposto a prestarsi a servizi del genere.

Nella società cortigiana, la posizione sociale del poeta era diversa da quella del pittore e del musicista, e l'eco di questa differenza è risuonata fino ad oggi. Pittori, musicisti, scultori e architetti – a prescindere dalle doti personali – necessitavano di una formazione professionale. A quel tempo, studiavano da artigiano, imparavano il mestiere da un maestro più anziano. Oggi frequentano una accademia musicale o artistica. Ma i poeti, sì, i poeti, ieri come oggi devono apprendere da soli la loro arte. Nella società aristocratica cortese, essa era non tanto per il popolo – in quel caso: servitori pubblici di corte o della municipalità, stipendiati dai loro superiori, dai principi o anche dai patrizi cittadini – ma soprattutto per i gentiluomini o, se si vuole, per dilettanti. All'epoca, come già detto, ci si aspettava che ogni Signore sapesse almeno comporre dei versi per la letizia del sovrano e dei cortigiani. Poteva trattarsi di composizioni edificanti, divertenti o satiriche e mordaci. Si ricorda che Federico II ruppe con Voltaire perché questi – partito in viaggio – fece inaspettatamente sparire un manoscritto di poesie del re. Federico andò su tutte le furie, sguinzagliò i suoi sgherri alle calcagna del fuggiasco, alla fine riuscì a farlo arrestare a Francoforte e lo costrinse a pubblicare il volume. Evidentemente temeva che – dato il sarcasmo che vi aveva riversato – il disvelamento delle cattiverie che egli aveva scritto sui membri di altre società di corte europee gli avrebbe pericolosamente creato degli acerrimi nemici. Insomma, quasi tutti, allora, erano quindi in grado di scrivere in versi. La stessa sorella di Federico – Sofia-Guglielmina, Marchesa di Bayreuth – per molti anni soffrì del fatto che nella sua città vi fossero poche persone d'ingegno con cui intrattenersi in modo interessante. Le conversazioni colte erano fra le forme basilari della vita di società a corte, e la Marchesa scrisse una volta che – a parte la lettura, la pittura e la musica – la sua principale passione era «le charme de la Société», o meglio: il discutere piacevolmente, l'intrattenimento nel senso letterario del termine. Donna molto intelligente, sperò di attrarre presso di sé Voltaire e di fondare un suo proprio salotto. Non vi riuscì, e per questo lo pregò di cercare a Parigi un gentiluomo altrettanto brillante che fosse disposto a recarsi a Bayreuth. Alla fine il filosofo trovò qualcuno, e gli si raccomandò di essere tra l'altro capace di comporre bei versi: «des jolis vers». Il discorrere, i «bon mots», il pettegolezzo intelligente, le satire pungenti, soprattutto i giochi amorosi ed eccitanti erano l'essenza della vita sociale a corte. Era in quest'atmosfera che si poetava. Non si comprende la poesia barocca se non si ricostruisce il clima di quel tipo di società che ne rappresentava il terreno fertile. Come per ogni espressione artistica cortigiana, la poesia dipendeva non solo dal cosa, cioè dal contenuto, ma al contempo anche dal come esso venisse comunicato, esattamente come – nel caso del comportamento dell'uomo di corte – il modo, «de comment», dell'agire era altrettanto importante del suo scopo e

della sua intenzione. È in particolare nella lirica che la poesia di corte – forse in maniera più marcata in Francia – si manifestò al massimo livello di musicalità, di ricchezza di associazioni, di maestria nell’evitare spazi vuoti, in una parola: in un’estrema sensibilità – conservatasi fino ad oggi nella tradizione francese – per il come del dire.

Com’è noto, tale attenzione per la musicalità del linguaggio e dei costrutti raggiunse raramente – tra i poeti barocchi tedeschi – le vette che si ebbero invece in Francia, in Inghilterra, in Italia e in Spagna. Non di meno, troviamo qua e là anche fra i tedeschi piccoli capolavori meritevoli di essere ricordati. Scelgo come esempio «Wo sind die Stunden der süßen Zeit» (Dove sono le ore del dolce tempo), di Hofmannswaldau. Si tratta del canto di un uomo che ha perso la propria amata. In ogni strofa, il contrasto tra la leggerezza della quartina amoreggiante e, all’opposto, il ritmo pesante e serio degli ultimi due versi mostra chiaramente l’elevata abilità poetica di questo Autore, dal momento che la musicalità sembra esprimere esattamente ciò che egli sente:

*Wo sind die stunden
Der süssen zeit/
Da ich zu erst empfunden/
Wie deine lieblichkeit
Mich dir verbunden?
Sie sind verrauscht / es bleibt doch dabey
Daß alle lust vergänglich sey.*

*Das reine schertzzen/
So mich ergetzt/
Und in dem tieffen hertzzen
Sein merckmahl eingesetzt/
Läst mich in schmerzzen/
Du hast mir mehr als deutlich kund gethan/
Daß freundlichkeit nicht anckern kan.*

*Das angedencken
Der zucker – lust
Will mich in angst versencken.
Es will verdammte kost
Uns zeitlich kräncken/
Was man geschmecket/ und nicht mehr schmecken soll/
Ist freuden-leer und jammer-voll.*

*Empfangene küsse/
Ambrirter safft/
Verbleibt nicht lange süsse/
Und kommt von aller krafft;
Verrauschte flüsse
Erquicken nicht. Was unsern geist erfreut/
Entspringt aus gegenwärtigkeit.*

*Ich schwamm in freude/
 Der liebe hand
 Spann mir ein kleid von seide/
 Das blat hat sich gewand/
 Ich geb'im leide/
 Ich wein'itzund/ daß lieb und sonnenschein
 Stets voller angst und wolcken seyn.⁵*

5 “Dove sono le ore
 del dolce tempo
 che io dapprima provai,
 come mi lega
 la tua amorevolezza a te?
 Sono passati e pur tuttavia presenti
 i piaceri son fugaci.

I puri sollazzi
 mi diletano
 e nella profondità del cuore
 un segno mi han lasciato,
 mi fanno pensare,
 nelle tue labbra ho visto chiaramente:
 l'amicizia non può attecchire.

Il ricordo dei dolci piaceri
 nella paura mi sprofonda,
 il frutto proibito
 nel tempo ci ammala,
 ciò che si è provato
 non più si deve gustare
 è misero e privo di gioia.

I baci ricevuti,
 nettare d'ambrosia
 non conservano la dolcezza a lungo
 e se ne vanno con forza.
 I fiumi trascorsi non si ristorano.
 Ciò che rallegra lo spirito
 sorge dal presente.

Nuotai nella gioia,
 la mano amorosa
 mi tese un vestito di seta,
 la sorte però si volse,
 ora cammino nella pena
 piango che l'amore e il sole splendente
 sono pieni di angustie e di nubi”.

Christian Hofmann von Hofmannswaldau, *Gedichte*. Auswahl und Nachwort von Manfred Windfuhr, Stuttgart 1969, p. 102 e seg.

Il rifiuto dell'arte poetica di corte da parte del movimento letterario del «classicismo» tedesco

L'evoluzione dell'arte poetica tedesca è per molti aspetti discontinua, e la lirica appena citata mette ben in evidenza la cesura tra la poesia barocca aristocratico-cortigiana e la quella che si definisce «classica». In Francia, i grandi poeti considerati classici erano quelli barocchi di corte. In Germania erano invece trattati come tali – in contrapposizione ad essi – i contemporanei di Goethe e Schiller, perché mentre i primi, benché di origini borghesi, erano giudicati influenzati dalla civiltà e dalla società di corte, i secondi – per quanto insigniti di un titolo nobiliare e inseriti nelle cerchie del sovrano – erano visti come portavoce di un tipo specifico di ideali e intenti, ai quali si univa al contempo – oltre ad una sensibilità come quella espressa dal movimento giovanile dello *Sturm und Drang* – insieme anche un atteggiamento spiccatamente negativo nei confronti della vita cortese, dei suoi costumi, della sua organizzazione e perciò pure del genere di poetica in cui quegli usi e quegli stili di gusto si riflettevano.

Certo alcuni esponenti della poesia classica tedesca si trovarono prima o poi costretti – al mutare delle relazioni di potere della loro epoca – a cercar rifugio presso le corti principesche ma, quando accadde, lo fecero per lo più controvoglia. Offrirono sì le loro riverenze e tentarono comunque di salvaguardare il loro orgoglio borghese. Nelle loro opere, essi dissimularono i loro sentimenti anti-cortigiani o, per lo meno, non li espressero tanto manifestamente come negli anni dello *Sturm und Drang*. Lessing, così come Schiller, erano fra questi riluttanti impiegati di corte. Goethe fu invece un'eccezione. Coltivò un temperamento naturale che gli consentì di contemperare ideali borghesi e cortigiani. Drammi come il *Tasso* e *l'Ifigenia* mostrano come questo compromesso non sia sempre stato fortunato. Fa però riflettere il fatto che il più grande poeta del classicismo tedesco sia non di meno indubbiamente riuscito, pur dopo una giovinezza ribelle, a giocare con grande maestria e con gusto, secondo la moda del suo tempo, il ruolo di ministro presso una corte tedesca, per quanto piccola e forse un po' borghese questa fosse. Pur sottomettendosi alla disciplina regia, egli rielaborò nello stesso tempo a suo modo le esperienze anticonformiste del suo periodo di formazione. Goethe appartenne inoltre, al pari di altri rappresentanti del movimento letterario classico, a quelle generazioni per le quali le forme di dominio assolutistico e gli stili di vita esemplari aristocratico-cortigiani avevano perso – nonostante sopravvivessero da tempo in molte parti d'Europa, la loro apparentemente scontata naturalezza. L'apogeo della cultura e della poesia barocche si ebbe – potremmo dire – in una fase storica in cui la supremazia dei principi e dell'aristocrazia di corte sembrava ancora insindacabile. Già nella seconda metà del Diciottesimo secolo – e, ad ogni modo, del tutto soltanto dopo la Rivoluzione Francese – non fu più questo il caso, anche se Paesi come la Prussia, l'Austria e la Russia rimasero *de facto* ancora fino al 1918 dei regimi assolutistici.

La critica borghese del potere assoluto principesco e aristocratico assunse forme diverse nelle varie parti d'Europa. In Francia la idra aveva solo una testa, in Germania ne aveva molte. Qui – data la frammentazione politica e il gran numero di Signor e Signorotti – un'opposizione unitaria sarebbe stata impensabile e, nel corso del Diciottesimo secolo, questa fu sostituita da quel movimento letterario di cui abbiamo parlato. Incapace di una qualsiasi azione effettiva, i suoi ideali erano quelli borghesi

di umanità e di uguaglianza tra gli uomini ma chi se ne faceva portatore era quella grande corrente artistica spesso seminascosta, talvolta espressivamente eccessiva, decisamente critica dello *status quo* – con le sue iniquità, con la sua inumanità – e di quel che canone poetico di corte che fu visto ad esso intimamente collegato. Non si può comprendere la frattura sopra richiamata nello sviluppo della poesia tedesca se si dimentica che in Germania la letteratura e la filosofia classica furono elaborate e sostenute dagli esponenti di un'avanguardia borghese la cui classe di appartenenza – in un periodo in cui era politicamente ancora impotente – espresse in quei campi culturali quei suoi propri valori e orientamenti che si traducevano in un aspro rifiuto ed in un celato attacco agli ideali aristocratico-cortesie e agli stili di vita trasfigurati anche nella poesia barocca.

Conflitti più o meno manifesti fra letteratura dell'«assolutismo delle buone maniere», letteratura in senso stretto e letteratura illuminista borghese almeno in parte critica del potere dell'*ancien régime*, erano certamente presenti anche in altri Paesi. Ma in nessuno di essi, come invece in Germania, si coagularono, nel così breve tempo della seconda metà del Diciottesimo secolo, in un antagonismo di classe – tra una borghesia non di corte in ascesa sociale e un'aristocrazia cortigiana – che fece della cultura, ed in particolare della letteratura, il suo proprio campo di battaglia. La radicalità dello scontro tra poesia classica e poesia barocca ricalcò l'acutezza di quella profonda lotta sociale e – come si mostrerà – avrà pesanti conseguenze sullo sviluppo della lirica tedesca fino ai giorni d'oggi. Forse, a prima vista, questo scenario non pare così evidente ma ciò dipende prima di tutto dalla tendenza ad evitare il più possibile di immaginare profonde contrapposizioni sociali strutturali, ed in secondo luogo dal fatto che, nella realtà, le annose diatribe, in Germania, fra nobiltà e borghesia hanno avuto un carattere del tutto specifico.

Nel corso del Diciottesimo secolo, tale specificità consisteva in larga misura nel fatto che gli sforzi di autorappresentazione e di espressione dei propri valori letterari e filosofici da parte dei ceti borghesi erano – con poche eccezioni – sistematicamente ignorati da quelli aristocratico-cortesie. Non credo si possa oggi facilmente immaginare quanto ampia fosse la distanza sociale fra queste ultime cerchie – i membri delle quali erano educati in francese e parlavano in questa lingua – e i rappresentanti di quel movimento classicista tedesco. Tra il sistema normativo, il modo di vedere e il gusto artistico dei circoli ai quali apparteneva Federico il Grande e gli orizzonti morali ed estetici di coloro che si interessavano ad opere come *I Masnadieri* e il *Götz di Berlichingen* non c'era pressoché alcun tipo di comunicazione. Ho personalmente condotto alcuni studi per capire in che misura i prodotti letterari della classe media riuscissero a penetrare negli ambienti cortigiani. Ad esempio, nella corrispondenza tra Mozart e suo padre – che, per almeno un certo periodo, furono indubbiamente al centro della vita musicale delle cerchie di corte europee – le personalità di quel movimento artistico risultano citate solo molto raramente e di sfuggita. Prima del 1789, quella corrente letteraria e speculativa tedesca sulla quale stiamo concentrando la nostra attenzione appariva, nelle società cortigiane del Continente, come un mondo lontano con cui si aveva ben poco a che fare. Federico il Grande menzionò il *Götz* di Goethe in riferimento al tipo di intrattenimento degli strati popolari più bassi, per lui di cattivo gusto e senza alcuna rilevanza.

Le critiche espresse da questo tipo di letteratura borghese nei confronti della vita sociale di corte erano di per sé altrettanto radicali di quelle rivolte dai più eminenti esponenti dell'Illuminismo francese, non di meno considerate più realistiche delle prime. Quando ad esempio Voltaire si scagliava – in nome di un potere illuminato rappresentato dal re di Prussia – contro l'assolutismo oscurantista francese, lo faceva attaccando apertamente i più alti funzionari pubblici, la magistratura e la chiesa del suo Paese, il che era sentito e percepito – quanto meno dai gruppi colpiti – come un attacco diretto alla Francia. La questione è se in Germania, prima del 1789, vi fossero – da parte dei circoli aristocratico-cortigiani – la medesima attenzione e la stessa consapevolezza della sfida lanciata. Quelle invettive avevano certo un forte carico di sdegno e indignazione ma si manifestavano spesso sotto forma di parole quanto mai astratte e idealizzate.

Per ciò che concerne le arti, gli accenti erano diversi a seconda che si trattasse di circoli aristocratici o meno. L'opera, il balletto, gli intrattenimenti musicali, la poesia svolgevano una funzione immediata per la vita sociale e avevano un'importanza preminente nella scala valoriale degli ambienti cortigiani. Nelle cerchie borghesi era piuttosto con le opere teatrali che si dava enfasi ed impulso all'orgoglio di classe. La scienza – e in particolare la filosofia – giocarono qui un ruolo cruciale, e la poetica mutuò da esse ideali belli ed entusiasmati che tuttavia facevano un riferimento solo generico ai sentimenti di umanità e di patriottismo, risultando così non solo molto distanti dalla realtà concreta delle cose ma anche come contenuti particolaristici, che gli uomini di corte trovavano sovente incomprensibili e nei confronti dei quali rimanevano perciò altrettanto spesso indifferenti. L'impressione è insomma che in Germania queste due correnti culturali – quella cortese e quella borghese non di corte – abbiano proceduto di pari passo ma non abbiano avuto che relativamente pochi punti di contatto, e che i loro due pubblici di riferimento – quello regale e quello letterario e filosofico classico, siano stati profondamente diversi.

Questa reciproca chiusura fu tra l'altro possibile perché – come accennato – la critica radicale alla cultura aristocratica e gli stili di vita del classicismo borghese assunsero nel complesso una forma astratta e tendenzialmente innocua. L'indubbio valore di alcuni di quei prodotti artistici – anche se non certamente di tutti – garantì loro una forte ed ancora oggi riconosciuta rilevanza, e può essere che questo dipenda anche dal loro esser stati mezzi storicamente determinati di conflitto sociale, non di meno dissimulati, dato che i ceti medi di un Paese politicamente frammentato erano ancora completamente deprivati di un potere in grado di contrapporsi a quello apparentemente immobile dei principi. L'azione politica aperta e diretta sarebbe stata pericolosa – se non fatale – innanzitutto per coloro che l'avessero intrapresa. In tali circostanze, quegli uomini si rifugiarono nella realtà eterea dei propri ideali, priva del bisogno di compromessi col fluire del proprio pensiero. In Germania, la letteratura antagonista borghese – eccezion fatta per il precoce movimento dello *Sturm und Drang* – mirò raramente al sovvertimento del regime assolutistico cortese.

Per la poesia di corte, questa radicalità avrebbe potuto manifestarsi in maniera più chiara. Per essa non c'era alcun rischio. La contrapposizione fra la poetica cortese e quella classica si basava certo anche sul fatto che gli esponenti della prima sembrava non avessero prodotto che opere di secondaria importanza e ben pochi capolavori. Ma

la domanda è se i rappresentanti della seconda sarebbero stati in grado di riconoscere come tale la qualità di quelle creazioni. Gli scopi del poetare, i canoni del gusto del poeta, i suoi stili di sensibilità erano in questo caso piuttosto diversi.

Credo valga la pena approfondire un attimo questo problema socio-letterario. Anche in Inghilterra si consumò una frattura fra la cultura aristocratico-cortese vera e propria – comunque espressasi in forme più razionali – e quella dei gruppi non nobiliari socialmente in ascesa. E anche lì, l'estetica della lirica barocca – con, in qualche misura, l'eccezione di Shakespeare – andò a tal punto perdendosi che un poeta contemporaneo come T. S. Eliot⁶ ha sentito il bisogno di reintegrare faticosamente nel canone della letteratura inglese alcuni degli Autori pressoché dimenticati del Diciassettesimo secolo, quali Donne o Marvell. In Germania questo tentativo sarebbe oggi più difficile, e tuttavia mi sembra che ne varrebbe la pena. Non solo perché il recupero di produzioni andate perse arricchirebbe il proprio patrimonio artistico ma soprattutto perché il solco profondo con la poesia barocca – dovuto a quella particolare mancanza di potere del movimento intellettuale borghese tedesco del Diciottesimo secolo di cui abbiamo parlato – si tradusse in un sostanziale impoverimento della tradizione poetica ancora ai nostri giorni percepibile.

Altro tratto caratteristico è che tale contrapposizione tra il filone aristocratico cortese e quello borghese non di corte – non solo nella poesia ma nell'arte in generale – fu, in Germania, più intenso e radicale di quanto non sia stato negli altri Paesi europei. E poiché il secondo divenne – nel Diciannovesimo e nel Ventesimo secolo – paradigma dominante, quella cesura ha reso la cultura tedesca più marcatamente borghese di quanto non siano oggi quella francese o quella inglese. La mancanza oltre misura di un taglio derivante dall'eredità aristocratica – quella cioè del *gentleman* che, specialmente in Inghilterra ma anche in Francia e in Italia, contraddistinse profondamente l'*habitus* culturale non solo nazionale ma delle classi industriali nel loro complesso – è ancora adesso oltremodo sentita. E che tutto ciò sia rinvenibile sin nell'ambito della poetica, penso si possa dimostrarlo in maniera semplice e veloce ricorrendo al concetto di equilibrio fra il come e il cosa.

Ho già accennato al fatto che nei circoli aristocratici si attribuiva grande valore al comportamento, ovvero al modo di esprimersi e di parlare. Nelle cerchie borghesi, invece – specie in quelle letterarie ed artistiche – una tale attenzione ai modelli di condotta cortigiani era rifiutata e stigmatizzata come un'eccessiva considerazione per la vacuità delle forme. All'inconsistente attenzione per il "come" fu qui contrapposta – con medesima risolutezza ed esclusività – quella ben più elevata per il "cosa". Quel che è più cruciale è ciò che si dice, non il *come* lo si esprime, è *cosa* si fa, e molto meno *come* lo si fa. Anche in Inghilterra, agli inizi del Diciottesimo secolo⁷, si sviluppò sulle riviste dell'epoca un acceso dibattito tra i sostenitori delle «buone maniere» e quelli della «buona morale». Addison si appellò ad un compromesso all'esclusività del male. In Germania, l'*habitus* di corte – che tra l'altro si rivelava nell'apprezzamento delle buone maniere e dell'etichetta – fu invece aspramente rigettato più di quanto non lo fosse in Inghilterra o in Francia.

6 T.S. Eliot, *Hommage to John Dryden*, Londra, 1924.

7 Qui si tratta delle riviste pubblicate da Joseph Addison e Richard Steele *The Tatler* (1709-11), *The Spectator* (1711/12 e 1714), *The Guardian* (1713), dette anche «i settimanali morali».

Nella poesia accadde la stessa cosa. La poetica di corte fu respinta e tacciata di manierismo. Nell'equilibrio tra il come e il cosa, il pendolo oscillò decisamente verso il canone classicista, che enfatizzava oltre misura la seconda a detrimento della prima. Anche in campo poetico, divenne sempre più rilevante il pensiero, l'idea. Esito ad impiegare concetti oggi in largo uso quali «contenuto» e «forma», quasi che si possano separare mentre invece non è possibile. Ma, se precisiamo che si tratta di un equilibrio relazionale in base ad una diversa attribuzione di peso tra due condizioni mai completamente inseparabili, si può forse allora dire che il movimento letterario tedesco classico, in rapporto a quello di corte, segnò uno spostamento a favore del cosa, ovvero del contenuto, a tutto svantaggio del come, cioè della forma. Ciò dipese tra l'altro anche dal fatto che in quel momento si cominciò sempre più frequentemente a ricorrere alla poesia per comunicare pensieri astratti e di tipo filosofico. La famosa ode di Schiller «alla Gioia» ne è un esempio. Al posto di una composizione che rendesse in pieno il sentimento degli esseri umani quando provano o possano provare gioia, egli ne scrisse una consacrata non tanto a quell'emozione ma alla sua idea più pura «Gioia, bella scintilla divina/figlia d'Elisio...». Lo scorrere alquanto monotono dei versi – quasi che l'Autore volesse con essi costruire un tempio alla raffigurazione ideale della gioia, così come un tempo i romani ne edificavano in onore della dea Giustizia – tradisce una certa insensibilità per il come, quale quella che sicuramente traspariva ad esempio nelle opere precedenti di Klopstock.

Ci fu un'altra circostanza decisiva per la tradizione tedesca. Il rigetto della lirica di corte spinse i poeti tedeschi verso altri modelli. Quelli dell'antichità classica restavano disponibili ma più il movimento borghese abbracciava l'ideale del popolo e della cultura popolare, più acquistava importanza – come stilema artistico individualista e socialmente meno differenziato – il canto e il tono musicale. C'è un vasto repertorio di bei canti popolari tedeschi. Ma quando questa forma espressiva si fa modello di creazione poetica per intellettuali cresciuti ad una formazione accademica e filosofica, tende allora ad introdursi, nei loro versi, una leggera vena di falsità e di artificiosità. La poesia di corte inizia perciò a mostrare una certa predilezione per l'ornamentale. Sempre più raramente abbonda di pause, e sempre più di frequente indulge all'uso di parole ridondanti per segnare e mantenere il ritmo. Nella poesia tedesca classica e post-classica, il margine consentito per tali pleonasmii si va gradualmente ampliando. Gli esempi che si possono fare sono molti. Fra questi, la artefatta ingenuità del cantato popolare, che sempre più penetra nel liricismo tedesco. Basti qui citare Bertolt Brecht, uno dei più grandi – se non il più geniale – poeta dell'epoca contemporanea. Egli era un uomo di grande sensibilità per il come, per la musicalità delle strofe. Scrisse infatti una «Ballade von den Abenteurern» (Ballata degli avventurieri) quanto mai ricca di suoni e immagini:

*Von Sonne krank und ganz von Regen zerfressen
Geraubten Lorbeer im zerrauten Haar
Hat er seine ganze Jugend, nur nicht ihre Träume vergessen*

Rappresenta un uomo:

*Schlendernd durch Höllen und gepeitscht durch Paradiese
Still und grinsend, vergebenden Gesichts
Träumt er gelegentlich von einer kleinen Wiese
Mit blauem Himmel drüber und sonst nichts.*⁸

Il praticello con il cielo azzurro rappresenta una ricaduta nell'ingenuità del tutto e del niente. Anche Brecht si è dunque qui lasciato prendere la mano del canto popolare.

L'accento sul contenuto provocò, nello sviluppo tedesco, anche dei movimenti contrari, che tornarono a ad enfatizzare in modo estremo la crucialità della forma. Un caso emblematico è quello di Stefan George, indubbiamente talentuoso ma apparentemente senza molte cose da dire. Di nuovo, il problema non è tanto l'accentuazione, stavolta della forma, ma il rapporto di equilibrio fra come e il cosa. Non di meno, in molti ambiti della lirica tedesca si rintraccia una certa indifferenza per la questione formale, una marcata insensibilità per la musicalità della parola – questo specie in confronto alla produzione lirica inglese e francese – una gioia troppo fugace per l'uso inaspettato di termini in grado di evocare immagini e assonanze tipiche del canone poetico. Qualcosa di tutto ciò era invece presente nello stile barocco, e questo non solo in Francia e Inghilterra ma anche nella stessa Germania. Sostengo che una tale svalutazione per la forma sia responsabilità della poesia tedesca classica.

È evidente come tale carenza dipendesse in buona parte dalla polemica classicista borghese contro il canone poetico tradizionale tedesco. Un'ampia pletora di stigmatizzazioni colpì un intero genere letterario, il cui procedere fu tacciato volta a volta come ridondanza, artificiosità, oscurità. C'è qualcosa di vero in tutto questo. Ma tali etichettamenti hanno senza dubbio oltrepassato il segno. A tal punto che oggi è difficile dire quali composizioni barocche siano effettivamente belle nella forma così come nel contenuto. Io sono sicuro che ve ne siano, solo che ciò che si è perso è l'orecchiabilità per riconoscerle. Ci atteggiamo – verso quel filone poetico – come si fa da tempo nei confronti dell'architettura di quello stesso stile. La si rimprovera di vacuità nelle proporzioni, di artificiosità, di pochezza artistica. E quelle sculture, dai gesti così apparentemente aggraziati ed eleganti: solo vuotezza di contenuto! Non sono forse un'anticipazione del kitsch? Anche in questo caso, occorrerebbe del tempo per tornare ad apprezzare la musicalità dell'incedere barocco, le sue vibrazioni, le sue dinamiche. Ancora più difficile da contrastare è l'accusa di frivolezza di quel genere di

⁸ “Malato di sole, corroso dalla pioggia, l'alloro rapito nei capelli arruffati, ha posto in oblio tutta la giovinezza, tranne i sogni di allora”

“Vagando per inferni, fustigato per paradisi, con il volto in sfacelo, ghignante e calmo, lui sogna ogni tanto un praticello con un cielo azzurro di sopra e nient'altro”.

Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* Bd. IV: *Gedichte*, Frankfurt am Main 1967, S. 217, Poesie 1918-1933, Einaudi 1999, Torino, cit. P. 115, Trad. it. di R. Ferrotani.

poetica e, qui più che altrove, si coglie la differenza fra – se così posso esprimermi – la struttura della personalità degli uomini del barocco – compresi i borghesi di corte – e quella della borghesia esclusa dalle cerchie cortigiane, dalle fila della quale provenivano i rappresentanti del movimento letterario tedesco di cui abbiamo parlato. L'habitus dei primi imponeva un modello di civiltà basato considerevolmente sulla riservatezza e sulla capacità da parte del singolo di autodisciplina e di autocontrollo. E tuttavia, le occasioni ludiche di intrattenimento di uomini e donne – benché soggette a specifiche configurazioni – erano un tratto caratterizzante della vita sociale di queste persone. La società di corte era in buona misura promiscua, ne facevano parte maschi e femmine, la cui convivenza sfociava in tensioni sessuali, talvolta scherzose, altre volte serie.

Al loro confronto, i letterati borghesi classici tedeschi lasciavano ben più trasparire – nei loro modelli di comportamento – ciò che Freud avrebbe definito con il termine “rimozione”. Desideravano essere liberi dal peso dell'assolutismo ma – come per molti ceti sociali emergenti – questo desiderio si accompagnò da un lato ad un anelito all'emancipazione e all'uguaglianza nei confronti dei membri delle classi superiori, dall'altro all'accettazione empatica delle disuguaglianze di genere, dunque – in generale – ad una rafforzata restrizione sessuale. Un senso di pudore intrise il giudizio dei letterati classici nei confronti di quelli di corte. Essi non riuscirono più a sopportare che la poesia traducesse in maniera relativamente scoperta – in modo scherzoso, comunque serio e misurato – la dimensione sessuale della vita umana. Si tratta tuttavia di un atteggiamento – questo – caratteristico della sensibilità barocca. Il grande Donne – che in seguito diventò un famoso religioso anglicano – cantò, nelle sue prime liriche – con gusto raffinato e elevata sensibilità artistica – gli aspetti materiali dell'atto sessuale. E quanto si potesse procedere in tal senso è ben esemplificato dall'opera del conte di Rochester, che ad un pubblico tedesco sarebbe forse potuto apparire come un pornografo, per quanto alcune delle sue composizioni potrebbero effettivamente essere considerate come tali (e, in Inghilterra accettate proprio per questo). Comunque sia, questo contrasto – fra una prima relativa libertà di parola circa le questioni legate alla sessualità ed una successiva rimozione di esse – è anche segno del fatto che, nello stesso campo letterario, si ha a che fare con differenze reali e vere fra le strutture della personalità dei borghesi di corte e non di corte.

Mi devo alla fine accontentare di illustrare queste differenze di habitus con un'ultima poesia di Hofmannswaldau. Sarebbero molte le considerazioni da fare, perché nei versi che seguono chi si manifesta è un tipo di uomo assente nella letteratura tedesca contemporanea. Hofmannswaldau veniva da una famiglia patrizia di Breslavia, ed aveva le stesse origini sociali di Goethe. Era un uomo di mondo, aveva viaggiato molto, conosceva la società di corte ma, per tutta la vita, rimase al servizio della sua città.

La poesia che cito si intitola «Gebrauch der Welt» (L'uso del mondo). Parla di un uomo tranquillo e sicuro, che osserva il mondo, lo prende per com'è – senza veli – e, per così com'è, gli dice sì. Lo osserva con uno sguardo un po' ammiccante e mantiene naturalmente le sue riserve. Hofmannswaldau esprime tutto questo – in maniera meravigliosa – con le parole «con mezze mani». Alla borghesia più tarda, un uso linguistico così ingegnoso potrà apparire oscuro ma esso si inserisce senza costrizioni nella semplicità musicale del linguaggio che il poeta ha scelto. Questo è un autoritratto fatto di parole che non si dovrebbe mai dimenticare:

*Wer nun allhier gantz sicher sehen will
 Den runden Ball, das ungewisse Spiel,
 Der sey vorhin bemühet und beflissen,
 Sich in den Geist vernünftig einzuschliessen.
 Er muß ein Herr der leichten Sinnen seyn,
 Das Wesen nicht vermischen durch den Schein,
 Und alles diß mit halben Händen fühlen,
 Was uns der Witz will aus der Stirne spielen.
 Das Auge muß hier mässig offen stehen,
 Und ohne Raub durch diese Blumen gehen,
 Das Obre muß die Laden wohl verstopffen.
 Was uns die Welt will in das Hertze pffropffen.
 Er soll sich nicht vergaffen in der Pracht,
 Die ohne Grund den Fürnis scheinbar macht,
 Soll Ehre, Gut und Schönheit so geniessen,
 Als einen Stroh der leichtlich kan verflissen.⁹*

9 “Chi a veder con chiarezza aspira
 la palla rotonda, il gioco incerto,
 si sforzi e s’impegni
 razionalmente, si chiuda nello spirito.
 Dev’essere un uomo dai sensi leggeri
 che discerna l’essenza dall’apparenza,
 senta con mezze mani
 ciò che l’ingegno gioca alla mente.
 L’occhio sia all’erta con intelligenza
 e vada tra questi fiori senza preda alcuna.
 L’orecchio che ben si chiuda
 a ciò che il mondo riempie il cuore,
 non deve infatuarsi di splendore
 che rende lucidi senza motivo,
 debba l’onore, il bene e la bellezza godere
 come corrente che scorre leggermente”.

Christian Hofmann von Hofmannswaldau: «Gebrauch der Welt» (Uso del mondo) in *Gesammelte Werke*, a cura di Franz Heiduk, Vol. I: *Deutsche Übersetzungen und Gedichte*, parte 2, Hildesheim, 1984, pp. 818-820.

Riferimenti bibliografici

Brecht B., *Gesammelte Werke*, Vol. IV: *Gedichte*, Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1967, tr. it: *Poesie 1918-1933*, Torino: Einaudi, 1999

Donne J., *Poems*, London, J.M.Dent & Sons/New York, E.P. Dotton & Co., 1947 (11931), Everyman's Library ; No. 867

Donne J., *Devotions Upon Emergent Occasions. Together with Death's Duel*, Michigan: The University Press, 1959 (Biblioteca privata di Elias)

Elias N., *Über den Prozeß der Zivilisation*, Frankfurt a/M: 1976 (1997), *Il processo di civilizzazione*, Bologna: Il Mulino, 1988

Eliot, T.S., *Homage to John Dryden*, London: Hogarth Press, 1924

Federico II, di Prussia, *Königs von Preußen hinterlassene historische Werke*. Vol. 6 e 9, Berlin: Voß und Sohn, Decker und Sohn, 1789

Federico II, di Prussia, *Correspondance de Frédéric avec Voltaire*, Vol. III: Depuis le départ de Voltaire de Berlin, en 1753, jusqu'à sa mort (16 mars 1754-1er avril 1778) in: *Correspondance de Frédéric II, Roi de Prusse*, Vol. VIII, Berlin: R. Decker 1853 (Œuvres de Frédéric le Grand, Vol. XXIII)

Federico II, di Prussia, *Correspondance de Frédéric II, Roi de Prusse*, Vol. 12.1, Berlin: R. Decker, 1856 (Œuvres de Frédéric le Grand, Vol. XXVII, 1)

Federico il Grande, *De la littérature allemande; des défauts qu'on peut lui reprocher; Quelles en sont les causes; et par quels moyens on peut les corriger*, Heilbronn, Gebrüder Henniger 1883 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, a cura di Bernhardt Seuffert, Vol. XVI)

George S., *Gedichte*, Stuttgart: Reclam, 1984 (Universal-Bibliothek Nr. 8444)

Goethe, J.W., *Götze von Berlichingen, Sämtliche Werke*, Vol. 4, Frankfurt a/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1985 (Biblioteca privata di Elias)

Goethe, J.W., *Iphigenie auf Tauris, Dramen. Egmont/Iphigenie auf Tauris/ Torquato Tasso*, München: W. Goldmann Verlag, 1965 (Biblioteca privata di Elias)

Guevaras A., *Institutiones Vitae Aulicae oder Hofschul*, tr. ted. Aegidius Albertinus, (stampa facsimile della prima edizione, Monaco 1600), introduz. a cura di M. Metzger, Bern: Lang, 1978 (Nachdrucke deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts; 23)

Hofmannswaldau C.H., *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1969 (Biblioteca privata di Elias)

Hofmannswaldau C.H, *Gesammelte Werke*, Vol. 1, *Deutsche Übersetzungen und Gedichte*, Vol. 2, Hildesheim, G. Olms Verlag, 1984

Marvell A., *Selected Poems*, London, The Grey Walls Press, 1948 (Biblioteca privata di Elias)

Milton J., *Paradise Lost*, London 1667, Menston: Scholar Press 1968

Opitz M., *Trostgedichten In Widerwertigkeit Deß Krieges*, *Gedichte*, Stuttgart: Reclam, 1970 (Biblioteca privata di Elias)

Rochester J.W., *The Complete Poems of John Wilmot, Earl of Rochester*, a cura di D.M. Vieth, New Haven: Yale University Press, 1968

Schiller F., *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Vol. 2.1 *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805*, a cura di N. Oellers, Weimar: H. Böhlau Nachfolger, 1983

Schiller F., *Die Räuber*, *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Vol 3, a cura di H. Stubenrauch, Weimar: H. Böhlau Nachfolger, 1953

