
Classicismo di sangue: il viaggio di Goethe in Italia

L'inizio. Due razze

Il 3 settembre 1786 comincia il viaggio di Goethe in Italia. L'entrata in Italia di Goethe, così come è consegnata nel testo noto come *Viaggio in Italia*, è segnata da due appunti di particolare interesse:

Appunto 1: «Appena si fece giorno, dopo che fui sceso dal Brennero, notai un netto cambiamento nei visi; specialmente sgradevole mi parve il colorito brucicco pallido delle donne: i loro lineamenti denotavano miseria. [...] Credo che la causa di tale salute malferma risieda nell'uso continuo del granturco e del grano saraceno.» (p. 37).

Appunto 2: «Sul lago di Garda ho trovato gente dalla pelle molto bruna e senz'ombra di rosso alle guance, ma tuttavia per nulla malsana all'apparenza, bensì fresca e ben portante. Può darsi che ciò dipenda dai vividi raggi solari cui sono esposti ai piedi dei loro dirupi.» (p. 38).

I due appunti sono stati stesi nello stesso giorno, il 14 settembre 1786, dopo che Goethe era giunto a Rovereto, luogo indicato nel testo come il «punto divisorio della lingua» (p. 26), cioè il punto divisorio tra lingua tedesca e lingua italiana; punto divisorio raggiunto l'11 settembre 1786.

Quello che Goethe ha notato, appena abbandonata la Germania ed entrato in Italia, è un diverso colore della pelle di quella gente, vale a dire degli Italiani. È

sempre un colorito bruno che lo incuriosisce, e al quale egli cerca di trovare due spiegazioni diverse. Spiegazioni diverse e suggestive; ma due tipi di spiegazioni che spiegano ben poco. Nel corso del viaggio, Goethe non parlerà più di quel colore bruno della pelle degli Italiani, che pure subito lo aveva tanto incuriosito – come se, con l'andare del viaggio, e il procedere in quella terra, tra quella gente, quel particolare non lo notasse più, quasi ci avesse fatto l'abitudine – ma questi due appunti, posti all'inizio del *Viaggio in Italia*, sono fondamentali per la riflessione di chi – adesso – si pone a leggere quel testo.

Goethe, uomo del tardo XVIII secolo, trovandosi per la prima volta circondato da così tanti Italiani, non ha potuto che constatare la differenza fondamentale che separava gli Italiani – e separa tuttora gli Italiani – dai Tedeschi. Soprattutto, possiamo adesso dire noi, dai Tedeschi di Goethe, più che non dai Tedeschi di oggi: cioè il *diverso colore della pelle*. Quello che infatti Goethe ha notato, con così malinconica attenzione, era – ed è – una differenza relativa ad una tipologia razziale, che nasconde due tipi razziali ben precisi: a differenza dei Tedeschi, gli Italiani non sono un popolo di razza bianca, almeno non lo sono nello stesso modo in cui lo sono i Tedeschi; costituiscono infatti un tipo particolare di meticcio e attraverso questa caratteristica essi andrebbero analizzati.

Il “viaggio in Italia”, il *grand tour*, è una esperienza che coinvolge razze. Ma l'esistenza delle razze era ciò che, nell'epoca del *grand tour*, cominciava appena a trovare la propria via d'uscita. Cioè la propria via d'essere. Ma nessuna via è una via tanto tormentata quanto la via che torna all'essere di casa. Quello che, allora, nessuno si sarebbe immaginato di trovare, mettendosi in uno di quei viaggi, allora tanto precari, era quello che ancora adesso, senza bisogno di mettersi in viaggio, nessuno si immagina di dover essere chiamato a trovare: così tante differenze di razze a pochi passi da casa.

Quindi tutto questo è un insieme che porta all'incanto la domanda che non viene mai posta nel primo romanticismo: “Era questa la nostra casa?” Che è la domanda fondamentale dell'Europa. Domanda che suona adesso più che mai nel suo silenzio.

Antropologia del meticcio italiano. Ciò che si sa: ottusità, sporcizia, propensione al crimine

Goethe è intento a disegnare le rovine della torre di Malcesine. Delle persone del posto si radunano intorno a lui. Un uomo in particolare gli fa capire che non deve disegnare. Quando Goethe risponde che intende continuare a disegnare, la risposta dell'uomo è chiara: «Allora, con flemma tutta italiana, egli afferrò il mio foglio, lo strappò e poi lo rimise sul cartone.» (p. 29). In questo modo di fare di quel lontano meticcio italiano c'è già qualcosa di quello che sarà la forma della *gag* di certo cinema muto, per esempio di quelle dei film di Stanlio e Ollio, fantocci che suo-

nano come una presa in giro dei meticci italiani lì arrivati, in quel nuovo mondo pure sfiorato da diversi scritti di Goethe, per trovare fortuna. È tutta una cinesica aberrante e degenerata che si manifesta e che viene attentamente registrata dallo stupito viaggiatore e geniale osservatore tedesco al di fuori della sua Germania. Ma è pure una sottoarte che si prepara agguerrita a entrare in scena, quando – rovinosamente – i tempi saranno infine maturi per il canto del cigno strozzato: il cinema. Il cinema, dove tanti Italiani faranno la loro America dando corpo, volto e voce al mafioso italiano e agli altri lugubri rappresentanti di quel popolo dell'ombra. Ed è anche un qualcosa che chiama il teatro, perché, nel teatro, questo qualcosa deve trovare il suo punto di definizione di una partenza.

Interviene l'autorità: «Il podestà, che mi stava di fronte ma più in basso, era un uomo alto ma non proprio allampanato, sulla trentina. I lineamenti ottusi del suo volto poco intelligente andavano in perfetto accordo col modo lento e confuso con cui poneva le domande.» (p. 30).

Oltre che poco intelligenti, i meticci italiani sono anche serenamente sporchi: nella locanda dove Goethe risiede, non c'è gabinetto. Un servo, interpellato sulla questione, risponde tranquillamente di andare nel cortile (pp. 27-8).

«Null'altro saprei dire di questo popolo [gli Italiani] se non che è gente allo stato di natura, che in mezzo agli splendori e alle solennità della religione e dell'arte, non si scosta d'un capello da quel che sarebbe se vivesse nelle grotte e nei boschi. Ciò che fa colpo su tutti gli stranieri, e che attualmente è oggetto dei discorsi (ma solo dei discorsi) dell'intera città [vale a dire della Grande Città di Roma], è la frequenza con cui si commettono gli omicidii» (p. 158).

Gli Italiani sono percepiti (giustamente) da Goethe, in questo suo viaggio, come un popolo che mantiene sempre qualcosa di primitivo. Ciò che espressamente caratterizza il meticcio italiano, nota infatti Goethe, è la forte propensione per l'omicidio.

Antropologia del meticcio italiano. Ciò che si crede di sapere: fame?

A partire dal *Viaggio in Italia* di Goethe, si potrebbe mettere in discussione quello che sembra essere un luogo comune riguardante il meticcio italiano: la sua fame. La sua fame che risale da molto indietro. Quella fame che, secondo certe teorie, sempre lo avrebbe accerchiato, e che infine lo avrebbe spinto, e lo spingerebbe ancora adesso, a quelle scelte criminali grazie alle quali il meticcio italiano si è fatto conoscere e rispettare in tutto il vasto mondo.

Non solo Goethe, a partire dai suoi primi passi in Italia, nota la qualità e l'abbondanza della frutta che si trova in Italia, comparata a quella che era allora disponibile in Germania, ma, soprattutto nel secondo soggiorno a Napoli, affronta la questione in un modo particolare:

Napoli, 28 maggio 1787, inserto sui “fannulloni” (molti viaggiatori stranieri

avevano infatti indicato gli Italiani come “fannulloni”): «Dopo aver acquisito qualche conoscenza delle condizioni di vita del Sud, non tardai a sospettare che il ritenere fannulloni chiunque non s’ammazzi di fatica da mane a sera fosse un criterio tipicamente nordico. Rivolsi perciò la mia attenzione preferibilmente al popolo, sia quando è in moto che quando sta fermo, e vidi, bensì, molta gente malvestita, ma nessuno inattivo.» (pp. 368-9).

Molti sono i venditori ambulanti di bevande ghiacciate, limonate, dolci, biscotti, frutta; tutti comprano qualcosa, anche quelli di mezzi più modesti «e ciascuno sembra voler condividere e ingigantire quella festa del consumo che a Napoli si celebra tutti i giorni.» (p. 372). Goethe contrappone così il modo di lavorare del Sud, dove, a causa del clima benevolo, ci si può permettere di vivere “alla giornata” a quello del Nord, che richiede un forte impegno nei mesi estivi e lunghi periodi di inattività in quelli invernali (pp. 372-5).

Ma è soprattutto questo da notare: Goethe non parla mai di scarsità di cibo a proposito dei meticci italiani. L’unico accenno che potrebbe deporre a favore di una malnutrizione è quello relativo al colorito bruno della pelle, che – appunto – potrebbe indicare malnutrizione, ma che è più da ascrivere ad un tipo razziale diverso. Quando parla dei pasti consumati nelle case, Goethe si diffonde sempre nei complimenti: «Il piatto di maccheroni che ci servirono era squisito; ma purtroppo, dissero, non disponevano neppure per una sola porzione della qualità più perfetta, introvabile fuori di Girgenti, anzi fuori di casa loro. Quelli che mangiammo ci parvero non aver l’uguale per bianchezza e per delicatezza di gusto.» (p. 304).

L’episodio è relativo alla sosta a Girgenti, in Sicilia, l’attuale Agrigento. La famiglia che lo ospita è una famiglia di condizioni modeste.

Non è forse il tempo di rivedere l’idea di un popolo affamato e che si arrangia in tutti i modi, pur di continuare ad esistere? Cioè di un popolo che si trova costretto ad arrangiarsi nei modi imposti dalla criminalità per non morire di fame? Non è forse da cominciare a parlare di un popolo razzialmente predisposto al crimine, per cause che l’antropologia è ormai in grado di registrare?

Appunto steso da Goethe a Napoli il 28 maggio 1787: «A quanto m’hanno assicurato, se due o tre di questi uomini, di comune accordo, comprano un asino e affittano da un medio possidente un palmo di terra in cui piantar cavoli, in breve tempo, lavorando sodo in questo clima propizio dove la vegetazione cresce inarrestabile, riescono a sviluppare considerevolmente la loro attività.» (p. 371).

A partire da brani di questo tipo, è giusto affermare che il meticcio italiano moriva di fame e che l’unica strada possibile fosse per lui la criminalità?

Goethe non ha considerato l’aspetto razziale della vicenda legata al suo viaggio perché nessuna teoria dell’epoca era in grado di prospettarla. Ma proprio questa assenza è la sordità che impone il silenzio a ciò che è già assordato. Ma che dà la parola alla teoria dell’oggi. Infatti, l’unica teoria allora possibile per il confronto delle due razze (germanica e latina) era il classicismo.

La teatralità e la soluzione finale del teatro

Il 3 ottobre 1786 Goethe assiste alla rappresentazione di un'opera al teatro S. Moisè di Venezia. Lo spettacolo è modesto: «solo le due donne s'impegnavano, e non tanto nell'interpretazione quanto nel mettersi in vista e farsi belle: è pur sempre qualcosa. [...] grandi applausi riscossero invece alcuni eccellenti saltatori e saltatrici, le quali ultime si fecero un dovere di portare a conoscenza del pubblico ogni bella parte dei loro corpi.» (p. 79). È qui presente la stessa idea del teatro italiano come luogo dove mettersi in mostra, tanto sul palco quanto in platea. Ma proprio questo è adesso il nuovo scopo del teatro; fermo restando che il teatro è un qualcosa di estraneo nel campo di battaglia indoeuropeo e nella terra d'Europa. Quello che Goethe nota, di riflesso, all'interno del suo viaggio, è la vera novità del teatro, cioè la sua estraneità all'interno del mondo indoeuropeo. Questa vera novità del teatro è da lui esperita nella terra che nulla ha a che fare con l'Europa indoeuropea.

Con la *Nascita della tragedia* e le conferenze della stessa epoca, Nietzsche è stato il primo ad affrontare la questione fondamentale del teatro: il teatro viene da fuori, non è legato alla Grecia, ma non è legato alla Grecia in quanto paese appartenente alla civiltà indoeuropea. Non è legato a tutta la civiltà indoeuropea, poiché non esiste una forma di teatro per le antiche popolazioni indoeuropee, così come esiste invece una lirica o una epopea. Qualsiasi incursione nel teatro è un viaggio al di fuori del mondo indoeuropeo, e in questa prospettiva esso deve essere affrontato. Bisogna, quindi, avere prima di tutto una idea di civiltà indoeuropea, e poi verificare in che cosa il teatro vi si allontani. Strindberg, Ibsen, Yeats scrivevano adottando regole che non avevano nulla a che fare con i loro paesi. Ogni genere artistico è una specie precisa in un ecosistema. La specie straniera stravolge l'ecosistema.

Sempre il 3 ottobre Goethe va ad assistere a una causa a Palazzo Ducale (pp. 80-2): lo svolgimento di questa causa è da lui paragonato ad una commedia (p. 80). E alla fine si può leggere questo commento: «In realtà tutte queste sono scene già preordinate.» (p. 82).

Abbiamo così riuniti i due aspetti del teatro: lo spettacolo pagliaccesco e la discussione razionale tra i personaggi, tesa a convincere pubblico e giuria. Il teatro è allora qualcosa di inscindibile dalla mentalità del meticcio italiano, poiché è nel suo stesso modo di fare. Gli Italiani, sembra infatti dire Goethe, sono in tutto e per tutto dei pagliacci nati; ma dei pagliacci che, ora più che mai, sullo sfondo nel quale sono nati, sono, per l'artista che li contempla, di una estrema utilità, almeno nel momento in cui l'artista tedesco fugge di nascosto dalla Germania per trovare una forma diversa di arte.

A p. 83 Goethe precisa come il teatro sia un modo più elegante e abbellito di mostrare al popolo italiano la sua stessa vita giornaliera: le persone vanno a teatro per vedere quello che succede intorno a loro ogni giorno e di cui loro stessi sono parte integrante. È una forma di teatro che non si ferma mai: «Mentre sto scrivendo, fanno un baccano indiato sul canale sotto la mia finestra, e mezzanotte è già passata. Ci sia o non ci sia motivo, hanno sempre di che questionare.» (p. 83).

Oratori pubblici, avvocati, predicatori, maschere: «tutti costoro hanno qualcosa in comune, sia perché sono tutti della stessa gente – la quale, vivendo sempre in pubblico, è continuamente immersa in conversazioni frenetiche –, sia anche perché si imitano a vicenda. A ciò si aggiunga un vivace linguaggio dei gesti, col quale accompagnano l'espressione delle loro intenzioni, opinioni e sentenze.» (pp. 83-4, appunto del 4 ottobre). L'essere sempre in pubblico è la mancanza della quarta parete del palcoscenico; ovvero: ciò che rende tale il palcoscenico, e teatro il luogo dove si determina il palcoscenico. Dalla piazza al salotto, il teatro si conferma come la rappresentazione di alcuni *casi* (casi che possono essere anche giudiziari) al pubblico, come una discussione pubblica, cioè che interessa tutta una collettività. Da qui l'inevitabilità del teatro epico di Brecht.

Altra notazione: «a teatro gli italiani vogliono ridere e ascoltare insulsaggini. (p. 87, 6 ottobre). «Ora comprendo meglio le lunghe tirate e tutto quel dissertare a botta e risposta nella tragedia greca. Ancor più degli italiani, gli ateniesi amavano i discorsi e se n'intendevano; standosene per giorni interi davanti ai tribunali, qualcosa dovevano pur imparare.» (p. 87). Qui Goethe tocca un elemento importantissimo per il suo teatro: il legame fra tragedia classica e teatro italiano. In più, egli osserva, questo legame avviene anche tramite un terzo elemento: l'oratoria forense.

Un giorno Goethe assiste a una rappresentazione delle *Baruffe chiozzotte* che lo entusiasma. Ricompare il giudizio delle pp. 83-4: il teatro mette in scena il popolo così come lo si può vedere ogni giorno nelle strade, e il popolo va a teatro per vedersi così rappresentato. C'è poi un veloce accenno alle maschere: «[...] e dato che ognuno va in giro mascherato per la maggior parte dell'anno, nessuno si sorprende delle facce nere che vede sulle scene.» (pp. 102-4, 10 ottobre). È lo stesso principio che suggerirà a Hofmannstahl la scelta dell'ambientazione del suo romanzo *Andreas*: appunto Venezia.

Goethe ha perfettamente compreso il carattere del teatro italiano, e insieme il carattere del meticcio italiano, che è portato in modo inevitabile al teatro. Ha riconosciuto un circolo vizioso, ma un qualcosa che non salva né il teatro né il popolo che sembra chiamare un simile tipo di teatro. Il teatro così determinato (ma esiste un tipo diverso di teatro?) è lo sguardo segreto nella spaccatura della città del meticcio italiano. Che è la città semita e orientale, non è la città europea. L'Europa non conosce niente di simile a una "città", almeno per sua natura, così come non conosce niente di simile a un teatro e non ha un meticcio come sua propria popolazione. Ed è poi lo sguardo segreto nella spaccatura della sua casa, nel suo salotto aperto agli ospiti, funzionante quindi come una piccola piazza di passaggio cittadina. Il teatro italiano rinnova per modo di dire la tragedia greca. Ma rinnova anche la stessa domanda già presentata a proposito della tragedia greca: da dove viene il teatro? Nella tragedia greca il teatro giungeva col dio straniero Dioniso; nel teatro italiano il rinnovamento della tragedia greca arriva con la razza straniera, con il meticcio di cui Goethe nota subito, appena arrivato in Italia, il diverso colore di pelle rispetto ai Tedeschi che ha appena lasciato: il colorito bruno della pelle, a volte sinonimo di malnutrizione, a volte di vita all'aria aperta sotto un sole rag-

gianto, ma sempre riportato a una notazione di viaggio, che indica un colore diverso della pelle, che indica a sua volta una *razza* diversa.

«Il venir sempre a contatto con nuova gente mi permette di raggiungere pienamente il mio scopo: per avere un'idea viva dell'intero paese, è necessario ascoltare i discorsi che fanno tra loro. È incredibile come nessuno vada d'accordo con l'altro; le rivalità provinciali e cittadine sono accesissime, come pure la reciproca intolleranza; i ceti sociali non fanno che litigare, e tutto ciò con una passionalità così acuta e così immediata che, si può dire, da mane a sera recitano la commedia e fanno mostra di sé; nello stesso tempo, però, percepiscono e notano all'istante se i loro modi di fare mettono a disagio lo straniero.» (pp. 132-3. Terni, 27 ottobre). Questo atteggiamento del meticcio italiano, popolo straniero tra i popoli d'Europa, al quale non appartiene, fa tutt'uno con il mantenimento del teatro, genere artistico che non appartiene al gruppo indoeuropeo.

Notare sempre come Goethe indichi, in questi brani, un leggero disagio avvertito tra quel popolo. È il senso di disagio che si avverte in presenza di uno straniero a tutti gli effetti, di un potenziale nemico, di un qualcosa di fondamentale diverso.

Torniamo al teatro. Si è visto che Goethe nota che il teatro è naturalmente connesso alla mentalità italiana. Quello che però il teatro tedesco tenta di fare, e anche Goethe tenta, è un tipo diverso di teatro; un teatro che non abbia bisogno del popolo italiano. Ma Goethe è immerso nel popolo italiano. Si tratta di interrompere il circolo viziato: natura italiana predisposta al teatro, teatro come rappresentazione della natura italiana nella sua naturale predisposizione al teatro.

Gli Italiani osservati da Goethe hanno una teatralità naturale, che si esprime coi gesti, la mimica, l'uso esasperato della loro lingua melliflua. Tra le considerazioni relative a una rappresentazione dell'*Elettra* di Crébillon, leggiamo: «Il verso italiano, costantemente endecasillabo, è assai malagevole per la declamazione, poiché l'ultima sillaba è immancabilmente breve e quindi il declamante deve pronunciarla alzando il tono.» (p. 89, 6 ottobre). È insomma un teatro zoppo, malfermo sulle gambe, che gli Italiani mettono in scena con gran fracasso.

Tirando le somme, si può dire che quella che si presenta è una situazione simile a quella identificata da Michele Rak a proposito di quanto accadeva nelle corti seicentesche per *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile. Rak ha affrontato il testo di Basile proprio nel suo aspetto fondamentale: un testo non teatrale ma che, per il suo completo funzionamento, richiede una "messa in scena". È appunto la stessa situazione, solo ribaltata, che nota Goethe in Italia fra vita comune e teatro. Solo che in Goethe la questione prende una via inaspettata. Dal teatro inglese spagnolo si passa a quello "classico" del classicismo di Weimar. Che vuol dire una media greca affrontata nel clima distensivo dell'Italia?

Ma l'estrema vivacità del teatro, riscontrata in questa triste periferia d'Europa, sporge il teatro verso la sua soluzione finale.

Appunto steso a Roma, il 3 novembre 1787: Goethe esprime qualche incertezza sulla evoluzione del personaggio di Klärchen all'interno dell'*Egmont*: «ciò premesso non so proprio dove e come inserire questo trapasso graduale, pur ammettendo

che tutti questi tratteggi or ora elencati, per l'inevitabile cartapesta sempre insita nel teatro, sono forse troppo disuniti e scollegati, o meglio collegati con tocchi troppo evanescenti.» (p. 484). Notare il riferimento alla “cartapesta” teatrale. Anche Wagner, alla fine della sua missione teatrale, parlava della necessità di un “teatro invisibile”. Gli artisti tedeschi, a un certo punto del progredire della loro missione teatrale, avvertono il teatro come una cosa sostanzialmente estranea, su cui intervenire pesantemente; di più: come una cosa da depurare. E questo a differenza degli Italiani, dove il teatro è un dato della loro natura.

Il fatto è che il teatro è estraneo al mondo indoeuropeo. La vera soluzione del teatro è una soluzione finale che spinga il teatro a spegnersi in una naturale invisibilità.

È ormai consolidato il tema della geografia del romanzo. È possibile parlare di una geografia del teatro? A grandi linee, una tale geografia sembrerebbe articolarsi lungo queste coordinate: Grecia (tragedia greca) – Italia (commedia dell'arte, maschere, Goldoni) – Inghilterra e Spagna (Shakespeare, Calderón). Il teatro tedesco è ciò che non ha spazio. È ciò che non ha terra dove andare. Goethe tende in un primo tempo alla linea Shakespeare-Calderón (*Götz von Berlichingen*). Con la permanenza in Italia, si volge al ritorno verso la tragedia greca (*Ifigenia, Egmont, Tasso*), riveduta però attraverso il Rinascimento. Ma questo non comporta nessuna svolta verso il barocco. Goethe ignora Basile.

Il teatro è il primo degli stranieri in terra tedesca. Per questo il culmine della parabola del teatro si è avuta in Germania, con il teatro epico di Brecht.

La meta del viaggio

La svolta neoclassica di Goethe si sviluppa a partire da una doppia prospettiva: una terra intravista con le sue opere del passato e le sue tante e sparpagliate rovine; la mancanza di un popolo in grado di creare un'arte consapevole della nuova contemporaneità raggiunta. Questa svolta nasce poi da una contraddizione particolare, che prevede la possibilità di una forma d'arte senza un popolo che la sostenga e la chiami. Vale a dire: un'arte di pura tecnica. “Sostenere” vuole qui significare: fornire le condizioni per cui un certo tipo di arte sia possibile.

Le opere e le rovine del Rinascimento e della Magna Grecia, che Goethe incontra in Italia e che ammira incondizionatamente, si mescolano ai giudizi estremamente negativi espressi in tutto il suo viaggio nei confronti degli Italiani come popolo. Un popolo del genere, così come compare in quelle osservazioni, non avrebbe mai potuto creare quel tipo di arte tanto ammirata.

Tuttavia, dietro l'Italia intravista da Goethe, c'è la Grecia classica. Per cui tutto il viaggio in Italia di Goethe è sinonimo di uno spostamento che – dalla Grecia – conduce idealmente all'Italia (mentre, da un punto di vista ideologico, dall'Italia dovrebbe condurre – di fatto – alla Grecia). Da un punto di vista esclusivamente operativo, escludendo cioè tutta l'importanza che l'Italia ha – purtroppo, avuto nel

giovane Goethe – anche a partire dai ricordi e dal libro del padre – fattori che in ogni saggio o introduzione al *Viaggio in Italia* si possono leggere, c'è da chiedersi: perché l'Italia – e non la Grecia – come meta di questo *infausto* viaggio globale?

Ogni neoclassicismo è uno sguardo che sfiora un popolo ormai ignobile (o ignobile da sempre), costretto a pascersi in un mare concreto di rovine, per poter da esso emergere a tratti con una fisionomia quanto mai eccentrica. Un popolo dal quale l'arte si è ormai ritratta – e da qui bisogna affrontare il tema della morte dell'arte, poi trattato da Hegel – e un popolo che un artista, in un qualche modo fuggiasco, deve affrontare giorno per giorno. Goethe, infatti, sembrava sempre di trovarsi a disagio tra quella gente (ad esempio, quanto detto a p. 459).

Goethe aveva abbandonato la Germania, alla volta del suo viaggio in Italia, provvisto di documenti falsi, che attestavano una falsa identità. Il viaggio in Italia di Goethe rilascia l'esperienza dell'ignobile popolo italiano nel mare concreto d'Italia; nella musica si avrà qualcosa di simile, quando si arriverà al neoclassicismo di Bartók e a quello di Stravinsky.

Il neoclassicismo è sempre l'indice di una frattura, di una scollatura fra l'artista e l'arte, da un lato; fra l'arte e un popolo, dall'altra. La prima scollatura di questo genere è quella che mette in gioco Goethe e il popolo tedesco con la sua arte – da Goethe in quel periodo rifiutata; l'Italia delle rovine, così percorsa da Goethe, e il suo ignobile popolo, riconosciuto, per fortuna, come tale da Goethe nel testo noto come *Viaggio in Italia*.

Geografia: temi che vanno, temi che vengono

Attraverso il viaggio in Italia di Goethe il meticcio italiano fa la sua strafottente parata. Dopo la prima osservazione, ancora stupita, sul colore della pelle degli Italiani, Goethe li osserva con maestria e sicurezza. L'andata su e giù di Goethe lungo la maledetta penisola si unisce a una indiscutibile maestria e lungimiranza nel "fotografare" (questo anacronismo turistico non ci sta male, perché ormai di fotografie si tratta – per noi) il meticcio italiano. Dal canto suo, il meticcio italiano, ignaro dello sguardo classicamente perplesso di Goethe, dall'inizio alla fine della tiritera fa la sua triste e strafottente parata, e niente di più. Infatti, in questo libro non è in questione l'arte, che viene vista sparpagliata in un mare di rovine, e nemmeno è in questione il popolo creatore di una forma d'arte, è in questione un qualcosa di nuovo che rimanda a una forma fasulla di arte etichettata come neoclassicismo, fatta apposta per salvare cavoli tedeschi e caproni italiani del sabba.

Durante il viaggio sul Brenta alla volta di Venezia, Goethe incontra due pellegrini tedeschi. Goethe si mette a discorrere con loro e li rende più simpatici agli autoctoni, che già li vedeva come tipi sospetti. «I pellegrini vennero miseramente rifocillati, ché gl'italiani non sono di manica larga;» (p. 70).

«Oggi ho camminato per la città [Venezia, la città che adora gli alati leoni] osservandone vari aspetti; era domenica e sono rimasto colpito dalla grande sporcizia delle strade, facendo di conseguenza alcune considerazioni.» (p. 74. 1° ottobre 1786).

«Stasera ho preso congedo dal mio capitano, con l'assicurazione e la promessa d'andarlo a trovare a Bologna nel viaggio di ritorno. È uno schietto rappresentante di molti suoi conterranei. Ecco un particolare che lo definisce bene: vedendomi spesso silenzioso e soprappensiero, mi disse una volta: "*Che pensa! Non deve mai pensar l'uomo, pensando s'invecchia*".» (p. 125. Perugia, 25 ottobre 1786).

Ad Assisi Goethe si reca a visitare il tempio di Minerva: il primo tempio classico che può ammirare. Il tempio romano sorge in una posizione isolata, un po' fuori città. Quattro gendarmi dall'aspetto poco raccomandabile lo circondano credendolo un contrabbandiere. Alla fine, convinti dalle sue spiegazioni, lo lasciano andare. Uno torna indietro e gli chiede "una mancia" per averlo messo in buona luce fin dall'inizio davanti agli altri e per averli convinti a lasciarlo andare. Fraudolentemente, nelle sue spiegazioni con loro, Goethe si è sempre dichiarato architetto (pp. 129-31): «Ora m'accorgo di quanto sia temerario avventurarsi senza compagni e impreparati in questo paese. La diversità del danaro, i vetturini, i prezzi, le cattive locande sono un tormento giornaliero, a tal punto che chi, come me, viaggia da solo per la prima volta cercando e sperando un godimento incessante, non può che sentirsi molto oppresso.» (p. 132).

«Il venir sempre a contatto con nuova gente mi permette di raggiungere pienamente il mio scopo: per avere un'idea viva dell'intero paese, è necessario ascoltare i discorsi che fanno tra loro. È incredibile come nessuno vada d'accordo con l'altro; le rivalità provinciali e cittadine sono accisissime, come pure la reciproca intolleranza; i ceti sociali non fanno che litigare, e tutto ciò con una passionalità così acuta e così immediata che, si può dire, da mane a sera recitano la commedia e fanno mostra di sé; nello stesso tempo, però, percepiscono e notano all'istante se i loro modi di fare mettono a disagio lo straniero.» (pp. 132-3. Terni, 27 ottobre 1786).

Notare il riferimento al teatro. Goethe nota che il teatro è naturalmente connesso alla mentalità italiana. Quello che però il teatro tedesco tenta di fare, e anche Goethe tenta, è un tipo diverso di teatro, che non abbia bisogno del popolo italiano. Si tratta di interrompere il circolo vizioso: natura italiana predisposta al teatro; teatro come rappresentazione della natura italiana nella sua naturale predisposizione al teatro.

Impressione di Roma dopo sette giorni di permanenza: «Ciò che hanno rispettato i barbari, l'han devastato i costruttori della nuova Roma.» (p. 143. 7 novembre 1786).

Welsch: equivalente spregiativo di "italiano". È il termine che il giovane Goethe ha rivolto a Bernini per il colonnato di Piazza S. Pietro (n. 1 alla p. 154).

Gli viene letta la tragedia *Aristodemo* di Vincenzo Monti, incentrata sul tema del suicidio. Si voleva infatti avere il parere dell'autore del *Werther*. Goethe cerca di uscirne nel modo migliore: «Inoltre, il tema del suicidio mi sembrava totalmente alieno dalla mentalità italiana: che altri venissero uccisi era cosa che sentivo dire quasi ogni giorno, ma che qualcuno si spogliasse della preziosa esistenza, o lo credesse anche solo possibile, non m'era mai capitato d'udirlo.» (p. 157. 23 novembre 1786).

25 gennaio 1787: riflessioni sulla fondazione di Roma. Quelli che prima decisero di abitare nel luogo dove Roma verrà successivamente fondata erano «pastori e marmaglia» (p. 183). I sette colli appaiono in questo appunto come un luogo infelice e tetro. Quando Roma assurgerà a potenza, noterà Goethe, i romani si espanderanno nelle città vicine da loro distrutte, in posizione più felice (pp. 183-4).

20 febbraio 1787, mercoledì delle Ceneri: «Bisogna aver veduto il Carnevale a Roma per togliersi completamente la voglia di rivederlo.» (p. 194). Grande baccano dappertutto. Chi è facoltoso è tirchio, il ceto medio e il popolo hanno pochi mezzi. Il Carnevale è descritto come un grande fastidio. «Resta la spiacevole sensazione che in fondo tutta questa gente non sia affatto allegra, e che non abbiano danaro abbastanza per lasciarsi andare a quel poco di divertimento al quale aspire-

rebbero. I grandi sono tirchi e si tengono indietro, il ceto medio è privo di mezzi, il popolo inerte.» (p. 194).

Il meticcio italiano è fundamentalmente triste, è un depresso cronico.

Velletri, 22 febbraio 1787: «Vi sto scrivendo da una locanda d'infimo rango [...]» (p. 198). Subito prima aveva descritto uno scherzo fatto da alcune donne del luogo: chiedevano ai turisti se volevano acquistare delle antichità, e quando questi si dimostravano interessati, proponevano loro vecchie pentole, paioli, ecc., ridendo del tiro giocato.

Fondi, 23 febbraio 1787: «Troppe sono le cose da dire, troppo laido l'alloggio, [...]» (p. 201).

S. Agata, 24 febbraio 1787: Appunto steso durante il viaggio verso Napoli: «La sosta ci fu gradita, e ci piacque osservare il carattere degli abitanti, che ci apparvero quasi allo stato selvaggio.» (p. 202). È di nuovo la contrapposizione che vede il meticcio italiano allo stato di natura ben stabilito nella civilizzata Europa.

Napoli, 27 febbraio 1787: Napoli fa a Goethe un effetto bellissimo. «Io, secondo il mio costume, conservo un'assoluta calma, e se vedo cose incredibili mi limito a spalancar tanto d'occhi.» (p. 206).

Incanto di Napoli: «Qui non si riesce davvero a rimpiangere Roma; confrontata con questa grande apertura di cielo la capitale del mondo nella bassura del Tevere appare come un vecchio convento in posizione sfavorevole.» (p. 209. 3 marzo 1787).

Definisce "uronì" dei ragazzetti visti seduti per terra, intenti ad approfittare del calore prodotto dal lavoro di un fabbro (pp. 221-2).

È interessante che Goethe paragoni ad Uroni, cioè ad amerindi, degli Italiani. Anche nel *Saggio* di Gobineau c'è un paragone del genere: «La faccia, le forme corporali dei Cherokee sembrano confondersi completamente con quelle di non poche popolazioni italiane, quali i Calabresi. La fisionomia accentuata degli abitanti dell'Alvernia, soprattutto delle donne, è ben più lontana dal carattere comune delle nazioni europee di quanto non lo sia quella di molte tribù indiane dell'America del Nord.» (A. de Gobineau, *Saggio sulla disuguaglianza delle razze umane*, Rizzoli, Milano 1997, p. 168). È sempre un diverso tipo razziale da quello europeo che viene richiamato a proposito del triste popolo che abita l'Italia.

12 marzo 1787: Goethe si presenta a una cena alla quale era stato invitato dalla principessa Teresa Filangieri, sorella di Gaetano Filangieri (riferimenti alle pp. 717-8). Saluta un signore anziano: «egli rispose con suoni tra il latrato e il balbettio, una sorta di dialetto ottentotto, di cui non intesi una sillaba.» (p. 223). Ma quello che Goethe ha inteso è proprio la musicalità della lingua italiana, niente di più!

13 marzo 1787: Tischbein è abile nel tratteggiare figure di divinità e di eroi. Lo fa ogni tanto di sera a casa e la gente che è vicino a lui ne è sorpresa: «ed essi, nel vederle e nel commentarle, gesticolano come neozelandesi all'appressarsi d'un vascello da guerra.» (p. 228). Poi alcuni prendono i pennelli e si imbrattano le barbe a vicenda. «Non viene da pensare a una manifestazione della primitività umana?» (p. 228): certo che sì! Viene anche in mente una scena del *Golem* di Meyrink, quando un personaggio, il pittore Vrieslander, colto da una strana frenesia, abbozza su un pezzo di legno che sta intagliando, la fisionomia mongolide del golem.

Tutto questo non avviene tra gente ignorante, ma nella abitazione del marchese Venuti (come rivela la n. 1 di p. 228). «No, di questa schiatta di gente non ci si può fare un'idea se non la si è vista.» (p. 228).

«La Sicilia è per me un preannuncio dell'Asia e dell'Africa, [...]» (p. 247): l'Italia è infatti uno sputo di paese malamente tirato tra l'Africa e l'Europa. Non è Africa e non è Europa; ma è più Africa che Europa.

Palermo, 5 aprile 1787: Goethe fa notare a un negoziante la sporcizia presente nelle strade. Perché non vengono regolarmente pulite come a Roma e a Napoli? Il negoziante gli risponde che, se la spazzatura venisse rimossa, si vedrebbe il cattivo stato delle strade e questo sarebbe un'accusa per gli amministratori pubblici (pp. 262-3).

Palermo, 8 aprile 1787, Pasqua: «Fin dall'alba esplose chiassosa la gioia per la *fausta* resurrezione del Signore. Casse intere di petardi, razzi, botti, serpentelli e simili detonavano dinanzi agl'ingressi delle chiese, mentre per i battenti spalancati vi entravano i fedeli, spingendosi a vicenda. Lo scampanio, il mugghio degli organi, il canto delle processioni e i cori dei preti in antifona erano tali da frastornare chiunque non fosse abituato a così rumorose forme del culto divino.» (p. 268).

Esempio della religiosità tipica del meticcio italiano. Per "religiosità" bisogna qui intendere un qualcosa che collega "senso del mistero", "ripugnanza", "morbosità", "primitivismo" e che si troverà come insieme sempre vivo nel *Trionfo della morte* di d'Annunzio e in *Kaputt* di Malaparte.

Palermo, 13 aprile 1787: «L'Italia, senza la Sicilia, non lascia alcuna immagine nell'anima: qui è la chiave di tutto.» (p. 280).

Ma l'appunto potrebbe anche essere collegato alla recente visita a Villa Palagonia (avvenuta il 9 aprile). La funzione di questa visita potrebbe apparire chiara accostandola all'altra manifestazione di follia che Goethe osserverà in Italia: il carnevale romano. Non a caso le due esperienze, Palagonia e carnevale, ritorneranno nelle scene più folli del *Faust*: le visioni di tregenda della prima e della seconda parte.

Notare che la parte dedicata alla Sicilia è una delle più lunghe, circa cento pa-

gine, così come lunga è la parte dedicata a Villa Palagonia e al carnevale romano. La degenerazione deve essere accettata e studiata, al fine di poterla avviare verso la sua naturale estinzione.

Alcamo, 19 aprile 1787: Goethe parte da Palermo e inizia il viaggio nell'interno dell'isola. «Il letame fa più miracoli dei santi»: così si sente dire qui.» (p. 298). Il proverbio indica la profonda spiritualità del meticcio italiano, profonda spiritualità che sempre lo ha accompagnato.

Castelvetrano, 21 aprile 1787: «Stanchissimi, ci eravamo buttati sui letti di un locale tutt'altro che accogliente; [...]» (p. 301).

Castrogiovanni, 29 aprile 1787: «L'antica Enna ci riservò la più sgradevole delle accoglienze: [...]» (p. 317).

Catania, 2 maggio 1787. «Memori degli avvertimenti del famoso inglese, non ebbero difficoltà a veder chiaro nella commedia [si trattava di un bisticcio tra marito e moglie] e recitammo la nostra parte di candidi novellini, lasciando che l'uomo facesse la sua gran scena d'amore paterno.» (p. 322). È ancora il maledetto teatro degli Italiani!

14 maggio 1787. La nave giunge vicina al porto di Napoli. C'è bonaccia e finisce tra correnti che la spingono pericolosamente verso Capri, dove potrebbe incagliarsi. Goethe tranquillizza delle donne intente a inveire contro il capitano ricordando la navigazione di Gesù sul lago Tiberiade (messa in rilievo del carattere superstizioso e facilmente suggestionabile del meticcio italiano). Infine si alza il vento e la nave entra felicemente nel golfo di Napoli. La navigazione è durata quattro giorni. Dei facchini si impossessano di colpo dei bauli di Goethe e si mettono a correre, tanto che Goethe pensa alla possibilità di un furto (pp. 351-6).

Notare come nel *Viaggio in Italia* si parli poco di letteratura. Si parla di architettura, di pittura, di scultura, ma pochissimo di letteratura. La letteratura, l'arte della memoria, è una cosa che non è di casa tra i meticci italiani.

Durante il viaggio in Italia, a Goethe viene spesso posta questa domanda: «è più grande Ariosto o Tasso?» Bisognava scegliere o uno o l'altro, altrimenti il discorso non andava avanti. Un giovane pretendeva che solo gli Italiani fossero in grado di capire Dante e non ebbe pace finché Goethe non ammise, in via confidenziale, in quanto non italiano, di non ammirarlo per niente (pp. 423-4).

Frascati, 2 ottobre 1787: «Non potete credere quanto m'è stato utile, ma anche pesante, dover vivere un intero anno esclusivamente fra estranei, specialmente perché Tischbein – sia detto in confidenza – non ha preso la piega che avevo sperato.» (p. 459). La n. 1 alla p. 459 cita una lettera di Goethe: «Con tutte le sue buo-

ne qualità Tischbein è uno strano essere, una specie di coniglio pigro e malfido, da quando ha imparato dagli italiani a praticar l'arte della falsità, della mancanza di parola e dell'infedeltà ai patti» (cit. alle pp. 751-2).

Goethe descrive qui perfettamente l'arte italiana: quella è l'arte nella quale gli Italiani primeggiano. Perché andare a tirare fuori la controparte greco-romana e rinascimentale? Ma soprattutto: perché il neoclassicismo?

Goethe accoglie con preoccupazione la notizia che alcuni amici, anche su suggestione delle sue lettere, hanno deciso di raggiungerlo in Italia (pp. 480-1). «[...] già da un anno mi sforzavo di sottrarmi alle concezioni e agli ordini d'idee del cimmerico Nord e m'ero abituato, sotto un cielo uniformemente azzurro, a guardarmi attorno e a respirare più liberamente.» (p. 481). I viaggiatori tedeschi, nota Goethe, quando giungono in Italia hanno sempre l'abitudine di volgersi indietro, verso ciò che hanno lasciato e non riconoscono quello per cui si erano messi in viaggio (p. 481). «Venendo a Roma, il viaggiatore nordico crede di trovarvi un supplemento d'esistenza, di riempire le proprie lacune; solo a poco a poco, e con grave disagio, avverte la necessità di mutare radicalmente opinione e ricominciare daccapo.» (p. 481). Infatti Nord e Roma non possono coesistere: o il Nord o Roma!

Marzo 1788 – Resoconto: la processione dei ragazzi. Alla fine viene chiesto un obolo. «[...] uno dei ragazzi più grandi e più decentemente vestiti s'avvicinò a noi e, porgendo un piatto, sollecitò con modestia, in termini appropriati, un obolo per i piccoli ignudi e scalzi. Ricevette con abbondanza non solo da noi impietositi stranieri, ma anche dai romani e dalle romane presenti alla scena, solitamente non larghi di manica;» (p. 596).

Il viaggio in Italia è un imbroglio in cui cade l'artista tedesco. Egli deve rinunciare al suo paese e a ciò che nel suo paese è definito arte. È una specie di patto col diavolo. L'artista tedesco torna dal viaggio in Italia come artista neoclassico. Il neoclassicismo è una replicazione golemica.

La beffa dello scrittore. La morte dell'arte; l'arte della morte

Nel suo viaggio in Italia, Goethe intendeva studiare architettura, ma solo, secondo quanto afferma, per conoscere i principi di un'arte che volge al termine: «Come un antico spirito l'architettura sorge dalla tomba, mi comanda di studiare le sue dottrine al pari delle regole d'una lingua morta, non per applicarle o per goderne come di cosa viva, ma solo per onorare in tacita meditazione l'esistenza venerande di antiche età tramontate per sempre.» (p. 106). La n. 1 a p. 106 informa: «Viene qui in luce il fondo di pessimismo goethiano circa le sorti dell'arte nella nuova età che si schiudeva, carica dei ribollimenti che preludevano all'esplosione rivoluzionaria.» (p. 687). L'architettura è solo la forma d'arte della *città* del meticcio italiano. Quello che giunge al termine è la forma d'arte del meticcio italiano, niente di più. La città stessa è una forma tipica della razza semita, ed è estranea alla razza germanica. Questa sfumatura di bianco è la grande occasione perduta della civiltà germanica. Goethe non vede queste sfumature di limite. Il pessimismo è solo ciò che avvolge e abbozza la sagoma del meticcio italiano nel suo procedere golemico nel mondo.

Roma, 22 febbraio 1788: «Ogni giorno mi si fa più chiaro che il mio destino è quello dello scrittore; [...] Dal mio lungo soggiorno a Roma avrò tratto il vantaggio d'aver rinunciato definitivamente all'esercizio delle arti figurative.» (p. 580).

Scrittore è colui che costruisce la propria casa sulla tela della memoria. Ma nessuna tela è così fragile come la casa costruita dal ragno della memoria. Da qui la fragilità dell'arte dello scrittore.

Questo perché l'arte dello scrittore è l'arte della distrazione; vale a dire: è quell'arte lieve portata dalla capacità di fare della distrazione il proprio essere nel mondo. E infatti, proprio una distrazione, che affonda, come sappiamo, lontana nel tempo, ha condotto Goethe, nel suo viaggio alla ricerca della Grecia, nel viaggio alla volta dell'Italia.

Non c'è che un solo viaggio, che è il primo e unico viaggio, e in questo primo viaggio c'è sempre uno smarrimento del bagaglio e del percorso, che porta infine il viaggiatore a quella meta che mai si sarebbe immaginato di dovere un giorno essere chiamato a raggiungere e a dovere affrontare, e a costruire su di essa la propria fortuna, proprio grazie all'arte della distrazione.

L'arte figurativa è allora un'arte anomala. Roma è la giusta cornice per il "classicismo", cioè per la nicchia di quell'arte anomala che è l'arte figurativa.

È una vera e propria estetica hegeliana che si configura in questo viaggio in Italia di Goethe, che parte dal Nord e giunge in Italia toccando l'Oriente per poi finire a Roma.

Tra *Singspiel* e opera italiana

Goethe cerca di italianizzare il *Singspiel*, facendovi confluire procedimenti del teatro d'opera italiano. Il progetto ha delle articolazioni ben precise. In una lettera a Herder del 10 gennaio 1788, Goethe precisa come in Italia si sacrifici il senso del libretto per far caso a cose importanti sul palcoscenico, ad esempio dare il tempo a un cantante di riposare la voce, ecc. Così il libretto italiano risulta "tagliato" perfettamente sulle esigenze dello spettacolo. Dall'altra parte il libretto ha un valore caduco: «Non c'è nessuno che legga i libretti italiani d'opera, se non la sera della recita;» (p. 534). Anche il metro trocaico, usato soprattutto nel secondo atto, è un adattamento proveniente dal gusto italiano (p. 534). Si profila un nuovo modo di concepire il *Singspiel* al fine di metterlo in disparte. Il *Singspiel* è infatti proprio il genere di teatro d'opera tedesco che si è costituito come alternativa a quello italiano.

Roma, 6 febbraio 1788, lettera a Herder: «Ecco il terz'atto di *Claudine*; [...] Grazie alla maggior pratica che ho acquistato delle esigenze del teatro lirico, ho fatto il possibile per venir incontro, non senza qualche sacrificio, al musicista e agli attori.» (p. 578). Il *Singspiel* è assimilato alle regole dell'opera italiana, che a sua volta viene accettata come il modo più esatto per comporre musica adatta al palcoscenico; in realtà: al teatro della città italiana.

Durante il suo viaggio in Italia Goethe completa due *Singspiele*: *Erwin und Elmire* e *Claudine von Villa Bella*: «I dialoghi in prosa [...] ormai non mi bastavano più, da quell'italiano naturalizzato che ero e per il quale il canto melodico doveva quanto meno essere integrato dal recitativo e dal declamato.» (p. 488). Il recitativo era infatti ciò che si opponeva ai brani parlati del *Singspiel* e che introduceva una specie di ponte (la declamazione) fra i vari pezzi musicali.

Singspiel, opera italiana e opera tedesca erano allora fortemente in contrasto tra loro in Germania, anche se non mancavano i punti casuali di contatto, come dimostra S.C. Meyer in *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera* (Indiana University Press, Bloomington, Indiana 2003, soprattutto pp. 33-4).

«C'è il vezzo di parlar male dei libretti d'opera italiani, ripetendo a orecchio e senza riflettere critiche udite da altri; certamente sono futili e leggeri, ma non pongono al musicista e al cantante maggiori problemi di quelli che rispondono alla loro vena.» (p. 488). È un tentativo di salvare il teatro d'opera italiano. Subito dopo, nel brano c'è un accenno al libretto del *Matrimonio segreto* di Cimarosa. Goethe aggiunge di aver voluto fare qualcosa di analogo con i suoi due testi.

L'avvicinamento del *Singspiel* al teatro d'opera italiano ha una interruzione improvvisa: «Di conseguenza tutti i nostri sforzi per conformarci ai principi di semplicità e di modicità andarono in fumo nel momento in cui apparve Mozart. *Il ratto dal serraglio* fece piazza pulita di tutto, e sulle scene non si parlò più di quella commedia [*Scherz, List und Rache*, su libretto di Goethe e musica di Christoph Kayser] che ci era costata tante fatiche.» (p. 490). Per quanto Mozart fosse compromesso con la musica italiana, il progetto di Goethe sfuma nel silenzio con la

comparsa di una musica che esalta appieno le caratteristiche del *Singspiel*, cioè il fatto di rappresentare un tipo di musica popolare tedesca opposta a quella – artificiosa – italiana.

Una sola arte

28 agosto 1787: «Angelica sta dipingendo un quadro che riuscirà in modo egregio: la madre dei Gracchi nell'atto di presentare a un'amica, che fa sfoggio dei suoi monili, i propri figli come i gioielli più preziosi; una composizione molto naturale e ispirata.» (p. 432).

In *Praga magica* Angelo Maria Ripellino diceva che le statue di Praga di notte si muovono. Meyrink nel *Golem* diceva che le vecchie case del ghetto ebraico parlavano tra loro. A Roma le rovine chiacchierano tra loro. Il circolo degli artisti tedeschi, cui Goethe è entrato a far parte durante il suo viaggio, è frastornato da questo chiacchiericcio. Non suona strana l'importanza conferita alla storia romana da parte di questi artisti tedeschi prigionieri delle chiacchiericce rovine di Roma? È come se non si rendessero conto della possibilità di un'arte diversa – di un'arte tedesca, che nulla più deve a Roma.

Ma sono soprattutto fondamentali i movimenti che qui vengono prospettati. Movimento attraverso i paesi prima di tutto: dalla Germania si procede verso la Grecia, ma dovendo passare per l'Italia (è quindi l'Italia a scompigliare tutto). Movimento in quanto movimento colto tramite il battito di una immobilità imposta che plana sulla scena. L'interesse di Goethe per le arti plastiche riporta anche alla caratteristica di quelle arti di fissare un movimento colto in un attimo preciso, che però è una immobilità che richiama un insieme di movimenti congelati, quasi una scena madre teatrale, da cui tutti gli avvenimenti successivi prenderanno la loro determinazione fatale. È la fissità caratteristica che coinvolge le arti figurative tradizionali e che finirà per dare origine al cinema, dove potrà infine procedere libera.

Viaggio in Italia: la forma

Dal punto di vista compositivo, cioè di redazione della materia, il *Viaggio in Italia* è segnato da una profonda differenza tra la prima e la seconda parte.

Anche altre opere di Goethe rivelano una analoga differenza tra prima e seconda parte: per esempio *Faust*, *Affinità elettive*. In tutti i casi la seconda parte ha sempre una componente più “oggettiva” rispetto alla prima.

Più che di una differenza di stile tra le due parti del *Viaggio in Italia*, si deve parlare di una differenza tra la materia da esporre. Nella prima parte Goethe è aggredito dalle nuove impressioni. Nella seconda (*Secondo soggiorno a Roma*), il nuovo non ha tanto spazio e Goethe è più impegnato a riflettere e a sintetizzare ciò che gli è venuto incontro.

«Roma, 21 dicembre [...] Se venire in Italia ha significato per me la rinascita, soltanto ora comincia quella che si può chiamare la mia rieducazione.» (p. 499).

Il *Faust* recupera molto di ciò di cui il *Viaggio* concerne. La prima parte è ancora nello stile del teatro inglese e spagnolo. La seconda ripropone le feste nei palazzi rinascimentali, cioè la seconda nascita del teatro e un procedere per grandi soglie di discontinuità: ogni atto è quasi uno spettacolo a sé. Ed è soprattutto della tematica del *Faust* di cui qui si tratta, poiché, venendo in Italia, l'artista tedesco vende la propria predisposizione all'arte al diavolo.

Altrettanto tipica è la struttura delle *Affinità elettive*, dove la narrazione è divisa in due libri, con una corrispondenza bene evidente:

LIBRO I L'uomo trasforma la natura: la funzione delle simmetrie, i riassetamenti;

LIBRO II L'uomo trasformato dalla storia (cap. 8).

Il Libro II si caratterizza anche per le discontinuità usate nella composizione: l'inserimento dei brani dal diario di Otilia, la novella del cap. 10. Da una impostazione soggettiva si passa ad una impostazione oggettiva.

Antropologia del meticcio italiano. La messa in scena delle beffe: dal miele della festa alle ceneri del Mercoledì

Tutte le impressioni del viaggio in Italia hanno la loro definitiva cremazione combinatoria nel *Carnevale romano*, vero e proprio saggio inserito nel testo del *Viaggio*. È il carnevale romano a spingere il circo equestre del meticcio italiano (costituito da teatralità, criminalità, linguaggio) in un vortice caotico dal quale la vecchia figura del mondo, uscendo dal caos, riappare infine beffardamente consolidata. Ma ciò che in questo carnevale non può tornare alla superficie è la lingua, l'alingua beffarda del meticcio italiano, che proprio per la sua intima inesistenza affonda e non può tornare, anzi deve estinguersi – teatralmente – nella pagliacciata plebea dello stesso meticcio italiano.

Goethe aveva già parlato del fastidio provocato in lui dal carnevale romano (p. 194). Allora si trattava solo di un generico fastidio, ma adesso l'approccio è diverso. Si comincia con un appunto sul fenomeno di questo carnevale: «Quando si è nati per l'arte, si possono osservare con occhio d'artista gli oggetti che ci circondano; questo modo d'osservazione mi tornò utile anche in mezzo al turbine delle bizzarrie e delle assurdità del martedì grasso. Era la seconda volta che vedevo il carnevale, e subito mi resi conto che anche questa festa di popolo, come ogni ricorrente fenomeno della vita, seguiva un suo corso ben determinato.» (p. 581). Goethe descrive il carnevale come un «ricorrente fenomeno della vita». E insieme al pittore George Schütz, si addentra nelle varie celle del carnevale allo scopo di studiarlo.

A ben guardare, l'episodio del carnevale romano, va accostato a quello di villa Palagonia, e anche lì Goethe era in compagnia di un pittore. In entrambi gli epi-

sodi Goethe scende alle Madri del suo viaggio e ne ripescia l'immagine del classicismo, immagine ancora frastornata dal fracasso del mare italiano di rovine. Villa Palagonia è l'antiarchitettura, così come il carnevale è l'antimondo, ed entrambe le esperienze sono inscindibili dal viaggio in Italia, perché ne costituiscono quell'architettura che Goethe stesso aveva poco prima imparato a conoscere come arte estranea, e a trovare nella letteratura l'arte di famiglia.

Il grande assembramento del Corso spinge molte maschere verso le vie laterali. Qui dei gruppi rappresentano delle vere e proprie scenette, a volte con la partecipazione dei passanti. Goethe ne descrive una di queste: due uomini fingono di litigare e si minacciano con coltelli di cartone. Le donne cercano di dividerli e una di loro, abbigliata in modo da apparire incinta, partorisce per lo spavento «un assurdo pupazzo» (p. 563). Goethe commenta: «I romani, che hanno sempre per la testa storie di delitti, s'ispirano volentieri nei loro giochi a scene d'ammazzamenti.» (p. 563). La n. 1 alla p. 563 spiega che Goethe ha usato nel testo originale «il verbo sostantivato *ammazzieren*, ardito italianismo coniato con ogni probabilità da lui stesso.» (p. 766).

L'ultimo giorno di carnevale presenta il quadro fondamentale: quando si fa buio vengono accese candele alle finestre e sulle tribune, tanto che in poco tempo è tutto uno scintillio (p. 572). Anche le carrozze e i pedoni portano lumi e candele, questi ultimi su lunghe pertiche. «Adesso tutti si sentono in obbligo di portare in mano una candele accesa, e da tutti i lati, da tutti gli angoli risuona l'auspicio prediletto dei romani: “*Sia ammazzato!*”» (p. 573).

È un mormorio che Goethe spiega con molta attenzione. Adesso tutti cercano di spegnere il lume dell'altro al grido di “*Sia ammazzato chi non porta moccolo!*”. Tutti cercano di spegnere il lume più vicino e di riaccendere velocemente il proprio – se spento – a un altro lume, che poi cercano immediatamente di spegnere. «E quanto più forte si grida da ogni parte “*sia ammazzato*”, tanto più il grido si spoglia del suo significato crudele, e tanto più ci dimentichiamo che siamo a Roma, dove basta il motivo più futile perché un simile malaugurio si traduca immediatamente in realtà ai danni di questo o di quello.» (p. 573). Notare come Goethe insista sul carattere violento, tendente all'omicidio, dei romani. Già una volta (a p. 154) Goethe aveva parlato dei molti omicidi che avvenivano quotidianamente a Roma. Ma qui succede qualcosa di diverso: non solo l'espressione “*sia ammazzato*”, ripetuta così tante volte, si spoglia del suo stesso significato, ma diventa un grido di gioia, e un grido senza significato. Come in tutti i periodi magici – e il carnevale è un periodo magico – le parole e le cose acquistano un significato diverso. Nelle notti magiche le montagne si aprono e le fontane suonano più forti, rivelando immagini inquietanti del futuro. Allora tutte le parole di una lingua diventano *mantra* ricchi di potenza: e il *mantra* smaschera la lingua dimostrandone l'impotenza.

Due strade: la parola come *mantra*; la parola come rivelazione della mancanza di una lingua, di una mancanza nell'alingua. Il detto maledetto degli Italiani, che spinge agli ammazzamenti reciproci, perde qui il suo significato, non in quanto

acquisizione delle caratteristiche foniche della lingua, ma in quanto smascheramento della lingua del meticcio italiano. Ciò che il grandioso saggio sul carnevale romano mette in chiaro è proprio lo smascheramento della lingua del meticcio italiano, che adesso se ne va nudo verso il suo mercoledì delle Ceneri.

Il creatore e il recensore. Un altro inizio

Roma, 27 ottobre 1787: «Io oramai non penso ad altro che a fare, dacché vedo che nel corso dei millenni non si fa che recensire il già fatto, anche se non è per nulla perfetto; non si fa, in altri termini, che continuare a riferire qualcosa che già c'è.» (p 470).

Ora si può dire che in questo meccanismo, allora solo allo stadio primitivo, consiste il significato del neoclassicismo, prima, e la spinta, poi, verso la sua automatizzazione. Ma la spinta verso il neoclassicismo comporta la lunga marcia verso la modernità, come dimostra attualmente la teoria del postmoderno.

Heidegger cercava di imporre la necessità di leggere bene le opere del passato, piuttosto che scrivere nuove opere. Nel *Viaggio in Italia* si imposta una questione fondamentale per la modernità: il rapporto tra il fare (qualcosa di nuovo) e il recensire (quanto già fatto), poiché è proprio in gioco la questione per cui il libro è nato: l'artista che percorre, facendo, la terra dove quanto è stato fatto è disponibile in forma di materiale pronto per la recensione. Il brano citato di Goethe potrebbe leggersi in filigrana nelle *Postille al "Nome della rosa"* di Umberto Eco, manifesto sinistro e definitivo del postmoderno.

Che questa tematica sia sorta a partire da uno scrittore tedesco durante un viaggio in Italia non è casuale. È anzi l'indice della modernità incalzante.

Il "fare" si caratterizza come neoclassicismo, che è l'inchino dell'artista tedesco, in viaggio nella terra del meticcio italiano, alle rovine sparpagliate lungo il territorio d'Italia. Il neoclassicismo non è l'unico sbocco possibile del "fare".

Ma è appunto quello che si può fare di cui qui si tratta, poiché l'arte del meticcio italiano è ciò che, nel mondo, ha coinvolto tutto il mondo. Infatti la domanda che soggiace nel testo in questione è: "perché l'artista deve sentirsi chiamato a 'fare', laddove tutti si compiacciono di recensire?" È una domanda senza risposta che ha nella risposta lo scollamento che, scollandola, la trasporta in superficie.

La crisi che coinvolge il fare è di per sé la sospensione dell'artista e del pensatore germanico, che al fare antepongono l'attimo della sospensione. Ma ciò che la sospensione comporta è ciò che l'artista è portato a dover affrontare.

Il "fare" porta al concetto di "opera", cioè ad un piano preordinato che permette di realizzare un progetto in grado di essere concluso in modo definitivo. Le ultime opere di Goethe (il secondo *Faust*, *Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister*) portano al limite il concetto di "opera", sviluppando questo concetto nella direzione di un insieme testuale che ingloba e richiama tutta una letteratura (è quindi un richiamo alla recensione controllata artisticamente). Il testo simula allora es-

so stesso tutta una letteratura. Così il concetto primo di opera sfugge dalle mani del singolo artista che avrebbe dovuto progettarla e alla manualità rasserenante del progetto rispettato, e, nel buio che scende ad avvolgerla, si profila l'enigma dell'opera ininterrotta: «Non potere finire / ti rende grande. Non cominciare mai / è il tuo destino.» (J.W. Goethe, *Il divano occidentale-orientale*, Rizzoli, Milano 1990, p. 115). Questo perché, oltre l'epoca del fare e del recensire, che si scopre custode del carattere nefasto del costruire, si stende – inesplorata – l'epoca della mancanza d'opera, nella quale siamo tuttora chiamati a incamminarci.

Il silenzio della fine

Così Goethe, in quanto artista tedesco, giunto al termine del suo viaggio nella terra del meticcio italiano, a fianco della già adottata teoria del fare sembra proporre una teoria della sospensione della memoria attraverso il verso dimenticato di Ovidio, in modo più “invisibile”.

È strano quanto un viaggio dal Nord verso il Sud, da parte di un poeta del Nord, richiami indirettamente un viaggio verso il Sud da parte di un lontano – nel tempo – poeta del Sud; viaggio in un sud che però suona come l'incanto della poesia di un Nord mai immaginato di dover essere chiamato a trovare, da parte di un poeta del Sud. Questo perché – allora – si trattava di un Sud in grado di suonare – adesso – come la possibilità di una “idea del Nord”. Ora si può dire che ciò che il poeta tedesco ha dimenticato non è un verso di un poeta del Sud, ma la possibilità di una poesia che, trovandosi fuori strada, chiami ancora il Nord (anziché il neoclassicismo).

Così in questo strano viaggio risuona assoluta la beffa dell'ansia del mettersi in viaggio, perché in anamorfosi si delinea chiaramente il senso dell'epigrafe iniziale: *Auch ich in Arkadien*. Se il viaggio è l'ansia della fuga del viaggiatore dalla morte che lo attende nel luogo che lo ha visto nascere, la morte raggiunge infine il viaggiatore nel luogo a lui più lontano dal proprio luogo di nascita, instaurando il proprio regno nella terra che il viaggiatore pensava di avere abbandonato una volta per tutte scappando di nascosto con documenti falsi, e allora l'arte italiana domina l'arte tedesca; quando la morte, cioè l'Italia, raggiunge svolazzando – avida – la grigia terra tedesca, e l'artista tedesco, come in una parodia del tema del viandante, torna in patria per dire ciò che, senza sapere, si è trovato a trovare nella terra della falsa origine: la fissità della morte.

J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Arnoldo Mondadori Editore, I Meridiani, Milano 1990, trad. di Emilio Castellani.