

POESIA DELLA POESIA.
RIFLESSIONI SU FRIEDRICH SCHLEGEL

di *Markus Ophälders*

I romantici non erano certamente grandi artisti, ma hanno riflettuto nel modo più geniale sulle argute profondità e le imperscrutabili superfici a specchio dell'arte.

Thomas Mann

Alla domanda se esista o meno una poesia filosofica, Friedrich Schlegel avrebbe probabilmente risposto alla maniera ironico-mimetica di un "comune buon buffo italiano".¹ Alzando le sopraciglia con fare mimetico e atteggiamento di dubbio non solo socratico, ma certamente non cartesiano, avrebbe rovesciato la questione: "E una filosofia poetica?". Infatti non solo la poesia è filosofica ma anche la filosofia è intimamente poetica e a volte la poesia può persino sostituire la filosofia *tout court*. "Là dove cessa la filosofia, deve cominciare la poesia. [...] Alla filosofia per esempio non si dovrà opporre solamente la non-filosofia, ma la poesia".² La poesia infatti dovrebbe compiere ciò che alla filosofia, dopo la definitiva critica della metafisica operata da Kant, e alla Rivoluzione francese non è riuscito: realizzare l'ideale di una libertà individuale che non fosse soltanto atomistica

¹ FRIEDRICH SCHLEGEL, *Kritische Schriften und Fragmente (1794–1818)*, a c. di Ernst Behler e Hans Eichner, Paderborn *et al.*, Schöningh, 1988, 6 voll. [d'ora in avanti: KSF], vol. 1, p. 242; trad. it. Id., *Frammenti critici e poetici*, a c. di Michele Cometa, Torino, Einaudi, 1998, p. 11 [d'ora in avanti: FCP].

² KSF, vol. 2, p. 226; FCP, p. 98.

e negativa nei confronti degli altri, come quella borghese incentrata sull'individuo, ma che avesse ugualmente la forza per il ricongiungimento di tutti gli uomini in una società libera nel suo complesso e non soltanto in luoghi di privilegio. Infatti, Schlegel esorta: "Ogni membro pensante dell'organizzazione [*scil.* culturale e sociale] senta i suoi limiti non disgiunti dalla sua unità in rapporto al tutto".³ Il problema non è tanto quello del rapporto tra filosofia e poesia, quanto quello del rapporto tra la vita e il contributo che poesia e filosofia possono darle in termini di dignità e umanità. Ci sono aspetti della vita umana che non sono né esprimibili, né dipingibili o cantabili e né tantomeno concettualizzabili, ma che rappresentano ciò che vi è di più importante per la vita stessa e da cui, alla fine, ogni tentativo espressivo, artistico, musicale, poetico o filosofico trae forza e necessità. Sono gli elementi più profondi dell'esperienza, che sono privi di espressività e che proprio per questo motivo cercano con ogni mezzo una propria espressione. Nessuno conosce la propria vita se non di fronte alla morte, il limite trascendentale assoluto; nessuno, fino a quando il rapporto è vivo e in movimento, conosce l'altro fino in fondo, fino al punto da poterlo esprimere completamente come accade a Tonio Kröger, benché in modo negativo, quando la pittrice russa lo definisce "un borghese sviato". Il capitolo infatti termina con "Silenzio. Poi egli si alzò, prese il cappello e il bastone. 'Vi ringrazio, Lisaveta Ivànovna: ora posso andarmene tranquillo a casa. *Sono sistemato*'".⁴ Ella infatti ha dato espressione completa al più intimo problema di Kröger e con ciò alla sua più intima essenza. Secondo questa idea di espressività, bellezza e creatività artistiche, infatti, bisognerebbe essere morti per essere perfetti creatori.⁵ Non a caso il rapporto con la vita dei personaggi di Mann, sia quelli artistici come Aschenbach e Leverkühn, sia quelli borghesi come Kröger e Buddenbrook, è quasi sempre mediato dalla morte. Proprio a questa paradossale conseguenza di un concetto in qualche modo ancora classico di bellezza, tuttavia, si oppone la poesia romantica, che invece è sempre in viaggio e in cerca della propria forma e che diffida ironicamente di ogni creazione che pretenda di averla già trovata, perché proprio in questa pretesa la

³ *Ibidem.*

⁴ THOMAS MANN, *Tonio Kröger*, in ID., *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a.M., Fischer, 1963. p. 240; trad. it. ID., *La morte a Venezia, Tristano, Tonio Kröger*, Milano, A. Mondadori, 1970, p. 247.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 229; *ivi*, p. 232.

morte è onnipresente; la poesia romantica cerca dunque la vita fino al limite del possibile.

Per Schlegel, il rapporto tra poesia e filosofia è quello trascendentale delineato già da Kant nella *Critica della facoltà di giudicare*.⁶ Ciò significa non soltanto porre limiti invalicabili tra le scienze esatte e il resto della vita umana; trascendentale è tutto ciò che mette in relazione proficua questi due aspetti, in ultima istanza il reale e l'ideale, e ciò pone le basi affinché per i romantici e poi per Hegel, attraverso la mediazione di Fichte, tale rapporto diventi dialettico. Chi pone limiti, infatti, con il pensiero li ha già valicati. In questo orizzonte, la poesia romantica viene definita da Schlegel come poesia trascendentale, ovvero come tentativo di rappresentare e di pensare il rapporto tra ideale e reale non solo *in abstracto e more philosophico* ma soprattutto in rapporto alla vita individuale e collettiva, che la Rivoluzione francese aveva promesso di cambiare e che poi ha lasciato morire abbandonando quasi immediatamente i suoi ideali più profondi. Solo in questo senso la vita e l'esistenza anche intellettuale dei singoli protagonisti di quell'epoca 'di *fin de siècle*', e in particolare di Hegel,⁷ può acquisire significati per

⁶ Kant suddivide la facoltà di giudicare in due parti: la facoltà di giudicare determinante e la facoltà di giudicare riflettente. La prima applica concetti universali a oggetti particolari; la seconda cerca, attraverso l'esperienza estetica con oggetti particolari e nuovi per l'esperienza, come per esempio le opere d'arte, di costruire un concetto. Solo la seconda è davvero trascendentale ed estetica perché è libera e a diretto contatto con gli oggetti per i quali cerca una conciliazione con l'idea.

⁷ Cfr. in questo senso gli scritti contenuti in *Die Ideen von 1789 in der deutschen Rezeption*, a c. del Forum für Philosophie Bad Homburg, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989, soprattutto i contributi di REINHARD BRANDT, *Freiheit, Gleichheit, Selbständigkeit bei Kant*, pp. 90-127, in particolare p. 112, e AXEL HONNETH, *Atomisierung und Sittlichkeit. Zu Hegels Kritik der Französischen Revolution*, pp. 174-185, in particolare p. 183. I due autori delineano gli sviluppi dei rapporti di Kant e Hegel con la Rivoluzione francese e con i suoi ideali, in particolare quello della fratellanza, che man mano si sposta sempre più sullo sfondo, fino a perdersi completamente. Di conseguenza anche l'uguaglianza e la libertà vengono colpite da regressione e involuzione. Cfr. altresì PETER SZONDI, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, a c. di Jean Bollack *et al.*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991, pp. 330-333, dove l'autore sostiene che il problema di base dal quale parte l'elaborazione teoretica della dialettica hegeliana come pure del concetto di ironia sia lo stesso, ma che le soluzioni siano diametralmente opposte. In questo insieme di vicinanza e distanza sarebbero da ricercare le cause della forte avversione che Hegel nutre nei confronti dell'ironia. Cfr. infine PAOLO D'ANGELO, *L'estetica del Romanticismo*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 99.

la riflessione successiva. A partire dagli entusiasmi dei primi anni rivoluzionari, è soprattutto Hegel – senza dimenticare il fondamentale contributo di Hölderlin durante il suo soggiorno presso Isaac Sinclair a Bad Homburg, dove appunto Hegel lo incontrò per l'ultima volta – a compiere una profonda e ambigua riflessione sul problema della riconciliazione tra gli uomini, posti dagli sviluppi economici e politici della storia in uno stato di libertà esclusivamente individuale e atomistico. Tale riflessione imbocca presto una via di rassegnazione che sfocia nella costruzione della feroce critica hegeliana verso tutto ciò che i contemporanei chiamavano romantico. Per i romantici tedeschi la poesia non si contrappone soltanto alla filosofia, bensì anche alla vita così come si è venuta configurando in epoca borghese. Tuttavia, tali contrapposizioni non sono esclusive e definitive: come ogni rapporto dialettico, si contraddistinguono non solo per contraddittorietà, ma anche per complementarità e per unità. Attraverso la poesia, nella sua accezione romantica, si cerca infatti di ricomporre le scissioni dell'epoca, il suo "chimismo", come dice Schlegel, e di raggiungere un nuovo stato organico. Ma ciò può avvenire unicamente attraverso un atteggiamento squisitamente filosofico, quella riflessione che – non solo nella poesia, ma anche nella filosofia e soprattutto nella vita – assume le forme dell'ironia. Ciò investe la poesia di forza utopica ma rende altresì necessario che essa si completi attraverso una riflessione ulteriore, ancora una volta filosofica, che assuma le forme della critica. I rapporti tra poesia, filosofia e vita sono descritti da Schlegel in quattro momenti – riflessione, critica, ironia e utopia – che qui di seguito riportiamo.

Vi è una poesia il cui alfa e omega è il rapporto dell'ideale con il reale, e che perciò in analogia con il gergo filosofico, dovrebbe chiamarsi poesia trascendentale. [...] Tuttavia così come si darebbe ben poco valore ad una filosofia trascendentale che non fosse critica, che non rappresentasse insieme al prodotto il produttore, [...] anche quella poesia dovrebbe unire i materiali trascendentali e gli esercizi preparatori per una teoria poetica della facoltà poetica, non rari nei poeti moderni, con la riflessione artistica e il bello autorispecchiamento che si trova in Pindaro, nei frammenti lirici dei Greci e nell'antica elegia e fra i nuovi in Goethe, e rappresentare in tutte le sue rappresentazioni anche se stessa, ed essere dovunque nel contempo poesia e poesia della poesia.⁸

⁸ KSF, vol. 2, p. 127; FCP, pp. 56-57.

Infatti, anche Novalis sostiene: “le più alte opere d’arte sono, semplicemente, non piacevoli: sono ideali che possono e devono piacere soltanto per approssimazione, sono imperativi estetici”.⁹

La poesia romantica è una poesia universale progressiva. Il suo scopo non è solo quello di unificare nuovamente tutti i generi separati della poesia e di porre in contatto la poesia con la filosofia e la retorica. Essa vuole, e deve anche, ora mescolare ora fondere, poesia e prosa, genialità e critica, poesia d’arte e poesia della natura, rendere la poesia vivente e sociale e la vita e la società poetiche [...].¹⁰

Occorre vivere poeticamente, come sostiene anche Novalis, e potenziare sempre di nuovo la propria vita in un infinito vortice di rovesci ironici.

La filosofia è la vera patria dell’ironia, che si potrebbe definire bellezza logica; perché dovunque si faccia filosofia in dialoghi orali o scritti, e in una forma non del tutto sistematica, si deve produrre ed esigere ironia [...]. Sublime urbanità della musa socratica [...]. La poesia soltanto può elevarsi sotto questo rispetto all’altezza della filosofia, e non si fonda, come la retorica su passi ironici. Vi sono poesie antiche e moderne che respirano continuamente nel complesso e dappertutto il soffio divino dell’ironia. In esse vive una vera e propria *buffonerie* trascendentale. All’interno, la tonalità che tutto sovrasta e si eleva infinitamente su tutto ciò che è determinato, persino sulla propria arte, virtù o genialità: all’esterno, nell’esecuzione, la maniera mimica di un comune buon buffo italiano.¹¹

L’ironia non è dunque mezzo stilistico tra altri, bensì stile poetico per eccellenza di una poesia che, attraverso la riflessione e la critica, cerca di ricostruire un rapporto organico tra ideale e reale.

[L’ironia] scaturisce dall’unione del senso artistico della vita e dello spirito scientifico, dall’incontro di una compiuta filosofia della natura e di una compiuta filosofia dell’arte. Essa contiene e stimola il sentimento dell’in-

⁹ NOVALIS, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, a c. di Hans-Joachim Mähl e Richard Samuel, München, Wien, Hanser, 1978, vol. 2, p. 652. Traduzione mia.

¹⁰ KSE, vol. 2, p. 114; FCP, p. 43.

¹¹ KSE, vol. 1, p. 242; FCP, pp. 10-11.

dissolubile contrasto tra l'incondizionato e il condizionato, dell'impossibilità e della necessità di una compiuta comunicazione. Essa è la più libera delle licenze, perché grazie a essa ci si pone al di sopra di se stessi; e tuttavia è anche la più legittima perché è assolutamente necessaria.¹²

“Questa continua autoparodia”,¹³ infatti, non si prende mai del tutto sul serio perché è sempre consapevole dell'impossibilità di ricongiungere in modo stabile l'ideale con il reale, ma nemmeno si abbandona a frivoli e vanitosi giochi, perché il suo fine è e rimane il più alto e il più serio: realizzare appunto l'ideale. L'ironia costituisce la lucida consapevolezza e l'espressione esatta di tale complessione concettuale ed espressiva. In sintesi, ciò sfocia in Schlegel nell'affermazione secondo la quale “l'intera storia della poesia moderna è un continuo commento al breve testo della filosofia: tutta l'arte deve divenire scienza, e tutta la scienza deve divenire arte; poesia e filosofia devono essere unificate”.¹⁴

Walter Benjamin commenta questa teoria filosofica della poesia romantica, che è sempre immediatamente anche creazione poetica, sottolineando come solo in ambito romantico potesse nascere un concetto autentico di critica.

Schlegel [...] pose, al posto della regola, un altro canone dell'opera d'arte, quello di una precisa costruzione immanente dell'opera stessa. Lo fece, non con quei concetti generali di armonia e di organizzazione, che, in Herder e in Moritz non avevano potuto condurre alla fondazione di una critica, ma con una autentica teoria dell'arte [...] come medium della riflessione [e] dell'opera come centro della riflessione.¹⁵

L'espressione più alta di tale medium di riflessione e quindi il suo apice utopico è costituito dall'ironia, che permette a Benjamin anche di sottrarre l'intero romanticismo al giudizio negativo formulato per la

¹² KSE, vol. 1, p. 248; FCP, p. 20.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ KSE, vol. 1, p. 249; FCP, p. 21.

¹⁵ WALTER BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, in ID., *Gesammelte Schriften*, a c. di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980-1989, vol. I.1, pp. 71-72; trad. it. ID., *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, a c. di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1982, p. 66

prima volta da Hegel e portato avanti da Heine e da Kierkegaard fino alla germanistica delle prime due decadi del Novecento.¹⁶

Quel procedimento che pur nella conservazione dell'opera riesce tuttavia pienamente ad evidenziare il suo rapporto con l'idea dell'arte è l'ironia (formale). Non solo essa non distrugge l'opera che tocca, ma addirittura la avvicina all'indistruttibilità. L'unità relativa dell'opera singola, nella distruzione della forma determinata di esposizione dell'opera nell'ironia, viene più profondamente rinviata a quella dell'arte come opera universale, pienamente riferita a questa senza andar perduta. Infatti, l'unità dell'opera singola è distinta solo per grado da quella dell'arte, nella quale essa continuamente si sposta nell'ironia e nella critica. [...] La forma determinata dell'opera singola, che si potrebbe definire come la forma di esposizione, diventa la vittima della distruzione ironica. Ma su di essa l'ironia dischiude un cielo di eterna forma, l'idea della forma, quale può denominarsi la forma assoluta; ed essa attesta la sopravvivenza dell'opera, che attinge da questa sfera il suo indistruttibile sussistere, dopo che la forma empirica, espressione della sua riflessione, come riflessione isolata, le è stata strappata. L'ironizzazione della forma di esposizione è come la tempesta che solleva il velo posto dinanzi all'ordine trascendentale dell'arte [...]. In questo senso Schlegel conosce 'confini dell'opera visibile', al di là dei quali si apre il dominio dell'opera invisibile, dell'idea dell'arte. [...] L'ironia formale non è [...] un procedimento intenzionale dell'autore. Essa non può essere intesa, come lo è di solito, quale indice di una soggettiva mancanza di limiti, ma deve essere apprezzata come momento oggettivo dell'opera stessa. Essa rappresenta il paradossale tentativo di costruire nel prodotto, sia pure attraverso una demolizione: di dimostrare nell'opera stessa la sua relazione con l'idea.¹⁷

L'intera teoria romantica dell'arte poggia sulla determinazione dell'assoluto medium di riflessione quale arte o, più esattamente, quale idea dell'arte. Poiché l'organo di riflessione artistica è la forma, l'idea dell'arte viene a definirsi come il medium di riflessione delle forme. In questo, tutte le forme di esposizione [*Darstellungsformen*] si connettono stabilmente, trapassano e si trasformano l'una nell'altra, congiungendosi nella forma

¹⁶ Cfr. KARL-HEINZ BOHRER, *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989, pp. 18, 37, 60, 63, 138-149.

¹⁷ BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstkritik*, pp. 86-87; *Il concetto di critica*, pp. 80-81.

d'arte assoluta, che coincide con l'idea dell'arte. L'idea romantica dell'unità dell'arte sta, dunque, nell'idea di un continuum delle forme.¹⁸

Negli specchi della riflessione ironica la concezione romantica della poesia cerca infatti di far incontrare *mimesis* e *ratio*, bellezza e logica, arte e natura, vita e filosofia; cerca cioè di ricomporre le scissioni e di aprire gli orizzonti infiniti che si celano dietro un mondo rinchiuso nella propria meschina finitezza. L'io poetico vive nella continua contraddizione di sentirsi allo stesso tempo finito, rinchiuso nei limiti di ciò che decenni più tardi Hegel avrebbe definito come prosa quotidiana, e infinito, teso in uno slancio utopico e poetico verso una vita vera in opposizione al continuo ritorno dell'identico. L'io, infatti, propriamente non si pone, sostiene Schlegel, ma si cerca. Questo è il vero significato della *Sehnsucht* romantica che ancora riecheggia nella filosofia dell'utopia di Bloch: "Io sono. Ma ancora non mi posseggio. Quindi dobbiamo divenire."¹⁹ La *Sehnsucht*, infatti, mira a far intravedere in modo sensibile – dietro e attraverso la frammentarietà, le scissioni e la caducità reali – l'infinito e l'ideale. Quest'esperienza intimamente contraddittoria conquista una propria serenità unicamente elevandosi al di sopra di ogni autoaffermazione, di ogni identità e di ogni posizione fisse e finite. Tale stato di sospensione, che però rimane tragicamente memore delle contraddizioni e del dolore che lo hanno fatto nascere, conosce un'unica forma espressiva: l'ironia. Quest'ultima dice qualcosa di determinato e finito in modo tale che, attraverso la forma di questo dire, la determinatezza e la finitezza si cancellano a favore dell'indeterminato e dell'infinito. L'ironia parla come se non dicesse e perciò questo dire può essere unicamente poetico, in cui il medium di riflessione è la forma poetica, attraverso la quale soltanto un possibile contenuto può darsi. La necessità della poesia, infatti, è motivata da Schlegel attraverso l'imperfezione della filosofia, il cui limite consiste nell'incapacità di rappresentare l'infinito in modo finito e quindi compiutamente.²⁰ La differenza tra filo-

¹⁸ Ivi, p. 87; ivi, p. 82.

¹⁹ Cfr. ERNST BLOCH, *Geist der Utopie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980; trad. it. ID., *Spirito dell'Utopia*, a c. di Francesco Coppelotti, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992 nonché ID., *Spuren*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1981; trad. it. ID., *Tracce*, a c. di Laura Boella, Milano, Garzanti, 1994.

²⁰ Cfr. MANFRED FRANK, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989, p. 306.

sofia e poesia non consiste dunque nel contenuto delle rispettive riflessioni, bensì nella forma, nel diverso modo in cui esse cercano rispettivamente di esprimere quasi la stessa cosa. La poesia non è filosofica perché porta a espressione un presunto contenuto filosofico, bensì perché filosofiche ne sono le forme, le tecniche e i processi produttivi e perché filosofico è il suo espediente creativo, la riflessione ironica. L'esperienza romantica consiste, appunto, nel paradossale tentativo di dimostrare nell'opera stessa la relazione con l'idea.²¹ In questo senso, ancora Adorno può affermare che l'arte, la poesia e in certo qual modo anche l'estetica sono diventate il rifugio della metafisica dopo il fallimento dei tentativi di una realizzazione dell'ideale.²²

Se Schiller, come sostiene Peter Szondi, può presupporre un soggetto poetico libero e un oggetto poetico già dato, Schlegel conosce solo l'auto-rispecchiamento e la propria povertà in un mondo che ha perduto il soggetto. Egli conosce cioè solo l'autoriflessione ironica attraverso la quale il soggetto poetico e il suo oggetto nascono, come Amleto e la sua melancolia: la saturnina contemplazione del Sé privato del mondo e del mondo privo di coscienza. Nel suo isolamento, nella scissione tra soggetto e oggetto, la poesia romantica diventa riflessiva, cioè critica e autocritica, critica sia di se stessa e delle proprie facoltà conoscitive e creative, sia del mondo e della sua limitatezza. In tal modo, la poesia potenzia infinitamente se stessa acquisendo un proprio carattere trascendentale e dialettico e tendendo verso una vita poetica. Tale atteggiamento riflessivo, critico, ironico e utopico è sia poetico sia filosofico e fa sì che la poesia sia sempre al contempo poesia e poesia della poesia. Il soggetto romantico nel suo isolamento ha come proprio destino unicamente la coscienza, o meglio l'autocoscienza; l'intelletto diventa dunque preponderante rispetto alle altre facoltà conoscitive e creative.²³ Allo stesso tempo, autocoscienza,

²¹ Cfr. W. BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstkritik*, pp. 86-87; *Il concetto di critica*, pp. 80-81.

²² Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, in ID., *Gesammelte Schriften*, a c. di Gretel Adorno e Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973-1997, vol. 7, pp. 510-513; trad. it. ID., *Teoria estetica*, a c. di G. Adorno e R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 1977, pp. 576-580.

²³ Cfr. PETER SZONDI, *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie*, in ID., *Schriften*, a c. di J. Bollack *et al.*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1978, vol. 2, p. 18.

riflessione, critica e ironia sono causa della negatività dell'epoca e anche mezzi per una possibile sintesi. Attraverso la riflessione, infatti, l'autocoscienza non solo permane nel suo isolamento, ma ne prende anche ironicamente le distanze, contempla se stessa e il mondo da lontano (*theorein*, da cui nasce ogni pratica filosofica, originariamente infatti significa contemplare) e con ciò, pur rimanendo all'interno della scissione, sta ora sospesa al di sopra di essa. Questo è l'atteggiamento ironico. Siccome però questa forma di sintesi è soltanto puntuale e non può durare in quanto è inserita nell'infinito processo riflessivo, essa rimane parvenza, sebbene parvenza consapevole e anticipatrice come ogni vera parvenza artistica. Tale costellazione esige che la riflessione si ripeta in un infinito potenziamento e in ciò consiste il rapporto tra arte e critica, cioè l'indice filosofico della poesia, come lo definisce Benjamin e, soprattutto, il suo carattere utopico. "Come sarebbe possibile comprendere correttamente e interpungere l'attuale periodo del mondo se non si potesse almeno anticipare il carattere generale del successivo? [...] all'età chimica dovrebbe seguire quella organica".²⁴ Questa diagnosi, ma ancor più la successiva prognosi, crea anche quella certa distanza ironica collettiva che avrebbe dovuto indurre gli uomini di allora, ma anche la società di oggi, a non prendersi troppo sul serio, fatto che è e rimane uno dei primi indizi di un atteggiamento ironico: "Gli abitanti della terra della prossima orbita solare non potrebbero avere di noi per nulla l'alta opinione che noi abbiamo di noi stessi, e considererebbero molto di quello che noi adesso possiamo semplicemente ammirare solo come degli utili esercizi giovanili dell'umanità".²⁵ Un'umanità, appunto, ancora tutta da costruire, un'umanità che sta vivendo la propria preistoria. Il carattere utopico della poesia romantica e il suo indice filosofico-storico ed escatologico²⁶ determinano la provvisorietà e la negatività non solo del mondo ma anche della stessa poesia: "il genere poetico romantico è ancora in divenire; [...] questa è la sua essenza peculiare, che può soltanto eternamente divenire e mai essere compiuto".²⁷

La poesia romantica riflette dunque criticamente la povertà d'esperienza dell'epoca, la perdita di forze attive, la perdita dell'unità della

²⁴ KSE, vol. 2, p. 152; FCP, p. 85.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. SZONDI, *Schlegel*, p. 19.

²⁷ KSE, vol. 2, p. 115; FCP, pp. 43-44.

natura, cosicché alla realtà meschina e finita risponde con un aumento della riflessione che comporta una preponderanza dell'intelletto; riflessione e intelletto sono forze disgreganti ma costituiscono allo stesso tempo anche l'unica possibilità di riconciliazione – in questo senso sono un *pharmakon*. Ai problemi della riflessione non si risponde con un ritorno all'immediato o a contenuti e forme tradizionali che si presumono al riparo dalla crisi, ma con un aumento della riflessione stessa, con quella "immane potenza del negativo", con quella "energia del pensare, del puro Io", come la definisce Hegel nella Prefazione alla *Fenomenologia dello Spirito*.²⁸ Così si esprime Schlegel esattamente dieci anni prima:

Vi è anche un senso negativo che è molto meglio dello zero, ma molto più raro. [...] Persino la decisa incapacità della quale ci si rende chiaramente conto [...] presuppone almeno una parziale capacità [...]. Come l'eros platonico questo senso negativo è certo figlio dell'abbondanza e della povertà. Esso scaturisce quando uno ha soltanto lo spirito senza la lettera; o, all'inverso, quando uno ha soltanto i materiali e le forme esteriori, cioè l'arido e duro guscio del genio produttivo, ma non il nocciolo.²⁹

Nel primo caso nascono progetti e frammenti, nel secondo una "piattezza artistica armonicamente formata".³⁰ Allo stesso tempo, attraverso progetti e frammenti, l'infinito processo della riflessione romantica cerca sempre e di nuovo anche una propria individuazione, trovandola nell'autolimitazione che scaturisce ancora una volta da un atto riflessivo. Nell'interazione tra l'infinita potenzialità creativa e autocreata del soggetto da un lato, e l'autoannientamento dall'altro, si realizza infine l'ironia. Essa sta tanto infinitamente sospesa al di sopra di tutto e annienta quanto permane all'interno delle contraddizioni finite. Ciò la rende tragica.

Per poter scrivere bene su un oggetto, non dobbiamo più interessarcene [...]. Finché l'artista inventa e si entusiasma, si trova rispetto alla comunicazione in una condizione almeno illiberale. Egli vorrà dire

²⁸ GEORG W.F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, a c. di Eva Moldenhauer e Karl Markus Michel, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1986, p. 36; trad. it. di Enrico De Negri: ID., *Fenomenologia dello spirito*, Scandicci (Firenze), Nuova Italia, 1990, p. 26.

²⁹ KSE, vol. 1, p. 244; FCP, pp. 14-15.

³⁰ *Ibidem*.

tutto, il che è una tendenza erronea [...]. Così facendo egli disconosce il valore e la dignità dell'autolimitazione che per l'artista è pur sempre la prima cosa e l'ultima, la cosa più necessaria e più alta. La più necessaria: perché là dove uno non si limita finisce per essere limitato dal mondo; e in tal modo diviene uno schiavo. La cosa più alta: perché ci si può limitare nei punti e nelle parti in cui si possiede un'infinita forza, autocreazione e autoannientamento.³¹

L'autolimitazione dunque non cancella l'infinito potenziale del soggetto, ma, al contrario, lo presuppone, lo conferma, lo potenzia e lo dimostra. In questo modo la poesia romantica crea oggetti vivi e divini nei quali l'ideale è diventato completamente reale in una forma determinata; si è individuato, e dell'individuo Novalis afferma: "un individuo infinitamente caratterizzato è membro di un *infinitorium*".³² In tal modo l'infinito si realizza in modo finito all'interno di una individuazione concreta e particolare. "La poesia romantica [...] può perdersi così tanto nel rappresentato da far credere che per essa caratterizzare individui poetici d'ogni specie sia solo l'alfa e l'omega".³³ La strutturazione interiore di tale individuazione avviene in modo ciclico: "la cosa principale è presagire la *totalità*. [...] Attraverso *l'applicazione del metodo ciclico* vi si deve presto giungere".³⁴ La totalizzazione viene intesa da Schlegel come l'interiore infinito di un'opera compiuta che si realizza attraverso l'ironia in una costellazione allegorica.³⁵ L'ironia, però, realizza l'ideale soltanto in modo puntuale e istantaneo: nell'autocreazione essa si autoannienta. Di conseguenza "non vi è ancora alcuna forma che sia adatta a esprimere completamente lo spirito dell'autore".³⁶ La forma capace di rappresentare una totalità – l'epos o la tragedia classici ad esempio – non solo è perduta, ma non è nemmeno ancora apparsa nella storia dell'arte, della poesia e della filosofia. "Molte opere degli antichi sono divenute frammenti. Molte opere dei moderni lo sono già sul nascere".³⁷

³¹ KSE, vol 1, pp. 241-242; FCP, p. 9.

³² NOVALIS, *Werke*, vol. 2, p. 494. Traduzione mia.

³³ KSE, vol. 1, p. 114; FCP, p. 43.

³⁴ KSE, vol. 5, p. 180. Traduzione mia.

³⁵ Cfr. INGRID STROHSCHNEIDER-KOHR, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen, Max Niemeyer, 1977, pp. 41-42.

³⁶ KSE, vol. 2, p. 114; FCP, p. 43.

³⁷ KSE, vol. 2, p. 107; FCP, p. 33.

Tale frammentarietà, ora, non è solo una mancanza, bensì costituisce soprattutto una speranza: il frammento è progetto e come tale – e non come creazione compiuta – anticipa il futuro, diventa pre-apparenza e si configura, nella concezione schlegeliana, come componente trascendentale.

Un progetto è il seme soggettivo d'un oggetto in divenire. Un progetto perfetto dovrebbe essere nel contempo completamente soggettivo ed oggettivo, un individuo indivisibile e vivo. [...] Il senso per i progetti, che si potrebbero chiamare frammenti del futuro, si distingue dal senso per i frammenti del passato solo per la direzione che nel primo è progressiva, e nel secondo invece regressiva. [...] E poiché è trascendentale appunto ciò che sta in relazione alla connessione e alla separazione di ideale e reale, si potrebbe certo dire che il senso per i frammenti e per i progetti è la componente trascendentale dello spirito storico.³⁸

La componente trascendentale così come la riflessione non sono più concepite come caratteri o forme della conoscenza sostanzialmente statici e imm modificabili; nella concezione romantica esse ricevono al contrario un indice storico. Ciò fa sì che le costellazioni di senso all'interno delle quali vengono di volta in volta a trovarsi lungo l'arco della storia umana cambiano, impedendo in questo modo che si possano recuperare nel presente esperienze passate così come si presume siano state. Riguardo proprio all'antichità classica, ad esempio, ciò significa per Novalis – ma lo sapeva in parte già lo stesso Winckelmann – che essa non esiste, né è mai esistita, ma comincia soltanto a nascere e nasce per chi la costruisce, cioè per noi.³⁹ Il concetto romantico di classicità non guarda solo al passato, esso rivolge lo sguardo soprattutto a una possibile classicità del futuro; tale sguardo è lo sguardo lungo dell'amore ed è alimentato dal desiderio e dal gesto di salvare. Esso fissa per definizione ciò che ancora non c'è, ciò che forse mai sarà ma che, esso soltanto, vale il prezzo di ogni sforzo concettuale e poetico. Questo sguardo è lungo, profondo, infinito, e sa attendere, penetrare e riflettere ciò che in ogni espressione rimane inespresso. Si tratta di uno sguardo che si trova a volte appagato, benché non necessariamente felice, al di là della inces-

³⁸ KSE, vol. 2, pp. 106-107; FCP, pp. 32-33.

³⁹ Cfr. NOVALIS, *Werke*, vol. 2, pp. 413-414.

sante riflessione e dei suoi fardelli; si tratta di quello sguardo che Paul Celan descrive con scarne parole nella poesia *Dove è ghiaccio*.⁴⁰ Scarne ma incisive le parole del poeta, nette e limpide quelle del filosofo Schlegel, quando nello scritto *Sui confini del bello* del 1795 riflette sulle mancanze moderne e sulla loro forza nei confronti di una presunta perfezione antica.

Questa coerenza di contro alla nostra frammentazione, questi insiemi puri di contro alle nostre infinite mescolanze, questa semplice determinazione di contro alla nostra meschina confusione fanno sì che gli *Antichi* sembrano uomini di una schiatta superiore. Tuttavia non dobbiamo provarne invidia come se fossero i figli prediletti di un'arbitraria fortuna. Le nostre stesse deficienze sono le nostre speranze; poiché esse scaturiscono da quella stessa supremazia dell'intelletto il cui compimento, sebbene lento, non conosce limiti.⁴¹

Nell'"età chimica" la povertà d'esperienza, la scissione tra ideale e reale sembra irrimediabile; essa determina e caratterizza un mondo che viepiù perde il soggetto, che nel suo isolamento è consapevole di come la propria esperienza non abbia ancora trovato forma espressiva e che, di conseguenza, è costretto a cercarla. Tale ricerca si svolge, "come l'intera vita dell'umanità [...] in un infinito processo di realizzazione", che costi-

⁴⁰ Cfr. PAUL CELAN, *Wo Eis ist*, in ID., *Gedichte*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1977, vol. 1, p. 96. "[...] Wo Eis ist, ist Kühle für zwei: | ich gab dir den Doppelnamen. | Du schlugst dein Aug auf darunter – | Ein Glanz lag über der Wuhne. || Nun schließ ich, so sprach ich, das meine – : | Nimm dieses Wort – mein Auge redet's dem deinen! | Nimm es, sprich es mir nach, | sprich es mir nach, sprich es langsam, | sprich's langsam, zöger es hinaus, | und dein Aug – halt es offen so lang noch!". Trad. it.: ID., *Dove è ghiaccio*, in ID., *Poesie*, a c. di Giuseppe Bevilacqua, Milano, A. Mondadori, 1998, p. 158: "[...] || Dove è ghiaccio, lì è frescura per due: | io ti diedi il doppio nome. | Sotto, spalancasti allora il tuo occhio – | Dove il ghiaccio s'apriva ristava alto un bagliore. || Ed ora, dissi, io chiudo il mio –: | Prendi questa parola – il mio occhio la dice al tuo! | Prendila, ripetila con me, | ripetila con me, ripetila lentamente, | ripetila lentamente, trattienila | e il tuo occhio – tienilo aperto finché ciò dura!"[trad. mod.].

⁴¹ F. SCHLEGEL, *Über die Grenzen des Schönen*, in ID., *Friedrich Schlegel 1794-1802. Seine prosaischen Jugendschriften*, a c. di Jakob Minor, Wien, C. Konegen, 1906, vol. 1, pp. 21-22; trad. it. ID., *Frammenti di estetica*, a c. di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 1989, pp. 25-26.

tuisce la peculiare forma romantica dell'utopia, e "non un semplice divenire";⁴² il medium di tale processo è costituito da riflessione, ironia e critica. Quindi il poeta-filosofo romantico, nel suo isolamento riflessivo, deve continuamente

librarsi sulle ali della riflessione poetica a metà tra l'oggetto rappresentato e il soggetto rappresentante, scevra da ogni interesse reale e ideale, potenziare sempre di nuovo tale riflessione e moltiplicarla come in una serie interminabile di specchi. Essa è capace della più alta e più varia cultura, [...] organizzando in modo omogeneo tutte le parti di ciò che nei suoi prodotti deve essere un tutto, in modo tale che le si apra la prospettiva di una classicità che cresce senza limiti. La poesia romantica è tra le arti, ciò che l'arguzia [*Geist*] è in filosofia, e la società, la relazione, l'amicizia e l'amore sono nella vita.⁴³

Tuttavia, non sempre il soggetto romantico riesce a tenersi ironicamente distante non solo dall'oggetto ma soprattutto da se stesso e a volte si rovescia nel totale soggettivismo dell'assenza di regole. Il genere poetico romantico, continua infatti Schlegel, "non può essere esaurito da alcuna teoria, e solo una critica divinatoria potrà osare di voler caratterizzare il suo ideale. Esso solo è infinito, così come esso solo è libero e riconosce come sua prima legge che l'arbitrio del poeta non tollera alcuna legge".⁴⁴ La stessa fonte della poesia romantica, il primo sistema della libertà che è la *Dottrina della Scienza* di Fichte, si rovescia nel proprio contrario: l'Io non esce più dal suo isolamento nemmeno attraverso la "posizione per *iatum irrationalem*" (Fichte) che crea il rapporto riflessivo con il Non-Io. La riflessione gira a vuoto, il suo infinito si perde nell'indeterminato e la libertà soggettiva, individuale si trasforma in quella prigionia che Hegel chiama la "presunzione dell'intelletto astratto". Lungo questa linea di evoluzione della poesia romantica si perdono proprio le sue ragioni più profonde: non solo non si recupera, pur nella forma di un infinito sviluppo, una possibilità di sintesi tra soggetto e oggetto, ideale e reale, infinito e finito, ma la si perde definitivamente, come è successo nell'ultimo

⁴² W. BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstskritik*, p. 92; *Il concetto di critica*, p. 87.

⁴³ KSE, vol. 2, pp. 114-115; FCP, p. 43.

⁴⁴ KSE, vol. 2, p. 115; FCP, p. 44.

Schlegel e in Adam Müller.⁴⁵ Essi infatti trasformano la forza dell'ironia e della riflessione – che costituisce, da Fichte e Novalis in poi, la componente attiva e indispensabile al raggiungimento della libertà – nella riduttiva libertà del non fare, del non impegnarsi e, infine, nell'irresponsabile riflessione all'interno, come dice Benjamin, delle catene dell'autorità e del potere costituiti. In sostanza la poesia romantica perde proprio quella capacità di riflessione e di critica che l'ha tenuta a battesimo. L'ironia si vena di cinismo o di sarcasmo, due atteggiamenti questi ultimi che in qualche modo posseggono una parentela con essa, anche se per deficienza e involuzione. In questi casi la distanza ironica o la sua superiorità implodono nel nulla proprio là dove sembrano rafforzarsi. Cinismo e sarcasmo, infatti, non stanno al di sopra dell'esistente ma al di sotto perché hanno perso la profondità tragica che caratterizza ogni vera ironia. I romantici, sostiene Szondi,⁴⁶ concepiscono la vita come gioco in quanto la riconoscono in relazione a un senso profondo e infinito non immanente alla vita stessa. Il mondo è da loro concepito come negativo e provvisorio, in sé completamente nullo. In questo modo essi si osservano vivere a partire da un punto di vista esterno e giocano il grande gioco della vita credendo in questo modo di poterla trascendere e raggiungere quell'armonia organica che l'ora storica nega. Di conseguenza nel *Lyceumsfragment 42* Schlegel definisce l'ironia come buffoneria trascendentale. Ma tale definizione, accostando in maniera paradossale un atteggiamento tra i più mimetici e la riflessione filosofica più alta, non pone in realtà l'accento sulla leggerezza, sul libero arbitrio e sul gioco. Essa mette a nudo l'intrinseca tragicità di una vita imprigionata nell'abisso insondabile tra l'ideale e il reale, una vita che decide di non rinunciare all'ideale semplicemente perché la contingenza storica ne impedisce la realizzazione. L'autocoscienza del poeta ironico impedisce un attacco diretto all'esistente perché ciò significherebbe di per sé una sottomissione all'esistente e alle sue logiche. Essa, dunque, trasforma ironicamente la propria debolezza in forza: rappresenta l'esistente che pretende di avere potere come se effettivamente lo avesse, soprattutto su se stessa. La coscienza ironica, dunque, acconsente alla manchevolezza dello *status quo* perché all'ironia è completamen-

⁴⁵ Cfr. MARTIN WALSER, *Selbstbewußtsein und Ironie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1996, p. 71.

⁴⁶ Cfr. SZONDI, *Schlegel*, p. 23.

te estraneo ogni atteggiamento di dominio o di potere. La disperazione dell'ironia tragica afferma dunque la propria negazione e fa così vedere al lettore con quale stato di cose egli stesso sia compromesso; attraverso questi rovesciamenti ironici il poeta esce dalla propria opera, la nega, si auto-nega come autore e lascia il lettore da solo con il mondo. In ciò consiste l'intricato gioco della vita ironica, che attivamente si mostra passiva facendo intravedere *ex negativo*, in modo puntuale e frammentario, ciò che sarebbe completamente altro da ciò che semplicemente è.⁴⁷ "Finora, credo, nessuna forma di dominio è sopravvissuta all'ironia che ha provocato".⁴⁸ In questo carattere consiste il lato utopico dell'atteggiamento romantico nei confronti dell'impossibilità della vita. Il carattere di gioco di tale atteggiamento è solo la parte esteriore e più visibile; non a caso da Hegel in poi la critica ha preferito mettere in evidenza tale dimensione a discapito del contenuto tragico. Ma l'ironia si avvicina al gioco e alla buffoneria unicamente per motivi mimetici, come la scimmia kafkiana che di fronte all'accademia afferma di imitare gli uomini solo per cercare una via d'uscita, e per nessun altro motivo.⁴⁹ Le vie di scampo infatti sono vie traverse, oblique. In quanto trascendentale e dialetticamente autoriflessiva, l'ironia tragica è la chiara coscienza della non esistenza di ciò che più intimamente vuole. Per senso d'impotenza o per risentimento nei confronti dell'esistente, si può perdere la fragile distanza che l'ironia stabilisce. Schlegel, Müller, ma anche Nietzsche, per esempio, non sempre hanno saputo mantenere la sottile differenza tra dolore e superiorità dalla quale nasce l'ironia; non sempre hanno saputo sostenere fino in fondo la sofferenza che conduce all'ironia. Talvolta, infatti, il dolore rende ciechi e basta. Compito della riflessione filosofica e della creazione poetica, tuttavia, è rischiarare la cecità, elevare a concetto filosofico e a espressione poetica l'esperienza del dolore, perché il dolore non rimanga senza parola, perché anche i ciechi possano vedere. La differenza tra l'esperienza del dolore inespresa, razionalizzata o elusa – e quindi eliminata in un presun-

⁴⁷ Cfr. WALSER, *Selbstbewußtsein und Ironie*, p. 195.

⁴⁸ Ivi, p. 196.

⁴⁹ Cfr. FRANZ KAFKA, *Ein Bericht für eine Akademie*, in ID., *Erzählungen*, a c. di Max Brod, München, Fischer, 1986, pp. 139-147; trad. it. ID., *Relazione per un'accademia*, in ID., *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, a c. di Andreina Lavagetto, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 179-187.

to mondo altro, interiore o superiore che sia – e l'espressione sensibile e memore della fonte dalla quale nasce è quella tra la mera parvenza e lo sforzo di raggiungere il vero. L'ironia segna questa differenza.