

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

David Matteini

L'esperienza del mondo

Goethe e Sade tra
viaggio e romanzo

FUP
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

– 76 –

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access “diamante” fondata a e diretta da Beatrice Tottosy dal 2004 al 2020
“Diamond” Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottosy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Anna Wegener

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Sabrina Ballestracci, Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Paolo La Spisa, Michela Landi, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europae), Ayşe Saragil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Arianna Amodio, Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, John Denton, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Alessandra Lana, Giovanna Lo Monaco, Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; anna.wegener@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

L'esperienza del mondo

Goethe e Sade tra viaggio e romanzo

David Matteini

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2024

L'esperienza del mondo : Goethe e Sade tra viaggio e romanzo / David Matteini. – Firenze : Firenze University Press, 2024.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 76)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221505597>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 979-12-215-0559-7 (PDF)

ISBN 979-12-215-0560-3 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0559-7

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Marika Pia Colangelo, Deborah Fantechi (interns), and with the collaboration of Alessandra Lana, Viola Romoli, Francesca Salvadori.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, V. Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, F. Franco, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2024 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Sommario

| | |
|---|-----|
| Ringraziamenti | 7 |
| Introduzione | 9 |
| Capitolo I | |
| Teorie della <i>Bildung</i> | 15 |
| 1. Il Settecento e l'idea di "formazione" | 15 |
| 2. Il viaggio come processo formativo | 31 |
| 3. Dall'esperienza alla scrittura. Romanzi di formazione | 41 |
| Capitolo II | |
| Il classicismo goethiano. Una rivoluzione "altra" | 55 |
| 1. Goethe in Italia. La <i>Bildung</i> ritrovata | 56 |
| 2. Il ritorno a Weimar. Goethe politico | 83 |
| 3. Il modello umano dei <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i> | 101 |
| Capitolo III | |
| De Sade. Poetiche della <i>déformation</i> | 129 |
| 1. L'esilio di Sade e il <i>Voyage d'Italie</i> . Le origini del male | 131 |
| 2. <i>Juliette</i> . Godo, dunque sono | 173 |
| Conclusione | 205 |
| Riferimenti bibliografici | 211 |

Ringraziamenti

L'autore ringrazia il Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia (FORLILPSI) dell'Università degli Studi di Firenze, che ha reso possibile la pubblicazione, e il Laboratorio editoriale Open Access dell'Università degli Studi di Firenze per il supporto tecnico. Il volume è pubblicato grazie al contributo dell'Università degli Studi di Siena per il supporto all'Open Access e ai fondi del Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne (DFCLAM) dell'Università degli Studi di Siena.

Introduzione

Gli anni 1738 e 1748 segnano un momento di svolta nella storia delle idee. Nell'arco di un solo decennio rividero la luce le rovine delle antiche città di Ercolano e Pompei, per quasi due millenni seppellite sotto la coltre di cenere, fango e detriti generata dalla tragica eruzione del Vesuvio del 79 d.C. I lavori di scavo, condotti per volere di Carlo III Borbone e del suo erede Ferdinando IV, si sarebbero protratti per i due secoli successivi, ma già a partire dalla seconda metà del Settecento l'eco dei ritrovamenti fu vastissima su tutto il continente, portando con sé importanti conseguenze di ordine estetico e, non ultimo, politico e filosofico. Al di là dell'indiscusso valore archeologico, infatti, la straordinaria scoperta contribuì a un deciso mutamento della funzione culturale che aveva da sempre rivestito l'immagine dell'Italia. Considerata per secoli come il luogo elettivo per l'iniziazione della gioventù aristocratica europea alla vita mondana e di corte, l'Italia iniziò a presentarsi al viaggiatore del Settecento nell'inedita veste di territorio franco dove poter condividere con altri pensatori e artisti provenienti da tutta Europa le proprie risorse intellettuali secondo i principi dell'emergente ideale cosmopolita e della teoresi storico-artistica del Neoclassicismo di Johann Joachim Winckelmann, autore che, come è noto, si trasferì definitivamente a Roma nel 1755. Autentico paesaggio della memoria nel quale si viaggiava per ritrovarvi le suggestioni recepite nei libri, nei dipinti, nei resoconti dei grandi artisti del passato, l'Italia divenne ben presto la meta privilegiata per assimilare i valori di una civiltà rimasta per secoli nell'oblio. La riscoperta dell'eredità classica della civiltà magno-greca si manifestò su larga scala con il fenomeno odepórico del Grand Tour, vero e proprio modello conoscitivo-esperienziale

David Matteini, University of Siena, Italy, david.matteini@unisi.it, 0000-0003-3314-1953

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

David Matteini, *L'esperienza del mondo. Goethe e Sade tra viaggio e romanzo*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0559-7, DOI 10.36253/979-12-215-0559-7

che, seguendo una lunga tradizione risalente all'Umanesimo e al primo Rinascimento, ha rappresentato una delle più solide forme simboliche della civiltà letteraria europea del secondo Settecento, *pendant* di quella credenza tutta illuministica secondo la quale al di sotto della varietà dei costumi e delle leggi dei popoli sarebbe rintracciabile l'impianto uniforme di una morale naturale e dunque universale.

Se l'esperienza gnoseologica offerta dal rinnovamento settecentesco del tradizionale *tour* italiano ha insomma trovato numerose corrispondenze con le filosofie del periodo, la categoria che più delle altre si è costituita come il fondamento di questo nuovo modo di viaggiare è da individuare senza dubbio in quella di "formazione", la *Bildung*, concetto che nel Settecento inizia ad acquisire un'indiscussa rilevanza filosofica, e che, nella sua esplicitazione odeporica, sembra trovare le sue basi esattamente nella contemplazione dell'alterità culturale e, al tempo stesso, nella ricerca di universali umani e morali. Nel valore formativo acquisito dal Grand Tour si ritrova così un afflato umanistico che, partendo dall'individuo, abbraccia l'intero, per ritornare infine verso la consapevole integrità del soggetto all'interno della società umana.

Il legame tra la formazione individuale e il viaggio che si consolida nella seconda metà del Settecento stabilisce così una nuova visione, estetizzante e allo stesso tempo politica, dell'esperienza del mondo. Oltre che nel perentorio rifiuto delle mode aristocratiche del barocco e del rococò primo settecentesche, il Neoclassicismo e la componente paneuropea del Grand Tour hanno costituito la cassa di risonanza ideologica di quelle frange liberal-progressiste che avrebbero portato entro poco alle grandi rivoluzioni di fine secolo e alla nascita di un nuovo modo di intendere la fenomenologia artistica e letteraria.

A partire da questi motivi, il presente studio vuole approfondire le prospettive interpretative di due generi narrativi fondamentali per la comprensione della cultura europea del secondo Settecento: il viaggio in Italia – o meglio, il *resoconto* del viaggio in Italia – e il romanzo di formazione, due forme letterarie che, seppur differenti, ritrovano il loro punto comune in quel legame tra esperienza individuale, mondo sociale e mondo naturale che si instaura proprio nell'esperienza del viaggio. Per valutare l'eterogeneità degli esiti nel panorama della cultura a cavallo tra XVIII e XIX secolo, prenderemo in esame la *Italienische Reise* (effettuato tra il 1786 e il 1788, ma il cui resoconto è stato pubblicato in due volumi solo nel 1816 e il 1817) e i *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) di Goethe, testi già largamente conosciuti e discussi dalla critica, e il *Voyage d'Italie* (effettuato tra il 1775 e il 1776, ma il cui resoconto non è mai stato pubblicato dall'autore) e l'*Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice* (1800, ma stampato con la data falsa del 1797) di Donatien-Alphonse-François de Sade, opere, quest'ultime, che non hanno mai trovato veramente spazio in uno studio teorico-comparativo di ampio respiro.

Nel primo capitolo si condurrà un'indagine del concetto filosofico di *Bildung*, quell'idea di formazione dell'essere umano che, come si cercherà di dimostrare, garantisce la reciproca interdipendenza tra il bagaglio esperienziale del viaggio e la finzione letteraria del *Bildungsroman*. Esamineremo il dibattito sulla *Bildung* soprattutto all'altezza cronologica del suo apogeo, vale a dire la seconda me-

tà del Settecento, anche se inizialmente sarà dato rilievo ad alcuni importanti pensatori di epoche precedenti al fine di chiarire i passaggi che evolvono verso la fase illuministica della riflessione. Ci concentreremo quindi sull'importanza assunta dall'esperienza del Grand Tour in rapporto, appunto, alla *Bildung*, per poi osservare, in ultima istanza, come tale reciprocità esemplifichi la sua massima portata culturale nel romanzo di formazione classico, il *Bildungsroman*.

Il secondo capitolo è dedicato a Goethe. Dopo un'ampia analisi degli assunti della *Italienische Reise*, prenderemo in esame gli sviluppi letterari di tale esperienza, sublimati nel romanzo di formazione dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Sulla scorta dell'insegnamento sociologico-letterario di critici quali György Lukács, Michail Bachtin e Giuliano Baioni, si cercherà di mettere in evidenza le ragioni e le strategie narrative grazie alle quali, in queste opere, l'autore tedesco è arrivato a proporre un modello sociale figlio dell'umanitarismo illuminista e alternativo a quello radicale di stampo francese. In effetti, la trasposizione narrativa del viaggio in Italia effettuato da Goethe tra il 1786 e il 1788, la *Italienische Reise*, oltre a riportare numerose testimonianze di carattere generale sul vissuto del poeta, si fa portavoce di un modo di pensare la civiltà originale e denso di profonde implicazioni: l'ordine, la misura, la *belle nature* ispirati dalla classicità italiana sono adesso i metri di giudizio con cui guardare il mondo e giudicare se stessi. In bilico tra archeologia erudita e introspezione psicologica, l'opera goethiana rappresenta l'acme compositiva di un discorso che tiene insieme alterità ed esperienza, mito e ideologia. Se attentamente analizzato, l'approccio idealizzante di Goethe alla materia italiana ci offrirà così un viatico fondamentale per comprendere il profilo di gran parte dei viaggiatori sette-ottocenteschi che, andando in Italia alla ricerca delle sue bellezze, della naturalezza pittoresca dei poveri abitanti delle campagne, del fascino delle corti, dell'onnipotente potere papale, facevano della propria esperienza un'anabasi che non si limitava alla sola contemplazione estatica, ma che in patria sarebbe servita alla riqualificazione del proprio ruolo all'interno della società civile. Insomma, l'Italia del Settecento descritta da Goethe è stata il luogo del sogno riformista europeo, e il mito goethiano da essa scaturito racconta dell'ascesa verso l'armonia tra arte, natura e civiltà, della ricerca di un ideale socialmente utile che Goethe ipostatizzerà nel romanzo del 1796 *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

Se certo il modello odepotico-letterario goethiano rappresenta il paradigma di una visione, diremmo, "neoclassicista" dell'esistente, non bisogna tuttavia cadere nell'errore ermeneutico di ricondurre a quest'unico termine simbolico il lascito culturale di un intero periodo. Così come la storia delle idee *tout court*, anche il Secolo dei Lumi deve essere considerato nelle sue frastagliate componenti e nel rapporto pulviscolare che esse intrattengono le une con le altre, stando attenti a non escludere dalla riflessione quegli episodi meno conosciuti che, seppur presi ancora poco in esame dalla critica, contribuiscono in pari misura al tentativo di raffigurare nel modo più completo possibile un'epoca della storia del pensiero. Il *Voyage d'Italie* del Marchese de Sade si iscrive pienamente in questa fila di testi poco esplorati e di recente rivalutazione, testi la cui analisi ha permesso di sradicare perverci luoghi comuni.

Dedicato a Sade, il terzo capitolo sarà dunque in diretto rapporto con il precedente poiché, vista la penuria storiografica che tuttora affligge l'odeporica sadiana, è stato necessario tessere un discorso sul *Voyage d'Italie* soprattutto nel suo serrato confronto con quello di Goethe. A tal proposito, si vedrà sin da subito che, rispetto a quello del poeta tedesco, il viaggio da esiliato che il francese intraprese in Italia tra il 1775 e il 1777 è marcato da un'ontologia fortemente "al negativo", e che, così come l'esperienza italiana lo era stata per la composizione dei *Lehrjahre*, anche il viaggio italiano del Marchese ha costituito la materia narrativa di gran parte dell'*Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*, romanzo del 1800 capitale per la comprensione delle traiettorie più radicali della modernità postrivoluzionaria. Se molta critica si è interessata a studiare il *Voyage* e la *Juliette* unicamente in una prospettiva autoriale, analizzandone cioè la pur innegabile importanza all'interno della complessa opera dell'autore, ciò che è mancato fino a oggi è stata la volontà di inserirli in una più ampia prospettiva comparativa, cercando di sottolinearne la portata contrastiva rispetto ad analoghe esperienze culturali. Di fatto, sebbene Sade abbia intrapreso il suo più importante viaggio negli anni culminanti della moda *grandtouriste*, esso, come vedremo, devia dalla tradizionale semantica formativo-odeporica.

Per comprendere in cosa consista questo cambio di rotta, l'intento del nostro studio sarà allora quello di tenere sempre vivo il confronto tra il *Voyage* e la *Italienische Reise* di Goethe con l'ausilio della vasta letteratura critica sul viaggio in Italia che abbiamo a disposizione. Ora, se Stendhal, grande amante dell'Italia, forse non a torto ha affermato che "excepté de Brosses, les voyageurs ne se sont pas doutés des mœurs, des habitudes, des préjugés, des diverses manières de chercher le bonheur du peuple qu'ils traversaient, ils n'ont vu que les murs" (1932, 96)¹, una classificazione oggettiva delle tipologie di viaggiatori, certo più accurata di quella offerta dalla *boutade* dell'autore della *Chartreuse de Parme* (1839), ce la fornisce Yves Hersant, il quale, nell'introdurre il suo studio sulla letteratura di viaggio, *Italies* (1988), riconosce tre tipologie di viaggiatori che ci danno modo di inquadrare meglio i significati assunti dal viaggio in Italia di Sade e Goethe. Abbiamo, prima di tutto, i *grandtouristes*, giovani rampolli dell'aristocrazia europea per i quali il viaggio rappresentava semplicemente la tappa finale del conseguimento dell'età matura. Raccomandati dai grandi signori del proprio paese di origine, essi seguivano un percorso prefissato di tappe obbligatorie. Poco interessati alla scrittura, il più delle volte erano i loro accompagnatori a scrivere dei loro peripli. Hersant vede nel *Nouveau Voyage d'Italie* di Maximilien Misson del 1687 il modello paradigmatico di questa categoria. Accanto ai *grandtouristes*, troviamo i cosiddetti *humanistes*, che univano l'erudizione alla vita mondana, sentendosi cittadini di una vera e propria "repubblica delle lettere" (Fumaroli

¹ Trad.: A eccezione di de Brosses, i viaggiatori non si sono mai preoccupati dei costumi, delle abitudini, delle opinioni, delle differenti maniere di perseguire la felicità dei popoli che visitavano: le sole cose da essi osservate erano i muri. Se non diversamente specificato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

2015), internazionale e cosmopolita. Spesso più adulti dei *grandtouristes*, in Italia gli *humanistes* studiavano i manoscritti, visitavano le biblioteche e gli scavi archeologici per affinare la loro conoscenza dell'Antichità. Goethe può in parte afferire a questa classe. E infine abbiamo gli *encyclopédistes*, interessati soprattutto all'osservazione delle *mœurs* contemporanee della società italiana. Nei luoghi da loro visitati, questi viaggiatori adottavano di fatto un approccio conoscitivo che potremmo definire, *ante litteram*, come sociologico.

Crediamo che il marchese de Sade si possa inserire a pieno diritto in quest'ultima classe. In effetti, le differenze tra il suo viaggio e quello dei più ardenti adepti del Grand Tour si fanno evidenti già dalle motivazioni che, giocoforza, lo costrinsero a recarsi nelle maggiori città italiane dell'epoca, Firenze, Roma e Napoli. Così come il primo e il secondo, infatti, anche il terzo, più lungo e importante, viaggio in Italia è stato una fuga dalla legge, e non risponde certo a quella brama di conoscenza e di vita mondana che spingeva i più all'espatrio. Nel corso della nostra analisi, vedremo così come, più che le suggestioni di tipo archeologico, ciò che interessò in maggior misura il Marchese furono soprattutto la vita quotidiana degli abitanti delle città da lui visitate, le manifestazioni dei costumi e il rapporto tra questi e la realtà sociopolitica del Paese. Diversamente dalle ben poco rilevanti pagine archeologiche del *Voyage*, mai come nell'analisi dei fenomeni sociali e della portata che essi ricoprono nella storia delle arti il *point de vue* dell'autore si rivela lucido e giudicante, a metà strada tra una fotografica ricostruzione della realtà osservata e una pungente critica tutta illuministica nei confronti della società italiana. Per mezzo di un serrato confronto antropologico tra gli stati italiani e la Francia, Sade scopre così la difformità delle leggi, l'impossibilità e la vacuità di ricondurre a un principio comune ogni tipo di esperienza sociale e umana, individuando nella dimensione privata e nell'*isolismo* il solo scopo dell'esistenza dell'essere umano: l'appagamento del desiderio.

I molti esempi che riporteremo confermano ancora una volta la debolezza storiografica di tutte quelle interpretazioni che vogliono rinchiudere in un'unica cornice simbolica un'esperienza così complessa come quella del viaggio in Italia. D'altra parte, il *Voyage* sadiano stesso è in più punti equivoco, contraddittorio, ma proprio per questo fulgido riflesso delle ambiguità che caratterizzarono l'epoca tardo illuministica, quel *tournant des Lumières* (Bercegol, Genand, Lotterie 2016) che avrebbe scardinato molte tendenze figlie delle certo più caute riflessioni di un Voltaire o del Goethe italiano. L'analisi contrastiva tra *Juliette* e i *Lehrjahre* andrà proprio in questa direzione. Goethe, attraverso la vicenda di Wilhelm, vuole istituire una personalissima utopia comunitaria che assuma su se stessa le premesse illuministiche della grande rivoluzione di Francia per poi stravolgerle dall'interno; per contro, la storia di Juliette ci rivela il profilo di un Sade disincantato e, a tratti, cinicamente antirivoluzionario. Per Sade, l'utopia è bifronte e paradossale, in quanto rispondente al duplice mito di una primordiale libertà umana e, al contempo, di una società ordinata con rigore marziale. Se, parafrasando il Benjamin di *Der Autor als Produzent* (2012 [1934]), la tendenza politica di un autore si riconoscerebbe nella sua tendenza letteraria, comprenderemo allora come Sade si ponga fuori dalla storia, nella

notte dei tempi di un'Antichità ctonia, nella negazione del prospettivismo storico-idealistico di matrice hegeliana. Mettendo in risalto la fallacia delle ideologie socio-comunitarie di libertà e tolleranza che dalla Rivoluzione francese sarebbero poi sopravvissute sino al termine del XX secolo, si vedrà che la *Juliette* sadiana smaschera il senso di una cultura tragicamente tradita dal suo interno, una cultura che ha inseguito il miraggio del bene supremo, dell'incorruttibile giustizia, della virtù, dell'amore universale, senza comprendere che in realtà quell'anelito, quella sublime *Sehnsucht*, è stata unicamente la promessa che l'umano ha fatto a se stesso per l'adempimento della propria natura desiderante.

Se il Settecento è stato il secolo che più di tutti ha contribuito alla trasmissione di quei valori che, attraverso la modernità e la mitizzazione della Rivoluzione francese, si sono sedimentati nell'*ethos* e nell'immaginario culturale dell'Occidente, Goethe e Sade sono stati due autori che, nelle loro idiosincrasie, sociali, politiche, letterarie, hanno rappresentato in maggior misura le diverse traiettorie di pensiero che hanno veicolato tali principi. La conclusione servirà al lettore per capire le motivazioni di questo confronto.

1. Il Settecento e l'idea di "formazione"

Studium vero tibi sit duplex; alterum, in litterarum peritia non vulgari ista et communi, sed diligentiori quadam atque recondita, in qua praecellere te magnopere volo; alterum, in cognitione earum rerum, quae pertinent ad vitam et mores, quae propterea humanitatis studia nuncupantur, quod hominem perficiant atque exornent. In hoc genere varia et multiplex et undecunque arrepta sit tibi cognitio, nihil ut praetermittas, quod ad institutionem vitae, quod ad decus, quod ad laudem pertinere videatur. (Bruni 1980 [1407], 101)

In una lettera del 1407 indirizzata a Niccolò Strozzi, Leonardo Bruni formalizzava l'esemplare comportamento di quel nuovo "uomo egregio" che, sorto dalle ceneri della visione teocentrica e fatalistica dell'epoca medievale, avrebbe offerto alla cultura europea il modello ontologico più consono al rivoluzionamento culturale e sociale avvenuto tra il XIV e il XV secolo. Come si legge, lo strumento essenziale al cambio di rotta prescritto dal filosofo aretino sarebbe lo "studio", da lui concepito non solo come pedissequa *imitatio* delle fonti greche e latine, certo fondamentali per l'accrescimento del sapere umano, ma anche, continua, come affinamento di "vita e costumi [...] che si chiamano di umanità, perché perfezionano ed adornano l'uomo" (Bruni 1980 [1407], 102). Questo ideale culturale sviluppatosi sul finire del XIV secolo intorno agli *studia humanitatis* promossi da pensatori come Bruni comportò come conseguenza la svalutazione dei due pilastri su cui si era poggiata la *Weltanschauung* dell'uomo

del Medioevo: da un lato, la sottomissione dell'azione umana alla volontà divina – presupposto di una sostanziale condotta di passività dell'individuo di fronte al contingente, in quanto, poiché soggiogato all'onnipotente volontà trascendentale e finalistica, poteva sperare di perseguire la propria felicità unicamente nella dimensione ultramondana – e, dall'altro, il monopolio della cultura da parte delle istituzioni ecclesiastiche – esclusiva che precludeva naturalmente qualsiasi interpretazione critica delle opere antiche e delle sacre scritture. A tal riguardo, la riscoperta della classicità greco-romana da parte di filosofi e letterati laici dell'Umanesimo e del Rinascimento si caratterizzò in particolare da una peculiare riappropriazione del celebre paradigma dell'*homo faber ipsius fortunae*, locuzione classica che designava un profilo umano tendenzialmente padrone delle proprie risorse, autonomo nel farsi valere nel mondo terreno grazie alle sole facoltà intellettive. Se in epoca medievale la riflessione filosofica si era dunque concentrata principalmente su problematiche teologiche e di natura confessionale, a partire dall'età umanistica furono il destino dell'individuo al centro dell'universo, la qualità delle sue virtù, la validità dei suoi diritti a diventare i punti sensibili da interrogare. Insomma, nella loro inarrestabile fioritura, i semi gettati nel mondo greco da Socrate e dalla "critica" sofista, fino a quel momento soffocati per gran parte dalla scolastica medievale, contribuirono al sorgere di un nuovo pensiero antropocentrico che molto concorse alla nascita di quello che Vincenzo Ferrone, nel parlare della cultura illuministica settecentesca, ha definito "laboratorio della modernità" (2019, 3). In effetti, come già evidenziato dalla lezione di Eugenio Garin (1967), nella storia del pensiero europeo fu esattamente il rinnovato interesse nei confronti della concezione dell'individuo portato avanti nell'Antichità a configurarsi come l'esperienza emblematica del passaggio alla prima civiltà moderna, la cui matrice originaria consisterebbe appunto in una nuova declinazione di "formazione" spirituale, morale e civile dell'essere umano. D'altra parte, l'esercizio filologico umanistico si voleva costituire proprio come lo strumento conoscitivo imprescindibile per il potenziamento valoriale dello spirito critico, della percezione della storia, del gusto estetico e, non per ultima, della maturazione della coscienza civica. Simili strumenti ermeneutici e filologici permisero così la revisione profonda di tutto un bagaglio di credenze che per secoli avevano permeato la mentalità occidentale, come ad esempio – è il caso più emblematico – la dimostrazione, da parte di Lorenzo Valla, della inattendibilità della *Constitutum Constantini*, quella celebre *Donazione* di Costantino che fino al Quattrocento era stata ritenuta l'inoppugnabile fondamento del potere temporale del papato. Questo esempio, così come molti altri, servono a denotare la formidabile possanza critica del nuovo pensiero europeo che si stava sempre più imponendo nei secoli immediatamente precedenti il Settecento.

Sulla scia di questa nuova visione antropocentrica, la prima modernità iniziò allora a permearsi di un principio di autorità che, finalmente esautorato il dio cristiano della sua supremazia su qualsiasi facoltà intellettiva, si fece sempre più portatore di uno statuto ontologico autonomo e autodeterminante: la ragione. Prima ancora che nell'Illuminismo, è durante l'epoca rinascimentale,

infatti, che la ragione verrà riconosciuta per la prima volta come lo strumento cognitivo ed esperienziale più idoneo non solo allo studio dell'Antichità, ma anche, sulla base degli insegnamenti tratti da essa, a una revisione integrale della fenomenologia artistica, sociale e storica coeva. In questo senso, il fatto che i grandi trattatisti del XV e XVI secolo cominciarono in misura crescente a fare appello a un'applicazione il più possibile razionale delle capacità pensanti e dialettiche degli individui nel loro tentativo di delineare i tratti ideali dell'uomo di corte (*Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione del 1524 e i *Discorsi* di Agnolo Firenzuola degli stessi anni), del buon comportamento sociale (il *Galateo* di Giovanni della Casa pubblicato postumo nel 1558), dell'urbanistica cittadina (il *Trattato di Architettura* del Filarete del 1464), dell'apparato politico-sociale (l'utopia de *La Città del Sole* di Tommaso Campanella del 1602, la realtà de *Il Principe* di Niccolò Machiavelli risalente al 1513) rappresenta un esempio di grande rilievo. In effetti, lo spiccato carattere attivo di queste dissertazioni, la loro essenza squisitamente umana e terrena, si fanno, ancora una volta, sintomo di una rinnovata visione del mondo che si viene a imporre in maniera decisiva entro i confini della conoscenza empirica e dell'esperienza terrena del mondo. Si tratta di un segno di assoluta novità che costituisce la fondamentale premessa filosofica che marcherà le mentalità di tutti i secoli successivi.

Il Rinascimento ha segnato dunque una transizione che va da una percezione contemplativa e claustrale del sapere a una coscienza terrena e pragmatica dell'esistenza. Non è un caso se nei secoli che dividono questa nuova stagione e l'Illuminismo europeo sia stato proprio il progresso tecnico-scientifico ad aver occupato un posto privilegiato nella tassonomia dei saperi conoscitivi (Kuhn 1962; Roger 1963; Ferrone 2007). La cesura tra fede religiosa e scienza della natura così come il crescente rifiuto di qualsiasi principio di autorità ultramondana stabiliti dalla rivoluzione galileiana del Seicento rilevano il senso di un'inedita apertura mentale che avrebbe caratterizzato non solo le nuove scienze empiriche ma anche, in linea più generale, l'*ethos* dell'Occidente intero. Sulla scorta di una linea critica che intende tenere stretti i rapporti tra la cultura settecentesca e la filosofia dei secoli precedenti, risulta allora naturale definire l'Illuminismo il momento storico in cui si tentò di approfondire e risolvere queste tendenze. Pur nella consapevolezza dell'inammissibilità di ridurre a unico movimento la varietà delle cangianti tendenze culturali e filosofiche che contraddistinsero il cosiddetto lungo Settecento europeo (1650-1820), è evidente come il rinnovamento umanistico e rinascimentale si fondò su questioni che avrebbero continuato a essere discusse proprio durante il XVIII secolo, e che anzi ne avrebbero forgiato lo spirito generale. Due di queste, forse tra le più seminali, sono quelle relative all'*humanitas* latina e alla *paideia* greca¹.

¹ Pur avendo assunto col tempo una differente accezione storico-culturale, per gli autori latini l'*humanitas* proveniva esattamente dal termine greco *paideia*, che significa appunto "educazione" o "formazione dell'uomo" (Sola 2008).

Da un punto di vista sociologico, è importante notare come, nella società del primo Rinascimento, il sistema educativo dello *studium* proposto da Bruni e dagli umanisti sia stato valorizzato in particolar modo dall'emergente ceto borghese. Ora dotate di un bagaglio di nozioni e cognizioni che permettevano di riconoscere in sé e fuori da sé gli elementi più utili a garantire il progresso del proprio status sociale, le nuove classi mercantili potevano finalmente arrogarsi il diritto di autonomia politica ed economica grazie alle nuove dottrine filosofiche antropocentriche dell'Umanesimo italiano diffuse in Europa nel corso del XVI secolo. È esattamente a questa altezza temporale che l'ideale dello *ius* latino ritorna allora tra tutti quei filosofi che, a una civiltà fondata sull'idea di dovere, tentarono di sostituire una società fondata sull'idea di diritto: i diritti dell'individuo, i diritti della critica, i diritti della ragione, i diritti della conoscenza (Ferrone 2014). In particolare, fu John Locke a implementare le argomentazioni di molti filosofi del Cinque-Seicento in merito al primato della ragione e della conoscenza. Come si sa, nel suo *Essay Concerning Human Understanding* del 1689 il pensatore inglese prendeva le mosse del suo ragionamento a partire da una critica al razionalismo dogmatico e all'innatismo di stampo cartesiano che fino a quel momento avevano detenuto in Europa l'assoluto primato filosofico. Nel tentativo di individuare e circoscrivere l'origine, l'estensione e i limiti della conoscenza umana, Locke contestò aspramente l'atteggiamento di fiducia eccessiva che quei sistemi riponevano nei preconetti aprioristici della ragione metafisica. Ribaltando quelle credenze, l'inglese considerava il pensiero come il frutto dell'esperienza dell'essere umano nel mondo, come, cioè, una mutevole categoria della mente continuamente soggetta agli stimoli dell'azione empirica. A riguardo, è utile ricordare quanto affermato da Ernst Cassirer nel suo ormai classico studio sull'Illuminismo a proposito delle diversità tra le due correnti razionalistiche seicentesche: se per i grandi sistemi metafisici di Cartesio, di Malebranche, di Spinoza e più tardi di Leibniz la ragione sarebbe “il territorio delle *verità eterne*, di quelle verità che sono comuni allo spirito umano ed a quello divino” e “ciò che conosciamo ed intuiamo in grazia della ragione lo intuiamo direttamente *in Dio*” poiché “ogni atto della ragione ci conferma la partecipazione all'essenza divina, ci schiude il regno dell'intelligibile, del soprasensibile”, per gli empiristi inglesi – su tutti Locke e più tardi David Hume – la ragione in senso illuministico viene intesa non come “possesso” (possesso di idee innate precedenti ogni esperienza), ma come forma di “acquisto”: “Non è l'erario né il tesoro dello spirito nel quale sia ben custodita la verità; è invece la forza originaria dello spirito, la quale conduce alla scoperta della verità e alla sua determinazione” (Cassirer 1973 [1932], 31, trad. di Pocar). Locke individuò così nell'esperienza l'unica vera forma di conoscenza, conferendo all'individuo il ruolo di attore attivo all'interno del complesso mondo sensibile. Si tratta di un punto vitale per la nostra riflessione.

Il risalto dato da Locke all'attivismo intellettuale e al libero arbitrio, così come la polemica anti-innatica portata avanti nei suoi scritti, fornirono così un solido fondamento teorico alle aspirazioni della classe borghese che negli anni che preludevano al Settecento stava conoscendo un fiorente periodo di ascesa. L'empirismo moderno di matrice inglese arrivò a rappresentare il siste-

ma valoriale tramite il quale la cultura borghese rivendicò la propria posizione all'interno dell'oramai vacillante mondo feudale, diventando in questo modo il modello esemplare per l'azione sociale e politica della nuova società industriale e mercantile (Moretti 2017). Per merito di questa importante rivalutazione sociale, verso fine Seicento la tradizione del concetto di formazione che dai Greci è giunta sino all'età moderna subisce così una sostanziale mutazione. Sempre meno appannaggio della nobiltà o delle istituzioni clericali, a partire dalla grande "crisi della coscienza europea" di metà Seicento (Hazard 1935) la formazione dello spirito sarà sempre più indirizzata e affidata a quelle classi a cui finora erano stati negati la maggior parte dei privilegi sociali e culturali. Ecco che, volendo adottare la sottile sinonimia che caratterizza il lessico tedesco, è secondo questi termini che allora la circoscritta e passiva esperienza del reale, l'*Erlebnis*, inizia a essere concepita come *Erfahrung*, come la possibilità di un'esperienza creatrice e attiva del conoscere, processo primario per la formazione dell'essere umano, la *Bildung*. Nel XVIII secolo la problematica acquisirà una posizione di primissimo piano nel dibattito culturale e sociale. L'Illuminismo e poi la grande letteratura di fine Settecento tenteranno di rispondere a una domanda che cela dietro di sé molteplici prospettive interpretative che, tutt'oggi, rimangono solo in parte risolte: cosa è la *Bildung*, che ruolo gioca la sua importanza nella storia della cultura occidentale?²

Una delle prime attestazioni dell'idea di *Bildung* la ritroviamo nell'opera teologica del renano Meister Eckhart, il quale, nelle *Deutschen Predigten* (1314), struttura la propria filosofia mistica esattamente attorno ai derivati della parola *bilden* (creare, formare). Per Eckhart l'uomo si formerebbe dentro se stesso, nella sua spiritualità, senza però rinunciare all'"oltre da sé": "Dort, wo niemals Zeit eindrang, wo niemals ein Bild hineinleuchtete, im Innersten und im Höchsten der Seele erschafft Gott diese ganze Welt" (Eckhart 1993a, 339)³ e aggiunge che "Der Mensch muß sich [...] nach außen wenden, soll er Äußeres wirken; denn kein Werk kann gewirkt werden, es sei denn in der ihm eigenen Erscheinungsform" (Eckhart 1993b, 405)⁴, dove questa immagine è Dio, assoluta perfezione. Per Eckhart "un uomo retto e perfetto", dopo l'uscita da se stesso, deve sapere "wirt er entbildet [...] in der göttlichen einförmigkeit" (Eckhart 1993a, 432)⁵. Certo, siamo nel campo della mistica di marca agostiniana, tuttavia le facoltà dell'uomo non sono qui sottomesse alla volontà divina, bensì giocano un ruolo di uguale importanza,

² La scelta di affidarsi al termine *Bildung* – e, di conseguenza, di analizzarne l'idea stessa – anziché a quello francese di *formation* o *apprentissage* o al semplice "formazione" italiano, è dovuta al fatto che in tedesco la parola è densa di implicazioni di varia natura che permettono di inquadrare e problematizzare la questione in maniera più sfumata e articolata.

³ "Là, dove non penetrò mai il tempo, dove non risplendette mai un'immagine: nella parte più intima ed altra dell'anima, Dio creò l'intero mondo" (Eckhart 1985, 103, trad. di Vannini).

⁴ "è necessario che l'uomo si volga all'esterno, se deve compiere opere esteriori, perché nessuna opera può essere compiuta se non nella forma (*bilde-form*) che le è propria" (Eckhart 1999, 100, trad. di Vannini).

⁵ "figurare (*entbildet*) se stesso in Dio" (trad. *ivi*, 154).

in parallelo e sullo stesso piano: immagine di Dio e immagine dell'uomo, mondo interiore e anelito alla perfezione si saldano fra loro; la formazione dell'uomo terreno si prefigura quindi come un'ascesa verso la perfezione, la *Vollkommenheit*⁶.

Meister Eckhart è stato il precursore dei molti movimenti ascetici della spiritualità tedesca che influenzarono non poco la storia culturale della Germania, anche in un secolo – il Settecento – dove, soprattutto nel resto d'Europa, il carattere del dibattito religioso si connotava di termini e argomenti molto più pragmatici che astratti. Se infatti l'empirismo inglese e l'Illuminismo francese recisero i primi fili del cordone che legava la natura umana a Dio, in Germania un forte legame con l'aldilà era destinato a persistere nella *Weltanschauung* dei filosofi tedeschi per tutta la durata del secolo; oltre al luteranesimo, cattolicesimo, calvinismo e allo zwinglianesimo, infatti, fu soprattutto il pietismo ad alimentare lo spirito degli autori e a proporre un modello alternativo al rigido clima sociopolitico in cui versava la Germania nei decenni successivi alla tragica guerra dei Trent'anni (1618-1648). È necessario aprire una breve parentesi che analizzi questo importante fenomeno religioso e sociale per comprendere a fondo la problematica della *Bildung* e la sua evoluzione verso il momento più compiuto del dibattito attorno ad essa, il neumanesimo weimariano.

Sappiamo come l'unità culturale del Settecento tedesco vada ritrovata nel comune sostrato pietistico, la cui peculiare caratterizzazione religiosa e sentimentale influenzò l'evoluzione del suo pensiero culturale ed artistico, dalla rivoluzionaria passionalità di Klopstock alla ribellione irrazionale degli *Stürmer*, passando per il classicismo fino alle scuole romantiche⁷.

Sull'esempio dei *Collegia pietatis* fondati dal teologo Philipp Jacob Spener a Francoforte, intorno al 1670 iniziarono a fiorire in territorio tedesco le prime conventicole pietistiche formate dai cosiddetti *Stillen im Lande*, i quali si dichiaravano seguaci dell'autentico spirito originario del protestantesimo. Seguendo l'insegnamento di Lutero che esortava esplicitamente i fedeli alla lettura e all'interpretazione delle Sacre Scritture all'interno dell'alveo familiare, i pietisti si riunivano così fuori dalle chiese ufficiali nelle case dei singoli adepti allo scopo di incontrare in modo più diretto e intimo la parola di Dio. Come ha notato Umberto Margiotta, “delle due possibili soluzioni alla cristallizzazione ideologico-confessionale – o la critica dissolvitrice e illuministica del contenuto stesso dei dogmi chiesastici, o l'interiorizzazione individuale del sentimento religioso – il pietismo preferì percorrere la seconda” (1974, 31). Il carattere di spiccata interiorità del movimento rivelò la sua carica innovatrice ma anche i suoi grandi limiti. Proprio perché l'esperienza primaria dei pietisti si fondava sulla rinuncia all'egoistica volontà individuale e la conseguente accettazione incondizionata della volontà divina, la loro teologia si collegava direttamente

⁶ Già Sant'Agostino, parlando dei sei gradi della cristiana perfezione, individuava nella ricongiunzione con Dio la meta massima della vita spirituale degli uomini.

⁷ Per una dettagliata articolazione del fenomeno pietista in rapporto alla storia della letteratura, cfr. Mittner 1978.

all'ascetismo medievale di Eckhart, nonché al suo modello primigenio di *Bildung*. È tramite Eckhart, dunque, che si disvela l'esperienza mistica di questi circoli che, a partire da fine Seicento, credevano realizzare la perfetta fusione tra l'anima del credente e Dio, consentendo in quel modo il raggiungimento della pace perfetta (*Stille*) e dell'imperturbabilità (*Gelassenheit*). Questi due aspetti si costituivano concretamente nella *Geduld*, la sopportazione del dolore, ovvero la capacità di accettare e reggere tutti i mali dell'esistenza mandatici da Dio, secondo l'esempio offerto dalla misericordia divina e dal calvario di Cristo. La condotta del "rientro in sé" presupponeva la costante lotta contro le proprie tendenze personali, condannate come egoistiche, contro la molteplicità illusoria del contingente e, punto centrale, contro le immagini illusorie offerte dai sensi. Ogni divertimento mondano e ogni frivolezza venivano perciò banditi, poiché disperdevano le forze dalla contemplazione di Dio. L'abnegazione voluta dalla "chiesa di pietra" era un male necessario, una necessità legata alla rassegnazione dell'individuo di fronte alla desolante realtà terrena e sociopolitica. Siamo nel campo di un solipsismo estremo che rafforza ulteriormente la percezione della *Bildung* intesa come ascesa e ricongiungimento con l'aldilà e che riflette anche in campo religioso il particolarismo tedesco che sarebbe stato fatale non solo per la storia della Germania e, più in generale, dell'intera cultura europea:

L'introspezione religiosa, divenuta solo scopo dell'esistenza, ebbe grandissime ripercussioni psicologiche e sociali: la passività più completa nei riguardi del mondo "esteriore" e la più radicale apoliticità basata sulla convinzione che il "principe di questo mondo" fosse l'incarnazione del male e che le corti fossero soltanto luoghi di corruzione e di perdizione. Col pietismo l'anima tedesca s'introverte per quasi un secolo, rifiutandosi di ammettere il valore e le esigenze reali della vita, in particolare, dell'azione. (Mittner 1978, 46)

Se quindi l'influsso del movimento pietistico fu certo importante per tutto il tessuto sociale dell'Impero, fu soprattutto all'interno della piccola borghesia che trovò terreno fertile per animare, grazie alle attività dei *collegia*, una nuova consapevolezza morale e comunitaria.

Sul piano letterario, il risveglio dei nuovi strati della classe mercantile si accordò con la cultura della sensibilità, la cosiddetta *Gefühlskultur*, che esplose in Germania intorno alla metà del XVIII secolo per effetto dell'influenza esercitata in particolar modo dal *roman larmoyant* francese e dal *novel* sentimentale inglese. Di fatto, il movimento del sentimentalismo tedesco trovò le sue radici in molte parti d'Europa sin dai primi decenni del Settecento: in Francia con, ad esempio, Fénelon, in Inghilterra con Addison, Steele e Defoe, e in Germania, appunto, nelle fila delle conventicole pietistiche. Ora, al di là della genealogia di questo peculiare portamento mentale e culturale, ciò che qui è importante sottolineare sono piuttosto gli esiti a cui portò la "letteratura del sentimento" derivata da tali influenze. La cultura del sentimento si conciliò, infatti, alla perfezione con l'idea di formazione e di *Bildung* veicolata dalla riflessione dei pensatori pietisti dell'epoca. Seppur con esiti alterni, a metà Settecento la produzione dei letterati tedeschi si mostrò attenta alla formazione dell'intima essenza intesa

come rispecchiamento, ossia come immagine di Dio. Uno degli esempi maggiori è rappresentato sicuramente dal *Messias* di Friedrich Gottlieb Klopstock – poema in esametri composto tra il 1748 e il 1773 – opera che segnò un decisivo un punto di svolta nel panorama letterario tedesco.

L'epopea di Klopstock porta con sé tutti gli argomenti che la corrente pietistica aveva teorizzato nei decenni precedenti. Qui il discorso spirituale si arricchisce di suggestioni liriche (provenienti dalla *Gefühlskultur*) ed estatiche (il poema reinterpreta la storia di Cristo), ma anche di questioni strettamente legate alla missione formativa e pedagogica della letteratura e della poesia. Cantore della gioia, dell'amicizia e dell'estasi religiosa, Klopstock riuni attorno a sé una nuova generazione di poeti che, distaccandosi dalle pedanterie razionalistico-classicistiche di scuola *Grand Siècle* francese che avevano contraddistinto la cerchia di Gottsched, trovò nel culto della *Empfindsamkeit* nuovo vigore. Tuttavia, pur rappresentando un momento chiave nella storia della poesia tedesca, gli esiti della missione klopstockiana finirono presto per rimaner confinati all'interno di cerchie impermeabili rispetto all'esterno. Ancora una volta, il culto dell'amore filadelfico, dell'ottimismo cosmico e dell'estasi assunsero un ruolo destabilizzatore per l'equilibrio, già precario all'epoca, tra azione sociale e sentimento individuale dell'individuo tedesco. D'altronde, a un più attento esame, l'ispirazione klopstockiana rivela ben poco di autenticamente vissuto, tantomeno di rilevante a livello di prassi sociale: nonostante lo strepitoso successo ottenuto da altri componimenti come *Die Frühlingsfeier* (1759) e *Zürchersee* (1750), divenuti l'emblema della cultura giovanile del tempo, lo stile di Klopstock non riusciva infatti ad evocare senso plastico e concreta tangibilità, esaurendosi, di fatto, in una semplice commozione introspettiva, quando non addirittura autoreferenziale. Detto altrimenti, l'esperienza formativa pietistica enucleata da Klopstock non riesce a tradursi nella *Erfahrung*.

È in queste tendenze al ripiegamento che insomma si rivelano le idiosincrasie innate tra le filosofie francesi più radicali del XVIII secolo e quelle tedesche. Come è stato affermato riguardo quest'ultime, infatti, "una dose preoccupante di apoliticismo unita all'autoconsapevolezza fecero [...] di Klopstock il primo grande esponente del dissidio tedesco fra cultura e politica; la sua radicale opposizione a Federico II acquisì in questo verso un significato assai più personale" (Mittner 1978, 162). Sebbene inizialmente tra il primo Illuminismo francese e il pietismo tedesco ci fosse una certa concordanza a proposito di quell'ideale di *Bildung* per il quale lo scopo dell'individuo consisterebbe nello sviluppare tutti i germi che Dio ha posto nel singolo nel momento della Creazione (per l'Illuminismo leibniziano è la Ragione il dono di cui Dio ha dotato l'uomo, mentre per i pietisti è l'anelito sentimentalista verso l'aldilà), verso metà secolo, dopo cioè il tramonto della scuola gottschediana e il trionfo della filosofia enciclopedista francese, la differenza maggiore tra Francia e Germania sarebbe sempre più da individuare nella sostanziale assenza di qualsiasi iniziativa al cambiamento sociale ed economico nel *Geist* della borghesia tedesca, convinta com'era che il regno dello spirito e del sentimento non dovesse aver nulla a che fare col prosaico mondo della realtà politica e sociale. Gran parte della cultura sette-ottocentesca tedesca si è fondata su questo conflittuale idealismo, sull'illusione della possibilità della

coesistenza di un principio di autorità terreno con un principio di autorità celeste, tanto da fare di questo difficile rapporto uno dei suoi temi fondativi e più ambigui (Tonelli 1987). Si tratta di una declinazione mistico-individualistica di *Bildung* che i grandi letterati di Weimar riuniti intorno a Goethe avrebbe cercato di contrastare per mezzo di una ripresa di quell'ideale formativo civile che aveva caratterizzato la filosofia umanistica dei secoli precedenti.

Le poetiche esistenziali tedesche che percorrono il corso del XVIII secolo viaggiano dunque su due binari paralleli: da una parte, la concezione prettamente lirica e interiore della realtà del mondo i cui esiti maggiori si ritroveranno nel primo romanticismo tedesco e in certe correnti mistiche del periodo come l'ordine degli *Illuminaten* fondato dal bavarese Johann Adam Weishaupt nel 1776⁸; dall'altra, la missione neoumanistica e cosmopolita che cercherà di riconciliare l'individuo borghese col mondo terreno attraverso la rifondazione di un preciso modello sociale e spirituale. È su questo secondo binario che si mossero quei modelli di pensiero illuministici che in Germania si affermarono piuttosto in ritardo rispetto all'Inghilterra e alla Francia. Il pensiero della *Aufklärung* coinvolse la parte più colta e progressista della borghesia germanica e si caratterizzò per la sua volontà di applicare, sulla scorta di Wolff, un metodo di analisi della realtà che dimostrasse secondo una logica razionale la legittimità e il fondamento dei concetti di cui si avvaleva, oltre che naturalmente per la posizione che assunse nei dibattiti religiosi dell'epoca. Nel tentativo di superamento della tradizione pietistica precedente, anche il concetto di *Bildung* subì dunque una decisa evoluzione, trovando finalmente il proprio terreno di gioco anche nell'oggettività del mondo causale. Due tra i più eminenti pensatori che contribuirono a sviluppare queste nuove tendenze furono sicuramente Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) e Immanuel Kant (1724-1804). Seppur con mezzi diversi, entrambi affermarono con forza la necessità dell'azione mondana dell'essere umano, indispensabile per il raggiungimento di quella congiunzione tra l'Io e il Tutto che si fece mèta precipua delle generazioni filosofiche tedesche sette-ottocentesche.

L'attività critica e letteraria di Lessing si contraddistinse per la sua tensione a porsi come baluardo della libertà del pensiero e della ricerca delle verità terrene. Attraverso la sua opera il filosofo contribuì in modo significativo a offrire alla borghesia mercantile in ascesa una via alternativa al pietismo per far fronte alle precarie condizioni sociali della Germania di metà Settecento: non più l'intimo e irrazionale ritiro in se stessi, ma compartecipazione e pragmatismo all'interno della società. In questo senso, le sue opere teatrali e saggistiche rivendicavano una riabilitazione della tradizione letteraria del passato (come nel caso di Shakespeare nella *Hamburgische Dramaturgie*, 1767-1769) capace di ribaltare le tirannie e i dogmi che la cultura rococò aristocratica aveva imposto. Ai fini del discorso attorno all'evoluzione del concetto di *Bildung*, è però necessario concentrare l'attenzione soprattutto sul saggio *Die Erziehung des Menschengeschlechtes* (1780).

⁸ Sulle logge segrete sorte in seno alla cultura tedesca del Settecento, si rimanda a Paolucci 2014 e Freschi 2018.

Partendo con il delineare le traiettorie storiche del monoteismo e del politeismo passando per l'elezione del popolo ebraico da parte di Dio, nel suo celebre trattato il drammaturgo tedesco delinea a grandi tratti il progresso del genere umano. Lo sguardo di Lessing si proietta in particolare nel futuro auspicando l'avvento di un terzo vangelo in un'epoca in cui l'uomo "das Gute tun wird, weil es das Gute ist, nicht weil willkürliche Belohnungen darauf gesetzt sind, die seinen flatterhaften Blick ehemals bloß heften und stärken sollten, die innern bessern Belohnungen desselben zu erkennen" (Lessing 1780, 80)⁹. Secondo Nicolao Merker, in questa nuova era dello sviluppo umano la ragione non avrebbe più i connotati di un credo confessionale. Essa, infatti:

Affrancatasi dagli imperativi morali eteronomi (e alienanti) imposte fino ad allora dalle idee religiose "positive" e dalle dottrine (ad esse connesse) di un al di là come luogo di premi e punizioni, vi raggiunge definitivamente l'autonomia etico-pratica espressa nell'imperativo "die Tugend um ihrer selbst willen zu lieben"¹⁰: ossia la religione cede il posto ad un'etica razionale. (Merker 1974, 293)

Secondo la lezione di Lessing, l'Illuminismo tedesco si fonderebbe così su un profondo senso di solidarietà tra tutti quegli spiriti decisi a servirsi della sola ragione per interpretare il mondo e agire all'interno di esso con più consapevolezza. Pur diviso in gruppi e correnti spesso permeabili tra loro, in senso più ampio il movimento illuministico tedesco trova il suo punto di forza comune in alcuni ideali quali l'abolizione di ogni differenza di credo (principio della tolleranza universale insito nel deismo) e il cosmopolitismo, andando a costituire una vera e propria massoneria universale al servizio della ragione. Adesso, alla fede nel progresso si unisce l'orgoglio dell'indipendenza morale dell'essere umano.

Altro punto centrale per la riflessione intorno alla *Bildung* illuministica è il fatto che per Lessing la conoscenza interiore dello spirito doveva anzitutto partire dalla conoscenza dell'alterità, della complessità del mondo. Il culto della ragione consiste proprio in questo atteggiamento di totale apertura e fiducia verso il mondo esteriore, inteso nelle sue molteplici sfaccettature e possibilità. Il ripudio nei confronti dell'introspezione imperante nella sua epoca fu in Lessing radicale, considerata da lui presupposto d'ignoranza, di inutile disprezzo del mondo. Solo l'intelletto permette allora all'individuo di trasformare se stesso (*umbilden*) nel suo continuo rapporto col mondo, per perseguire, infine, la personale *Bildung*. Unità tra interiorità ed esteriorità, sentimento e ragione, senso e materia: questo il fine ideale verso cui gli esiti più felici dell'Illuminismo vollero tendere. Quella che sarà la più nobile idea del classicismo tedesco di Weimar – l'idea della cultura dell'anima come ininterrotto processo di affinamento e di educazione del prossimo – negli aforismi lessinghiani dell'*Erziehung des Menschengeschlechtes*, dunque,

⁹ "Farà il bene per il bene in sé, non già in funzione d'arbitrarie ricompense, che solo debbono fin allora corroborare l'irrequieto suo sguardo e avviarlo a riconoscere le migliori intime ricompense del bene stesso" (Lessing 1997, 240, trad. di Canfora).

¹⁰ "D'amare la virtù per se stessa" (trad. *ivi*, 239).

si preannuncia chiaramente, “salvo che qui – come è stato fatto giustamente notare – la funzione educatrice è limitata a Dio, in quanto è attribuita alla sola Provvidenza” (Merker 1974, 234). Sarà Immanuel Kant che recherà unicamente nelle mani dell’individuo le capacità e la forza di volontà necessarie a perseguire la *Bildung*. Agli aspetti religiosi e mistici della formazione, già comunque stemperati da Lessing ma in lui pur sempre presenti come assoluti imprescindibili, sarà imposta una ben definita limitazione gnoseologica, ribaltando così il punto focale dell’arbitrio dell’uomo nel mondo. In lui, la forza dell’intelletto proviene dall’interno dell’uomo, dai suoi *a priori*, non dalle divinità pietistiche e deistiche ancora dominanti nel primo Illuminismo francese e tedesco.

Con Kant cade il binarismo illuministico-leibniziano dei due mondi – fenomenico (il mondo manifestato al soggetto) e noumenico (il mondo quale esso è in sé, ovvero il mondo sovrasensibile) – che, seppur distinti, procedono in armonia tra loro come due orologi regolati insieme, teoria per la quale si ammetteva la possibilità di giungere alla conoscenza di Dio sulla base della pura ragione al di fuori di ogni rivelazione. Nelle *Critiche* kantiane, infatti, si ammette che l’unica conoscenza possibile è quella delle forme del sapere terreno. Ora, sebbene in età matura il filosofo avesse ricordato il Collegium Fridericianum di Königsberg come una schiavitù giovanile e un autentico covo di pietisti (Höffe 1997, 12), è anche vero che il carattere spiccatamente religioso della sua formazione giovanile presso i collegiali influenzò non poco la sua filosofia critica. Dal pietismo però Kant attinse non tanto le finalità oltremondane e morali del movimento, quanto piuttosto le metodologie conoscitive che ne erano alla base, cioè i mezzi dell’introversione e dell’antropocentrismo quali punti di partenza per ogni esperienza gnoseologica. Ma il criticismo kantiano impose definitivamente uno spartiacque tra presente e passato decisivo nella storia del pensiero moderno, nella convinzione che l’autolimitazione della ragione dovesse imporsi come una dolorosa e purificatrice rinuncia alla falsa beatitudine dei sogni metafisici o mistico-cosmici che caratterizzarono la filosofia fino a quel momento.

Nella *Kritik der reinen Vernunft* (1781), Kant pone nel soggetto pensante il fondamento del processo conoscitivo. La ricerca dell’unità a cui l’Io aspira di fronte alla molteplicità del reale disvela uno dei fulcri dell’idea kantiana di *Bildung*: nella sua relazione con la pluralità del mondo il soggetto conosce e, appunto, si educa. Lo scritto delinea infatti un ideale umano capace di riordinare il significato dell’esperienza attraverso le forme a priori della conoscenza. L’individuo, in altre parole, “entra in un rapporto di cooperazione con il mondo; non lo subisce più, ma ne costruisce il senso” (Gennari 2001, 75). Già nelle giovanili *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) Kant aveva delineato il profilo della formazione dell’essere umano, nutrita di qualità morali tra le quali “ist wahre Tugend allein erhaben” (Kant 1953 [1764], 15)¹¹ in quanto fondata sul sentimento della bellezza e della dignità umana; come osserva Gennari, con quell’opera inizia così il “viaggio alla volta dell’intima legge della coscienza,

¹¹ “Solo la vera virtù è sublime” (Kant 1996, 89, trad. di Novati).

completato servendosi dello strumento della ragione con cui coniugare fra loro l'impegno teoretico, l'agire pratico, la necessità etica e l'umanesimo cosmopolita della libertà" (2001, 67). Ma è nella *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) che Kant statuisce definitivamente il luminoso sistema etico e morale che permetterebbe di sopportare lo sforzo che l'essere umano deve compiere su se stesso per plasmarsi sul principio del "dovere morale" (*Sollen*) e allo stesso tempo sull'autonomia personale. A questo difficile ma indispensabile equilibrio

sono necessari per Kant l'autoformazione – intesa come conquista di se stessi nel superamento dei limiti dati dalla propria natura – e l'eteroformazione – che fa tesoro delle sfere educative con cui il soggetto entra in relazione (i genitori, la famiglia, gli amici e le persone che si amano, la società rifondata su basi civili di convivenza). (Ivi, 68)

L'evoluzione del ragionamento kantiano ci indica che la ragione pura si deve quindi attuare nella pratica, ovvero aderire al principio della moralità che determina nell'uomo la volontà di azione all'interno del mondo, volontà che fonda la *Bildung* dell'essere umano e che si deve successivamente risolvere nella formazione di una nuova umanità riconciliata con se stessa. Come nota Letizia Michielon nelle pagine riguardanti questi aspetti della *Bildung* di fine Settecento:

La ragione è per sé solo pratica, e dà all'uomo una legge universale che noi chiamiamo legge morale; ma per riuscire a sottostare all'imperativo morale del dovere, l'uomo deve possedere una volontà forte. L'educazione si compie pertanto attraverso il gesto di accoglimento della volontà nei confronti della legge morale, che impone al soggetto empirico la rinuncia alle inclinazioni individuali, tra cui si annoverano il piacere e l'interesse. L'uomo che vive secondo ragione e i dettami dell'imperativo etico percorre infatti una via di progressiva responsabilizzazione ed autoformazione, finalizzata al conseguimento della dimensione morale della persona. (2005, 42)

E precisa Gennari a riguardo:

La *Bildung* di Kant è una formazione che non è preparazione deterministicamente orientata verso un obiettivo pragmatico. Al contrario, Kant richiede una formazione dell'uomo che lo ponga nelle condizioni adatte per poter conseguire un giorno qualsiasi fine. Kant pensa quindi alla reale consistenza umana e la definisce coltura della moralità in noi. Fare il dovere per dovere è la più grande perfezione morale dell'uomo. Ma tale perfezione morale non è soggettocentrica e non implica nulla di individualistico. L'attenzione agli altri presiede la morale kantiana. (2001, 85)

Se la legislazione statale si occupa dei doveri esterni, la legislazione etica si riferisce a tutto ciò che è dovere e pertanto unisce l'interno e l'esterno del soggetto, la persona e il mondo, la volontà e la libertà. Questo problema verrà ripreso in altre opere morali di Kant, tra cui *Die Metaphysik der Sitten* (1797) e le *Vorlesungen über Pädagogik* (1803), dove si afferma che la ragione umana è l'unica in grado di governare il modo di vivere dell'uomo, il suo agire. La legislazione etica, appunto,

si pone infatti come *trait d'union* tra soggetto e oggetto, anima e mondo. Nella *Metaphysik der Sitten* emerge con chiarezza un tratto assolutamente allocentrico, poiché la coltura della facoltà dell'uomo deve essere, secondo Kant, tesa verso l'Altro. Lo sguardo educativo kantiano si proietta dunque sempre oltre il singolo e mira perentoriamente alla formazione di un mondo migliore ed emancipato:

Occorre allora ampliare l'orizzonte e puntare alla creazione di un'educazione cosmopolita, sicura garanzia di miglioramento anche per la condizione presente: solo attraverso questa lungimiranza, disciplinata dalla norma, i semi buoni di cui è dotato l'uomo possono dare il loro frutto ed eliminare il male. (*Ibidem*)

L'edificio ideale della *Bildung* profilata da Kant si regge quindi su quattro pilastri essenziali e dipendenti l'uno dall'altro: disciplina degli istinti inferiori (che lasciati liberi potrebbero danneggiare lo spirito dell'uomo); cura per l'istruzione e l'insegnamento (grazie ai quali si forma l'abilità del vivere); allenamento all'accortezza (necessaria per piegare gli altri alle proprie finalità); educazione morale (attraverso cui l'uomo viene formato a scegliere solo gli scopi migliori). Potrebbero certamente trarre in inganno le ultime due asserzioni, visto il loro apparente carattere contraddittorio al sistema allocentrico di Kant, ma è utile ribadire come il sistema morale del filosofo non neghi assolutamente la personalità individuale, bensì cerchi di stabilire al contrario un difficile ma assoluto equilibrio tra la soggettività e il mondo esterno al fine di fondare per il futuro un nuovo modello antropologico. Siamo davanti al punto di arrivo dei molti dibattiti che durante tutto il Settecento hanno coinvolto le più grandi menti della cultura occidentale. Le qualità del nuovo uomo, che già Kant aveva mostrato rispondendo alla domanda posta dalla *Berlinische Monatsschrift* nel 1784, *Was ist die Aufklärung?*, nel secondo periodo della sua attività saranno implementate e ripensate all'interno di un sistema etico e sociale valido universalmente, che permetterebbe all'umanità di risvegliarsi e di raggiungere la dignità perduta. Dice Kant nella *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785):

Im Reiche der Zwecke hat alles entweder einen Preis, oder eine Würde. Was einen Preis hat, an dessen Stelle kann auch etwas anderes, als Äquivalent, gesetzt werden; was dagegen über allen Preis erhaben ist, mithin kein Äquivalent verstattet, das hat eine Würde [...], nicht bloß einen relativen Wert, d.i. einen Preis, sondern einen inner Wert, d.i. Würde. Nun ist Moralität die Bedingung, unter der allein ein vernünftiges Wesen Zweck an sich selbst sein kann; weil nur durch sie es möglich ist, ein gesetzgebend Glied im Reiche der Zwecke zu sein. Also ist Sittlichkeit und die Menschheit, so fern sie derselben fähig ist, dasjenige, was allein Würde hat. (2016 [1785], 84-85)¹²

¹² “Nel regno dei fini tutto ha un prezzo o una dignità. Ciò che ha un prezzo può essere sostituito con qualcos'altro come equivalente. Ciò che invece non ha prezzo, e dunque non ammette alcun equivalente, ha una dignità, [...] non ha semplicemente un valore relativo, ossia un prezzo, ma un valore intrinseco, ossia dignità. Ora, la moralità è l'unica condizione sotto la quale un essere razionale possa essere fine in sé; poiché solo grazie ad essa è possibile essere

Gli scritti di Kant serviranno da manifesto teorico al classicismo tedesco di Weimar di quei Goethe e Schiller che, abiurando il proprio passato stürmeriano, avvieranno l'ambizioso progetto di riqualificazione letteraria, morale e sociale della Germania di fine Settecento. Affronteremo nello specifico il classicismo goethiano e la sua opera maggiore – i *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – nel secondo capitolo; per ora esporremo le condizioni e le modalità della formazione, della *Bildung* che, come vedremo, sarà il concetto cardine di tutta l'esistenza goethiana dagli anni di Weimar sino alla morte.

Come si è visto, dunque, la *Bildung* kantiana offre un fondamento etico che, attraverso la pratica gnoseologica ed empirica, si sviluppa preliminarmente dall'intelletto dell'individuo per poi confrontarsi, tramite l'esperienza, con il mondo esteriore e l'umanità che lo abita. L'equilibrio tra individualità e istanze oggettive estranee al singolo è il fine ultimo e necessario per il rinnovamento spirituale e sociale che le grandi dottrine del Settecento auspicarono in un mondo sconvolto da guerre di secessione, ribaltamenti politici, rivoluzioni. Il lascito maggiore di Kant e della cultura illuminista europea consisterà proprio nel progressivo abbandono dell'elemento metafisico e divino dell'esperienza formativa, sostituita adesso dalla crescente valorizzazione della dignità dell'esperienza terrena. Non a caso il concetto di "umanità" ricorre in tutte le maggiori opere che precedono e introducono la grandiosa stagione classica tedesca: l'educazione del genere umano (*Erziehung des Menschengeschlechts*, 1780) di Lessing, la storia della formazione dell'umanità (*Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, 1774) di Herder, il concetto di "la filosofia dell'umanità" (*Humanitätsphilosophie*) di Wilhelm von Humboldt... solo per citare i casi più celebri. Tutti contribuiranno a concretare un processo di laicizzazione che filologicamente, semanticamente e linguisticamente allontanano la *Bildung* dal suo *Bild* originario, dall'immagine del sacro, per approssimarla alla natura dell'uomo e alla società umana. A questo riguardo Gennari cita Hans-Georg Gadamer il quale, nella sua opera *Wahrheit und Methode* (1960), ribadisce giustamente

come il concetto di *Bildung* affondi le proprie origini nella mistica medievale, si sviluppi nella mistica barocca e si rinvigorisca imbevendosi della spiritualità presente nel *Messias* di Klopstock, per giungere infine al significato che Herder conferirà alla cultura intesa come innalzamento dell'umanità. (Gennari 2001, 36)

Tuttavia, Gennari fa emergere una lacuna filologica che la scuola ermeneutica di Gadamer non aveva colmato, ovvero l'aspetto propriamente laico che caratterizza la *Bildung* tedesca neumanista:

Sembra, però, che [...] Gadamer sottovaluti il fatto che proprio con il neumanesimo – di cui Herder è cospicuo rappresentante – l'idea di *Bildung* per così dire si storicizzi e smarrisca almeno alcuni caratteri mistico-teologici che l'avevano sostenuta fino a Klopstock. Per Herder, ogni *Bildung* affonda

un membro legislatore nel regno dei fini. Dunque solo la moralità, e l'umanità in quanto sia capace di essa, costituiscono ciò che ha dignità" (Kant 1997, 103, trad. di Gonnelli).

nella storia dell'umanità, che è sì preta di ideali religiosi, ma anche estetici, etici, artistici. Appunto con Herder, la *Bildung* si traduce in cultura dell'uomo nell'accoglimento dell'ideale supremo della *Menschheit*. [...] Al contrario di quanto sostiene Gadamer a proposito di una *Bildung* che nel contesto romantico manterrebbe come tratto peculiare il *Bild* – ossia quella misteriosa ambiguità dell'immagine capace di evocare misticamente il divino – occorre ammettere che proprio il neoumanesimo dell'Età di Goethe stilizza un concetto del tutto inedito rispetto a quello medievale e rinascimentale. Infatti, con Herder, Humboldt e lo stesso Goethe, si assiste al ri-fondarsi della *Bildung* che sussume sempre più i tratti della formazione culturale e sempre meno l'assonanza con il *Bild* dell'*imago Dei*. In altre parole, la *Bildung* è sempre più *Kultur* e sempre meno *Bild*. L'elemento mistico si fa opaco, mentre appare con evidenza la struttura culturale dell'idea di formazione a cui i romantici offriranno significati e sfumature differenti. (*Ibidem*)

Eppure, Gadamer coglie perfettamente le nuove prospettive formative che si aprono davanti alle nuove generazioni di letterati, osservando come in realtà per essi la *Bildung* non indichi tanto il risultato del processo formativo, quanto il processo stesso; essa, infatti, denota "l'intimo processo della formazione e della cultura e, perciò, sussiste come permanente processo di sviluppo e di formazione interiore" (Gadamer 1983 [1960], 33, trad. di Vattimo). Come noteranno il Goethe classico e i primi romantici (Rousseau, in questo senso, fornì gli strumenti intellettuali a diverse generazioni di letterati e filosofi, tra cui Kant¹³), la *Bildung* si autentica nel processo della formazione e non nel risultato finale: il rinnovato concetto di *Bildung* deve porre l'accento prima sulle modalità dell'esperienza, e poi sul fine ultimo di questa. In questa nuova sensibilità dell'esperienza e dell'azione individuale consiste il maggiore scarto rispetto al passato. Pertanto, la *Bildung* ha bisogno dell'intensità di una vita culturale, fondata sulla conoscenza e sulla coscienza dell'umano.

Il più decisivo incrocio concettuale e linguistico che la *Bildung* costruisce in questo senso è quello suggerito da Goethe stesso con la parola *Umbildung*. In uno dei suoi saggi scientifici contenuti negli *Schriften zur Morphologie* (1817) – *Die Absicht eingeleitet* – l'autore del *Werther* parla infatti dell'essere fisico attribuendogli non il carattere di *Gestalt* – quindi di forma statica – bensì quello di essere dinamico e mutevole: ogni essere esistente "in einer steten Bewegung schwanken" (Goethe 2000 [1817], 55)¹⁴. Ecco, dunque, che ogni tentativo di formazione individuale implicherebbe un'incessante attività di trasformazione e mutamento, che presuppone a sua volta una coltivazione dell'animo, in quanto gli eventi conoscitivi frutto dell'esperienza devono divenire parte della libera formazione anzitutto dopo essere stati metabolizzati, elaborati e interpretati. Dicendola alla Kant, pensando le idee si fondano i concetti, per il tramite dei quali si procede alla conoscenza grazie all'esperienza oggettiva. Solo quando l'individuo, per

¹³ Interessante lo studio sulle affinità tra i tre filosofi condotto in Cassirer 1991.

¹⁴ "oscilla in un movimento costante" (Goethe 2013, 360, trad. di Targia).

mezzo dello studio, perviene allora a percepire se stesso come mondo complesso, può divenire un soggetto capace di coltivare e custodire la propria umanità e dignità. Nella pedagogia formativa del classicismo tedesco il concetto di *Kultur* si arricchisce quindi di inedite ed importanti sfumature. Puntualmente, sempre Gadamer commenta che “nell’autentica cultura [...] ciò in cui e mediante cui ci si forma viene, come tale, fatto interamente proprio. In questo senso, ciò che entra nella cultura scompare in essa risolvendosi, ma non come un semplice mezzo che ha perso la sua funzione” (1983, [1960] 34, trad. di Vattimo).

Non è un caso se durante tutta l’età di Goethe¹⁵, Johann Joachim Winckelmann assurse a nome tutelare di tutto il movimento classico e umanista. Il suo celebre studio dell’Antichità greca ed etrusca colse il senso estetico ma anche lo spirito paideutico che quest’arte deve ispirare nell’uomo e nella società. La loro formazione attraverso gli esempi dell’arte greca (modello per eccellenza di *edle Einfalt und stille Größe*) diventa uno dei motivi guida di tutta un’età e della poetica tra Settecento e Ottocento. Se il sacro, la religiosità, l’afflato mistico erano le principali radici della *Bildung*, l’arte ne descrive ora il dettagliarsi immediatamente successivo. Il neoclassicismo weimeriano, forte della tradizione della corte illuminata del duca Carl August, si configura allora come un tentativo di liberare, in armonia con lo spirito dell’Illuminismo europeo e del classicismo winckelmanniano, la società e la letteratura dell’epoca da tutti le componenti localistiche e irrazionali sorte durante il breve periodo dello *Sturm und Drang*, per favorire invece un’espressione culturale e politica valida sul piano universale. Sia Goethe che Schiller erano convinti che proprio l’Antichità classica offrisse tale modello di cultura universale, ritenendo esemplare soprattutto la civiltà estetica e sociale della *polis* greca. Nella concezione di studio e *Kultur* di Winckelmann risiede il sogno di un’epoca che, tuttavia, vivrà lo slancio umanistico in maniera tragica e contraddittoria. Come vedremo, il travaglio della *Bildung* sarà infatti vissuto da parte della classe emergente della borghesia in maniera dolorosa, scissa tra l’anelito verso il perseguimento dell’ideale socio-formativo della *Bildung* classica e il fascino della schizofrenia della modernità e del suo simbolo inquieto: il denaro.

La formazione umana è intesa come formazione dell’umanità cui inerisce la dialettica tra esteriore e interiore, tra il formarsi dell’uomo e il formarsi dell’umanità: l’*Erlebnis* diventa *Erfahrung*, esperienza creativa. Come affermerà Wilhelm Dilthey nella sua fondamentale riflessione sull’idea di *Erlebnis*, *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906), *Innenwelt* (mondo interiore) e *Umwelt* (mondo circostante) sono i due orizzonti prossemici e semantici della *Bildung* umanistica.

¹⁵ Con l’espressione “età di Goethe”, si vuole racchiudere il periodo di tempo che va dalla nascita di Goethe nel 1749 sino alla sua morte avvenuta nel 1832, periodo che, nel suo *Die romantische Schule* (1833), Heinrich Heine individua come fondativo per lo sviluppo della moderna Germania.

2. Il viaggio come processo formativo

L'esperienza formativa per eccellenza che detiene le chiavi d'accesso alla sintesi umanistica tra la coscienza del mondo, di se stessi e della *Kultur* è il viaggio. Per secoli, l'esperienza odepórica ha permesso a intere generazioni di intellettuali e scrittori di ricamare il senso della vita umana con i fili della natura, dell'arte e della storia intrecciandoli alla propria individualità e alla propria sensibilità estetica; lo studio di popoli e culture differenti è servito da strumento essenziale per giungere alla comprensione di sé e del mondo. In questo senso umanistico e kantiano, è esattamente il viaggio a permettere il confronto con l'alterità e generare, dunque, conoscenza. Lontano dalla propria patria e dalla sicurezza del noto, l'essere umano può ascoltare e ascoltarsi, formarsi trasformandosi.

Il viaggio ha radici profonde nel tempo e, a ben guardare, la sua evoluzione concettuale, filosofica e persino pragmatica, materiale, sembra procedere in parallelo allo sviluppo del concetto di *Bildung*, in un gioco di contrappunti e intrecci che ben evidenziano la stretta reciprocità tra l'esperienza odepórica e i processi di formazione. In effetti, così come la *Bildung*, è proprio tra Medioevo e Rinascimento che il viaggio inizia ad assumere, grazie ai suoi connotati umanistici, un senso pienamente moderno per poi svilupparsi in forma più compiuta e articolata nel Secolo dei Lumi. In questo capitolo andremo a osservare i momenti salienti di questo mutamento nel suo continuo rimando ai processi formativi a esso sottesi.

L'origine del fenomeno odepórico si fa risalire solitamente intorno all'XI-XII secolo quando, svanita la grande paura che aveva tormentato la cristianità dell'anno Mille, i pellegrini iniziarono a muoversi all'interno del continente europeo. La destinazione privilegiata dei viaggiatori era – e lo sarà anche nei secoli successivi, seppur per diversi motivi che vedremo fra poco – l'Italia e, soprattutto, la capitale Roma. Lo statuto del viaggiatore in questa prima fase si connotava anzitutto per il suo carattere spiccatamente devozionale e religioso, e non è un caso se proprio l'Italia rappresentò il centro nevralgico da cui si snodavano tutte le rotte per le capitali della cristianità. Nel suo importante studio dedicato al viaggio in Italia, Cesare De Seta afferma in effetti che:

L'Italia nel Medioevo è l'ombelico del Mediterraneo: i pellegrini che vanno in Terra Santa debbono percorrere un tratto almeno fino a Venezia, i più poveri e diseredati attraversano l'intera penisola, implorano la benedizione del pontefice e si imbarcano ad Otranto. [...] La centralità dell'Italia è per altro confermata dal mito di Roma: Città Eterna e *caput mundi*. A partire dal Trecento essa diviene il centro della cristianità, sostituendosi a Gerusalemme grazie anche al rilievo delle sue reliquie (la Veronica, la Scala Santa, la *Cathedra Petri* ecc.). La bolla di Bonifacio VIII il 22 febbraio 1300 istituisce il Giubileo, concedendo "grandi remissioni e indulgenze di peccati". [...] Così si connota il carattere dell'*Urbs* che da allora in poi vien detta *Roma la Santa*: il disperso fluire dei pellegrini diviene, a partire dalla metà del Quattrocento, un fiume in piena. [...] I Giubilei segnano l'inizio del turismo. (1992, 9)

Come appunta De Seta, il viandante medievale non era però interessato all'osservazione del reale: assorti nei libri devozionali o di conto, i viaggiatori spesso guardavano a stento ciò che li circondava e, quando lo facevano, davano alla loro testimonianza un carattere meramente pragmatico (un libro di conti, per esempio, che ci informa sulle merci e sui prezzi in vigore) o parziale (una raccolta di *mirabilia* da cui l'uomo medievale era incline a vedersi circondato):

Il paesaggio reale, la morfologia dei luoghi sono apparenze appannate di una meta precostituita nella loro coscienza di cristiani: la salvezza eterna. Il pellegrino non guarda alla natura e alla storia in senso moderno, ma ai monumenti, alle basiliche, alle reliquie classiche e cristiane viste *sub specie aeternitatis*. L'Italia stessa per costoro ha confini geografici assai particolari: essa si limita alle regioni centro-settentrionali, ultima ed estrema tappa, Roma. (Ivi, 14)

Sintetizzando, come ha rimarcato Jacques Le Goff, “ciò che interessa[va] loro [era] la realtà celata dietro l'apparenza, la realtà simbolica, soprannaturale” (1974, 1935). Lo sguardo dei pellegrini era quindi più interiore che esteriore e si proiettava verso la ricerca di quell'*imago Dei* che, si ricorderà, la mistica eckhartiana faceva ricondurre al fondamento della *Bild* che l'uomo religioso doveva perseguire per dare piena forma alla sua esistenza. Il viaggio di per sé era solo un mezzo per *arrivare*, per raggiungere la meta ultima del ricongiungimento con Dio: i luoghi erano così, si direbbe, “interluoghi”, stazioni di transito, mere tappe. Patrizio Collini apre il suo saggio sulla *Wanderung* romantica evidenziando questo aspetto e istituendo sin dall'inizio il contrasto escatologico di queste prime esperienze con la concezione del viaggio che avrebbe invece caratterizzato i secoli successivi al Medioevo fino al romanticismo europeo:

Nei tempi in cui la psiche era orientata escatologicamente anche i viaggi lo erano. [...] Per colui che vuole arrivare, che mira alle cose ultime, le terre che egli attraversa non esistono, conta solo la meta: egli viaggia per arrivare, non per viaggiare. Il viaggio muore così durante il viaggio, nelle tappe che lo avvicinano alla meta, e questa appare un'esorcizzazione del movimento come l'isola lo è del mare. (1996, 7)

In questo senso la missione del pellegrino fa da *pendant* ai codici fondamentali del sistema conoscitivo dell'uomo medievale per il quale la realtà rimandava ciclicamente al divino. Ogni evento, ogni tappa erano fondanti solamente nella prospettiva della loro suprema riconciliazione finale, nella propria similitudine con la meta celeste: l'esperienza è escatologicamente rettilinea, indirizzata verso il punto focale di Dio, e i fatti reali sono vuoti di qualsiasi spessore formativo se considerati nel loro valore intrinseco. La *Bildung* dell'uomo medievale si compie dunque unicamente attraverso il rapporto con l'aldilà, e il mondo materiale – la contingenza, il rapporto con altri soggetti, la natura – quando e se contemplato,

si presenta agli occhi del pellegrino come un insieme di elementi, volendo scomodare Foucault, “simili e analoghi”, anziché “identitari e unici”¹⁶.

In età moderna la tradizione del viaggio si trasforma, dunque, si arricchisce, assume, in altre parole, una vigoria laica. Ma, sebbene la storiografia sulla letteratura di viaggio faccia normalmente risalire all’età elisabettiana il confine tra gli scopi ultimi del viaggio medievale e quelli del viaggio classico-illuminista che andremo ad analizzare fra poco, c’è chi ha osservato a giusto titolo come in realtà si debba risalire all’Umanesimo trecentesco per individuare il terreno in cui il pellegrinaggio mistico sfuma verso la peculiare idea moderna di viaggio. Attilio Brilli designa infatti Francesco Petrarca come l’antesignano del viaggiatore moderno, “poeta, scrittore, diplomatico e intellettuale [che] ci appare come l’uomo moderno per eccellenza, il primo pellegrino laico, il viaggiatore in perenne movimento in Italia e fuori d’Italia” (2006, 22). La sua esistenza di errante è per noi un segnale prezioso per comprendere la carica innovativa della sua idea di viaggio, per lui esperienza di quella *curiositas* conoscitiva che avrebbe caratterizzato la stagione odepórica successiva.

Nel 1333 Petrarca si mette in cammino per compiere un viaggio d’istruzione erudita in alcune delle più importanti città europee: Parigi, Liegi, le Fiandre, Colonia, Lione, le regioni del Reno. Non più l’Europa degli *itineraria* medievali, quindi, ma è l’Europa delle sempre più grandi città urbane che inizia a essere la meta prediletta dei nuovi umanisti che, come Petrarca, sono spinti dalla pura curiosità intellettuale per l’Altro, per il diverso da sé. In particolare, l’esperienza petrarchesca – in larga parte narrata dall’autore stesso nelle lettere *Familiars* – apre le porte a un nuovo modo di interfacciarsi con il mondo. Nel corso della celebre ascesa al monte Ventoso intrapresa nel 1336, il poeta vive infatti un profondo travaglio spirituale durante il quale prende piena coscienza di se stesso, non più come semplice tassello dell’universo spirituale e oltremondano, bensì come attivo protagonista del mondo materiale. Certo, il suo turbamento è in linea con lo spirito del tempo – lo struggimento tra spirito e materia è ancora molto forte all’epoca – ma è un segnale evidente di come stia mutando la consapevolezza dell’individuo riguardo il proprio ruolo nei confronti della realtà fenomenica:

¹⁶ Si fa qui riferimento alle caratteristiche divergenti tra l’*episteme* rinascimentale e quella classica che Michel Foucault delinea in *Les mots et les choses* (1966). “Sino alla fine del XVI secolo, la somiglianza ha svolto una parte costruttiva nel sapere della cultura occidentale. È essa che ha guidato in gran parte l’esegesi e l’interpretazione dei testi; è essa che ha organizzato il gioco dei simboli, permesso la conoscenza delle cose visibili ed invisibili, regolato l’arte di rappresentarle. Il mondo si avvolgeva su se medesimo: la terra ripeteva il cielo, i volti si contemplavano nelle stelle e l’erba accoglieva nei suoi steli i segreti che servivano all’uomo. La pittura imitava lo spazio. E la rappresentazione – fosse essa festa o sapere – si offriva come ripetizione”. Questa definizione si contrappone al sistema conoscitivo posteriore, quello classico, quello dell’identificazione, per cui “l’attività della mente [...] non consisterà più, ormai, nell’avvicinare le cose tra loro, nel mettersi alla ricerca di tutto ciò che in esse può rivelare una sorta di parentela, un richiamo o una natura segretamente condivisa, ma al contrario nel *discernere*: cioè nello stabilire le identità” (Foucault 2010 [1966], 31, 70-71, trad. di Panaitescu).

L'episodio del Ventoso, connotato come simbolica ascesa del monte, mette in risalto un'ambivalenza che è propria del viaggio petrarchesco, e quindi di ogni viaggio. Infatti, se da un lato la funzione del viaggio è quella di farci inquadrare il mondo esterno nella sempre mutevole percezione della lontananza e di svelare la gamma infinita e il variare degli assetti, delle forme e di colori, dall'altro proprio tale confronto ci stimola a decifrare il senso della nostra esistenza e a scrutare più a fondo in noi stessi. (Brilli 2006, 25)

In questo sovvertimento del fulcro di interesse dall'oltremondano al mondano presagito da Petrarca, a partire dall'Umanesimo e poi con il Rinascimento gli itinerari di viaggio, le motivazioni e le rotte cambiano aspetto. L'idea del viaggio come strumento di formazione, come mezzo di scambio intellettuale che, tramite il confronto, fa progredire la coscienza critica e la consapevolezza del viaggiatore, si consolida in Inghilterra sotto il regno di Elisabetta I. Due furono le componenti propulsive che ne determinarono la diffusione capillare in tutta Europa: la filosofia empirico-scientifica e la Riforma.

La precoce predisposizione della cultura inglese all'empirismo definì la preferenza per il confronto diretto con i luoghi visitati rispetto ai dogmatismi aprioristici del sapere di cui la tradizione scolastica era stata campione. Se l'Italia medievale era stata la meta prediletta dagli studiosi che vi giungevano esclusivamente per intraprendere i propri percorsi universitari in teologia, adesso un nuovo tipo di studente doveva imporsi nel panorama europeo: non più il dotto uomo di lettere, scrupoloso uomo di fede alla ricerca dell'essenza spirituale riposta in una tradizione da riscoprire tra gli scaffali di grandi biblioteche, bensì il giovane rampollo dell'aristocrazia, futuro membro della classe dirigente, desideroso di conoscere i costumi, le leggi, la storia dei paesi oltre i confini del proprio regno. Il viaggio nell'Italia del tardo Rinascimento intrapreso dai *gentilshommes* francesi, dai giovani aristocratici inglesi, o dai *Kavaliere* tedeschi si configura, in stretta aderenza al significato del termine, come peregrinazione di città in città e non più come soggiorno protratto in un centro universitario. L'idea di viaggio che si diffonde presso l'aristocrazia europea dell'ultimo scorcio del XVI secolo è un'idea nata dalla *curiositas* della nuova scienza che permette di osservare i fenomeni naturali e l'uomo, facendo allo stesso tempo oggetto di estasiata contemplazione l'Antichità.

La *curiositas* intellettuale è il tratto distintivo dei nuovi viaggiatori la cui rinnovata propensione alla formazione personale – alla *Bildung*, appunto – resterà nei secoli a venire la motivazione fondamentale che li spingerà a solcare le rotte in direzione delle grandi città europee e italiane. Ben prima della consacrazione settecentesca, dunque, già nel Cinquecento c'è chi aveva intravisto nell'esperienza di viaggio l'esercizio fondante della personalità dell'individuo; tra questi il caso più noto rimane quello di Michel de Montaigne, il quale dedicò il nono capitolo del terzo libro degli *Essais* (1588) proprio alla tematica odeporica:

Le voyager me semble un exercice profitable. L'âme y a une continuelle exercitation, à remarquer des choses inconnues et nouvelles. Et je ne sache point meilleure école, comme j'ai dit souvent, à former la vie, que de lui proposer

incessamment la diversité de tant d'autres vies, fantaisies et usances, et lui faire goûter une si perpétuelle variété de formes de notre nature. Le corps n'y est ni oisif ni travaillé, et cette modérée agitation le met en haleine. (2012 [1588], 1808)¹⁷

Se per tutto il Cinquecento l'importanza attribuita al viaggio e la relativa manualistica furono appannaggio dei pochi uomini di lettere europei cui era concesso questo esoso privilegio, fu solamente grazie alla diffusione dei precetti del filosofo naturale Francis Bacon che lo statuto del viaggio d'istruzione iniziò a dilagare, soprattutto presso le classi aristocratiche e altoborghesi inglesi, strati sociali che, a differenza di altri contesti culturali, erano notevolmente agevolati e incoraggiati dall'appoggio incondizionato della monarchia. D'altra parte, nel periodo a cavallo tra il XVI e il XVII, la politica elisabettiana e poi quella di Giacomo I si fece responsabile di una sorprendente fioritura culturale che permise l'affermarsi delle più avanguardistiche correnti di pensiero dell'epoca. In questo senso, nella galassia del criticismo scientifico avverso alla scolastica medievale del passato (Hobbes, Brown, Milton, Granville, Boyle), il saggio baconiano intitolato *Of Travel* (1625) contiene già tutto quel corredo di motivazioni e buone norme sul viaggio che, con sorprendente successo editoriale, saranno poi specificate, arricchite, ripetute, riorganizzate in un'ulteriore e fiorente manualistica che da sola basterebbe a dar conto del fenomeno in tutto il tardo Antico Regime.

Secondo il filosofo, il viaggio deve essere parte essenziale della formazione della mentalità del giovane aristocratico. La sua *Bildung* ha infatti l'obbligo di essere arricchita, oltre che dallo studio, anche dal senso pragmatico della conoscenza del mondo. Il breve saggio si apre con le seguenti, emblematiche parole:

Travel, in the younger sort, is a part of education; in the elder, a part of experience. He that travelleth into a country, before he hath some entrance into the language, goeth to school, and not to travel. That young men travel under some tutor, or grave servant, I allow well; so that he be such a one that hath the language, and hath been in the country before; whereby he may be able to tell them what things are worthy to be seen in the country where they go, what acquaintances they are to seek, what exercises or discipline the place yieldeth; for else young men shall go hooded, and look abroad little. (Bacon 1857 [1625], 26)

In *Of Travel* il filosofo conferisce quindi una fisionomia funzionale al viaggio laico del giovane aristocratico indicandone non solo le regole, ma anche le finalità da perseguire durante il soggiorno all'estero. Col suo scritto, Bacon interrompe così quella lunga sequela dei *libri indulgentiarum* che sino a quel momento avevano rappresentato l'unica testimonianza del flusso di

¹⁷ "Il viaggiare mi sembra un esercizio giovevole. L'anima vi si esercita continuamente a notare le cose sconosciute e nuove; e non conosco scuola migliore, come ho detto spesso, per formare la vita che di metterle continuamente avanti la diversità di tante altre vite, idee, usanze, e di farle gustare una così perpetua varietà di forme della nostra natura. Il corpo non vi rimane né ozioso né affaticato e questo moto moderato lo mette in allenamento" (Montaigne 2012, trad. di Garavini, 1809).

viaggiatori-pellegrini-mercanti che percorrevano l'Europa, e instaura un inedito rapporto tra osservatore e mondo, viaggiatore ed esperienza diretta. Fondamentali sono infatti per lui l'osservazione e l'annotazione dei luoghi visitati e delle esperienze vissute: "Let diaries, therefore, be brought in use" (*ibidem*). Mentre, come abbiamo detto, il pellegrino medievale, interamente prostrato verso l'espiazione finale, viaggiava, per così dire, a testa bassa, riconoscendo nei luoghi visitati solamente l'immagine riflessa di Dio e del mondo ultramondano, adesso il viaggiatore laico e moderno inizia a discernere, a distinguere, a dare un'identità agli oggetti che si presentano davanti ai suoi occhi, diventa cioè giudice e filosofo del mondo. Con Francis Bacon e gli empiristi del diciassettesimo secolo, i sensi, e in particolare la vista, furono assolti dall'accusa di corruzione e riconosciuti come canale diretto per l'arricchimento dell'anima. Fu presto evidente che tutto ciò forniva una dignità filosofica all'atto di viaggiare e al viaggiatore stesso, la cui formazione intellettuale e spirituale si costruiva ora sul rapporto diretto e reciproco con l'oggettività della contingenza: ci si forma viaggiando, non arrivando.

Per quanto diverse siano le finalità che animano i viandanti medievali e poi quelli moderni, entrambi considerano l'Italia una tappa ineludibile della propria vita, un momento dell'esperienza mondana ed intellettuale da cui è impossibile prescindere. Nel panorama laico e libertino cinque-seicentesco il ruolo di Roma certamente permane, ma sono soprattutto Milano, Venezia, Padova e Firenze ad assumere un ruolo via via sempre più da protagoniste. Come sottolinea De Seta, infatti, "nella mentalità di un europeo [...] l'Italia dell'èvo moderno appariva come unità spirituale cui guardare, come traguardo da raggiungere e conosce, come fonte a cui attingere. [...] Il fatto che tra XV e XVI secolo l'Italia, nei suoi centri maggiori, fu la grande officina di una rivoluzione artistica di assoluto rilievo internazionale, sono tutti elementi che contribuirono alla fortuna moderna del paese" (1992, 17), e continua, "va sottolineato il fatto che nella sensibilità estetica della cultura europea alle soglie dell'èvo moderno assume un rilievo cospicuo l'identificazione, o la ricorrente analogia, del concetto di Bello con la magnificenza delle città" (*ibidem*).

Fu indubbiamente la crisi della cristianità a contribuire alla scaduta funzione di Roma come *civitas Dei*. In seguito alla Riforma e ai conflitti che ne derivarono, lo spirito del viaggiatore si modificò, soprattutto per coloro i quali provenivano dall'Europa protestante. Fu proprio Martin Lutero, infatti, in occasione del suo viaggio a Roma alla fine del 1510, a segnare lo spartiacque tra la mentalità del pellegrino e quella del viaggiatore moderno. Malgrado nei suoi giudizi permangano preconcetti confessionali e ideologici, lo sguardo sprezzante e ammonitivo del riformatore contribuisce alla progressiva laicizzazione della Città Santa, attirando verso di sé viandanti cosmopoliti affascinati dalle sue bellezze, non più solo cristiane, ma anche antiche.

Nei due secoli successivi al Cinquecento quindi, la connotazione utilitaristica del viaggio – sia essa meramente commerciale, devozionale, didattica – perde vigore andando ad assumere gradualmente un profilo più dilettevole e intellettuale. La *curiositas* e il piacere si manifestano così nella ricerca del nuovo

e del diverso, nell'analisi sperimentale dei fenomeni o nel vorace collezionismo delle rarità artistiche e naturali. Il viaggio in Italia è il segno eloquente di un'Europa che inizia a rompere i propri confini interni, che privilegia la circolazione degli uomini, delle idee e del sapere.

Il graduale mutarsi del profilo degli itinerari e degli scopi dei viaggiatori si accompagna inevitabilmente alle svolte sociali e politiche dei secoli XVII e XVIII. Gli ultimi residui del feudalesimo, che la Francia spazzerà via poco dopo, in Inghilterra vengono distrutti già all'epoca della guerra civile inglese, fra il 1640 e il 1660. La politica liberale del governo inglese e l'orientamento mondano della Chiesa non erano che i sintomi del nascente Illuminismo europeo, espressione ideologica del disgregarsi del feudalesimo e dell'avvento delle classi medie. Fu infatti proprio il regno inglese a essere la fucina di quelle posture culturali e filosofiche che avrebbero influenzato la visione del mondo del secolo successivo.

È nel Settecento che le premesse filosofiche empirico-sperimentali del secolo precedente si manifestarono tangibilmente attraverso l'esplosione su larga scala del fenomeno del Grand Tour. Per capire il dilagare della moda *grandtouriste* in tutto il territorio europeo merita evidenziare come essa fosse in pieno accordo con la rinnovata fede laica nell'individuo che caratterizzò l'epoca illuministica, secondo la quale, al di sotto della varietà dei costumi, delle leggi, dei culti, delle lingue dei popoli e delle nazioni, sarebbero sempre rintracciabili l'impianto uniforme della natura umana, le passioni fondamentali che la muovono e con esse i principi di una morale comune capace di parlare a tutti gli esseri umani. La fiducia nella reperibilità di un comune fondamento di intesa fra gli uomini, il modo analogo di sentire e concepire la morale naturale, determina così il piacere di cogliere anche la diversità, la varietà, la difformità stessa. Insomma, nel fenomeno del Grand Tour confluirono gran parte dei più importanti principi illuministici elaborati dai filosofi francesi e britannici della cultura di fine Seicento e inizio Settecento.

Innanzitutto, la categoria della *curiositas* a cui abbiamo fatto più volte riferimento, fulcro concettuale e basilare del viaggio settecentesco. Secondo il filosofo Samuel Johnson l'arte del viaggiatore sarebbe la medesima del filosofo naturale, collezionista onnivoro, virtuoso in cerca di rarità, che, nell'indagine dei fenomeni, riscopre il suo animo nobile: "A generous and elevated mind is distinguished by nothing more certainly than an eminent degree of curiosity; nor is that curiosity ever more agreeably or usefully employed, than in examining the laws and customs of foreign nations" (Boswell 1826 [1791], 53). Ma adesso la ricerca e l'acquisizione di nuove conoscenze non saranno più gli scopi ultimi dell'indagine – come avveniva tra i naturalisti, appunto – bensì saranno privilegiate come strumenti che, mediante l'esperienza del vario, del multiforme, dell'eterogeneo, lasciano emergere la trama dell'uniforme: nel fluttuare dei comportamenti diversi, il viaggiatore individua e porta alla luce il solido fondamento della morale naturale. Sono questi i presupposti alla base del diffuso sentimento cosmopolita che animava lo spirito dei *grandtouristes* settecenteschi per i quali l'occasione del viaggio si configurò come vero e proprio commercio intellettuale. Fu una sorta di mecenatismo moderno, grazie al quale un gruppo notevole di artisti o amatori d'arte godette della possibilità non solo

di apprendimento, ma anche di scambio; la circolazione di oggetti, opere d'arte, vedute tra paesi visitati e madrepatria ampliarono le possibilità di confronto tra le classi colte europee realizzando, in concreto, l'idea universalistica della cultura che l'uomo europeo sentiva come necessaria.

La *Bildung* settecentesca si concretizza così nell'esperienza odepórica attraverso l'accettazione della diversità, del pluriforme e della trasformazione (*Umbildung*) personale possibile solamente nel confronto con l'Altro: un afflato che parte dall'individuo per abbracciare l'umanità intera per poi ritornare a sua volta verso l'integrità ritrovata del soggetto.

Il viaggiatore settecentesco è un amatore delle arti e non è un caso se predilige il concetto di una natura piacevole, addomesticata e immota, senza stravaganze, e se le sue preferenze vanno a paesaggi eroici e arcadici, idealizzando scene di genere dove la piacevolezza corrisponde alla percezione di un'aura familiare ordinata e unitaria in cui la felicità morale fa da contrappunto all'età virtuosa dell'umanità. A questo riguardo, l'ordine, la *belle nature*, l'integrità sono le parole chiave per comprendere a fondo la sostanza del Grand Tour e, in particolare, del viaggio in Italia.

L'Italia, per ragioni più prossime al mito che alla storia, fu uno dei luoghi del sogno classicista europeo. La geografia mentale della penisola si presentava allo straniero come un autentico paesaggio della memoria nel quale giungevano per ritrovarvi le suggestioni recepite nei libri, nei dipinti, nei resoconti dei grandi artisti del passato. Insomma, alle origini del sogno è un mito enciclopedico che però sarà spesso infranto nel confronto diretto con un paese stremato, politicamente e socialmente ancora non all'altezza delle grandi potenze europee: un'Italia immaginata frutto di citazioni e leggende, la *Mater Tellus* celebrata da Lucrezio, il giardino Elisio virgiliano, la patria di Dante, *Las Italias* di Cervantes, il paesaggio bello, costruito dallo sguardo dei paesaggisti innamorati e affascinati dall'Italia – Claude Lorraine, Poussin, Rosa, Piranesi e poi Hackert, Vernet, Canaletto solo per citare i più importanti.

Il ritorno al grande stile classico dell'Antichità alimentato dalle ideologie illuministe – in guerra contro la moda barocca e rococò – e dagli scritti capitali di Winckelmann (i *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst* del 1755 e la *Geschichte der Kunst des Altertums* del 1763 su tutti), spostarono il baricentro d'interesse da Roma fino all'estremo meridione italiano. È comprensibile dunque il fatto che il Grand Tour si sviluppò proprio in corrispondenza della corrente neoclassica che in quegli anni si stava espandendo in tutta Europa; soprattutto a partire dagli anni Quaranta del secolo – ovvero dalla scoperta di Ercolano nel 1738 e Pompei nel 1748, eventi che segnarono un decisivo spartiacque nella storia del viaggio in Italia – l'interesse per l'Italia e in particolare per il Mezzogiorno (Brevetti, Cecere, Cioffi, Martelli 2015) mutò le rotte e le motivazioni dei viaggiatori europei proprio verso quelle mete che venivano adesso considerate come le sorgenti della grande era dell'umanità. Lo stupore e l'ammirazione nei confronti dei riti, dei miti, delle radici dell'autentica *civilisation* indussero i viaggiatori a spingersi oltre Roma, a Paestum e in Sicilia, alla ricerca delle simmetrie del dorico e delle fonti della civiltà magno-greca. Un tipo di interesse che Arnold Hauser ha definito "classicismo archeologico":

Il nuovo orientamento si produce appunto verso metà del secolo. Di qui inizia l'attività internazionale della scienza archeologica e il movimento, ugualmente internazionale, dell'arte neoclassica, che non sarà più dominata dai francesi, benché la scuola di David abbia ormai propaggini in tutta Europa. Gli scavi sono all'ordine del giorno; tutti gli intellettuali d'Occidente se ne interessano. La raccolta di antichità è ormai una vera passione; per opere d'arte classica si pagano somme notevoli. (1974 [1951], vol. 2, 152, trad. di Bovero, Arnaud)

Intorno alla metà del Settecento si assiste dunque a quella che De Seta ha chiamato "internazionalizzazione del Tour" (1992, 155-172), per la quale il viaggio assume uno statuto paneuropeo con precisi itinerari e destinazioni. Il viaggiatore e l'artista riscoprono nel viaggio in Italia la felicità morale di un'età virtuosa, fonte d'ispirazione tesa alla riunificazione dello spirito umano. Si vedrà nei capitoli successivi come la percezione di questi grandi viaggiatori fosse in realtà offuscata da un idealismo per certi versi precostruito e che la realtà fattiva della penisola fosse presa in considerazione in minima misura, difficilmente si riusciva a conoscere il paesaggio italiano nelle sue reali identità: solo durante il tardo romanticismo e più tardi col naturalismo l'osservatore inizierà a considerare altro oltre all'arte e alla sua trasfigurazione in un personalissima estetica esistenziale. Questa posizione si avvalora del significato storico e sociologico legato a un'importante questione: il *grandtouriste* si muoveva nel quadro dei supporti e dei vincoli del proprio stato sociale, era membro di un'élite internazionale il cui obiettivo era quello di confermare la propria superiorità sociale. Egli portava con sé una parte del proprio mondo che gli consentiva di affermare i propri schemi morali e i simboli nella realtà che incontrava. Per comprendere a fondo il fenomeno del Grand Tour e della sua valenza neoclassica è importante indirizzare lo sguardo alle problematiche sociali che queste esperienze portano con sé.

Nella *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1951) Hauser conduce un'analisi esaustiva del fenomeno del neoclassicismo europeo di metà Settecento. Sebbene la corrente neoclassica sia un recipiente di suggestioni e definizioni poco ordinabili in un quadro coerente e chiaro, Hauser ha saputo periodizzare il fenomeno, facendo coincidere con gli anni che ci interessano la definizione secondo la quale il neoclassicismo è stato la cassa di risonanza per la propagazione delle idee della sempre più forte borghesia progressista europea che avrebbe portato alle grandi rivoluzioni di fine secolo:

L'arte classicheggiante è, sì, incline all'atteggiamento conservatore e si adatta benissimo a rappresentare ideologie autoritarie, ma il senso aristocratico della vita di per sé trova nella sensualità e nell'esuberanza barocca un'espressione più diretta che nel ritegno e nella freddezza del classicismo. Invece la borghesia razionalista, moderata, disciplinata preferisce le forme semplici, schiette e chiare dell'arte classicheggiante. (Hauser 1974 [1951], vol.2, 142, trad. di Bovero, Arnaud)

Così come un certo tipo di romanticismo, anche il neoclassicismo si oppone al rococò frivolo e raffinato della classe aristocratica; entrambi i movimenti sono permeati dello spirito borghese: "Il classicismo della Rivoluzione è legato

all'ideale repubblicano e stoico della borghesia progressista e vi rimane fedele in tutte le sue manifestazioni" (trad. ivi, 153).

Il mutamento delle condizioni di viaggio che si disvelano con il Grand Tour classicista costituisce il risvolto materiale di questa internazionalizzazione cosmopolita della borghesia e del suo progressivo affermarsi nelle gerarchie sociali dei paesi europei. Gli eredi delle nobili casate aristocratiche videro ben presto affiancarsi i meno blasonati ma spesso più facoltosi figli della classe borghese in ascesa, che proprio attraverso il viaggio d'istruzione in Italia nobilitava le sue patenti culturali. Nel secolo d'oro del Grand Tour il viaggio assunse quindi una connotazione meno frivola e meno elitaria: le nuove generazioni della seconda metà del Settecento fanno parte di una schiera più democratica, che non teme la mancanza di confort e disdegna il tour di tipo nobiliare, che non cerca il piacere e le relazioni mondane ma l'esperienza e l'arricchimento spirituale. La *Bildung*, nella sua accezione ontologicamente kantiana, trova nel viaggio in Italia il suo massimo momento, la chiave di volta dell'esperienza umana dell'individuo d'intelletto che agisce all'interno di un mondo prossimo a cambiare. Sottoscrivendo le parole di Rossana Bonadei:

E da qui anche il discorso sul Grand Tour come collettore di comportamenti "democratici", negoziati tra uomini e donne liberi, tra nazioni che proprio allora cominciano a sognare di liberarsi da vincoli e istanze d'oppressione, reclamano libertà di movimento, di espressione, di aggregazione, di commercio e di impresa, "senza frontiere né sbarramenti di polizia". (1996, 206)

Il Grand Tour ci indica allora il modo in cui l'uomo della cultura proto-borghese si esercita a dire l'Altro, a raccontare il suo rapporto con il mondo attraverso negoziazioni che tengono contemporaneamente in gioco mito, ideologia ed esperienza. Il nuovo individuo raccontando il mondo, racconta se stesso.

Rappresentare l'Altro rispetto a sé, nominandolo, misurandolo e configurandolo con propri linguaggi, dandogli un senso rispetto al proprio mondo: anche questo fu il Grand Tour. È con questa rappresentazione – costruita per sé e consegnata alla storia – che la memoria e la cultura fanno infine i conti, a partire dalle testimonianze lasciate dagli attori del Grand Tour. (Ivi, 207-208)

La necessità di dare un nome e un senso all'Altro (luogo o persona che sia) a partire dalla centralità del proprio sguardo è la priorità dei nuovi viaggiatori, letterati che cercarono di carpire le mutazioni profonde che stavano sconvolgendo lentamente le società, il rapporto reciproco tra il Tutto e l'Io. Presso i grandi geni, questo nobile, umano tentativo della *Erfahrung* del viaggio si doveva sublimare così non solo nei resoconti e nei diari di appunti, ma anche nell'invenzione narrativa: la scrittura romanzesca e in particolare il romanzo di formazione, il *Bildungsroman*, si interrogheranno proprio sulle possibilità dell'essere umano di emergere e di uscire vittorioso nella sua continua reciprocità con l'esterno, in cerca di quell'ordine a cui la grande cultura neoclassica anelava continuamente. C'è chi vedrà, come Goethe, la redenzione del futuro essere umano, ma anche chi, come De Sade, rileverà la sostanziale frattura della società degli uomini prossima a entrare con furia cieca nella modernità.

3. Dall'esperienza alla scrittura: romanzi di formazione

Le strutture di senso¹⁸ che soggiacciono alla specificazione composita del termine *Bildungsroman* sono per loro natura antitetiche e conflittuali. In questo paragrafo tenteremo di sciogliere queste contraddizioni, da una parte facendo luce su come il concetto della *Bildung* trovi la sua realizzazione più completa nella storia letteraria di fine Settecento, dall'altro esponendo alcune definizioni di *Roman* – “romanzo” – che ci sembrano pertinenti ai fini della nostra argomentazione.

Occorre innanzitutto definire il genere, delimitarne i confini semantici e storici. La definizione di *Bildungsroman* venne utilizzata, forse per la prima volta in maniera esplicita, dal critico tedesco Karl von Morgenstern all'occasione di due conferenze tenutesi tra il 1819 e il 1820 (*Über das Wesen des Bildungsromans e Zur Geschichte des Bildungsromans*) in cui si occupava di alcuni romanzi tedeschi della fine del Settecento e in particolare del massimo romanzo di quell'epoca, il *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe:

È giusto che il *Bildungsroman* si chiami così, innanzitutto per via del suo materiale tematico, dato che rappresenta la *Bildung* del protagonista dagli inizi fino al raggiungimento di una notevole completezza; e in secondo luogo perché, grazie a tale rappresentazione, incoraggia la *Bildung* del lettore ben più di qualsiasi altro tipo di romanzo. (Swales 1978, 12)

Quasi un secolo dopo, sarà Wilhelm Dilthey a dare una compiuta definizione al genere, cercando di conciliare le posizioni ancipiti individuate da Hegel nelle *Vorlesungen über die Ästhetik* (1818-1835) con una teoria del genere armonica e in linea con l'estetica esistenziale del secondo Settecento tedesco.

Si ricorderà che per Hegel la caratteristica essenziale del genere romanzesco è il rapporto che l'eroe del romanzo intrattiene con una specifica stazione storica dello spirito oggettivo: la “prosa del mondo”, una sovrastruttura in aperto conflitto con lo spirito soggettivo, l'individuo. Secondo il filosofo, la funzione del romanzo sarebbe quella di fornire una rappresentazione epica che proponga una soluzione a questo conflitto tra poesia – unitaria, essenziale e trasparente – e prosa – eterogenea, periferica e confusa. La missione dell'eroe, dunque, sarebbe quella di ricostruire quell'unità tra individuo e società che si è perduta nella modernità insieme agli ideali democratici della Rivoluzione e di sopperire così alla disgregazione dello stato poetico originario che costituiva lo sfondo dell'*epos* antico:

Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise – sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Begebnisse als auch in betreff der Individuen

¹⁸ Utilizzeremo spesso la locuzione “struttura di senso” nella definizione che ne dà Mazzoni: “Ho chiamato così gli elementi che, a vario titolo, concorrono a formare un'epoca o uno spazio letterario. [...] Con la formula ‘struttura di senso’ intendo tutto ciò che rende sensati un certo discorso o una certa pratica, l'aggettivo ‘sensato’ potendo essere inteso in molti modi a seconda dei contesti, e significare ‘legittimo’, ‘istruttivo’, ‘divertente’, ‘autorevole’, ‘vero’, ‘bello’, ‘interessante’” (2011, 387).

und ihres Schicksals – der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt. Eine der gewöhnlichsten und für den Roman passendsten Kollisionen ist deshalb der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse sowie dem Zufalle äußerer Umstände: ein Zwiespalt, der sich entweder tragisch und komisch löst oder seine Erledigung darin findet, daß einerseits die der gewöhnlichen Weltordnung zunächst widerstrebenden Charaktere das Echte und Substantielle in ihr anerkennen lernen, mit ihren Verhältnissen sich aussöhnen und wirksam in dieselben eintreten, andererseits aber von dem, was sie wirken und vollbringen, die prosaische Gestalt abstreifen und dadurch eine der Schönheit und Kunst verwandte und befreundete Wirklichkeit an die Stelle der vorgefundenen Prosa setzen. (Hegel 1986b, 392-393)¹⁹

In altri termini, citando le parole di Mazzoni,

il romanzo racconta questa condizione: narra le storie di individui che inseguono i propri scopi privati in mezzo ad altri individui che perseguono altri scopi privati, muovendosi in una realtà prevedibile, desacralizzata e organizzata secondo i meccanismi della società civile e dello Stato. (2011, 242)

La soluzione offerta da Hegel è tutta trascendentale: l'avventura romanzesca deve costituire un esempio di come si possa trasformare artisticamente l'unità tra individuo e realtà che l'eterogenea complessità della nuova società borghese postrivoluzionaria ha frantumato. Utilizziamo le parole di Cesare Giacobazzi per esprimere meglio il concetto che soggiace alla teoria del romanzo hegeliana:

Risulta in tal modo evidente come il romanzo per Hegel presupponga un gesto poetico in grado di compensare un deficit reale: esso si configura, infatti, essenzialmente come desiderio, come prefigurazione utopica, come espressione della tensione ideale dell'individuo. Il romanzo non può allora semplicemente rispecchiare una totalità esistente, perché esso trova la sua ragione proprio nella incompiutezza del reale: solo la percezione della frantumazione e dell'incompletezza può rendere viva la nostalgia per un mondo unitario e compiuto. [...] Solo l'epos antico poteva semplicemente riprodurre una totalità esistente, l'epopea moderna del romanzo borghese è costretta a costruirla, a

¹⁹ “Il romanzo nel senso moderno presuppone una realtà già ordinata a prosa, sul cui terreno esso, nella propria cerchia e riguardo sia alla vivacità degli avvenimenti che agli individui e al loro destino, cerca di ridare alla poesia, nei limiti in cui ciò è possibile con i presupposti dati, il diritto da lei perduto. Perciò una delle collisioni più comuni e più adatte per il romanzo è il conflitto della poesia del cuore con la prosa contrastante dei rapporti e l'accidentalità delle circostanze esterne. Si tratta di un dissidio che o si scioglie tragicamente e comicamente, o trova il suo adempimento nel fatto che da un lato i caratteri, che dapprima sono in contrasto con l'ordine comune del mondo, imparano a riconoscere in esso l'autentico e il sostanziale, si riconciliano con i suoi rapporti e vi entrano operosamente, mentre però dall'altro cancellano da ciò che fanno e compiono la forma prosaica, sostituendo alla prosa esistente una realtà resa affine ed amica alla bellezza e all'arte” (Hegel 1978, 1447-1448, trad. di Merker).

inventarla, a crearla ex-novo. La rappresentazione romanzesca non può dunque riprodurre la realtà al di fuori della creazione artistica, ma una realtà immaginaria e illusoria che esprima la tensione ideale dell'individuo. (2001, 26)

Dilthey, dicevamo, portando avanti la definizione idealista del romanzo voluta da Hegel, pone l'accento su questo aspetto contenutistico soffermandosi sulla declinazione del *Bildungsroman*. In *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906) il filosofo vede proprio nell'armonizzazione finale tra individuo e mondo esteriore una delle principali peculiarità del *Bildungsroman*:

Dando evidenza alla concatenazione causale di vicende e di azioni [l'opera poetica] fa rivivere i valori spettanti a un avvenimento e alle sue singole parti nella trama [*Zusammenhang*] di tutta la vita. L'avvenimento viene così sollevato al suo significato [...]. La genialità dei più grandi poeti consiste appunto nel prospettare l'avvenimento in guisa tale che da esso si irradia la luce del rapporto tra la vita e il suo senso. La poesia ci apre così l'intelligenza della vita. Con gli occhi di un grande poeta noi scopriamo il valore e il nesso [*Zusammenhang*] delle cose umane. (Dilthey 1947 [1906], 198-199, trad. di Accolti Gil Vitale)

Dilthey parla di un nesso risaldato, un *Zusammenhang* riconciliante e armonico, della storia di un

giovane [che] entra nella vita in una felice luce crepuscolare, va alla ricerca di anime affini, s'incontra con l'amicizia e con l'amore; viene poi in lotta con le dure realtà del mondo e diviene così adulto fra molteplici esperienze di vita, ritrova infine se stesso e acquista certezza del suo compito nel mondo. (Trad. ivi, 398-399)

Questa, in breve, la definizione zero del genere: il *Bildungsroman* racconta di un percorso morale e fisico – il viaggio, appunto – di un giovane eroe che anela a una percezione onnicomprensiva della realtà. Tramite il confronto con l'Altro, il giovane ridesta la propria anima alla superiore varietà del mondo, arricchisce la sua personalità approdando a una conciliazione ideale tra la dimensione soggettiva e la dimensione storico-sociale nella quale è immerso.

Tuttavia, come si vedrà con l'analisi del *Meister* di Goethe, romanzo considerato a giusto titolo il capostipite del genere, il raggiungimento della riconciliazione tra le tensioni individuali e la prassi sociale e contingente non si risolve mai concretamente – o meglio, come si è detto, si arena su un compromesso ideale e trascendente – rendendo il romanzo dell'armonia, della *Bildung*, acefalo, mutilato dei suoi nobili traguardi. È una problematica che mette in discussione lo statuto stesso del genere che, se già durante l'Ottocento la critica letteraria e la filosofia hanno cercato di fissare, negli ultimi decenni è tornata al centro del dibattito storiografico²⁰. Non vogliamo qui illustrare le molteplici tendenze interpretative; alla luce di queste, cercheremo però di collocare il *Bildungsroman* nell'orizzonte storico-letterario della cultura di fine

²⁰ Limitandoci all'ambito italiano, menzioniamo il capitale Moretti 1999, Giacobazzi 2001, Domenichelli 2011.

Settecento: seppur con ulteriori precisazioni, ne uscirà rinforzata la tesi proposta da Moretti che vuole il “romanzo di formazione come *forma simbolica*²¹ della modernità” (1999, 5).

Nel termine *Bildungsroman* è interpellata, insomma, una dicotomia conflittuale: la copresenza delle parole *Bildung* e *Roman*. Ma perché conflittuale? Crediamo che le due strutture di senso proiettino l'orizzonte semantico in due direzioni opposte: la prima verso il neoclassicismo e l'umanesimo di stampo tedesco, intesi come movimenti promotori di un progetto formativo teso all'educazione armonica di tutte le facoltà dell'essere umano, insomma, la *Bildung* nei risvolti kantiani del termine; la seconda verso la modernità, intesa come età postrivoluzionaria, età dell'apogeo e della disfatta borghese, l'età del sorgere dei nuovi conflitti di classe, l'età, appunto, del romanzo così come lo intendeva la scuola hegeliana tra cui, più tardi, György Lukács, ovvero come contrapposizione di ordini di opposta natura. A tal proposito, si ricorderà in effetti come nel terzo capitolo della sua *Teoria del romanzo* (1916-1920) proprio il critico ungherese esponesse l'antitesi costitutiva dell'universo romanzesco esattamente in questi termini. Alla ricerca dell'anima si oppone la brusca realtà del mondo della convenzione:

Malgrado la rigorosa sistematicità delle sue leggi, esso non si porge né come senso al soggetto che erra alla ricerca del fine, né come immediata realtà sensibile al soggetto che agisce. Questo mondo è una seconda natura: come la prima è anch'essa definibile solo quale incarnazione di necessità percepite come tali e sottratte al dominio del senso. (Lukács 1999 [1920], 76, trad. di Raciti)

Ora, per tracciare il sistema di ascisse e ordinate che disegna la fisionomia bifronte del genere, ci sembra opportuno adottare la terminologia che Erich Auerbach fissò in *Mimesis* (1946) nella tassonomia di “quadri di riferimento” cui ogni testo rimanda. Per Auerbach ogni opera richiama una serie di concetti inseriti in un contesto generale. In una prospettiva diacronica di lunga durata, il critico distingue tre quadri di riferimento: il primo è il “quadro moralistico”, ha un carattere statico e atemporale e attraverso il quale la cultura antica e classicistica, da Teofrasto a La Bruyère, osserva i costumi e i caratteri. Il secondo è il “quadro teologico” che afferisce al platonismo estetico cristiano e che si articola in una solida dottrina escatologica. Secondo Auerbach il quadro teologico:

Genera la cornice che circonda le *Confessioni* di Agostino, aperte da un'invocazione a Dio e chiuse da un commento del libro della Genesi, o l'architettura concettuale che, imponendo un ordine all'oltremondo, rende possibile il viaggio di Dante; nelle sue forme più comuni, si mostra nel senso di caducità e di peccato che accompagna i racconti medievali della vita umana. (Mazzoni 2011, 219)

²¹ Forma simbolica come segno sensibile, concreto, che rimanda a un contenuto culturale e spirituale, secondo la formula che Panofsky riprese da Cassirer e usò per definire l'essenza della prospettiva. Cfr. Cassirer 1923-1929 e Panofsky 1927.

Il terzo quadro di riferimento, Auerbach lo definisce come “storico-dinamico”, e colloca le persone particolari, i soggetti singoli nella totalità politica, economica, sociale che cambia a seconda dei luoghi e dei tempi. Si tratta di un paradigma, sconosciuto alla letteratura antica e alla letteratura cristiana, che emerge in epoca moderna con i romanzi realistici ottocenteschi.

Nella sua particolare morfologia, il *Bildungsroman* presenta, in maniera più o meno evidente, la compartecipazione di ognuna di queste tre strutture di senso, poiché, essendo un genere nato e fiorito nell’arco di tempo che comprende lo scoppio della Rivoluzione francese, il Terrore e la Restaurazione, si fa testimone di un vero e proprio periodo di transizione nella storia delle idee e della cultura. In altre parole, è possibile affermare che il romanzo di formazione sia quindi la forma simbolica non tanto della modernità in senso stretto – anche se, come vedremo fra poco, ne anticipa molti tratti – quanto del preciso contesto temporale e culturale dell’Europa di fine Settecento, un periodo storico certo relativamente breve, ma tuttavia fondante per l’Occidente moderno²².

Proveremo ora a tracciare un profilo ideale di un *Bildungsroman* di grado zero, individuando quegli elementi eterogenei che richiamano i quadri di riferimento auerbachiani. Ogni presa di posizione sarà rinforzata dal confronto con un’antitesi corrispondente, per poi giustificare la pertinenza di queste nell’orizzonte neoclassico di fine Settecento.

Partiamo dal fondo, ovvero dal finale che caratterizza il genere. Così Moretti:

Il *Bildungsroman* [...] ha saputo rappresentare [il consenso tra impulsi interiori dell’individuo e coazione esterna] con una forza di convinzione, con una limpidezza ottimistica che non verrà mai più eguagliata. [...] La formazione dell’individuo come individuo *in sé e per sé* coincide senza crepe con la sua integrazione sociale in qualità di semplice *parte di un tutto*. [...] La percezione dolorosa della “rinuncia” – da cui scaturirà la grande problematica psicologica e narrativa otto-novecentesca – è ancora inconcepibile. “L’agio della civiltà”: la legittimazione simbolica operata dal *Bildungsroman* può, forse, riassumersi in queste parole. (1999, 18)

²² Interessante altresì la tesi proposta da Mario Domenichelli che fa risalire l’origine del *Bildungsroman* addirittura al Cinquecento europeo. Per il critico, infatti, il romanzo di formazione si svilupperebbe “nella prima modernità [...] come significativa *variatio* epocale a partire dall’epica e dal romanzo cavalleresco, sicché non è affatto necessario aspettare la rivoluzione francese che ne sancirebbe la nascita, anche se questo è certamente vero, ma solo in una prospettiva che individui il proprio punto di fuga tra il Goethe di *Wilhelm Meisters Lehrjahre* e la Jane Austen di *Pride and Prejudice* (1793-1813). [...] Se l’idea è quella hegeliana che il *Bildungsroman* debba contenere la maturazione di un consapevole individualismo borghese, e l’approdo dunque a un’identità e al senso di appartenenza alla borghesia, a me pare, che, in fondo, anzi in principio, il primo *roman* del genere sia *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1525- 1554)” (Domenichelli 2011, 164-165). È vero che il romanzo di formazione si fa anche testimone dell’ascesa della nuova classe borghese, evidenziando la crisi e le rotture dell’antico mondo feudale, ma a nostro avviso solo nel contesto del neoumanesimo tedesco il genere viene codificato definitivamente, rendendosi la forma simbolica per eccellenza di quel particolare periodo storico. Non si può dunque parlare prima di *Bildungsroman*, bensì di quei generi a esso prodromici descritti da Domenichelli stesso.

La narrazione trova quindi il proprio punto di fuga in un finale particolarmente marcato e chiuso, tale da istituire una classificazione sì diversa da quella iniziale, ma definitiva. A dare significato agli eventi è sempre e solo il loro scopo: “Nel *Bildungsroman* la fine e il *fine* della narrazione coincidono. Il racconto si arresta non appena giunto a compimento un disegno intenzionale, un progetto che coinvolge il protagonista e determina il significato complessivo della vicenda” (ivi, 61). Il finale si compie allora con la felicità, la *Bildung*, poiché “il sollievo che il lieto fine comunica nasce dalla risoluzione del conflitto potenziale fra l’io e la realtà” (Mazzoni 2011, 374). La specificità semantica della *Bildung* umanistica prevede proprio questa riconciliazione non conflittuale:

Autosviluppo e integrazione sono percorsi complementari e convergenti, al cui punto di incontro e di equilibrio si colloca quella piena e duplice epifania del senso che è la “maturità”. Raggiunta la quale, il racconto ha realizzato il suo scopo e può senz’altro finire (Moretti 1999, 21).

Come in Hegel, la certezza del senso risiede nella partecipazione al tutto, non nello scontro. Ma come si realizza questa conciliazione? O meglio, quale è la tappa finale e necessaria, il traguardo cui la formazione dell’eroe approda alla fine del racconto? Moretti ha fatto notare come la ritrovata unità totalizzante acquisisca i tratti di un nuovo contratto sociale attraverso il sacramento del matrimonio (ivi, 25-27). È vero. Il tipico suggello apposto dal genere alla felicità è il matrimonio, l’accettazione della rinuncia alla propria individualità e la condivisione del proprio bene non solo con la persona amata, ma soprattutto con un tessuto sociale idealmente chiuso e gerarchizzato. La famiglia non è qui un campo di azione autoreferenziale, ovvero non è il luogo privilegiato dove perseguire gli interessi che la sfera pubblica sembra frustrare²³, ma al contrario rappresenta l’occasione esemplare per irradiare al di fuori dell’ambiente domestico e privato l’idea di armonia tra il sé e l’altro, la fiduciosa accettazione del vincolo sociale. O felicità o sradicamento e morte, questo l’*aut aut* che si impone nel manicheismo semantico del *Bildungsroman* classico. La felicità arresta la narrazione, arresta il racconto che può definirsi concluso.

Questa predisposizione teleologica del *Bildungsroman* si inserisce nella cornice dei quadri di riferimento sia del platonismo estetico cristiano, sia del classicismo morale. Per quasi tutto il Settecento, infatti, molti *novel*²⁴ continuavano a presentare se stessi come racconti esemplari: “La *narratio* si espande ai danni del *sensus*, le trame si complicano, i personaggi si fanno meno

²³ Su questo argomento, si rimanda a Lasch 1977.

²⁴ Come fa notare Mazzoni, a questa altezza cronologica è ancora improprio parlare di romanzo in senso moderno. Per questo motivo, nella sua *Teoria del romanzo* (2011), il critico teorizza una dicotomia tra *novel* (narrazione storica di vicende ordinarie e contingenti) e *romance* (narrazione poetica di vicende esemplari e trascendenti). Continuando nella trattazione, l’autore delinea la definizione di romanzo moderno come somma di molti caratteri delle due tipologie narrative. Per un approfondimento sulla nascita del *novel*, soprattutto in ambito anglofono, cfr. Capoferro 2017.

schematici, ma l'opera continua a legittimarsi in quanto *exemplum*" (Mazzoni 2011, 200). Significa che gli scrittori, pur accogliendo le novità narrative provenienti dall'Inghilterra tra il XVII e il XVIII secolo – tra cui l'eccentricità dei propri personaggi, adesso inseriti in un contesto quotidiano e non più mitologico come voleva l'estetica classicista che poi aveva imperversato nella teoresi letteraria ed estetica – continuavano ad adottare una struttura di senso cristiana, presentando le proprie opere come sì storie di vita quotidiana, ma destinate all'istruzione della virtù morale e alla salvezza del lettore. Inoltre, come vedremo fra poco, i personaggi sono inseriti in un paesaggio reale, vero e non verisimile – contro quindi la poetica aristotelica e classicistica – caratteristica auerbachiana della narrazione cristiana che segnerà anche le strutture di senso realistico-dinamiche del romanzo moderno²⁵.

Se le situazioni e la *narratio* si discostano fortemente dal quadro classicista, d'altro canto la forte componente morale e sociale vi si iscrive perfettamente, poiché nel *Bildungsroman*, proprio in virtù della riconciliante soluzione finale, sono ancora molto forti l'ortopedia morale e la giustizia poetica implicite in quel *sensus* normativo settecentesco che "impone di costruire la trama in modo che, al termine della vicenda, il vizio è punito e la virtù ricompensata" (ivi, 139). Qualunque siano le peripezie dei protagonisti, esse si risolveranno comunque in un finale allegorico che trascende l'immanenza delle vicende singolari per elevarsi a un significato generale e universale.

Entrambe queste strutture di senso presuppongono che la vita singolare valga come *exemplum* di un universale, e che la *mimesis* sia una formazione discorsiva efficace per divulgare e per divertire, ma secondaria rispetto alla verità. A partire dalla svolta che ha luogo tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, le storie individuali sfuggono agli antichi sovrasensi e pretendono di valere per sé, nella propria accidentalità. (Ivi, 215)

Come nella poetica classicistica, seppur con fondamentali differenze in altri sensi, il *Bildungsroman* ha l'ambizione di costituirsi come vicenda pubblica e sociale, un *exemplum* etico e comunitario da perseguire. L'esperienza e il vissuto si sciolgono nella conclusione del romanzo, che si carica appunto di una funzione collettiva ed etica chiusa e rigidamente gerarchizzata, classicista appunto. Scrive Hegel: "Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen. Es ist von dem Absoluten zu sagen, daß es wesentlich *Resultat*, daß es erst am *Ende* das ist, was es in Wahrheit ist" (1964 [1807], 21)²⁶. Ma cosa si intende qui per *Entwicklung* (sviluppo)? Che spazio narrativo precede il finale, la realizzazione di questo *Ganze* (intero)?

²⁵ Sul "realismo creaturale" di Auerbach, cfr. Schoysman 2009.

²⁶ "Il vero è l'intero. Ma l'intero è soltanto l'essenza che si completa mediante il suo sviluppo. Dell'Assoluto si deve dire che esso è essenzialmente Risultato, che solo alla fine è ciò che è in verità" (Hegel 1976, 15, trad. di De Negri).

Abbiamo visto come il *Bildungsroman* obbedisca ai principi risolutivi classicisti e platonico-cristiani. Per queste ragioni, dunque, la sua deve obbligatoriamente costituirsi come una trama centripeta: nel paradigma allegorico che il platonismo e il classicismo contribuiscono a costruire non c'è spazio per movimenti centrifughi, per l'eccezione in quanto eccezione. Eppure, se è vero che ogni azione e ogni evento del racconto si risolvono e ritrovano il loro senso nella prospettiva del *telos*, il *mythos*²⁷ in sé e la successione dei fatti soggiacciono a movimenti fortemente centrifughi. Nel *Bildungsroman* il movimento generale risiede in una forma intermedia, tra la modernità centrifuga e una forma di fissità classicista centripeta:

Se provassimo a incrociare le categorie critiche che definiscono i rapporti fra gli eventi di una storia, potremmo ottenere una nuova antitesi fondata sulla contrapposizione fra *trame centripete* e *trame centrifughe*. L'archetipo del *mythos* centripeto è la forma tipica del dramma moderno, che usa pochi elementi (i personaggi sulla scena), istituisce legami forti di causa ed effetto, limita le divagazioni e tende allo scioglimento; l'archetipo del *mythos* centrifugo è il viaggio senza meta, che usa un numero virtualmente illimitato di elementi (tutto ciò che il viaggiatore può incontrare sul suo cammino), si abbandona alle divagazioni e può risolversi in modo imprevisto. (Mazzoni 2011, 264)

È una struttura narrativa che verrà adottata anche nei romanzi antropocentrici del primo Ottocento: le trame di Austen, Scott, Manzoni e Balzac mostrano sempre, oltre a movimenti centrifughi di superficie, un moto centripeto di fondo. In questi, come nel *Bildungsroman*, il *mythos*, nella fase terminale della narrazione, resta coeso: si risolve attraverso un diagramma di forma conica che, partendo dalla base, mostra la molteplicità del reale, dipinge uno sfondo policromatico, per poi, lentamente, intrecciare tra di loro le azioni umane attraverso sequenze ordinate, basate su precisi rapporti di causa ed effetto; tirando i fili di questa trama programmaticamente intricata, essi si rinsaldano al vertice del cono portando a una risoluzione motivata dei conflitti. Solo verso la seconda metà dell'Ottocento la *Wanderung* – l'erranza vagabonda del protagonista – si costituirà come motivo narrativo aperto e irrisolto, definendo in questo modo la natura pienamente moderna del genere romanzesco. Nella separazione tra *telos* e *mythos* del viaggio risiede lo scarto tra la cultura settecentesca del Grand Tour e la *Wanderung* romantica ottocentesca. Come afferma Collini riguardo le corrispondenze tra Grand Tour e *Bildungsroman*:

L'ottimismo leibniziano-wolffiano costituisce indubbiamente il retroterra filosofico del viaggio letterario settecentesco [...]: non meno del disegno rettilineo e ascendente della nascente filosofia della storia, apparendo l'ammaestramento che il viaggio di formazione sortisce sull'eroe come una

²⁷ *Mythos* inteso qui come *fabula*: "La *fabula* [...] è la vicenda così com'è: data, imm modificabile, indipendente dalla sua enunciazione. L'intreccio è sempre un modo di *valutare* la vicenda, scomponendola secondi punti di vista e valori particolari: è uno schema percettivo, un implicito commento proiettato sui fatti" (Moretti 1999, 79).

trasposizione romanzesca del duro ma benefico insegnamento che l'uomo deve trarre dalla storia. Il viaggio letterario si rivela così come una creazione a metà strada fra la mimesi della realtà e la sovrastruttura mentale. (1996, 13)

“A metà strada fra la mimesi della realtà e la sovrastruttura mentale”, dunque. Perché, se è vero che, come fa notare Bachtin nei suoi scritti intorno al concetto di cronotopo (2001, 231-405, trad. di Strada Janovič), ogni racconto istituisce un nesso inscindibile fra tempo e spazio, c'è da domandarsi in che misura, nel *Bildungsroman* classico, il grado di fedeltà al contesto storico e sociale giochi il suo ruolo nella dialettica fra l'eroe e la hegeliana *Macht der Umstände* (la forza delle circostanze):

Der dramatische Charakter macht sich durch die Art seines Zwecks, den er unter gegebenen und gewußten Umständen kollisionsvoll durchsetzen will, sein Schicksal *selber*; dem epischen im Gegenteil *wird* es gemacht, und diese Macht der Umstände, welche der Tat ihre individuelle Gestalt aufdringt, dem Menschen sein Los zuteilt, den Ausgang seiner Handlungen bestimmt, ist das eigentliche Walten des Schicksals. (Hegel 1986b, 364)²⁸

A tal proposito, Collini precisa che:

La meta del viaggio – al pari del percorso iniziatico che a essa conduce – consegue sovente dalla *sovrapposizione* di un impianto soteriologico, un *Wunschbild*, alla realtà fattuale. [...] La prospettiva di una meta e di un fine ultimo, in quanto *finis*, fornisce al viaggio uno schema di progressione e significazione che consente di vincere il terrore del *fatum* e di dominare il processo temporale e storico. La struttura escatologica del viaggio implica l'iconolatria, la reificazione delle immagini – della Meta, in quanto focolare domestico, tempio, confine... – e l'esorcizzazione del movimento che frantuma le immagini, dell'informe e insensato, del caos storico. (1996, 14-15)

Nel sottoscrivere queste osservazioni, possiamo mettere a fuoco più agevolmente la problematica gnoseologica che sottende l'esperienza del viaggio quale tappa necessaria alla formazione dell'eroe del romanzo di formazione settecentesco, permettendoci di riflettere sul rapporto tra eroe, Storia e narrazione che fa da sfondo al *Bildungsroman*.

Le strutture di senso che compongono il viaggio del *Bildungsroman* rientrano più nel quadro teleologico cristiano che in quello moderno della dispersione: viaggiando, l'alternativa del moderno, dell'illimitato divenire, incombe continuamente, ma viene scongiurata simbolicamente mediante l'arrivo e il ritorno, momenti che funzionano ciclicamente come il criterio classico del limite che

²⁸ “Il carattere drammatico per il genere del fine che vuole perseguire in modo pieno di collisioni fra date e note circostanze, si fa egli stesso il suo destino: per il carattere epico invece il destino viene fatto, e questa potenza delle circostanze che imprime all'atto la sua formazione individuale, conferisce all'uomo la sua sorte, determina l'esito finale delle sue azioni, e ciò che costituisce il governo vero e proprio del destino” (Hegel 1978, 1417, trad. di Merker).

conferisce forma alla natura sconfinata del viaggio. Il limite classico si impone in tutta la sua potenza rassicurante alla fine del romanzo e contrasta le tendenze dispersive e individuali del protagonista, rappresentante della classe borghese in ascesa negli anni contemporanei e successivi alla Rivoluzione francese. Egli, infatti, guarda inizialmente il mondo come un sistema conflittuale, “dove il significato di ogni fenomeno è sempre composto, perché è il risultato di uno scontro tra forze contrastanti” (Moretti 1999, 67), ma la maturazione perviene solo quando questo mondo gli appare invece:

Come il prodotto di un processo di emanazione: per coglierne il significato bisognerà lasciare che la sua essenza si manifesti da sé. Ogni intervento interpretativo forte rischia di compromettere tale epifania del senso: sarà arbitrio [...]. Questo secondo modello [...] è quello del *Bildungsroman* – prevede sempre un solo senso, una sola verità. E il loro opposto, ovviamente: l'errore. (*Ibidem*)

In questa prospettiva, non bisogna dimenticare che nel *Bildungsroman* l'eroe è sempre un giovane e che questa sua peculiarità si riverbera anche nel percorso educativo del viaggio da lui intrapreso: parte giovane e irrequieto per ritornare maturo e in quiete. Una *Bildung*, infatti, è veramente tale se, a un certo punto, può dirsi conclusa definitivamente, senza residui psicologici o snodi narrativi irrisolti; solo, cioè, se la gioventù trapassa in maturità e lì si ferma. Nel romanzo di formazione settecentesco è necessario un momento preliminare aperto e conflittuale, pienamente moderno: un momento narrativo dinamico e individuale. Solo in questo modo la risoluzione finale classica ed escatologica può arrivare e soddisfare a pieno l'orizzonte d'attesa del lettore. Ancora una volta, ci troviamo sul piano di intersezione tra tendenze tradizionali e moderne, tra *Wanderung* e socializzazione intesa come integrazione. Il *Bildungsroman* prevede che il protagonista partecipi di entrambe le esperienze:

La socializzazione moderna non è la conseguenza necessaria di una condizione ontologica, come nelle società tradizionali: è un processo. Incoraggia un momento dinamico. Giovanile, soggettivo, per poi, in un secondo tempo, sottolinearne l'irrisolto vagabondare, il rischio di autodistruzione che vi giudica insito. E tuttavia, affinché il singolo rinunci con intima e duratura convinzione al cammino dell'individualità, questo non deve essergli precluso, e il suo valore non va in alcun modo minimizzato. Non gli va suggerito che esso sia una parentesi effimera o un viottolo privo di attrattive, ma l'esatto contrario: è un percorso che rischia di essere troppo lungo, troppo ricco di suggestioni, troppo stimolante. L'individuo deve stancarsi della propria individualità: solo così la sua sarà una rinuncia affidabile. (Ivi, 66)

Lo sdoppiamento tra istanze centrifughe e centripete è la condizione iniziale dell'universo narrativo del genere. In termini freudiani, l'individuo nel *Bildungsroman* si trova stretto dalle minacce di un triplice pericolo, “il pericolo che incombe dal mondo esterno, dalla libido dell'Es e dal rigore del Super-io” (Freud 1989, 517, trad. di Musatti). Il ruolo ristabilizzante è affidato alla vocazione centripeta dell'Io freudiano – condizione sempre precaria ma

sempre operante – che racchiude l'essenza profonda del giovane protagonista. L'Io si assume così la responsabilità di temperare l'unilateralità di queste spinte contrastanti attraverso il cosiddetto "principio di realtà", quella vocazione pratica all'equilibrio e al compromesso necessario a legare e far coesistere delle forze che sarebbero apportatrici di squilibrio. Una tendenza che si conclude con il primo piano dell'eroe che si integra via via nello sfondo collettivo fino a fare tutt'uno con esso. Nel *Bildungsroman* ci si forma inserendosi entro le regole sociali dove l'individualità centrifuga e parcellizzata – che sarà la costante della grande tradizione moderna e postmoderna – si dissolve per prendere parte al Tutto:

Dopo aver superato il limite [il viaggio giovanile], il protagonista entra in un "anticampo" semantico posto in relazione con quello iniziale. Affinché il movimento si fermi, il protagonista deve fondersi con esso, trasformarsi da personaggio mobile in immobile. Se ciò non avviene, l'intreccio non si esaurisce e l'azione continua. (Lotman 1976, 284, trad. di Bazzarelli, Klein, Schiaffino)

Se insoddisfazione interiore e mobilità moderna rendono la gioventù romanzesca borghese un soggetto che processa il fenomenico attraverso una modalità rappresentativa di tipo "allegorico", le sovrastrutture che regolano il corso degli eventi nel *Bildungsroman* indirizzano la gioventù verso una maturazione e una concezione del mondo di tipo "simbolico"²⁹. Un mondo dove la Storia non è una forza cieca e paralizzante, bensì un mondo alternativo antirivoluzionario.

La vita quotidiana prescritta ai lettori ideali del *Bildungsroman* esige in prima istanza che i rapporti sociali godano di un sostanziale e insindacabile equilibrio. È qui che risiede la profonda incompatibilità tra questo mondo romanzesco e le crisi rivoluzionarie di fine Settecento:

L'assestamento definitivo dell'individuo, e del suo rapporto col mondo – la maturità come approdo ultimo di un racconto – è dunque pienamente possibile solo nel mondo pre-capitalistico. [...] Solo ben lontano dalle metropoli [...] potrà placarsi l'irrequieta provvisorietà "giovanile": solo lì il "viaggio" mostrerà di avere uno scopo chiaro e invalicabile. (Moretti 1999, 30-31)

È una conseguenza tanto logica quanto paradossale. Lo scambio simbolico voluto dal *Bildungsroman* va in controtendenza con le trasformazioni storiche degli anni in cui il genere ha trovato la sua massima espressione, in quanto esso, per legittimarsi, deve correre ai ripari dalla contingenza storica della Rivoluzione, mutevole e totalizzante. Il destino delle vite "mature" deve per forza sdoganarsi

²⁹ La dicotomia *simbolo-allegoria* viene spiegata da Coleridge nella sua *Biographia Literaria* (1817). Secondo il poeta inglese l'*allegoria* sarebbe da intendersi come una coesione meccanica, arbitraria e sempre imperfetta di ciò che è eterogeneo; il *simbolo*, al contrario, sarebbe in grado di effettuare una fusione di soggetto e oggetto, poiché nel simbolo la verità del soggetto, o di colui che percepisce, sarebbe anche la verità dell'oggetto, il suo significato naturale. Se l'analogia racchiude in sé lo stato "moderno" e dinamico delle cose del mondo, il simbolo esprime la fluidità dei legami organici di un mondo dove il senso vivente dell'autorità fa ancora tutt'uno con il quotidiano.

dalla Storia. Il *Bildungsroman* si poggia sulle basi di una società ideale che ha già superato la logica dell'interpretazione e dell'alterità che da secoli giaceva assopita nelle coscienze europee per poi dirompere con le rivoluzioni politiche. Il conflitto ontologico e sociale che l'atto dell'interpretazione rivoluzionaria mantiene aperto, la bella armonia del simbolo lo chiude. Qui risiede il fondamentale carattere sociologico e dichiaratamente antimoderno del *Bildungsroman*, cioè nell'estrema riformulazione di quell'aspirazione settecentesca a un meccanismo di promozione sociale che sappia riconciliare, anziché estraniare, le due principali classi sociali dell'epoca, la borghesia e l'aristocrazia: "I borghesi guariscono dall'intossicazione mentale del pregiudizio – gli aristocratici riescono a svenenire la noncuranza umiliante del loro orgoglio. [...] Il *Bildungsroman* racconta come si sarebbe potuta evitare la Rivoluzione francese" (ivi, 71). In che modo e secondo quali principi lo vedremo nel prossimo capitolo dedicato al *Wilhelm Meister*.

Secondo queste considerazioni, è facile capire come mai il romanzo di formazione abbia avuto una considerevole fortuna nella Germania di fine Settecento e non, per esempio, in Francia, la culla della Rivoluzione e della filosofia rousseauiana. Infatti, se in Francia la spinta riformatrice e progressista venne foraggiata non solo dalle classi medie ma anche da gran parte delle élite intellettuali illuminate, in Germania queste assunsero nei confronti di quegli ideali un atteggiamento per certi versi ambiguo, teso tra reazione e silenzio. Di fatto, nel suo impianto estremamente classico e tradizionale, il *Bildungsroman* "costruisce un mondo a dominante ancora aristocratica" (ivi, 72). Il narratore, dall'alto della sua superiore condizione di onniscienza, trova nel lettore borghese il suo lettore ideale in quanto individuo da educare e da convincere del vantaggio della conciliazione sociale. Per questo motivo i protagonisti del *Bildungsroman* appartengono per la maggior parte alla classe media, li intesa non come forza dinamica e rivoluzionaria, bensì come soggetto da tenere a bada con la promessa di un'incondizionata tutela da parte delle istituzioni. A ben vedere, ci troviamo davanti a una condizione in aperto conflitto con quei principi borghesi che nell'Inghilterra del Seicento erano propugnati dalla nuova società liberale mercantile. Tuttavia, secondo Moretti

il *Bildungsroman* ci costringe a riesaminare questo modello storiografico. Ci fa domandare se quella fase [eroica, dai principi ispiratori combattivi] sia mai davvero esistita: se la "sfera pubblica razionale" sia mai stato un ideale così diffuso tra coloro che potevano definirsi "liberi individui". (Ivi, 73)

È una tesi che ci trova d'accordo nella nostra analisi del rapporto tra *Bildungsroman* e il singolare fenomeno neoclassico e neومانista sorto nella Germania di fine Settecento con la seconda esperienza di Goethe a Weimar di ritorno dal suo viaggio in Italia; come se in quegli anni altre *formae mentis* e *Weltanschauungen* cercassero di trovare una seconda via, un'alternativa a una Rivoluzione che sarebbe presto divenuta carneficina, tradendo gli ideali dai quali era nata. Nell'orizzonte semantico e storico del *Bildungsroman* la cessione della libertà interpretativa rivoluzionaria trova il suo compenso nell'immanenza del senso: lo scopo del suo mondo non mira a promuovere quell'aggressività e quel

dinamismo che si alternano tra i poli dell'etica e della prassi, bensì nel farne scomparire la discrepanza. La superiorità sociale fa tutt'uno con la superiorità morale.

Il disegno sociale che si compie nel finale del romanzo di formazione va in direzione opposta a quella borghese e capitalistica che si stava imponendo nel campo di forze socio-economiche delle nascenti società occidentali di fine Settecento: l'economia sempre più accentrata nelle mani delle classi più abbienti e il progressivo impoverimento delle forze artistiche e culturali – ora sempre più subordinate alle gerarchie statali – portarono al silenzioso assopimento delle ideologie illuministe della borghesia progressista che nella seconda metà del secolo si identificarono con lo *Sturm und Drang* in Germania e più tardi con il giacobinismo in Francia. Gli eventi a cavallo tra i due secoli – per sommi capi il periodo che va dal Termidoro fino al declino di Napoleone e alla Restaurazione – rimisero in discussione l'intero apparato filosofico di quasi due secoli.

La società utopica che corona il *Bildungsroman* è dunque una commistione tra un sistema sociale ancora fortemente legato al passato dell'Antico Regime e una *koiné* tradizionalmente illuminista, proiettata però verso la possibilità di un futuro alternativo e compromissorio. I *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe prescrivono le direzioni da seguire per il suo raggiungimento. Come si vedrà, questa società non si realizzerà mai e, anzi, troverà in se stessa una contraddizione talmente insolubile da uscirne disgregata. L'avventura fallirà, ma i suoi segni permarranno in tutta la storia letteraria dell'Occidente fino ai giorni nostri. In contrapposizione ad essa, la vittoria dirompente della più cinica modernità ipostatizzata, lo vedremo, dalla poetica sadiana.

Il classicismo goethiano. Una rivoluzione “altra”

Prima di affrontare nello specifico il percorso esistenziale di Goethe, che, partendo dall’esperienza italiana della *Italienische Reise*, approda al periodo della *Weimarer Klassik* e alla stesura dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – punto nevralgico della maturazione estetica e politica dell’autore, ma anche della riflessione settecentesca attorno ai concetti di *Bildung* e *Kultur* – è necessario fare alcune premesse riguardo l’approccio critico che adatteremo per la trattazione successiva.

Sin dalla pubblicazione delle prime opere giovanili, il dibattito critico e filosofico che accompagna l’opera goethiana è rimasto sempre acceso e teso senza mai veramente risolversi su posizioni definitive o, quantomeno, concordi. È naturale e inevitabile, dunque, come allo studioso che si appresti ad analizzare anche il minimo aspetto della sterminata produzione di Goethe, si pari davanti, per così dire, un muro storiografico. Muro, in quanto in esso vi registra l’incapacità di superare un inquietante tumulto critico, dal carattere, appunto, spiccatamente proteiforme: se la tesi dello studioso può essere avvalorata da mille pagine, basterà una sola frase a ribaltare le posizioni che fino a quel momento aveva difeso strenuamente. Inesauribili e veramente faustiani saranno i propositi di colui che cercherà di dare una risposta a talune problematiche volendo per forza rendere conto della totalità delle fonti critiche che le riguardano. Proprio per questi motivi, vorremmo chiarire sin da subito che la nostra sarà un’esposizione che, tendendo a esaminare solo certi aspetti delle opere che verranno analizzate, cercherà di proporre un’ottica critica che non si risolverà in sé stessa attraverso la sterile riproposizione di aneddoti critici, bensì acquisirà il suo valore solamente

in una prospettiva comparatistica ed europea, nel nostro caso particolare per mezzo del successivo confronto con l'opera sadiana.

Proprio per questi motivi, ecco che il "parziale" diventerà allora sinonimo di "funzionale", poiché se, per esempio, nel paragrafo sul viaggio in Italia verranno intenzionalmente messe da parte certe considerazioni riguardanti l'*ekphrasis* o se, nel paragrafo sul *Wilhelm Meister*, molti snodi narrativi verranno ignorati, ciò risponderà alla volontà di esaminare a fondo altri aspetti funzionali a tracciare una solida e coerente linea critica che ci aiuti ad osservare l'opera goethiana dall'alto, inserita nel generale contesto storico-sociale europeo degli anni della Rivoluzione. Certo, molti autori ed eminenti critici accorreranno in nostro aiuto, ma non per questo saremo obbligati ad abbracciare le loro tesi: li considereremo nel complesso della fondatezza di alcune loro considerazioni chiave o, semplicemente, come punti di partenza per una personale presa di posizione.

1. Goethe in Italia. La *Bildung* ritrovata

Im Laufe von zwei vergangenen Jahren hatte ich ununterbrochen beobachtet, gesammelt, gedacht, jede meiner Anlagen auszubilden gesucht. Wie die begünstigte griechische Nation verfahren um die höchste Kunst im eignen Nationalkreise zu entwickeln, hatte ich bis auf einen gewissen Grad einzusehen gelernt, so daß ich hoffen konnte nach und nach das Ganze zu überschauen, und mir einen reinen, vorurteilsfreien Kunstgenuß zu bereiten. Ferner glaubte ich der Natur abgemerkt zu haben, wie sie gesetzlich zu Werke gehe, um lebendiges Gebild, als Muster alles künstlichen, hervorzubringen. Das dritte, was mich beschäftigte, waren die Sitten der Völker. An ihnen zu lernen, wie aus dem Zusammentreffen von Notwendigkeit und Willkür, von Antrieb und Wollen, von Bewegung und Widerstand ein Drittes hervorgeht, was weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist, notwendig und zufällig, absichtlich und blind. Ich verstehe die menschliche Gesellschaft. (Goethe 2000 [1817], 102)¹

Con queste parole, un Goethe ormai maturo ritorna con la memoria alla personale esperienza italiana che lo aveva impegnato per quasi due anni, dal settembre del 1786 al giugno del 1788. È un passo nel quale sono racchiuse in forma concisa le principali direttive a partire dalle quali crediamo possibile

¹ "Nel corso dei due anni precedenti avevo osservato, raccolto, studiato ininterrottamente, cercando di sviluppare le mie capacità. Avevo imparato e compreso fino a un certo grado in che modo la privilegiata nazione greca avesse operato al fine di sviluppare l'arte più eccelsa entro i propri confini, e dunque potevo sperare di giungere progressivamente ad una visione complessiva, e di procurarmi un godimento estetico puro e libero da pregiudizi. Inoltre credevo di aver appreso dalla natura il modo in cui essa opera in base a leggi, per produrre delle strutture viventi, modelli di ogni forma artistica. Il terzo argomento che mi occupava erano i costumi dei popoli, da cui imparavo come, dall'incontro di necessità e arbitrio, di impulso e volontà, di movimento e resistenza, scaturisca un terzo elemento, che non coincide né con l'arte né con la natura, ma è al contempo entrambe le cose, necessario e casuale, intenzionale e cieco. Intendo la società umana" (Goethe 2013, 424, trad. di Targia).

condurre un'analisi il più coerente possibile del viaggio italiano del poeta: affinamento delle capacità intellettive come mezzo d'accrescimento individuale; osservazione della natura e dell'arte; idea di una società umana da intendersi come sintesi dialettica tra uomo, arte e natura. Per di più, oltre a fornirci le basi essenziali ai fini del nostro discorso, queste parole disvelano soprattutto il tipo di approccio nei confronti dell'esperienza che Goethe ha adottato nel corso di quei due anni fondamentali: un metodo analitico-scientifico e comparativo-contrastivo. E non è certo un caso se questa citazione sia presente proprio nel saggio *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790) – una sistematica riflessione scientifico-naturalistica sul cui senso torneremo fra poco – e se, fin dalla prima lettura, mette in luce la condotta a cui Goethe si attenne durante il soggiorno nella penisola. Il viaggio di Goethe non fu infatti solo un viaggio "estetizzante" di carattere aristocratico, votato all'abbandono estatico e alla riabilitazione delle facoltà artistiche dello scrittore che, certo, negli ultimi anni erano venute ad assopirsi a causa dei pressanti oneri amministrativi che lo coinvolgevano in prima persona alla corte di Carl August di Weimar², ma fu anche e soprattutto un percorso di formazione e di intensa riflessione sull'individuo a lui contemporaneo e sul suo rapporto con l'arte, la natura e la storia. Come appunta Herbert von Einem nel suo commento all'edizione italiana della *Italienische Reise*:

Il Goethe maturo cercava [...] una "trasformazione di se stesso" che radunasse in sé in pari misura la 'forza creativa' e la "facoltà conoscitiva". Per Goethe [...] l'autoeducarsi significa non solo formazione interiore, bensì – e in misura non minore – formazione acquisita grazie all'incontro col mondo esterno. Questo duplice processo: espansione, approfondimento e arricchimento della propria vitalità mediante l'appropriazione e la penetrazione di un mondo esterno del tutto nuovo – nuova natura, nuovi rapporti umani, nuova cultura – ecco ciò che costituisce la straordinaria meravigliosa vicenda del suo viaggio in Italia. (1983, 633-634, trad. di Castellani)

L'immagine dell'Italia goethiana si configura dunque come un incessante scambio tra suggestioni soggettive e rappresentazioni oggettive e, se da una parte il sentimento ispiratore di Goethe preannuncia la visione romantica dell'*Erlebnis* sentimentale e della *Wanderung* – sulla scorta del *Sentimental Journey through France and Italy* (1768) di Laurence Sterne – dall'altra la sua impostazione critica ripercorre la tradizione illuminista settecentesca del raziocinio ordinante e tassonomico. Nella prefazione all'edizione italiana del 1983, Roberto Fertonani ci ricorda giustamente che, nonostante il *Viaggio in Italia* sia stato scritto ed edito quasi trent'anni dopo i fatti narrati³, e che quindi è comprensibile come il vecchio

² Come è noto, Goethe si trasferì a Weimar nel novembre del 1775, accettando la chiamata a corte dell'appena diciottenne duca Carl August. Le ottime capacità diplomatiche di Goethe gli permetteranno di raggiungere i più alti livelli amministrativi. Sarà un'esperienza fondamentale nella vita del poeta.

³ Per la precisione, negli anni 1816-1817 escono le prime due parti, nel 1829 la terza.

Goethe abbia omissso, ricorretto e reinterpretato la sua esperienza italiana alla luce dei turbolenti decenni che lo separavano da essa, egli non ha tenuto conto dello spostamento semantico che i viaggi in Italia avevano subito a causa della rivoluzione del pensiero romantico:

Ricordiamo che fra il viaggio in Italia e il *Viaggio in Italia* intercorrono quasi trent'anni; in questo arco di tempo l'immagine dell'Italia, per i letterati europei che sentono il fascino del suo mito, si modifica, si altera, si arricchisce di elementi prima inediti. René Chateaubriand riscopre la Roma cristiana, Madame de Staël, nel romanzo *Corinne ou l'Italie*, elegge il nostro paese a sfondo di cartapesta per i suoi personaggi esangui. Dice Corinne: "Ici, le génie se sent à l'aise, parce que la rêverie y est douce; s'il agite, elle calme; s'il regrette un but, elle lui fait don de mille chimères; si les hommes l'oppriment, la nature est là pour l'accueillir". La concezione dell'Italia espressa da Corinne è esattamente agli antipodi di quella di Goethe. (1983, XVI-XVII)

A conferma della sostanziale indifferenza mostrata da Goethe nella stesura del suo resoconto davanti alle nuove mode odepatiche sorte nei primi anni del XIX secolo, sappiamo che l'autore del *Werther* si recò in Italia con un solido bagaglio culturale e scientifico squisitamente settecentesco-illuministico, cercando così di mettere da parte la sensibilità stürmeriana che aveva caratterizzato la sua giovinezza: le *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* di Johann Jacob Volkmann del 1771, la *Reise durch Sicilien* di Johann Hermann Riedesel dello stesso anno, ma soprattutto le capitali classificazioni botaniche di Linneo⁴ e i *Gedanken* di Winckelmann del 1755. In effetti, la forza della *Italienische Reise* risiede proprio in ciò che Cesare De Seta afferma, ovvero nel suo costante "essere in bilico tra la tradizione dei lumi e le pulsioni dello Sturm und Drang" (1986, 37). È allora ben evidente il ruolo che il diario ha assunto nell'opera goethiana. Esso, infatti, si colloca all'interno di un ben preciso percorso intellettuale che l'autore avvia esattamente col viaggio in Italia, virando in maniera sostanziale verso una rinnovata condizione poetica ed esistenziale di nuovo segno, verso un rinnovato equilibrio. Sembra quasi che la sua partenza da Karlsbad avvenga sotto la luce di un destino ineluttabile:

⁴ "Nel diciottesimo secolo le ricerche sulla formazione degli organismi erano affrontate con il metodo della classificazione, basato su una concezione creazionistica e meccanicistica della natura, secondo la quale ogni germe è prodotto dal Dio creatore e il suo sviluppo avviene per accrescimento di ciò che era già contenuto nel germe al momento della sua creazione. La crescita risulta una concatenazione meccanica di cause ed effetti prestabilita al momento della nascita. L'organismo degli esseri viventi è dunque un meccanismo che presuppone una preformazione divina: lo scienziato potrà svolgere la sua ricerca solo all'interno dei vari passaggi evolutivi, classificandoli e cogliendo la presenza di un ordine naturale. Lo scienziato svedese Linneo ha attuato nel modo più esemplare questo tipo di ricerca nel campo della botanica, esponendo le sue analisi in lavori come *Sistema naturae* (1735) e *Philosophia botanica* (1751), che avranno grande influenza sugli studi di Goethe" (Zecchi 1983, 16).

Früh drei Uhr stahl ich mich aus Karlsbad, weil man mich sonst nicht fortgelassen hätte. Die Gesellschaft, die den achtundzwanzigsten August, meinen Geburtstag, auf eine sehr freundliche Weise feiern mochte, erwarb sich wohl dadurch ein Recht, mich festzuhalten; allein hier war nicht länger zu säumen. (Goethe 2000 [1816-1817], 9, 3 settembre 1786)⁵

D'altronde, la partenza dalla Germania si configura sì come un'esigenza tutta personale, ma è fondamentale evidenziare come Goethe non si sia recato in Italia per cercare unicamente un'esperienza intellettuale o artistica fine a se stessa, bensì guidato da un'urgenza quasi fisica, di vero e proprio contatto con un'alterità conosciuta sino a quel momento unicamente per vie traverse e libresche; lui stesso lo ribadisce più volte, anche all'inizio del viaggio:

Ich mache diese wunderbare Reise nicht, um mich selbst zu betriegen, sondern um mich an den Gegenständen kennen zu lernen; da sage ich mir denn ganz aufrichtig, daß ich von der Kunst, von dem Handwerk des Malers wenig verstehe. Meine Aufmerksamkeit, meine Betrachtung kann nur auf den praktischen Teil, auf den Gegenstand und auf die Behandlung desselben im allgemeinen gerichtet sein. (Ivi, 45, Verona, 17 settembre 1786)⁶

È esattamente su questo punto che il concetto di formazione, di *Bildung*, assume pieni connotati kantiani. La fuga da Weimar di Goethe diventa infatti il pretesto per risaldare una frattura che sentiva sempre più profonda non solo nel suo animo, ma soprattutto nella società e nella cultura europea del suo tempo. Il presentimento che in Italia, nel grande Sud, la tensione tra vita e forma fosse meno sensibile rispetto alla piccola corte provinciale di Weimar – e, più in generale, rispetto alla frammentata Germania di fine Settecento – e che laggiù sarebbe stato dunque più facile trovare il segreto della vita, indussero il poeta a mettere le ali al desiderio di visitare l'Italia che sin da bambino, complici i racconti e i cimeli portati dal padre Caspar dopo il suo viaggio nel 1740⁷, aveva covato nell'intimo più profondo. Poco prima di partire da Venezia dirà:

⁵ “Alle tre del mattino partii di nascosto da Karlsbad, ché altrimenti non m'avrebbero lasciato andar via. Senza dubbio il gruppo di amici che aveva voluto festeggiare con molta cortesia il 28 agosto, mio compleanno, aveva acquisito con ciò un certo diritto a trattenermi; ma non era il caso ch'io restassi più oltre” (Goethe 1983, 3, trad. di Castellani).

⁶ “Lo scopo di questo mio magnifico viaggio non è quello d'illudermi, bensì di conoscere me stesso nel rapporto con gli oggetti; e allora devo dire con tutta sincerità che poco m'intendo dell'arte del pittore, del suo mestiere. La mia attenzione, la mia osservazione possono riguardare soltanto l'aspetto pratico, il soggetto e la trattazione del soggetto stesso” (trad. ivi, 45).

⁷ Sono molti gli oggetti della memoria che Goethe rievoca durante il suo viaggio in Italia. Le incisioni di Piranesi, le riproduzioni delle sculture classiche suscitavano nel Goethe bambino un profondo senso di ammirazione e un desiderio che solo in Italia sarebbe stato appagato a pieno. Un celebre esempio lo ritroviamo il giorno del suo arrivo a Venezia, il 28 settembre 1786, di cui scrive: “Als die erste Gondel an das Schiff anfuhr [...] erinnerte ich mich eines frühen Kinderspielzeuges, an das ich vielleicht seit zwanzig Jahren nicht mehr gedacht hatte. Mein Vater besaß ein schönes mitgebrachtes Gondelmodell; er hielt es sehr wert, und mir ward es hoch angerechnet, wenn ich einmal damit spielen durfte. Die

Hätte ich nicht den Entschluß gefaßt, den ich jetzt ausführe, so wär' ich rein zugrunde gegangen: zu einer solchen Reife war die Begierde, diese Gegenstände mit Augen zu sehen, in meinem Gemüt gestiegen. Die historische Kenntniss förderte mich nicht, die Dinge standen nur eine Hand breit von mir ab; aber durch eine undurchdringliche Mauer geschieden. Es ist mir wirklich auch jetzt nicht etwa zumute, als wenn ich die Sachen zum erstenmal sähe, sondern als ob ich sie wiedersähe. (Ivi, 98-99, Venezia, 12 ottobre 1786)⁸

L'apprendimento erudito delle fonti storiografiche gli aveva permesso di vedere, ma non di conoscere: solo l'esperienza vissuta, infatti, gli ha fornito dell'arte italiana e antica un'idea sì imperfetta, ma tuttavia chiarissima e autentica.

ersten Schnäbel von blankem Eisenblech, die schwarzen Gondelkäfige, alles grüßte mich wie eine alte Bekanntschaft, ich genoß einen langentbehrten freundlichen Jugendeindruck" (Goethe 2000 [1816-1817], 64, Venezia, 28 settembre 1786); "Quando la prima gondola si accostò alla nave [...] mi ricordai d'un giocattolo della mia infanzia al quale non avevo più pensato da almeno vent'anni. Mio padre aveva portato con sé dall'Italia una bella gondola in miniatura, che teneva molto cara, ed era per me un gran privilegio quando mi si permetteva di baloccarmi con essa. Tutto, dai primi rostri di lamiera lucida ai felze neri, mi salutava come una vecchia conoscenza, mi dava una piacevole sensazione di gioventù non più provata da lungo tempo" (Goethe 1983, 67, trad. di Castellani), oppure appena giunto a Roma, il 1° novembre dello stesso anno: "Denn es geht, man darf wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man teilweise in- und auswendig kennt. Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig; die ersten Kupferbilder, deren ich mich erinnere (mein Vater hatte die Prospekte von Rom auf einem Vorsaale aufgehängt), seh' ich nun in Wahrheit, und alles, was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gips und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir; wohin ich gehe, finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt; es ist alles, wie ich mir's dachte, und alles neu. Ebenso kann ich von meinen Beobachtungen, von meinen Ideen sagen. Ich habe keinen ganz neuen Gedanken gehabt, nichts ganz fremd gefunden, aber die alten sind so bestimmt, so lebendig, so zusammenhängend geworden, daß sie für neu gelten können" (Goethe 2000 [1816-1817], 126, Roma, 1° novembre 1786); "Giacché si può dir davvero che abbia inizio una nuova vita quando si vedono coi propri occhi tante cose che in parte già si conoscevano minutamente in ispirito. Tutti i sogni della mia gioventù li vedo ora vivere; le prime incisioni di cui mi ricordo (mio padre aveva appeso ai muri d'un vestibolo le vedute di Roma) le vedo nella realtà, e tutto ciò che conoscevo già da lungo tempo, ritratto in quadri e disegni, inciso su rame o su legno, riprodotto in gesso o in sughero, tutto è ora davanti a me; ovunque vado, scopro in un mondo nuovo cose che mi son note; tutto è come me l'ero figurato, e al tempo stesso tutto nuovo. Altrettanto dicasi delle mie osservazioni, delle mie idee. Non ho avuto alcun pensiero assolutamente nuovo, non ho trovato nulla che mi fosse affatto estraneo; ma i vecchi pensieri si sono fatti così definiti, così vivi, così coerenti, che possono valere per nuovi" (Goethe 1983, 138, trad. di Castellani).

⁸ "Se non avessi preso la decisione che adesso sto attuando, per me sarebbe stata certo la fine, a tal punto si era esasperata nel mio animo la smania di vedere queste cose con i miei occhi. La conoscenza della storia non mi faceva avanzare d'un passo, le cose distavano appena un palmo da me; ma un muro impenetrabile mi separava da esse. E anche adesso, in realtà, non ho affatto l'impressione di vederle per la prima volta, bensì di rivederle. Nel poco tempo che ho passato a Venezia mi sono appropriato in misura sufficiente di questo modo di vita, e so che ne porterò meco un'idea sia pure imperfetta, ma tuttavia chiarissima e vera" (trad. ivi, 107).

È un movimento che tende a irradiarsi dal soggetto al mondo dell'oggettività quello che Goethe imprime al suo viaggio: la sua indagine esistenziale parte da una rivalutazione della personale *Weltanschauung* per approdare a una presa di coscienza totalizzante e culturale. La *Italienische Reise* ci informa di questo lento e a tratti sofferto viaggio di formazione⁹:

La *Italienische Reise* di Goethe non è una guida turistica né un libro di viaggi – come per esempio il Volkmann – a cui si debba affidare chi visita l'Italia. È narrazione di sé, un pezzo di autobiografia. Il suo tema è Goethe stesso – il Goethe, ovviamente, in quella fase decisiva per il suo futuro che è stato l'incontro col Sud. L'effetto che esercita sul lettore sensibile è piuttosto educativo e morale che oggettivamente istruttivo. È un grandioso quadro di lavoro interiore, in cui assistiamo alla sua maturazione, ai suoi incontri, veniamo messi a parte dei suoi sforzi d'introspezione, d'appropriazione totale, di ricezione e di messa a frutto di un'estraneità con cui egli si misura, forte di tutta la sua ricchezza interiore. (von Einem 1983, 648, trad. di Castellani)

Nel resoconto della sua maturazione Goethe ritorna costantemente a un concetto che non rinuncia mai a sottoporre all'attenzione del lettore: il concetto di "forma". È un elemento chiave. *L'Italienische Reise* deve infatti la sua forza e la sua chiarezza narrativa proprio al dispiegarsi incessante del campo semantico della forma ordinata, della solidità, della proporzione che si configura così come un faro per il nostro viaggiatore, quasi a voler essere una guida invisibile ma onnipresente, una stella polare che gli indichi la strada da seguire e lo distolga dalle tensioni dionisiache e passionali che, come è noto, caratterizzarono non

⁹ Soprattutto nel primo tratto del viaggio sino a Roma, Goethe si accorge di quanto sia pericoloso avventurarsi per l'Italia senza un compagno fidato: "Dieses Italien, von Natur höchlich begünstiget, blieb in allem Mechanischen und Technischen, worauf doch eine bequemere und frischere Lebensweise gegründet ist, gegen alle Länder unendlich zurück. [...] Eine so unglaubliche Sorglosigkeit haben sie, um über dem Nachdenken nicht zu veralten. [...] Jetzt fühl' ich wohl die Verwegenheit, unvorbereitet und unbegleitet in dieses Land zu gehen. Mit dem verschiedenen Gelde, den Vetturinen, den Preisen, den schlechten Wirtshäusern ist es eine tagtägliche Not, daß einer, der zum ersten Male wie ich allein geht und ununterbrochen Genuß hoffte und suchte, sich unglücklich genug fühlen müßte" (Goethe 2000 [1816-1817], 120-121, Perugia, 26 ottobre 1786); "Quest'Italia, tanto favorita dalla natura, è rimasta enormemente indietro rispetto agli altri paesi per tutto ciò ch'è meccanica e tecnica, sulle quali senza dubbio si fonda ogni progresso verso un'esistenza più comoda e più sciolta.. [...] Quest'incredibile incuria della gente è dovuta al timore che i troppi pensieri la facciano invecchiare. [...] 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" (Goethe 1983, 131-132, trad. di Castellani). È uno dei tanti passi che mettono in luce come Goethe prestasse grande attenzione alla situazione sociale della popolazione italiana. Giusto dunque affermare che nel Goethe è presente un persistente grado di idealizzazione della realtà italiana – d'altronde non bisogna scordarci che da Roma in poi Goethe frequenta esclusivamente le élite intellettuali e politiche dell'epoca – ma è altrettanto vero che nel corso del suo soggiorno, l'interesse per le realtà territoriali e sociali rimane sempre vivo.

poco l'animo del poeta nel corso della sua esistenza¹⁰. Non a caso, il giorno della sua partenza da Roma dirà “auch ich steure auf einem leidenschaftlich bewegten Meere dem Hafen zu, und halte ich die Glut des Leuchtturms nur scharf im Auge, wenn sie mir auch den Platz zu verändern scheint, so werde ich doch zuletzt am Ufer genesen” (Goethe 2000 [1816-1817], 177, Roma, 21 febbraio 1787)¹¹. Come accennato a introduzione del capitolo, infatti, lo sguardo di Goethe cerca sempre, nelle sue analisi e in considerazioni di qualsiasi natura, di mantenere un alto grado di lucidità e di fermezza “und so” – ci informa l'autore stesso – “habe ich immer bisher den geologischen und landschaftlichen Blick benutzt, um Einbildungskraft und Empfindung zu unterdrücken und mir ein freies, klares Anschauen der Lokalität zu erhalten” (ivi, 122, Terni, 27 ottobre 1786). Ora, partendo dalla decifrazione di questo forte interesse nei confronti dei fenomeni naturali possiamo ripercorrere il senso del viaggio in Italia e cercare di darne una valida interpretazione, soprattutto alla luce degli sviluppi che questa esperienza ha avuto nella sua opera e nelle sue posizioni storiche e politiche.

Sin dall'inizio del viaggio, Goethe augura a se stesso di riformarsi e di rinascere attraverso un'attenta analisi del mondo dell'oggettività:

Mir ist jetzt nur um die sinnlichen Eindrücke zu tun, die kein Buch, kein Bild gibt. Die Sache ist, daß ich wieder Interesse an der Welt nehme, meinen Beobachtungsg Geist versuche und prüfe, wie weit es mit meinen Wissenschaften und Kenntnissen geht, ob mein Auge licht, rein und hell ist, wie viel ich in der Geschwindigkeit fassen kann, und ob die Falten, die sich in mein Gemüt geschlagen und gedrückt haben, wieder auszulösen sind. (Ivi, 25, Trento, 11 settembre 1786)¹²

¹⁰ Lo dimostrano, nel caso dell'esperienza italiana, le *Romische Elegien* (*Elegie romane*, 1795), pubblicate nella rivista di Schiller *Die Horen* nel 1795 con il titolo piuttosto eloquente di *Erotica Romana*. La raccolta consiste in una ventina di liriche appassionate e pagane, un sinfonico inno all'amore sullo sfondo dell'Antichità di Roma, incarnata dal genio universale del suo compositore. La composizione, infatti, rimanda alla memoria ancora viva dell'esperienza romana, anche se sembra alludere ancor di più alla travolgente scoperta dell'eros con la giovane borghese Christiane – conosciuta dopo la rottura con Charlotte von Stein – la vera Faustina cantata nel ciclo. Come osserva Marino Freschi nel suo studio su Goethe, la raccolta “è il primo frutto della nuova stagione lirica, illuminata da una colta eleganza e grandiosità stilistica con una metrica ariosa e monumentale, che lascia la traccia di un percorso maturo che dalla modernità sa rievocare, senza epigonismo, una classicità sospesa su un fondale metastorico, di solenne e insieme naturale staticità scultorea. L'architettura delle *Elegie* è generosa e il ritmo degli esametri è possente, fluviale, dominato dalla elegante sicurezza stilistica dell'autore” (1999, 134).

¹¹ “Io pure navigo verso il porto su un mare pateticamente agitato, e se saprò tener fermamente d'occhio la luce del faro, anche quand'essa mi sembrerà cambiar posizione, alla fine toccherò riva risanato” (Goethe 1983, 196, trad. di Castellani).

¹² “Quelle che adesso m'importano sono soltanto le impressioni dei sensi, che nessun libro, nessun quadro può dare. Il fatto è che sto riprendendo interesse al mondo, sperimento il mio spirito d'osservazione e verifico la reale portata delle mie scienze e delle mie cognizioni; mi accerto se il mio occhio è chiaro, puro e lucido, se in questo passaggio veloce posso arricchirmi di nuove nozioni, e se le rughe che mi si sono formate e incise nell'animo possono essere ancora cancellate” (trad. ivi, 22).

Nell'armonica simbiosi fra sentimento e razionalità che Goethe si impone di indagare con la personale immagine dell'Italia, la natura non è la madre-rifugio rousseauiana, pacificatrice di insanabili contrasti, ma oggetto di studio e di sistemazione scientifica. Il conflitto che il poeta sentiva dentro di sé non si risolverà con una superficiale adesione al panteismo stürmeriano, ma partirà proprio da questa condizione spinoziana del *Deus sive natura* per giungere infine a una presa di coscienza universale ed etica¹³. Come annota Fertonani, infatti, "l'Italia gli offre l'occasione per una speculazione teorica, che preannuncia il futuro autore de *La metamorfosi delle piante*" (1983, XXV) e, aggiungiamo noi, il suo studio della natura è la base teorica attraverso la quale si svilupperà il classicismo che negli anni successivi al viaggio caratterizzerà la sua personale visione del mondo e della storia.

Nel corso della narrazione è facile notare la cospicua quantità di semplici e obiettive osservazioni, che non hanno altro scopo "se non di cogliere e penetrare i fenomeni nella loro individualità e molteplicità. Con particolare interesse egli guarda alla natura organica, nella quale sa di essere più vicino al segreto della vita" (von Einem 1983, 635). Nella *Italienische Reise*, Goethe si avvicina frequentemente alla mineralogia, alla geologia, alla meteorologia e alla botanica, analizzando i vari fenomeni con grande fervore scientifico e intellettuale. A Venezia, ad esempio, il poeta-scienziato alterna la curiosità artistica all'ispezione appassionata degli organismi marini che abitano la laguna tanto da affermare: "Was ist doch ein Lebendiges für ein köstliches, herrliches Ding! Wie abgemessen zu seinem Zustande, wie wahr, wie seiend! Wieviel nützt mir nicht mein bißchen Studium der Natur, und wie freue ich mich, es fortzusetzen!" (Goethe 2000 [1816-1817], 93, Venezia, 9 ottobre 1786)¹⁴. E, qualche mese dopo nei dintorni di Napoli, intento nell'osservare le pietre vulcaniche, afferma la sua ferma volontà nel perseverare con lo studio della natura:

Die vesuvianischen Produkte hab' ich auch nun gut studiert; es wird doch alles anders, wenn man es in Verbindung sieht. Eigentlich sollt' ich den Rest meines Lebens auf Beobachtung wenden, ich würde manches auffinden, was die menschlichen Kenntnisse vermehren dürfte. Herdern bitte zu melden, daß meine botanischen Aufklärungen weiter und weiter gehen; es ist immer dasselbe

¹³ "Dietro l'incitamento e sulle tracce di Herder, Goethe fu fin dalla giovinezza assiduo lettore dell'*Etica* di Spinoza e fervido ammiratore della moralità del filosofo olandese. Il principio *Deus sive natura* sul quale si fondava il panteismo spinoziano corrispondeva pienamente alla sua concezione del mondo e del problema religioso e cosmogonico. Tuttavia, alieno com'era dalla pura speculazione filosofica, il suo rapporto con l'insieme delle teorie di Spinoza si limitava sostanzialmente a questo. Spinoza gli confermava (ed egli stesso lasciava in dubbio se la sua interpretazione era corretta) l'idea, insita in lui, dell'identità Dio-Natura e il rifiuto della tradizionale concezione antropomorfa di Dio, quindi la visione ateologica della Natura e infine l'inclinazione all'altruismo e al disinteresse" (von Einem 1983, 687).

¹⁴ "Che cosa deliziosa, magnifica, è mai un oggetto vivente! Com'è adeguato alla sua condizione, com'è vero, come esiste! E quanto mi giova quel tantino di studio che ho dedicato alla natura, e quanta gioia mi dà il proseguirlo!" (Goethe 1983, 100, trad. di Castellani).

Prinzip, aber es gehörte ein Leben dazu, um es durchzuführen. Vielleicht bin ich noch imstande, die Hauptlinien zu ziehen. (Ivi, 205, Napoli, 13 marzo 1787)¹⁵

Queste poche citazioni ci sono sufficienti per comprendere l'acume intellettuale dello sguardo di Goethe sul mondo delle cose. Come ha scritto brillantemente De Seta, Goethe ha compiuto una scelta radicale nel 1786, vale a dire "considerare la conoscenza diretta della natura come via dominante per accostarsi al fondo autentico della realtà" (1986, 41). Di fatto, nelle sue continue descrizioni si avverte la tendenza a considerare la completezza delle forme naturali come parte di una continuità, di un fluire fenomenico che, muovendo da un principio e da un centro, si svolge e si risolve in una infinita molteplicità di forme. Ne è prova, solo per fare due esempi, la sua teoria sulla formazione delle alpi calcaree o sull'origine della laguna di Venezia¹⁶. Tuttavia, il modello ispiratore del nucleo di questa origine, cioè della forma consustanziale della molteplicità delle forme

¹⁵ "Ho studiato bene anche i minerali vesuviani; come cambiano le cose, se viste nel loro insieme! A queste osservazioni dovrei davvero consacrare il resto della mia vita: potrei fare qualche scoperta tale da ampliare il campo delle umane conoscenze. Vi prego di informare Herder che vado approfondendo sempre più le mie ricerche in fatto di botanica, il principio è sempre il medesimo, ma ci vorrebbe un'intera vita per svilupparlo fino al termine. Forse sono ancora in grado di tracciarne le linee fondamentali" (trad. Ivi, 227).

¹⁶ Nel Brennero Goethe abbozza una teoria della tettonica a zolle *ante litteram*: "Die Gebirge hingegen liegen vor unserm äußeren Sinn in ihrer herkömmlichen Gestalt unbeweglich da. Wir halten sie für tot, weil sie erstarrt sind, wir glauben sie untätig, weil sie ruhen. Ich aber kann mich schon seit längerer Zeit nicht entbrechen, einer innern, stillen, geheimen Wirkung derselben die Veränderungen, die sich in der Atmosphäre zeigen, zum großen Teile zuzuschreiben. Ich glaube nämlich, daß die Masse der Erde überhaupt, und folglich auch besonders ihre hervorragenden Grundfesten, nicht eine beständige, immer gleiche Anziehungskraft ausüben, sondern daß diese Anziehungskraft sich in einem gewissen Pulsieren äußert, so daß sie sich durch innere notwendige, vielleicht auch äußere zufällige Ursachen bald vermehrt, bald vermindert" (Goethe 2000 [1816-1817], 17-18, Brennero, 8 settembre 1786); "Se osserviamo da vicino o a distanza le montagne e vediamo le loro cime ora splendenti nel sole, ora cinte di nebbie o fasciate da turbini tempestosi, oppure sferzate dalla pioggia, o coperte dalla neve, noi attribuiamo tutto ciò agli agenti atmosferici, poiché i nostri occhi possono perfettamente scorgere e seguire i loro moti e cambiamenti; mentre le montagne stanno immobili, nella loro forma originaria, davanti ai nostri sensi esterni. Noi le crediamo morte per la loro fissità, le riteniamo inoperose a causa del loro stato di quiete. Ma già da tempo non riesco ad astenermi dall'attribuire la maggior parte dei mutamenti che si producono nell'atmosfera a una forza interiore che tacitamente, occultamente emana da esse. Credo cioè che la massa terrestre in generale, e quindi anche i massicci più rilevati non esercitino una forza d'attrazione sempre uguale e costante, bensì che codesta forza si manifesti in una certa pulsazione, così che ora cresca e ora cali per cause necessarie interiori, o fors'anche accidentali esteriori" (Goethe 1983, 13, trad. di Castellani). A Venezia, invece, teorizza la formazione del Lido e della laguna: "Die Lagunen sind eine Wirkung der alten Natur. Erst Ebbe, Flut und Erde gegeneinander arbeitend, dann das allmähliche Sinken des Urgewässers waren Ursache, daß am obern Ende des adriatischen Meeres sich eine ansehnliche Sumpfstrecke befindet, welche, von der Flut besucht, von der Ebbe zum Teil verlassen wird" (Goethe 2000 [1816-1817], 91, Venezia, 9 ottobre 1786); "La laguna è opera antica della natura. Dapprima la marea, il riflusso e la terra in azione reciproca, quindi il progressivo abbassamento delle acque preistoriche, fecero sì che all'estremità superiore dell'Adria-

viventi Goethe non lo ravvisa nella mineralogia o nella geografia, bensì nella botanica con l'idea della *Urpflanze*, la pianta originaria. L'intuizione dell'esistenza di un organismo primigenio, la cui sostanza è pura totalità morfologica di tutti gli altri esseri, occuperà i suoi pensieri per tutto l'arco dell'esperienza italiana nella quale, come già detto, l'ossessivo interesse nei confronti della disciplina rappresenterà uno snodo determinante per le sue teorie: "Männern vom Fach wird es vielleicht gar zu naiv vorkommen, wenn ich erzähle, wie ich tagtäglich in einem jeden Garten, auf Spaziergängen, kleinen Lustfahrten mich der neben mir bemerkten Pflanzen bemächtigte" (Goethe 2000 [1829], 379)¹⁷. È in particolare nei giardini e negli orti botanici, di fronte al florilegio della natura che si mostra ai suoi occhi nella forza delle sue infinite possibilità, che Goethe avrà le intuizioni più felici. Se a Padova, il 27 settembre 1786, l'illuminazione della *Urpflanze* lo sfiora solo per un istante per poi essere accantonata¹⁸, essa ritorna gradualmente sempre più solida e articolata nel viaggio verso l'Italia meridionale: il 25 marzo a Napoli ha il presentimento di essere vicino a una formulazione compiuta della teoria¹⁹ e, nei mesi successivi, ne troverà una definitiva conferma. A Palermo, visitando Villa Giulia, annota le seguenti parole:

Die vielen Pflanzen, die ich sonst nur in Kübeln und Töpfen, ja die größte Zeit des Jahres nur hinter Glasfenstern zu sehen gewohnt war, stehen hier froh und

tico si formasse una considerevole zona paludosa, che, dopo esser stata sommersa dall'alta marea, viene parzialmente lasciata libera dal riflusso" (Goethe 1983, 98, trad. di Castellani).

¹⁷ "Gli esperti della materia mi giudicheranno forse troppo ingenuo se dico che ogni giorno, in ogni giardino, in qualsiasi passeggiata o gita di piacere, studiavo a fondo le piante che trovavo sul mio cammino" (trad. ivi, 419).

¹⁸ "Bei gewohnten Pflanzen sowie bei andern längst bekannten Gegenständen denken wir zuletzt gar nichts, und was ist Beschauen ohne Denken? Hier in dieser neu mir entgegretenden Mannigfaltigkeit wird jener Gedanke immer lebendiger, daß man sich alle Pflanzengestalten vielleicht aus einer entwickeln könne. [...] Auf diesem Punkte bin ich in meiner botanischen Philosophie steckengeblieben, und ich sehe noch nicht, wie ich mich entwirren will. Die Tiefe und Breite dieses Geschäfts scheint mir völlig gleich" (Goethe 2000 [1816-1817], 60, Padova, 27 settembre 1786); "Le solite piante, come qualsiasi oggetto che ci sia noto da tempo, non ci suscitano alcun pensiero, e a cosa vale guardare senza pensare? Qui invece, in questa varietà che mi viene incontro sempre nuova, acquista nuova forza la congettura che tutte le forme vegetali abbiano potuto svilupparsi da un'unica pianta. [...] A questo punto della mia filosofia botanica mi sono arenato, e non vedo ancora in che modo districarmi. E un problema che mi appare non meno profondo che vasto" (Goethe 1983, 63, trad. di Castellani).

¹⁹ "Da kam mir eine gute Erleuchtung über botanische Gegenstände. Herdern bitte ich zu sagen, daß ich mit der Urpflanze bald zustande bin, nur fürchte ich, daß niemand die übrige Pflanzenwelt darin wird erkennen wollen. Meine famose Lehre von den Kotyledonen ist so sublimer, daß man schwerlich wird weiter gehen können" (Goethe 2000 [1816-1817], 221-222, Napoli, 25 marzo 1787); "Lì ebbi una felice intuizione in materia di botanica. Prego di avvertire Herder che presto avrò messo a punto le mie idee sulla pianta originaria; temo soltanto che nessuno voglia riconoscermi tutte le altre piante terrestri. La mia famosa teoria dei cotiledoni si è spinta così innanzi che difficilmente si potrà andar oltre" (Goethe 1983, 246-247, trad. di Castellani). La teoria dei cotiledoni costituirà il primo capitolo della *Metamorphose der Pflanzen* (1799).

frisch unter freiem Himmel, und indem sie ihre Bestimmung vollkommen erfüllen, werden sie uns deutlicher. Im Angesicht so vielerlei neuen und erneuten Gebildes fiel mir die alte Grille wieder ein, ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken könnte. Eine solche muß es denn doch geben! Woran würde ich sonst erkennen, daß dieses oder jenes Gebilde eine Pflanze sei, wenn sie nicht alle nach einem Muster gebildet wären?

Ich bemühte mich zu untersuchen, worin denn die vielen abweichenden Gestalten voneinander unterschieden seien. Und ich fand sie immer mehr ähnlich als verschieden, und wollte ich meine botanische Terminologie anbringen, so ging das wohl, aber es fruchtete nicht, es machte mich unruhig, ohne daß es mir weiterhalf. Gestört war mein guter poetischer Vorsatz, der Garten des Alcinoos war verschwunden, ein Weltgarten hatte sich aufgetan. (Goethe 2000 [1816-1817]), 266-267, Palermo, 17 aprile 1787)²⁰

Sarà nel secondo soggiorno napoletano che i dubbi si scioglieranno e i piani poetici di Goethe si accorderanno con le immagini dell'insondabile giardino universale:

Ferner muß ich Dir vertrauen, daß ich dem Geheimnis der Pflanzenzeugung und -organisation ganz nahe bin und daß es das einfachste ist, was nur gedacht werden kann. Unter diesem Himmel kann man die schönsten Beobachtungen machen. Den Hauptpunkt, wo der Keim steckt, habe ich ganz klar und zweifellos gefunden; alles übrige seh' ich auch schon im ganzen, und nur noch einige Punkte müssen bestimmter werden. Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt, die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen. (Ivi, 323-324, Napoli, 17 maggio 1787)²¹

²⁰ “Molte piante, ch'ero abituato a vedere in cassette o in vasi, o addirittura chiuse dietro i vetri d'una serra per la maggior parte dell'anno, crescono qui felici sotto il libero cielo; e in tale pieno adempimento della loro destinazione noi riusciamo a comprenderle meglio. Di fronte a tante forme nuove o rinnovate si ridestò in me la vecchia idea fissa se non sia possibile scoprire fra quell'abbondanza la pianta originaria. E impossibile che non esista! Come riconoscerei altrimenti che questa o quella forma è una pianta, se non corrispondessero tutte a un unico modello?

Mi sforzai dunque a indagare in che cosa si distinguessero tante diverse specie; e le trovavo sempre più somiglianti che differenti, e se volevo applicar loro la mia terminologia botanica vi riuscivo abbastanza bene, ma non me ne veniva alcun frutto: non facevo che accrescere il mio rovello senza progredire d'un passo. Vedevo sconvolti i miei piani poetici; il giardino d'Alcinoos scompariva e mi si schiudeva invece un giardino universale” (Goethe 1983, 295-296, trad. di Castellani).

²¹ “Inoltre ho da confidarti che ormai sono prossimo a scoprire il segreto della genesi e dell'organizzazione delle piante e che si tratta della cosa più semplice che si possa immaginare.

La chiusa di questa lettera rappresenta probabilmente una delle dichiarazioni più pregnanti e significative dell'evoluzione interiore di Goethe in Italia. Qui, il concetto di natura subisce un brusco scarto semantico rispetto al passato in quanto il poeta adesso, come ha osservato Giuliano Baioni, "supera il contrasto tra arte e natura, supera cioè l'idea stürmeriana di una realtà che si rivela soltanto all'artista nell'atto stesso della creazione, per giungere [...] a una idea della natura e dell'arte che si attuano secondo gli stessi immutabili archetipi" (1998, 93-94). In altre parole, la natura non esprime più i moti del cuore geniale, né tantomeno il ricongiungimento tra l'Io e la natura che può avvenire solo con la morte – come nel *Werther* – o con la creazione artistica, bensì essa diventa riflesso dell'ordine oggettivo del cosmo e di ogni sua manifestazione. Non siamo più davanti a una separazione tra individuo e natura, dunque, ma a una totale identificazione: una presa di coscienza fondamentale per comprendere la metamorfosi intellettuale del Goethe classico. Questo punto, a nostro avviso, è la chiave decisiva per carpire il significato profondo della *Italienische Reise* e la sua stretta, indispensabile corrispondenza con le successive esperienze esistenziali e artistiche del poeta. Attraverso lo studio della natura e l'acribia scientifica, Goethe ha elaborato una personalissima teoria del mondo secondo la quale il reale si colloca, nel rapporto che intrattiene con ogni sua singola parte, in un quadro armonico e universale il cui modello, appunto, si concretizza con la morfologia primordiale della *Urpflanze*. Questo sentimento di totalità è in parte descritto con chiarezza nell'autobiografia *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1811-1833), a proposito del periodo di stesura de *Die Leiden des jungen Werthers* (1774):

Jener Vorsatz, meine innere Natur nach ihren Eigenheiten gewähren, und die äußere nach ihren Eigenschaften auf mich einfließen zu lassen, trieb mich an das wunderliche Element, in welchem *Werther* eronnen und geschrieben ist. Ich suchte mich innerlich von allem Fremden zu entbinden, das Äußere liebevoll zu betrachten, und alle Wesen, vom menschlichen an, so tief hinab als sie nur faßlich sein möchten, jedes in seiner Art auf mich wirken zu lassen. Dadurch entstand eine wundersame Verwandtschaft mit den einzelnen Gegenständen der Natur, und ein inniges Anklingen, ein Mitstimmen ins Ganze, so daß ein jeder Wechsel, es sei der Ortschaften und Gegenden, oder der Tags- und Jahreszeiten, oder was sonst sich ereignen konnte, mich aufs innigste berührte. Der malerische Blick gesellte sich zu dem dichterischen, die schöne ländliche, durch den freundlichen Fluß belebte Landschaft vermehrte meine Neigung

Sotto questo cielo sono possibili osservazioni bellissime. Il punto fondamentale, in cui si cela il germe, l'ho scoperto nel più chiaro e indubitabile dei modi; tutto il rimanente lo vedo nel suo insieme e soltanto pochi punti sono da definire meglio. La pianta originaria sarà la più strabiliante creazione del mondo, e la natura stessa me l'invidierà. Con questo modello e con la relativa chiave si potranno poi inventare piante all'infinito, che debbono essere coerenti fra loro: vale a dire che, anche se non esistono, potrebbero esistere, e non sono ombre o parvenze pittoriche o poetiche, ma hanno un'intima verità e necessità. E la medesima legge potrà applicarsi a ogni essere vivente" (trad. ivi, 359).

zur Einsamkeit, und begünstigte meine stillen nach allen Seiten hin sich ausbreitenden Betrachtungen. (Goethe 2000 [1811-1833], 540-541)²²

Tuttavia il sentimento di serena concordanza con il Tutto, Goethe non lo conquistò col *Werther* – e anzi, come molta critica giustamente afferma (Mittner 1960; Baioni 1990)²³, nell'opera lo scrittore stigmatizzò proprio il carattere del giovane afflitto dalla sofferenza del suo incessante anelare – bensì nel viaggio in Italia, riconquistando il terzo elemento necessario a ricostruire e a dare un senso pragmatico alla dicotomia dialettica Io-Natura che non era riuscito a realizzare nella carriera politica weimariana²⁴: stiamo parlando della dimensione sociale del reale. Una dimensione, questa, che gli strumenti scientifici e naturalistici acquisiti nel viaggio in Italia gli permetteranno di esplorare con rinnovata visione d'insieme.

Goethe scopri in Italia la stretta dipendenza che intercorreva tra le forze della natura, l'umanità e l'arte e, per questo motivo, il suo sguardo critico non si limitò nel soffermarsi sui singoli fenomeni, bensì nel raffrontare e coordinare singole parti, singoli episodi al fine di farne scaturire considerazioni di ca-

²² “A sospingermi verso l'ambiente in cui fu pensato e scritto il *Werther* fu il proposito di lasciar agire la mia natura interiore secondo le sue peculiarità e di lasciare agire su di me quella esteriore secondo le sue qualità. Cercavo di affrancarmi interiormente da ogni elemento estraneo, di osservare partecipe il mondo esterno, e di lasciar agire su di me, ciascuno a modo suo, ogni essere, a partire dall'essere umano sino al livello più infimo ancora percepibile. Ne risultarono una mirabile affinità con i singoli oggetti della natura, una tale intima armonia, una tale consonanza con il tutto che ogni mutamento, del luogo, delle ore o delle stagioni, ogni avvenimento mi toccava profondamente. Lo sguardo del pittore si associò a quello del poeta, il bel paesaggio campestre, vivacizzato dal gradevole fiume, accentuò il mio bisogno di solitudine e favorì le mie tranquille riflessioni ormai protese in tutte le direzioni” (Goethe 2018, 429-430, trad. di Ganni).

²³ Interessante anche l'interpretazione spinoziana che dà Letizia Michielon: “Il fallimento wertheriano è da imputare all'assenza di formazione subita dal protagonista dei *Leiden* negli anni giovanili. Altrettanto netta è la terapia: il segreto per annullare le tentazioni suicide consiste nel recupero dell'autentico amor di sé, tutelato da una *Bildung* capace di preservare la natura dell'uomo dai disordini dell'immaginazione e da ogni pericolosa eteronomia. È soprattutto grazie all'*Etica* [...] che Goethe guarisce da quell'eccessivo bisogno di essere amato condannato severamente da Spinoza (in quanto cela assenza di autostima e scarsa capacità di tutela dell'ego) e trova la forza per separare il proprio destino da quello del suo personaggio” (2005, 206).

²⁴ Si veda quanto dice Baioni nel suo studio su Goethe: “L'impegno precipuo del poeta nei primi anni di Weimar sarà quello di superare la polarità adialettica di io e natura, in forza della quale il suo panteismo giovanile aveva celebrato il sacrificio del giovane Werther, e di inserire tra i due poli di questo binomio quell'elemento che doveva rendere possibile una sintesi e costituire la base dell'umanesimo della sua maturità. Si sa che questo elemento di sintesi della polarità stürmeriana sarà per Goethe la società, una dimensione, questa, che rappresenterà il costante punto di riferimento di tutta la sua opera, ma che nella più autorevole filologia goethiana di scuola tedesca – sia essa rappresentata da Korff, Staiger o Trunz – appare spesso quanto mai vaga e generica, tesa com'è a rappresentarci l'immagine addomesticata di un Goethe canonico e museale la cui ricerca dell'equilibrio e della sintesi può poi giustificare qualsiasi tipo più o meno nobile di conformismo culturale” (1998, 47-48).

rattere generale. Per citare le parole di una celebre lettera del 23 agosto 1794 di Schiller, egli risalirebbe “von der einfachen Organisation [...], Schritt vor Schritt, zu den mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickelteste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen” (Goethe 1882, 15-16)²⁵. L'essere umano – “das A und O aller uns bekannten Dinge” (Goethe 2000 [1816-1817], 287, Roma, 23 agosto 1787)²⁶ – l'arte e la società occupano adesso il pensiero di Goethe traendo la loro origine non più dalla storia o dalla teologia, bensì dalla natura. Una natura intesa come unica ed eterna realtà, totalità perfettamente organizzata:

Es ist ein ewiges Leben, Werden und Bewegen in ihr und doch rückt sie nicht weiter. Sie verwandelt sich ewig und ist kein Moment Stillestehen in ihr. Fürs Bleiben hat sie keinen Begriff und ihren Fluch hat sie ans Stillestehen gehängt. Sie ist fest. Ihr Tritt ist gemessen, ihre Ausnahmen selten, ihre Gesetze unwandelbar. Gedacht hat sie und sinnt beständig, aber nicht als ein Mensch, sondern als Natur. Sie hat sich einen eigenen allumfassenden Sinn vorbehalten, den ihr niemand abmerken kann. (Goethe 2000 [1783], 46)²⁷

Il sistema morfologico della *Urpflanze*, sebbene solo ideale, diventa allora il metro di giudizio per ricercare un'armonia fenomenologica che negli anni immediatamente precedenti la Rivoluzione sembrava andare lentamente sgretolandosi sotto il peso claustrofobico del moderno. La possibilità di dedurre dalla contemplazione della natura le forme di sviluppo e di vita dell'umanità porta Goethe a rigettare la fede hegeliana nella ragione della storia, ma soprattutto – e l'ultima citazione lo dimostra puntualmente – a rifiutare il fondamento su cui Hegel appoggiava il senso degli avvenimenti, il piano storico “della mondanizzazione della fede nella sua rideterminazione da fede nella Provvidenza in fede nello sviluppo razionale della storia verso la libertà (nella successione di mondo orientale, greco-romano, cristiano-germanico)” (Zecchi 1983, 13).

Nascono così le grandi visioni d'insieme di Goethe, dove l'individuo non è soltanto entità singola e monadica determinato incidentalmente dagli eventi, ma in pari misura membro di una comunità e di una solida ed eterna morfologia cosmica. Lo percepisce a Venezia, intento nell'osservare la lavorazione del legno nei cantieri dell'Arsenale:

²⁵ “Dall'organizzazione semplice risalite, passo dopo passo, a quella di maggiore complessità, per costruire infine geneticamente, dai materiali dell'intero edificio naturale, la più complessa di tutte, l'uomo” (Goethe 2022, 8, trad. di Zenobi).

²⁶ “L'Alfa e l'Omega di tutte le nostre conoscenze” (Goethe 1983, 430, trad. di Castellani).

²⁷ “C'è in lei una vita eterna, un eterno divenire, un moto perenne; eppure, non fa un passo avanti. Si trasforma di continuo, non conosce un attimo di quiete. Ignora l'immobilità; colpisce di maledizione l'indugiare. È salda. Il suo passo è misurato, rare le sue eccezioni, invariabili le sue leggi. Ha pensato e non cessa mai di pensare; non come l'uomo, tuttavia, ma come natura. Si è riservata un'intelligenza propria, che abbraccia ogni cosa e di cui nessuno può carpirle il segreto” (Goethe 1983, 153, trad. di Maffi).

Das schönste Eichenholz, aus Istrien, habe ich verarbeiten sehen und dabei über den Wachstum dieses wertigen Baumes meine stillen Betrachtungen angestellt. Ich kann nicht genug sagen, was meine sauer erworbene Kenntnis natürlicher Dinge, die doch der Mensch zuletzt als Materialien braucht und in seinen Nutzen verwendet, mir überall hilft, um mir das Verfahren der Künstler und Handwerker zu erklären; so ist mir auch die Kenntnis der Gebirge und des daraus genommenen Gesteins ein großer Vorsprung in der Kunst. (Goethe 2000 [1816-1817], 79, Venezia, 5 ottobre 1786)²⁸

E, sempre a Venezia, constata la forza concorde degli uomini, tutti artigiani di un grande progetto comune: “Alles, was mich umgibt, ist würdig, ein großes respektables Werk versammelter Menschenkraft, ein herrliches Monument, nicht eines Gebieters, sondern eines Volks” (ivi, 69, Venezia, 29 settembre 1786)²⁹.

Goethe accetta la varietà, la dissimilitudine, ne indaga le cause e i processi, ma fa rientrare l'eterogeneità dell'umanità in un piano preordinato e armonico, perseguendo così una visione essenzialmente monistica del mondo: l'intero è presente in tutte le sue parti. La pianta è l'intero, ma l'intero sono anche le sue foglie. La forma e la *Bildung*, dunque, si esprimono nel divenire, nella *Umbildung* e nella metamorfosi. Come nella pianta, il Tutto si irradia da una radice comune: il divenire non è contrasto, ma processo in cui si attuano le eterne forze della natura. Come scrive Marino Freschi, infatti, “per Goethe una unitaria concezione dell'arte e della scienza scaturisce dall'intuizione della natura vivente che non si lasci ridurre o analizzare, bensì solleciti nello studio delle sue molteplici forme in arte e in natura l'avvicinamento agli archetipi e ai modelli” (1999, 130).

In questi termini, si capisce allora il motivo per cui, talvolta, l'immagine per lo più idealizzata che Goethe offre della popolazione italiana venga apparentemente a scontrarsi con l'Italia reale, povera e degradata. Eppure, nonostante si sia spesso affermato – anche con una certa dose di verità – come

Goethe in Italia confonda spesso semplicità con miseria, dimensione calda e umana con i più rudimentali bisogni di sopravvivenza, rimuovendo il dramma mai composto della realtà contingente e scegliendo il trionfo della poesia sulla prosa, del mito sulla realtà, (Fazio 1994, 78)

crediamo che la percezione trasfigurata dei costumi degli umili risponda maggiormente al piano totalizzante e armonico della natura ipostatizzato da

²⁸ “Ho visto lavorare un magnifico legno di quercia dell'Istria, e ne ho approfittato per fare le mie tacite considerazioni sulla crescita di questo nobile albero. Non dirò mai abbastanza come le nozioni che ho duramente acquistate intorno alle cose di natura - quelle cose che poi l'uomo usa e di cui si avvale come materia per le proprie necessità - mi siano ovunque d'aiuto per spiegarmi come procede il lavoro degli artisti e degli artigiani; così per me anche la conoscenza delle rocce, e delle pietre ricavate da esse, ha costituito un grande passo avanti nell'arte” (Goethe 1983, 84, trad. di Castellani).

²⁹ “Tutto ciò che mi circonda è pieno di nobiltà, l'opera grande e rispettabile d'una forza umana concorde, il monumento magnifico non già d'un sovrano, ma d'un popolo” (trad. ivi, 73).

Goethe. Tramite questa convinzione, l'autore della *Metamorfosi delle piante* ravvisa il senso dell'ordine anche nella massa tumultuosa:

Zwischen einer so unzählbaren und rastlos bewegten Menge durchzugehen, ist gar merkwürdig und heilsam. Wie alles durcheinander strömt und doch jeder einzelne Weg und Ziel findet. [...] Manchmal gedenke ich Rousseaus und seines hypochondrischen Jammers, und doch wird mir begreiflich, wie eine so schöne Organisation verschoben werden konnte. Fühlt' ich nicht solchen Anteil an den natürlichen Dingen und sah' ich nicht, daß in der scheinbaren Verwirrung hundert Beobachtungen sich vergleichen und ordnen lassen, wie der Feldmesser mit einer durchgezogenen Linie viele einzelne Messungen probiert, ich hielt mich oft selbst für toll. (Goethe 2000 [1816-1817], 211, Napoli, 17 marzo 1787)³⁰

Tanto da affermare, dopo aver assistito alle mascherate del carnevale romano del febbraio 1788:

Es mußte mir bald auffallen, daß dieses Volksfest wie ein anderes wiederkehrendes Leben und Weben seinen entschiedenen Verlauf hatte. Dadurch ward ich nun mit dem Getümmel versöhnt, ich sah es an als ein anderes bedeutendes Naturerzeugnis [...]; ich interessierte mich dafür in diesem Sinne, bemerkte genau den Gang der Torheiten und wie das alles doch in einer gewissen Form und Schicklichkeit abließ. (Goethe 2000 [1829], 519-520)³¹

Ma è soprattutto nelle regioni del Sud, come a Napoli o in Sicilia, che Goethe riflette su questo delicato punto, trovandosi più volte a fare i conti con la povertà e coi lavori più umili, ricavandone comunque delle deduzioni felici e quanto mai appassionate:

Ich gelangte auf einen Platz, wo die großen Quadern des Pflasters reinlich gekehrt erschienen. Zu meiner großen Verwunderung sah ich auf diesem völlig ebenen, gleichen Boden eine Anzahl zerlumpter Knaben im Kreise kauzend, die Hände gegen den Boden gewendet, als wenn sie sich wärmten. Erst hielt ich's für eine Posse, als ich aber ihre Mienen völlig ernsthaft und beruhigt sah wie bei einem

³⁰ "Il trovarsi in mezzo a una massa così innumerevole e perennemente agitata è straordinario e insieme salutare. Come tutto trascorre in impetuoso disordine, e come tuttavia ognuno sa trovare la propria via, la propria meta! [...] Talvolta penso a Rousseau e ai suoi lagni ipocondriaci; e nondimeno capisco come un temperamento così ricco abbia potuto disorientarsi. Se non mi sentissi così partecipe delle cose della natura, se non vedessi che nell'apparente confusione è possibile raffrontare e ordinare migliaia d'osservazioni, allo stesso modo che l'agrimensore, grazie a un'unica linea trasversale, accerta più misure singole, io stesso a volte mi piglierei per matto" (trad. ivi, 234-235).

³¹ "Subito mi resi conto che anche questa festa di popolo, come ogni ricorrente fenomeno della vita, seguiva un suo corso ben determinato. Mi sentii, così, riconciliato con quel tumulto, lo considerai come un altro importante prodotto di natura o manifestazione nazionale; lo studiai sotto tale aspetto, osservai attentamente il corso di quelle follie, e come tuttavia esso avvenisse nel rispetto di certe forme e di certe convenzioni?" (Goethe 1983, 581, trad. di Castellani).

befriedigten Bedürfnis, so strengte ich meinen Scharfsinn möglichst an, er wollte mich aber nicht begünstigen. Ich mußte daher fragen, was denn diese Äffchen zu der sonderbaren Positur verleite und sie in diesen regelmäßigen Kreis versammle. Hierauf erfuhr ich, daß ein anwohnender Schmied auf dieser Stelle eine Radschiene heiß gemacht, welches auf folgende Weise geschieht. Der eiserne Reif wird auf den Boden gelegt und auf ihn im Kreise so viel Eichenspäne gehäuft, als man nötig hält, ihn bis auf den erforderlichen Grad zu erweichen. Das entzündete Holz brennt ab, die Schiene wird ums Rad gelegt und die Asche sorgfältig weggekehrt. Die dem Pflaster mitgeteilte Wärme benutzen sogleich die kleinen Huronen und rühren sich nicht eher von der Stelle, als bis sie den letzten warmen Hauch ausgesogen haben. Beispiele solcher Genügsamkeit und aufmerksamen Benutzens dessen, was sonst verlorenginge, gibt es hier unzählige. Ich finde in diesem Volk die lebhafteste und geistreichste Industrie, nicht um reich zu werden, sondern um sorgenfrei zu leben. (Goethe 2000 [1816-1817], 200, Napoli, 12 marzo 1787)³²

Le riflessioni sull'industrialità degli uomini e sul lavoro ci permettono di approfondire una problematica che consente di inquadrare la questione del classicismo goethiano in una cornice più generale che abbraccia il bacino di esperienze del poeta anche al di fuori del suo viaggio in Italia. Se, infatti, il fine del lavoro delle popolazioni del Sud gli appare volto alla serena convivenza, a un senso umanitario che vada al di là del profitto a beneficio della felicità comune, ci sentiamo obbligati a istituire il confronto con l'etica del lavoro proto-capitalistico che nel Settecento si stava radicando nel sistema di valori del mondo occidentale. Goethe ammira la gaiezza dei lavoratori napoletani, i quali – a suo avviso, e contrariamente al cicerone cartaceo del Volkmann – non sarebbero piegati alla prosaica logica del profitto e del sostentamento, ma lavorerebbero anche e soprattutto per godere dei frutti della vita:

Man würde alsdann im ganzen vielleicht bemerken, daß der sogenannte Lazarone nicht um ein Haar untätiger ist als alle übrigen Klassen, zugleich aber

³² “Arrivai in una piazza lastricata di grandi blocchi di pietra che sembravano accuratamente puliti con la scopa. Con mia meraviglia, su quel terreno liscio e uguale, vidi accoccolati in circolo un gruppo di ragazzetti cenciosi con le palme delle mani rivolte verso terra, come se stessero scaldandosi. Pensai dapprima a una burla, ma, nel vederli seri e tranquilli in viso come per un bisogno esaudito, mi stillai quanto più possibile il cervello, senza però venire a capo del mistero. Mi decisi allora a chiedere il perché della strana posa di quegli scimmioiti, tutti così ben radunati in circolo.

Seppi allora che in quel punto un fabbro del quartiere aveva arroventato il cerchione d'una ruota, operazione che si svolge come segue. Il tondo di ferro viene posto sul terreno, e tutt' in giro lo si ricopre di trucioli di legno di quercia, nella quantità ritenuta necessaria a renderlo malleabile quanto occorre. Una volta che tutta la legna sia arsa, il cerchione viene applicato intorno alla ruota, e si spazza via con cura la cenere. Del calore comunicato al lastrico s'affrettano a godere i piccoli Uroni, e non si scostano d'un passo prima d'aver assorbito il tepore fino all'ultimo soffio. Di tali esempi di parsimonia e attenzione nel profittare di ciò che altrimenti andrebbe perduto, ve ne sono qui a bizzeffe. Riscontro in questo popolo un'industrialità sommamente viva e accorta, al fine non già d'arricchirsi ma di vivere senz'affanni” (Goethe 1983, 221-222, trad. di Castellani).

auch wahrnehmen, daß alle in ihrer Art nicht arbeiten, um bloß zu leben, sondern um zu genießen, und daß sie sogar bei der Arbeit des Lebens froh werden wollen. Es erklärt sich hiedurch gar manches: daß die Handwerker beinahe durchaus gegen die nordischen Länder sehr zurück sind; daß Fabriken nicht zustande kommen; daß außer Sachwaltern und Ärzten in Verhältnis zu der großen Masse von Menschen wenig Gelehrsamkeit angetroffen wird, so verdiente Männer sich auch im einzelnen bemühen mögen; daß kein Maler der neapolitanischen Schule jemals gründlich gewesen und groß geworden ist; daß sich die Geistlichen im Müßiggange am wohlsten sein lassen und auch die Großen ihre Güter meist nur in sinnlichen Freuden, Pracht und Zerstreung genießen mögen.

Ich weiß wohl, daß dies viel zu allgemein gesagt ist und daß die Charakterzüge jeder Klasse nur erst nach einer genauern Bekanntschaft und Beobachtung rein gezogen werden können, allein im ganzen würde man doch, glaube ich, auf diese Resultate treffen.

Ich kehre wieder zu dem geringen Volke in Neapel zurück. Man bemerkt bei ihnen, wie bei frohen Kindern, denen man etwas aufträgt, daß sie zwar ihr Geschäft verrichten, aber auch zugleich einen Scherz aus dem Geschäft machen. Durchgängig ist diese Klasse von Menschen eines sehr lebhaften Geistes und zeigt einen freien, richtigen Blick. Ihre Sprache soll figürlich, ihr Witz sehr lebhaft und beißend sein. Das alte Atella lag in der Gegend von Neapel, und wie ihr geliebter Pulcinell noch jene Spiele fortsetzt, so nimmt die ganz gemeine Klasse von Menschen noch jetzt Anteil an dieser Laune. (Ivi, 338, Napoli, 28 maggio 1787)³³

Con queste parole Goethe sembra negare esattamente il carattere alienante del lavoro e del sistema produttivo che, a partire dalla Rivoluzione Industriale inglese, aveva profondamente mutato le vite e le società dell'Europa del XVIII

³³ "Si giungerebbe forse allora a concludere che il cosiddetto lazzarone non è per nulla più infingardo delle altre classi, ma altresì a constatare che tutti, in un certo senso, non lavorano semplicemente per vivere ma piuttosto per godere, e anche quando lavorano vogliono vivere in allegria. Questo spiega molte cose: il fatto che il lavoro manuale nel Sud sia quasi sempre assai più arretrato in confronto al Nord; che le fabbriche scarseggino; che, se si eccettuano avvocati e medici, si trovi poca istruzione in rapporto al gran numero d'abitanti, malgrado gli sforzi compiuti in singoli campi da uomini benemeriti; che nessun pittore napoletano sia mai diventato un caposcuola né sia salito a grandezza; che gli ecclesiastici si adagino con sommo piacere nell'ozio e anche i nobili amino approfondire i loro averi soprattutto nei piaceri, nello sfarzo e nella dissipazione.

So bene che il mio discorso è un po troppo generico, e che non è possibile tracciare nitidamente le caratteristiche di ciascuna classe, se non dopo precisa cognizione ed osservazione; ma a grandi linee sarebbero questi, credo, i risultati a cui si approderebbe.

Per riprendere l'argomento del popolino napoletano, si nota in esso il medesimo tratto che nei ragazzi vivaci: ossia, se gli si dà da fare un lavoro non si tirano indietro, ma trovano ogni volta il modo di scherzare su ciò che fanno. Questa specie umana è permeata d'uno spirito sempre sveglio e sa guardare alle cose con occhio libero e giusto. Il suo linguaggio dev'essere figurato, il suo umorismo arguto e mordace. L'antica Atella sorgeva nei dintorni di Napoli e, come l'amatissimo Pulcinella non ristà dal dare spettacolo, così la massa dei più umili continua ad esser partecipe di quella gaiezza" (trad. ivi, 374-375).

secolo. Come vedremo, nei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* la coppia Wilhelm-Werner sarà simbolo proprio di questa dicotomia, tra un tipo di lavoratore produttivo, ma alienato e un tipo di lavoratore meno proficuo e instabile, ma in pace con se stesso e con il mondo. D'altronde, Goethe stesso aveva sperimentato questa opprimente coercizione nell'esercizio delle cariche pubbliche che nel primo periodo weimeriano aveva dovuto assolvere. Come ha giustamente osservato Baioni:

La società reale di cui, proprio a Weimar, il poeta aveva sperimentato le strutture, gli aveva rivelato il suo carattere meccanico e alienante sicché egli, fuggendo in Italia, intendeva perseguire una dimensione autenticamente classica in cui arte e natura, natura e società rappresentassero un'unità reale, visibile e sperimentabile. (Baioni 1998, 95-96)

L'Italia è l'occasione per formulare una dottrina economica e sociale alternativa, collocata in un contesto non più guidato dall'immanenza storica, ma proiettata, insieme alle istanze dell'individuo sociale, nel passato classico dell'Antichità greca. Il viaggio in Italia si configura così come la *quête* di un mondo perduto le cui strutture politiche, etiche ed estetiche possano servire da modello per le generazioni a venire. Sul classico suolo si convalidano le teorie che aveva elaborato silenziosamente nel primo soggiorno weimeriano; Fertonani lo ribadisce più volte, scrivendo che

le radici e gli esiti dell'esperienza italiana di Goethe hanno corroborato il suo innato classicismo, vale a dire la costante tendenza della forma apollinea che deve imporsi nella lotta per la supremazia espressiva sugli istinti primigeni e sulle angosce distruttive. (1983, XXI)

Goethe volge così il suo sguardo all'arte antica come un modello dedotto dalla forma della natura, in quanto essa è stata "zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden" (Goethe 2000 [1816-1817], 395, Roma, 6 settembre 1787)³⁴. La questione attorno all'imitazione artistica che nel corso del Settecento aveva pervaso l'intera estetica fino alle formulazioni dell'ideale neoclassico di Winckelmann sembra in Goethe risolversi diversamente. Gli strumenti di valutazione dell'arte sono adesso gli stessi che valgono per la natura e la società umana: naturali, veri, necessari per legge. L'arte non è imitazione della natura, ma è natura stessa. La teoria della successione cronologica della storia dell'arte formulata dal Winckelmann nella *Geschichte der Kunst des Altertums* è per Goethe un prezioso strumento storiografico ed enciclopedico, più che una fonte conoscitiva estetica e filosofica. Infatti, come nota Stefano Zecchi:

Goethe non è interessato alla pura acquisizione quantitativa [e quindi storica] di un fatto, ma è mosso dalla necessità di stabilire le relazioni tra un regno della natura e un altro, tra il mondo della natura e quello dell'arte, cercando le analogie

³⁴ "Così come le somme creazioni della natura, secondo leggi reali e naturali" (Goethe 1983, 441, trad. di Castellani).

che possono condurre alla formulazione di una legge che abbracci il tutto, non deducendo separatamente le leggi da ciascuna sfera dell'esistente. (1983, 11)

E se l'arte e l'architettura antica obbediscono alle stesse leggi morfologiche della natura e della pianta originaria, si capisce allora lo stretto collegamento tra arte e società umana promosso da Goethe. L'arte e l'architettura antica che l'autore osserva a Vicenza, a Verona, a Roma e nel Sud Italia diventano il sintomo e il riflesso di una civiltà armonica e *gebildet*, adesso sepolta dalla modernità disgregatrice e centrifuga. L'archeologia goethiana è estetica ed etica allo stesso tempo: "Gebe der Himmel, daß bei meiner Rückkehr auch die moralischen Folgen an mir zu fühlen sein möchten, die mir das Leben in einer weitern Welt gebracht hat. Ja, es ist zugleich mit dem Kunstsinn der sittliche, welcher große Erneuerung leidet" (Goethe 2000 [1816-1817], 150, Roma, 20 dicembre 1786)³⁵. Rudolf Schröder offre un'attenta analisi di questa duplice predisposizione:

L'egira goethiana in Italia si rivela, complessivamente, una fuga dalle costrizioni della civiltà ed un tentativo di riordinare la civiltà stessa secondo i principi dell'ideologia rinascimentale della villa e del parco, alla luce della scoperta della chiave di volta e della riscoperta dei valori d'una Roma eterna, ossia secondo le leggi gerarchiche della prospettiva e della proporzione, un tentativo di fare sfociare la propria personale creazione d'un mondo nel neopalladianesimo del classico europeo; un cauto contatto col *genius loci*, una visita al luogo dei sogni dorati dell'infanzia, che poté essere interpretato come terapia e salvifico cammino verso il punto culminante della vita. La metafora della fioritura della metamorfosi delle piante e l'immagine del paradiso terrestre fecero fare ancora un passo avanti e congiunsero questa idea con il ritorno dell'eroe viandante, che, acquistate felicità e ragione, cerca per lo stracarico battello dei fagiani un approdo presso il trono, ove lo attende il suo Augusto e Mecenate. (1987, 46-47, trad. di De Domenico)

In virtù di queste considerazioni essenziali, si capisce l'interesse preponderante che Goethe riserva all'architettura italiana rinascimentale e antica, in particolare del Palladio e della Magna Grecia.

L'opera d'arte è il veicolo di un'educazione estetica ed etica: umanità, grazia, *Bildung*. L'aspetto pedagogico dell'arte si svela già nelle prime settimane del soggiorno, in particolare nel nord Italia, nella descrizione degli edifici del Palladio. La chiesa del Redentore a Venezia è l'occasione per formulare la sua rinnovata visione dell'arte:

Palladio war durchaus von der Existenz der Alten durchdrungen und fühlte die Kleinheit und Enge seiner Zeit wie ein großer Mensch, der sich nicht hingeben, sondern das übrige soviel als möglich nach seinen edlen Begriffen umbilden

³⁵ "Voglia il Cielo che al ritorno siano riconoscibili in me stesso le conseguenze morali di questo mio aver vissuto in un mondo più vasto. Sì: non soltanto nel senso artistico, ma anche in quello etico avviene un grande rinnovamento" (trad. *ivi*, 166).

will. Er war unzufrieden, wie ich aus gelinder Wendung seines Buches schließe, daß man bei christlichen Kirchen nach der Form der alten Basiliken zu bauen fortfahre, er suchte deshalb seine heiligen Gebäude der alten Tempelform zu nähern. (Goethe 2000 [1816-1817], 73, Venezia, 3 ottobre 1786)³⁶

L'edificio palladiano assurge a modello di un'arte volta al servizio dell'uomo, un'arte civile. Lo studio dei classici e del passato non si deve limitare dunque alla mera imitazione figurativa, ma deve penetrare nel profondo dell'*ethos* di una civiltà pienamente formata, esteticamente ed eticamente. A Vicenza, Goethe visita il Teatro Olimpico e la splendida Rotonda di Palladio:

Betrachtet man nun hier am Orte die herrlichen Gebäude, die jener Mann aufführte, und sieht, wie sie schon durch das enge, schmutzige Bedürfnis der Menschen entstellt sind, wie die Anlagen meist über die Kräfte der Unternehmer waren, wie wenig diese köstlichen Denkmale eines hohen Menschengestes zu dem Leben der übrigen passen, so fällt einem denn doch ein, daß es in allem andern ebenso ist; denn man verdient wenig Dank von den Menschen, wenn man ihr inneres Bedürfnis erhöhen, ihnen eine große Idee von ihnen selbst geben, ihnen das Herrliche eines wahren, edlen Daseins zum Gefühl bringen will. Aber wenn man die Vögel belügt, Märchen erzählt, von Tag zu Tag ihnen forthelfend, sie verschlechtert, da ist man ihr Mann, und darum gefällt sich die neuere Zeit in so viel Abgeschmacktem. Ich sage das nicht, um meine Freunde herunterzusetzen, ich sage nur daß sie so sind, und daß man sich nicht verwundern muß, wenn alles ist, wie es ist. (Ivi, 53, Vicenza, 19 settembre 1786)³⁷

L'ideale guida del *Bildungsreise* goethiano trova la sua chiave di volta proprio nell'opera del Palladio, in quanto artista intimamente compenetrato del modo di vita degli antichi. La divina armonia del Teatro Olimpico e l'euritmia emanata dalle chiese veneziane e dalle celebri ville in cui Goethe colse il simbolo di un

³⁶ “Il Palladio, intimamente compenetrato del modo di vita degli antichi, sentiva la meschinità e la ristrettezza del suo tempo; perciò non voleva arrendersi, ma al contrario ripiasmare per quanto possibile ogni cosa secondo i suoi alti ideali. Come deduco da velate espressioni del suo libro, non approvava che nella costruzione delle chiese cristiane si continuasse a seguire il modello delle basiliche antiche, e si sforzava pertanto d'avvicinare i suoi edifici sacri all'antica forma del tempio” (trad. ivi, 77).

³⁷ “Osservando sul luogo le magnifiche costruzioni che quell' uomo creò, e vedendole lordate dai bassi e triviali bisogni degli uomini, vedendo di quanto i progetti sopravanzassero per lo più le forze degli esecutori materiali, e come questi stupendi monumenti di un elevato spirito umano mal si adattino alla vita comune, non si può non pensare che lo stesso avviene per ogni cosa; poca gratitudine si ottiene infatti dagli uomini quando si cerca di innalzare le loro intime esigenze, di dar loro una grande idea di se stessi, di farli capaci della bellezza di un'esistenza autentica e nobile. Ma se la si dà a intendere ai merlotti, se li s'incanta con le frottole perché possano tirare avanti giorno per giorno, se insomma li si peggiora, allora si è ben accetti; e perciò la nuova epoca si diletta di tante scipitaggini. Dico questo non per denigrare i miei amici; dico solo che gli uomini sono così, e che non c'è da meravigliarsi se tutto va come va” (trad. ivi, 54-55).

universo ben ordinato e compiuto sono adesso l'emblema di quel classicismo attraverso il quale il poeta di Weimar avrebbe tentato di opporsi alle forze tumultuose e centrifughe che stavano lentamente portando al crollo dell'Antico Regime. L'Italia rappresenta una sorta di paradiso perduto ove è possibile rigenerarsi alla fonte dei più puri valori culturali e morali espressi dall'umanità. Valori che, in prima istanza, sono rintracciabili nelle grandi opere pubbliche del passato, come a Spoleto:

Das ist nun das dritte Werk der Alten, das ich sehe, und immer derselbe große Sinn. Eine zweite Natur, die zu bürgerlichen Zwecken handelt, das ist ihre Baukunst, so steht das Amphitheater, der Tempel und der Aquadukt. Nun fühle ich erst, wie mir mit Recht alle Willkürlichkeiten verhaßt waren, wie z.B. der Winterkasten auf dem Weißenstein, ein Nichts um Nichts, ein ungeheurer Konfektaufsatz, und so mit tausend andern Dingen. Das steht nun alles totgeboren da, denn was nicht eine wahre innere Existenz hat, hat kein Leben und kann nicht groß sein und nicht groß werden. (Ivi, 121-122, Terni, 27 ottobre 1786)³⁸

O, ancora, durante il suo secondo soggiorno romano, al cospetto della fontana dell'Acqua Paola:

Ein kurz vorher eingetroffener Ankömmling aus Norden fand jedoch, man würde besser getan haben, rohe Felsen hier aufzutürmen, um diesen Fluten einen natürlichen Eintritt ans Tageslicht zu verschaffen. Man entgegnete ihm, daß dies kein Natur-, sondern ein Kunstwasser sei, dessen Ankunft man auf eine gleichartige Weise zu schmücken gar wohl berechtigt gewesen wäre. (Goethe 2000 [1829], 453)³⁹

Ma solo al cospetto delle grandi opere della Grecia antica, essi si palesarono in tutta la loro forza ideale. Se nel Palladio Goethe trovò la forma compiuta di quella reinterpretazione civile degli ideali architettonici e artistici dell'Antichità che le nuove arti e le nuove società avrebbero dovuto adottare a titolo di massimo esempio, solo a Roma e in particolar modo in Sicilia il poeta ebbe l'occasione di esperire concretamente quella tradizione.

³⁸ "Per la terza volta vedo un'opera costruita dagli antichi, e l'effetto di grandiosità è sempre lo stesso. Una seconda natura, intesa alla pubblica utilità: questa fu per loro l'architettura, e in tal guisa ci si presentano l'anfiteatro, il tempio e l'acquedotto. Soltanto ora avverto come avevo ragione nell'escrere tutte quelle stravaganze, quali per esempio il Winterkasten sul Weissenstein, un nulla destinato al nulla, un gigantesco trofeo zuccherino; e così dicasi di mille altre cose. Tutta roba nata morta, perché ciò che è privo di vera esistenza interiore è materia senza vita, non può avere né raggiungere la grandezza" (trad. ivi, 133).

³⁹ "Un viaggiatore arrivato di fresco dal Nord era invece del parere che sarebbe stato meglio ammassare sul luogo rozzi macigni, per rendere più naturale lo sgorgare del flusso alla luce del giorno. Gli ribattemmo che quell'acqua non era portata lì dalla natura ma dall'arte, ed era quindi ben giustificato che la fonte fosse stata decorata secondo un criterio analogo" (Goethe 1983, 507, trad. di Castellani).

A causa del profluvio di esperienze artistiche, mondane e cittadine, il Goethe romano arrivò soltanto ad intuire la *edle Einfalt und stille Größe*: “Ich will Rom sehen, das bestehende, nicht das mit jedem Jahrzehnt vorübergehende” (Goethe 2000 [1816-1817], 153, Roma, 29 dicembre 1786)⁴⁰, trovandone la forza di fondo in Raffaello o limitando le sue osservazioni a giudizi parziali ed embrionali:

Die zweite Betrachtung beschäftigt sich ausschließlich mit der Kunst der Griechen und sucht zu erforschen, wie jene unvergleichlichen Künstler verfahren, um aus der menschlichen Gestalt den Kreis göttlicher Bildung zu entwickeln, welcher vollkommen abgeschlossen ist und worin kein Hauptcharakter so wenig als die Übergänge und Vermittlungen fehlen. Ich habe eine Vermutung, daß sie nach eben den Gesetzen verfahren, nach welchen die Natur verfährt und denen ich auf der Spur bin. Nur ist noch etwas anders dabei, das ich nicht auszusprechen wüßte. (Ivi, 167-168, Roma, 28 gennaio 1787)⁴¹

Solamente in Sicilia riuscirà a sbrogliare il nodo concettuale e a pervenire all'applicazione delle leggi della natura all'osservazione dell'arte e della società, tanto da arrivare ad affermare che “Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele: hier ist erst der Schlüssel zu allem” (ivi, 252, Palermo, 13 aprile 1787)⁴².

Il paesaggio mediterraneo – paesaggio di luce, vapore e acqua – che accoglie Goethe sulle coste di Palermo, accende in lui una fiamma sopita che fino a quel momento non aveva avuto l'occasione di rianimare: viene colto da una voglia irrefrenabile di leggere Omero:

Aber der Eindruck jenes Wundergartens war mir zu tief geblieben; die schwärzlichen Wellen am nördlichen Horizonte, ihr Anstreben an die Buchtkrümmungen, selbst der eigene Geruch des dünstenden Meeres, das alles rief mir die Insel der seligen Phäaken in die Sinne sowie ins Gedächtnis. Ich eilte sogleich, einen Homer zu kaufen. (Ivi, 241, Palermo, 7 aprile 1787)⁴³

La profonda commozione nella lettura dell'epica omerica e l'effluvio panteistico che Goethe respira in Sicilia, dischiusero al poeta un mondo permeato di

⁴⁰ “Voglio vedere Roma, la Roma che resta, non quella che scompare ogni dieci anni” (Goethe 1983, 170, trad. di Castellani).

⁴¹ “La seconda osservazione, che riguarda esclusivamente l'arte greca, cerca d'approfondire il procedimento usato da quegli impareggiabili artisti per disegnare, partendo dalla figura umana, il cerchio perfettamente concluso della creazione divina, nel quale i caratteri fondamentali, come pure i passaggi e le mediazioni, sono tutti presenti. La mia ipotesi è che essi, operando, abbiano rispettato le leggi con cui procede la natura, e delle quali sto inseguendo la traccia. C'è però qualcosa di più, che non riesco ad esprimere” (trad. ivi, 186).

⁴² “L'Italia, senza la Sicilia, non lascia alcuna immagine nell'anima: qui è la chiave di tutto” (trad. ivi, 280).

⁴³ “Ma il ricordo di quel giardino incantato m'era rimasto troppo impresso nell'animo: le onde nerastre a nord dell'orizzonte, il loro accavallarsi nelle sinuosità del golfo, perfino l'odore caratteristico dell'evaporazione marina, tutto richiamava ai sensi e alla memoria l'isola beata dei Feaci. Corsi subito a comprare un Omero” (trad. ivi, 267).

Humanität: "Sizilien und Neugriechenland läßt mich nun wieder ein frisches Leben hoffen" (ivi, 250, Palermo, 12 aprile 1787)⁴⁴. E, nell'esaltarsi all'idea della riscrittura del mito di Nausicaa⁴⁵, il poeta ottiene la chiave per cogliere il senso universale della vita umana. Per Goethe, infatti, il viaggio in Sicilia è il viaggio al termine della storia, un ritorno alle origini omeriche della civiltà, il luogo dove si incontrano tutti i luoghi, la storia che contiene tutte le storie: "Sizilien deutet mir nach Asien und Afrika, und auf dem wundersamen Punkte, wohin so viele Radien der Weltgeschichte gerichtet sind, selbst zu stehen, ist keine Kleinigkeit" (ivi, 222, Napoli, 26 marzo 1787)⁴⁶.

Eppure, l'esperienza in Sicilia, non si limita alla semplice esaltazione della luce e della civiltà greca, ma offre al poeta un'ulteriore occasione per interrogarsi sul procedere della storia e della cultura dell'essere umano, ed è in questo caso – nell'osservazione, cioè, delle misere condizioni in cui versa la Sicilia contemporanea – che Goethe smorza il suo idealismo a favore di una visione più lucida e realistica della realtà che lo circonda. Nell'osservazione della sporcizia delle strade

⁴⁴ "Dalla Sicilia e dalla Magna Grecia mi arride oggi la speranza di rinnovate possibilità di vita" (trad. ivi, 277).

⁴⁵ Il progetto di scrittura del *Nausicaa* occuperà la mente del poeta per tutto il tour in Sicilia. Solo l'esperienza di Taormina, però, rappresenta il momento epifanico per la stesura del componimento poetico: "Die Klarheit des Himmels, der Hauch des Meeres, die Düfte, wodurch die Gebirge mit Himmel und Meer gleichsam in ein Element aufgelöst wurden, alles dies gab Nahrung meinen Vorsätzen; und indem ich in jenem schönen öffentlichen Garten [di Taormina] zwischen blühenden Hecken von Oleander, durch Lauben von fruchttragenden Orangen- und Zitronenbäumen wandelte und zwischen andern Bäumen und Sträuchen, die mir unbekannt waren, verweilte, fühlte ich den fremden Einfluß auf das allerangenehmste. [...] Das alles gab mir ein solches Attachement an diesen Plan [la composizione del *Nausicaa*], an diesen Vorsatz, daß ich darüber meinen Aufenthalt zu Palermo, ja den größten Teil meiner übrigen sizilianischen Reise verträumte. Weshalb ich denn auch von allen Unbequemlichkeiten wenig empfand, da ich mich auf dem überklassischen Boden in einer poetischen Stimmung fühlte, in der ich das, was ich erfuhr, was ich sah, was ich bemerkte, was mir entgegenkam, alles auffassen und in einem erfreulichen Gefäß bewahren konnte" (Goethe 2000 [1816-1817], 298-300, Taormina, 8 maggio 1787); "La chiarezza del cielo, il soffio del mare, i vapori che sembrano dissolvere monti, mare e cielo in un solo elemento, tutto rinfocolò il mio proposito; e mentre in quel bel giardino pubblico erravo tra le siepi d'oleandri in fiore, tra il fogliame degli aranci e dei limoni carichi di frutti, mentre indugiavo in mezzo ad altri alberi e cespugli sconosciuti, mi sentii pervaso con somma delizia da quell'influsso esotico. [...] Per tutte queste ragioni mi sentivo così fortemente attratto da quel piano, da quel proposito, che non solo nel mio soggiorno a Palermo, ma per la maggior parte del viaggio siciliano, non feci che inseguirlo come in sogno. E proprio per questo avevo sofferto poco dei tanti disagi; l'esaltazione poetica che provavo su questo suolo supremamente classico faceva sì che di tutto quanto apprendevo, vedevo, osservavo, incontravo, m'impossessassi per custodirlo in una riserva di felicità" (Goethe 1983, 331-333, trad. di Castellani).

⁴⁶ "La Sicilia è per me un preannuncio dell'Asia e dell'Africa, e trovarsi in persona nel centro prodigioso cui convergono tanti raggi della storia del mondo non è cosa da poco" (trad. ivi, 247).

di Palermo⁴⁷, nella povertà degli abitanti dell'isola⁴⁸ e nella sfiducia generale nella giustizia locale, imbelli e corrotti, amministrata da stranieri che spregiano gli isolani, si manifesta quello scollamento tra il cittadino e l'istituzione statale che si proietterà in tutta la vicenda dell'isola. Il mito della Sicilia greca interviene allora non come puro momento estetico, ma come metro di paragone ideale di fronte a una contemporaneità alla deriva: il paradigma greco di assoluta perfezione etica, estetica, ma non meno politica, porta inevitabilmente al rigetto della Sicilia di fine Settecento, deviata e – in alcuni casi, come nell'esempio del principe di Palagonia o di Cagliostro su cui ritorneremo parlando del Marchese de Sade – perversa.

La visita alle rovine dei templi antichi – Segesta, Girgenti, Taormina – e le considerazioni sulla ciclicità metamorfica delle opere dell'umanità offrono in questo senso gli strumenti cardinali per comprendere pienamente l'avvenuta mutazione dello spirito del Goethe italiano. Nella riscoperta della Sicilia omerica

⁴⁷ “Der zwischen den beiderseitigen Schrittsteinen eingeschränkte Regenstrom hatte das leichteste Kehrlicht die abhängige Straße herunter, teils nach dem Meere, teils in die Abzüge, insofern sie nicht verstopft waren, fortgetrieben, das größere Geströhde wenigstens von einem Orte zum andern geschoben und dadurch wundersame, reine Mäander auf das Pflaster gezeichnet. Nun waren hundert und aber hundert Menschen mit Schaufeln, Besen und Gabeln dahinterher, diese reinen Stellen zu erweitern und in Zusammenhang zu bringen, indem sie die noch übriggebliebenen Unreinigkeiten bald auf diese, bald auf jene Seite häuften. Daraus erfolgte denn, daß die Prozession, als sie begann, wirklich einen reinlichen Schlangenweg durch den Morast gebahnt sah und sowohl die sämtliche langbekleidete Geistlichkeit als der nettfüßige Adel, den Vizekönig an der Spitze, ungehindert und unbesudelt durchschreiten konnte. Ich glaubte die Kinder Israel zu sehen, denen durch Moor und Moder von Engelshand ein trockner Pfad bereitet wurde, und veredelte mir in diesem Gleichnisse den unerträglichen Anblick, so viel andächtige und anständige Menschen durch eine Allee von feuchten Kothaufen durchbeten und durchprunken zu sehen” (ivi, 265, Palermo, 15 aprile 1787); “Il torrente d'acqua incanalato fra i due marciapiedi aveva spinto il sudiciume più minuto giù per la via in discesa, parte fino al mare, parte nelle chiaviche, almeno in quelle non otturate, spostando semplicemente i rifiuti più pesanti da un punto all'altro, così da tracciare bizzarri meandri di lastrico pulito; e ora varie centinaia di uomini armati di pale, scope e forconi erano affacciati ad allargare quegli spazi sgombri e a collegarli l'un l'altro, accumulando a destra e a manca la sporcizia residua. Avvenne dunque che la processione, quand'ebbe inizio, poté effettivamente seguire un viottolo che serpeggiava attraverso lo strame, e tutto il clero lungovestito, come pure la ben calzata nobiltà col viceré alla testa, poterono passare sani salvi e immacolati. Mi parve vedere i figli d'Israello cui una mano angelica avesse schiuso un sentiero asciutto nella palude e nella melma; e tale similitudine dava un'aureola di nobiltà alla ributtante vista di quella fila di pii dabbenuomini che procedevano compunti, biascicando preghiere, tra due file di letame fradicio ammucchiato” (trad. ivi, 293-294).

⁴⁸ “Unter dem Obdach einer luftigen, an der schlechten Herberge vorgebauten Halle erquickten wir uns an einem mäßigen Imbiß. Hunde verzehrten begierig die weggeworfenen Schalen unserer Würste, ein Betteljunge vertrieb sie und speiste mit Appetit die Schalen der Äpfel, die wir verzehrten, dieser aber ward gleichfalls von einem alten Bettler verjagt. Handwerksneid ist überall zu Hause” (ivi, 268, Alcamo, 19 aprile 1787); “Al riparo d'un porticato ventoso, costruito a sporto d'una meschina locanda, ci ristorammo con sommario spuntino. Qualche cane ingoiava avido le pelli di salame che noi gettavamo; un piccolo mendicante cacciò via i cani, divorò di buon appetito le bucce delle nostre mele e venne a sua volta messo in fuga da un vecchio accattono. La gelosia di mestiere è di casa ovunque” (trad. ivi, 297).

e nell'ammirazione delle rovine antiche, Goethe piange un mondo che non esiste più, definitivamente estinto. Già mesi prima, a Venezia, aveva ravvisato l'impossibilità di un ritorno alle origini della civiltà e la sterilità del pedante studio delle opere di culture ormai tramontate:

Die Baukunst steigt wie ein alter Geist aus dem Grabe hervor, sie heißt mich ihre Lehren wie die Regeln einer ausgestorbenen Sprache studieren, nicht um sie auszuüben oder mich in ihr lebendig zu erfreuen, sondern nur um die ehrwürdige, für ewig abgeschiedene Existenz der vergangenen Zeitalter in einem stillen Gemüte zu verehren. (Ivi, 98, Venezia, 12 ottobre 1786)⁴⁹

Come ha osservato Bachtin nel suo saggio sul romanzo di educazione, infatti, nelle considerazioni sulle rovine, "si manifesta l'avversione, caratteristica in Goethe, per il passato isolato, per il passato in quanto tale, per quel passato che sarà proprio così caro ai romantici. Egli vuole vedere le connessioni necessarie di questo passato col vivo presente, vuole comprendere il posto necessario di questo passato nella serie ininterrotta dello sviluppo storico" (2000 [1979], 221, trad. di Strada Janovič).

Se quindi il bello non è più riproducibile, non è più "imitabile", lo scopo del nuovo individuo contemporaneo sarà quello di rivolgersi all'utile, o meglio, al "socialmente" utile⁵⁰, un concetto primario nella società greca antica. Questo è il grande insegnamento che Goethe apprende nella sua egira italiana. La *Erbaunung* si caratterizza così più come edificazione morale che come ri-edificazione *tout court* di una cultura perduta. Di fronte alle rovine, di fronte alle trasformazioni causate dai guasti della natura – il terremoto di Messina – e dell'uomo, l'icona di una Sicilia incantata, o la stessa immagine dell'isola quale si manifesta attraverso gli storici antichi, quasi sempre si incrina, si appanna o addirittura si cancella. È così che il capitolo siciliano resta a cavallo tra l'enfatizzazione del passato e la denuncia civile, tra giudizio politico e ragione poetica. In Sicilia, Goethe si accorge della pericolosità della Storia che mina l'integrità morale originaria – quasi una *Urbildung* – degli individui. Se l'edificio culturale della Grecia antica è materialmente perito, non lo è però l'edificio morale: "Non dobbiamo lasciarci abbattere dall'idea che la grandezza è peritura. Al contrario, quando vediamo che il passato è stato grande ci dobbiamo sentire spinti noi stessi a compiere grandi opere" (Michea 1945, 212). Ad avallare la tesi, sempre Bachtin puntualizza che in Goethe, in effetti, "il

⁴⁹ "Come un antico spirito l'architettura sorge dalla tomba, mi comanda di studiare le sue dottrine al pari di regole d'una lingua morta, non per applicarle o per goderne come di coca viva, ma solo per onorare in tacita meditazione l'esistenza veneranda di antiche età tramontate per sempre" (trad. ivi, 106).

⁵⁰ Nella sua edizione della *Reise*, von Einem riporta un interessante brano tratto dal carteggio italiano che Goethe non incluse nell'edizione definitiva della *Italienische Reise*: "In questo viaggio ciò che spero e voglio è di dar pace al mio spirito nello studio delle arti belle, d'imprimermi nell'anima la loro sacra immagine e custodirla per la mia gioia segreta; e dopo, invece, rivolgermi al lavoro manuale, studiare chimica e meccanica! Giacché il tempo del bello è passato, e soltanto il bisogno delle dure esigenze materiali incalzano i nostri giorni!" (1983, 687).

passato deve essere creativo, deve essere efficace nel presente [...]. Questo passato efficacemente creativo che determina il presente, assieme questo presente dà una certa direzione anche al futuro” (2000 [1979], 222, trad. di Strada Janovič).

La Sicilia offre al poeta l'occasione per chiudere il cerchio della riflessione sulla natura, l'arte e l'uomo. La poesia omerica racconta di un'Antichità nella quale si riscontra la capacità – ormai perduta – di tenersi stretto all'immediato, un'epoca in cui “più che a ogni altra cosa si attribuiva valore all'uomo e a tutto ciò che è umano, e si riusciva con tanta comprensione così a vedere come a ritrarre i rapporti sia interni sia esterni dell'uomo col mondo” (De Seta 1992, 210). La civiltà greca assumeva la natura come unica ed eterna realtà, una totalità perfettamente organizzata in cui si rispecchiavano le esistenze e le creazioni degli individui, l'arte e le città, la politica e la religione. Goethe intuisce così il possibile superamento del contrasto tra arte e natura e natura e società realizzando concretamente la *Bildung* umanistica agognata durante i primi anni di Weimar. Secondo Renato Saviane:

In Italia Goethe ha ritrovato la *Totalität* greca, quella conciliazione di spirito e natura, di vita e di legge, che gli permette di affrontare la malattia moderna del frammentismo, dell'alienazione diremmo noi, da cui si era sentito colpito a Weimar. La sua vita nel granducato tedesco dovrà essere [...] quella di un individuo nuovo sulla scena europea, di un borghese che, pur partecipe degli affari di Stato, non si lascia ridurre a rotella del meccanismo burocratico e che, d'altro canto, non vuole ridurre quanto ha di più personale, la sua poesia, al servizio di corte. Il suo talento si pone al servizio della società, non della ragion di stato. L'educazione estetica, cui Goethe si è sottoposto in Italia, non significa quindi, nel suo più profondo risultato, escapismo estetizzante, ma anzi conquista di quel carattere che permette di ritornare nella storia (e quindi nella politica) senza esserne fagocitato. (1980, 36-37)

La *Bildung* che si realizza nella società umana riflette quindi la dinamica evolutiva della natura imperturbabile e l'arte ne diventa l'ideale per eccellenza. Nel suo saggio su Winckelmann, Goethe dirà infatti che:

Indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft und sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt, das neben seinen übrigen Taten und Werken einen glänzenden Platz einnimmt. Ist es einmal hervorgebracht, steht es in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, es bringt die höchste hervor: denn indem es aus den gesamten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles Herrliche, Verehrungs- und Liebenswürdige in sich auf und erhebt, indem es die menschliche Gestalt beseelt, den Menschen über sich selbst, schließt seinen Lebens- und Tatenkreis ab und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist. (2000 [1805], 103)⁵¹

⁵¹ “Giacché in quanto l'uomo è collocato al vertice della natura, considera se stesso come una natura completa che ancora deve produrre in sé un vertice. A questo scopo egli cresce al suo

Nel Palladio, in Raffaello e nei Greci, Goethe ravvisa una creatività conforme alla natura, in cui l'animo dell'uomo segue l'alternarsi dinamico e statico della natura. L'arte non è che natura al suo più alto livello in cui il divenire si eterna in essere, senza perdere nulla della propria spontaneità. Il popolo omerico diventa allora il modello ideale e pedagogico della *Bildung* da perseguire per sottrarsi allo scorrere distruttivo della Storia.

Una simile visione della storia e della natura saranno le basi su cui Goethe costruirà il suo ideale di società illuminata e "formata" negli anni successivi al viaggio in Italia, contrapponendola alle forze disgreganti che preludevano allo scoppio della Rivoluzione francese:

La concezione organica della storia stabiliva un rapporto pedagogico tra uomo e natura che doveva garantire l'armonico progresso dell'umanità in nome di quella *Bildung* che era superamento della natura ferina e demonica dell'uomo entro la forma e nell'universale legge della *Urpflanze*. (Baioni 1998, 133)

È nato il grande classicismo goethiano.

2. Il ritorno a Weimar: Goethe politico

Nel suo anelare a un rinnovato equilibrio esistenziale atto a risolvere il conflitto tra arte, natura e società percepito dolorosamente durante il primo decennio passato alla corte di Weimar⁵², l'esperienza italiana di Goethe procede dunque con una netta svolta nella sua visione del mondo e della storia. Come spesso è affermato dal poeta nel corso della narrazione della *Italienische Reise* – ma anche in molte opere autobiografiche quali la già citata *Dichtung und Wahrheit*, oppure nelle celebri *Gespräche mit Goethe* (1836-1848) del segretario Johann Peter Eckermann – la capacità taumaturgica del viaggio in Italia si concretizza proprio in un processo di reale rinascita, una *Wiedergeburt* il cui motivo conduttore è quello del riconoscimento dell'autenticità individuale e

interno, impregnandosi di ogni perfezione e virtù; invoca scelta, ordine, armonia e significato, e finalmente si eleva fino alla produzione dell'opera d'arte, che assume un posto smagliante accanto alle altre opere e imprese. Una volta che essa sia stata realizzata, dà luogo a un effetto duraturo, eccezionalmente duraturo: dal momento che si sviluppa spiritualmente a partire dalla totalità delle forze, essa assorbe in sé, infatti, tutto quanto vi è di meraviglioso, di degno d'onore e d'amore e, dato che infonde un'anima nella figura umana, eleva l'uomo sopra di sé, chiude il cerchio della sua vita e delle sue azioni e lo divinizza per quel presente in cui sono compresi il passato e il futuro" (Goethe 1992, 37-38, trad. di Agazzi).

⁵² Oberato dagli impegni di corte, Goethe avverte il venir meno dell'ideale dell'unità tra poesia e realtà che aveva esaltato i suoi anni giovanili e che credeva di poter ritrovare nell'avventura politica di Weimar, dove, ci informa Baioni, "l'uomo può certo affermare di aver ritrovato un suo equilibrio, ma la sua poesia non può accontentarsi di questa soluzione che non fa che riconfermare una dicotomia che credeva di aver superato lasciando, appunto per Weimar, la casa paterna. La frattura in sostanza non riguardava soltanto l'angustia provinciale della natia Francoforte, ma una generale condizione dell'uomo del suo tempo, la cui cultura si definiva ormai come espressione di un conflitto insanabile tra poesia e realtà" (1998, 57).

della possibilità di una reale aderenza tra poesia e realtà. Utilizzando le parole di Marino Freschi, infatti, “Roma è la sua *Fremde*, così come oramai Weimar è la sua *Heimat*, la sua patria. Il suo viaggio – con la sua vita – oscilla tra questi due poli: viaggia per tornare e solo Roma è la meta di questa palingenesi, mentre Weimar sarà il luogo della maturità” (1999, 124):

Ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat. [...] Die Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet, wirkt immer fort. Ich dachte wohl, hier was Rechts zu lernen; daß ich aber so weit in die Schule zurückgehen, daß ich so viel verlernen, ja durchaus umlernen müßte, dachte ich nicht. Nun bin ich aber einmal überzeugt und habe mich ganz hingegeben, und je mehr ich mich selbst verleugnen muß, desto mehr freut es mich. Ich bin wie ein Baumeister, der einen Turm aufführen wollte und ein schlechtes Fundament gelegt hatte; er wird es noch beizeiten gewahr und bricht gern wieder ab, was er schon aus der Erde gebracht hat, seinen Grundriß sucht er zu erweitern, zu veredeln, sich seines Grundes mehr zu versichern, und freut sich schon im voraus der gewissem Festigkeit des künftigen Baues. (Goethe 2000 [1816-1817], 147, 150, Roma, 3 e 20 dicembre 1786)⁵³

Al ritorno dall'Italia Goethe pare così riconquistare il pieno statuto di artista e scienziato – tanto da chiedere al duca Carl August l'assoluzione da qualsiasi carica istituzionale per dedicarsi a tempo pieno alle sue ricerche scientifiche e alla stesura di nuove opere letterarie – ma non solo, poiché all'enorme bagaglio culturale che riporta a Weimar il 18 giugno 1788 appartiene anche una percezione della condizione sociale e politica europea a lui inedita prima d'allora – aspetto che ha permesso al poeta di raggiungere veramente una maturità sì artistica, ma soprattutto umana. Dirà a Eckermann nell'ottobre 1828: “Ja, ich kann sagen, daß ich nur in Rom empfunden habe, was eigentlich ein Mensch sei. – Zu dieser Höhe, zu diesem Glück der Empfindung bin ich später nie wieder gekommen; ich bin, mit meinem Zustande in Rom verglichen, eigentlich nachher nie wieder froh geworden” (1999 [1836-1848], 282)⁵⁴. Sono dichiarazioni che non sembrano più immerse nell'aurea di serenità filoellenica che il messaggio della

⁵³ “Conto d'esser nato una seconda volta, d'essere davvero risorto, il giorno in cui ho messo piede a Roma. [...] La rinascita che mi va riplasmando dal profondo continua a operare in me. Pensavo di certo che qui avrei imparato qualcosa di valevole; ma che dovessi retrocedere di tante classi scolastiche, che dovessi disimparare tante cose e addirittura riapprenderle dalle basi, questo non lo pensavo. Ora però me ne sono convinto e dato pace, e più debbo rinnegare me stesso, più ne provo gioia. Sono come un architetto che, volendo costruire una torre, aveva gettato male le fondamenta: se ne capacita in tempo, non esita a demolire quanto già aveva elevato da terra, e cerca di ampliare, di migliorare il suo disegno, di accertere meglio la saldezza del fondo, lieto al pensiero che la futura costruzione sarà più stabile” (Goethe 1983, 163, 166, trad. di Castellani).

⁵⁴ “Sì, lo posso proprio dire: soltanto a Roma ho sentito veramente che cosa significhi essere un uomo. Quella felicità, quella elevatezza di sentimenti, in seguito non le ho mai più ritrovate; rispetto a come mi sentivo allora a Roma, potrei dire di non essere mai più stato veramente felice” (Eckermann 2008, 223, trad. di Vigliani).

Italienische Reise pare invece veicolare. Attraverso il confronto tra Nord e Sud implicito in tutta la narrazione, infatti, esse sottintendono una predisposizione al mondo d'Oltralpe cupa e niente affatto consolatoria. In questo senso, il significato della maturità weimariana di Goethe riflette una severa presa di coscienza verso se stesso e la sua arte, e non solamente una beata atarassia olimpica – una posizione critica, questa, che troppe volte la storiografia ha dato per scontata, senza indagare in maniera approfondita le reali motivazioni dell'isolamento e della reale infelicità del poeta: l'Italia è stata l'esperienza del riconoscimento della sua natura profonda, la prova di essere capace di recitare con perizia e responsabilità artistica la *Weltrolle*, la sua parte politica nel mondo. In altre parole, il campo di azione di Goethe dopo il viaggio in Italia in qualche modo si allarga: adesso si parla di "mondo", non solo di Germania. In un primo momento, il decennio weimariano consentì al poeta di realizzare i sogni del borghese tedesco di metà Settecento, risolvendo e superando la crisi wertheriana-stürmeriana con l'innesto di un terzo elemento tra i poli dialettici dell'Io e della natura, ovvero quello sociale, l'unico in grado di garantirne la sintesi:

Amico di un principe regnante e per di più partecipe di tutti gli affari della corte e dello Stato, il giovane borghese ha realizzato si può dire il sogno di innumerevoli eroi del romanzo del Settecento. Ha, come si diceva allora, una posizione politica, ha superato quindi la frattura della cultura dell'*Empfindsamkeit* tra la sfera privata dell'interiorità borghese e il mondo politico dell'aristocrazia, è uscito insomma dai limiti imposti dall'ordine feudale alla sua classe e ha raggiunto quel superiore piano della coscienza che gli consente una interpretazione totale e veramente realistica di tutto il suo [della corte weimariana] mondo. (Baioni 1998, 53)

La crisi artistica e la consapevolezza dell'impossibilità di una reale conciliazione tra aspirazioni letterarie e attività politica – e la conseguente regressione alla dicotomia conflittuale e dolorosa tra arte e realtà che aveva caratterizzato il periodo francofortese – si risolse di fatto con la fuga da Weimar verso i lidi della classicità della penisola italiana. Al suo ritorno, i fatti rivoluzionari francesi e gli effetti prodotti in Europa lo costrinsero però a rivalutare le sue posizioni e a gettare le basi per un progetto sociopolitico volto a una diversa risoluzione di quella frattura. Il momento italiano ha costituito quindi la fase preliminare della *Bildung* goethiana. Adesso, nella rinnovata luce degli sconvolgimenti europei, la conoscenza della realtà del secondo periodo weimariano risulterà più ricca, articolata e complessa rispetto al periodo precedente.

Come ha scritto giustamente Giovanni Sampaolo, "nel suo lungo soggiorno in Italia Goethe si riorientò a contrastare la disgregazione soggettiva della mentalità moderna perseguendo un'idea di integralità umana sensuale-intellettuale di preferenza proiettata su una Grecia 'da farsi' " (2009, 205). La visione goethiana, infatti, imperniata adesso sui criteri di legittimità e continuità, e formatasi sulla contemplazione dell'arte antica e sull'osservazione delle leggi di natura, non poteva che accogliere lo scoppio della Rivoluzione francese nel luglio del 1789 come il "schrecklichste aller Ereignisse" (Goethe

2000 [1823], 39)⁵⁵. Contrariamente alle voci favorevoli di Klopstock, Wieland, Herder e Knebel, che in un primo tempo ne acclamarono l'azione liberatoria, nella rivoluzione Goethe colse soltanto “der Umsturz alles Vorhandenen [...], ohne daß die mindeste Ahnung [...], was denn Besseres, ja nur anderes daraus erfolgen sollte” (Goethe 2000 [1830], 438-439)⁵⁶. Come si spiegano queste posizioni presso colui che in gioventù, appena pochi anni prima dell'esperienza italiana, era stato il maggior fautore del movimento stürmeriano, il Prometeo che lottava per l'emancipazione dell'uomo da ogni autorità patrigna e coercitiva, aristocratica? Come dimostrano non pochi passi del resoconto italiano – ma anche le considerazioni sulla personale esperienza alla corte di Carl August, sublimate poi nel *Tasso* (1790)⁵⁷ – Goethe non poteva certo essere considerato un sostenitore dell'Antico Regime e delle antiche cariche feudali, né tantomeno del clero e della Chiesa cattolica. Cosa intervenne in lui per respingere così perentoriamente un avvenimento che in apparenza avrebbe potuto offrire una soluzione a intere generazioni di guerrieri della libertà e di borghesi oppressi? Come risolvere il paradosso della condanna a una rivoluzione, nella fattispecie, borghese e contemporaneamente a un apparato aristocratico di lontane radici culturali? Crediamo che la risposta, maturata durante il viaggio in Italia, debba ritrovare le sue ragioni nella teorizzazione del sistema morfologico naturalistico che fa da *pendant* alle gerarchie sociali ed economiche del tempo.

Dopo il 1788, Goethe si fa profeta di una strenua lotta contro ogni forma di eccesso e deformazione, da lui intese come il prodotto inevitabile dell'esasperato individualismo che una certa cultura di metà Settecento aveva propugnato come l'estrema virtù di ogni individuo libero. Ora, per lui, la natura non deve più esprimere i moti del cuore geniale, ma l'ordine oggettivo del cosmo e della società. Nel costruire il suo classicismo sulla metafora della pianta come forma che si evolve secondo una sua immutabile legge, infatti, Goethe aveva sostituito l'immagine della natura con un modello di società ideale nella speranza di realizzare quel classicismo organico che avrebbe dovuto conciliare il suo *Sturm und Drang* con quella tradizione umanistica europea di cui abbiamo parlato nel corso del primo capitolo. Su questo piano dell'ideale corrispondenza di società e natura egli aveva potuto edificare il suo progetto restauratore. La libertà di tutti gli individui predicata dal movimento ribellistico tedesco e dalla Rivoluzione gli pareva ora la dissoluzione del naturale legame organico della comunità umana, poiché atomizzava la società nella miriade dei soggetti individuali:

Il caos della Rivoluzione era appunto il caos di questo soggettivismo, era l'incapacità della *Selbstbeschränkung*, della sottomissione del particolare

⁵⁵ “Spaventoso fra tutti gli eventi storici” (Goethe 1983, 147, trad. di Maffi).

⁵⁶ Trad.: Il rovesciamento di tutto ciò che esiste [...] senza la minima idea [...] di ciò che di meglio, o almeno di solo diverso, dovrebbe risultare da esso.

⁵⁷ Opera in cui il poeta “prende coscienza anche e soprattutto del carattere negativo di questa realtà [di corte] e la penetra dunque criticamente e ne scopre la radice in quella frattura fra vita e realtà che [ne] sarà il tema dominante” (Baioni 1998, 58).

all'universale, era, in una parola, una manifestazione di quello *Sturm und Drang* di cui si era nutrita la sua giovinezza e quella degli amici e che lui – ma lui soltanto – aveva definitivamente superato in Italia nel suo incontro con la classicità. (Baioni 1998, 116)

La solitudine, l'ardente bisogno d'amore, il sentimentalismo stürmeriano-pietistico sono mostri da respingere, i sintomi di quella *deutsche Misere* che Goethe aveva individuato nella personalità monodimensionale di Werther. Come dice Baioni, adesso il poeta:

Non ama per nulla la solitudine. Essa non significa per lui, come voleva la convenzione sentimentale, ricchezza e nobiltà di sentimenti. Vuol dire invece vuoto e povertà degli affetti, in una parola depressione, bisogno di essere amato [...]. E poi ci dice ancora che questo suo desiderio di essere amato lo sorprende e vanifica tutti i suoi proponimenti di non cadere più nella debolezza d'amore, proprio perché gli si presenta in una maschera o in un travestimento ovvero in una situazione che ho detto simbolica o paradigmatica, nella quale la tentazione di ripetere l'esperienza d'amore è addirittura irresistibile. (1996, 194)⁵⁸

L'eccesso di sentimentalismo e la *Gefühlskultur* erano insomma sistemi mentali per così dire contronatura, che tradivano la fisionomia armonica del progresso umano e sociale simboleggiata dall'idea della *Urpflanze* e preannunciata dall'amata *Ethica* di Spinoza. La cecità del soggetto borghese stürmeriano e proto-romantico – unita al mito dell'età originaria che le filosofie di Rousseau, Lessing ed Herder avevano diffuso in Germania parallelamente al culto della purezza pietistica – è il primo aspetto che Goethe avverte come innaturale e disgregatore: l'approccio gnoseologico ed empirico – il rapporto, cioè, tra soggetto e oggetto, tra l'io e la realtà – che lo caratterizza è per lui specificatamente egoistico e ne è dunque la conseguenza più pericolosa. Come Michielon ha specificato nell'analisi della sua teoria scientifica, per Goethe infatti:

Soggetto e oggetto non costituiscono [...] due mondi separati, perché in tal caso la natura si richiuderebbe come un muro di fronte all'occhio indagatore dell'uomo. L'incontro autentico con la natura non si realizza infatti attraverso l'*hybris* prometeica della ragione che, creando la realtà secondo la propria immagine, finisce con il distruggere l'interna legge della forma, ma attraverso l'ascolto rispettoso dell'oggetto da parte di un soggetto che riscopre in sé, in quanto anch'egli appartenente alla natura, l'oggettività stessa del fenomeno naturale che si sta analizzando. (2005, 276)

E, sempre a proposito del Werther, dice:

⁵⁸ Tentazioni che Goethe aveva definitivamente respinto con la rottura con Charlotte von Stein e nella nuova relazione con Christiane Vulpius, la vestale del focolare domestico, persona dai più pacati ed equilibrati valori.

Egli non riesce nemmeno ad instaurare un rapporto con l'altro da sé, poiché in ogni individualità diversa dalla propria egli proietta sempre se stesso ed ogni storia che lo appassiona si trasforma subito in una re-interpretazione immaginosa di alcuni tratti della propria personalità. Imprigionato nel laccio di tale soffocante egocentrismo [...] Werther affonderà poco per volta nel silenzio dell'autoreferenzialità. (Ivi, 231)⁵⁹

La sordità, il rifiuto all'ascolto si risolvono nella deformazione, nella *Verbildung*, e nel tumulto delle passioni. Goethe apre così il vaso di Pandora: l'adulterio, l'eros e il tradimento minano l'*Humanität*, la *Verbildung* siede adesso sul trono della modernità.

L'intuizione della tautologia individualista borghese permise a Goethe di approdare così a un nuovo stadio della sua vita artistica e umana, tanto da ridimensionare in nuove prospettive il prometeismo che caratterizzò i suoi anni giovanili. Si individua in questo punto la cerniera esistenziale che ha permesso la maturità classicistica del poeta di Weimar:

Il *Prometeo* doveva così esaurirsi in un meraviglioso gesto lirico e Goethe, dopo aver colto il senso di un'ora storica dell'Europa moderna, era costretto a ripiegarsi in se stesso. Ora è proprio in questa sua condizione di poeta senza società che doveva permettere a Goethe di cogliere [...] il carattere distruttivo e antiumanistico dell'individualismo borghese che non potendo realizzarsi nella realtà doveva necessariamente capovolgersi in puro soggettivismo cosmico. (Baioni 1998, 43)

E proprio in quell'Italia patria della rinascita classica, Goethe ebbe modo di confrontarsi con queste personalità "superomistiche" che diventano per lui le pietre di paragone della crisi della società europea. In particolare, il cosiddetto *Affaire du collier* si configura come l'occasione concreta per maturare le sue riflessioni sociali e politiche legate direttamente allo scoppio imminente delle forze disgregatrici della Rivoluzione francese⁶⁰. Dirà a Eckermann nel febbraio 1831:

⁵⁹ Sempre a proposito del carattere antiumanistico di Werther, ci aiuta Mittner quando afferma che "nel Werther Goethe prendeva coscienza di una condizione dell'uomo del Settecento che, esasperata e condotta con assoluta coerenza fino alle estreme conseguenze, doveva poi determinare i modi e le forme del suo classicismo. Questo nasce se si può dire nel momento in cui il poeta, dopo aver oggettivato nella forma del romanzo la situazione dei suoi inni giovanili, deve avvertire che la genialità stürmeriana, esaurita la sua funzione polemica e rivoluzionaria contro i vecchi istituti culturali dell'assolutismo, fossero essi l'accademismo neoclassico o la convenzione dell'*Empfindsamkeit*, cessava di essere l'espressione di una ricerca umanistica per rivelare nel contesto storico e sociale della Germania del Settecento la crisi istituzionale della cultura borghese che assumerà poi, dopo la Rivoluzione francese e con la successiva involuzione romantica, una funzione chiaramente antiumanistica" (1995, 59).

⁶⁰ "L'affare della collana è il famoso scandalo che ebbe luogo alla corte di Francia nel 1785 in cui due impostori, vantando un rapporto privilegiato e intimo con la regina, raggirano il Cardinale di Rohan, principe vescovo di Strasburgo, uno dei più eminenti aristocratici francesi, allora caduto in disgrazia a corte. Gli promettono di ripristinare un contatto amichevole con Maria Antonietta. La stessa regina avrebbe espresso il desiderio di avere una preziosissi-

“Das Faktum geht der französischen Revolution unmittelbar voran und ist davon gewissermaßen das Fundament” (1999 [1836-1848]), 438)⁶¹. Di fatto, l'incontro in Sicilia con la famiglia di Giuseppe Balsamo, conte di Cagliostro rappresenta per Goethe un momento decisivo per giungere a conclusioni riguardo la situazione sociale, ma anche e soprattutto psichico-culturale dell'Europa di fine Settecento.

La conoscenza delle vicende di vita del truffatore e mistificatore Cagliostro lo lasciarono impietrito “wie das Haupt der Gorgonen” (Goethe 2000 [1822], 364)⁶² e la proliferazione delle logge di adepti a lui legati destò in lui le più vive preoccupazioni. La spinta irrazionalistica che guidava queste sette, la sete di scienze occulte e il bisogno di redentori e di falsi profeti erano per Goethe l'allarmante segnale dell'irruzione delle forze oscure dell'anarchia e del caos che, a suo avviso, una volta evocate non sarebbero state più governabili nella loro inarrestabile dinamica di disgregazione delle già traballanti strutture di Antico Regime: “La fede nei mistificatori era l'inizio e la causa del crollo del mondo settecentesco, un mondo profondamente malato perché dava ormai tutto in pasto alle streghe e non aveva più fede nei valori dell'uomo” (Baioni 1998, 105). Durante la giovanile stagione pietistica, Goethe aveva avuto modo di frequentare queste associazioni occultistiche e massoniche, ma dal suo soggiorno nel ducato di Weimar – città in cui il fermento rosacrociano tra politici e intellettuali non era certo un mistero – il poeta iniziò a guardare con diffidenza questi sommovimenti che abbracciavano e agitavano gli ambienti sociali e intellettuali, seminando irrequietezze, curiosità, diffondendo fermenti sociali, risvegliando nostalgie e utopie, e proponendo forme di aggregazione alternative a quelle pubbliche controllate dalla politica ufficiale. L'attività delle logge veniva tuttavia consentita, talvolta persino promossa o almeno tollerata,

ma collana e avrebbe graziosamente consentito che il Cardinale anticipasse la cospicua somma dell'acquisto, che lei gli avrebbe restituito rapidamente. Per dimostrare la riconoscenza per la generosa disponibilità del Cardinale, la sovrana lo avrebbe incontrato fuggevolmente di notte quale segno di riconciliazione e di commossa accettazione dell'amorevole dedizione dell'inquieto e mondano Cardinale, che è anche un fervente discepolo di Cagliostro. La coppia degli imbroglioni in possesso del gioiello viene ben presto smascherata e per discolparsi accusa subdolamente il conte di Cagliostro, personalità eminente dell'occultismo dell'epoca, fondatore di un sistema latomistico esoterico, la massoneria egizia. Il Ministro del re, il Barone Breteuil, che Goethe conosce nel 1792, come ricorda nella *Campagna in Francia*, spedisce frettolosamente tutti alla Bastiglia, compresi Cardinale e mago. Il successivo processo scagiona il conte, cui per motivi di ordine pubblico viene intimato di lasciare in brevissimo tempo il regno. Rifugiatosi a Londra, il discusso taumaturgo scrive nel 1786 la famosa *Lettre au peuple français* in cui prevede le turbolenze rivoluzionarie con la trasformazione della Bastiglia abbattuta in amena passeggiata. Il processo per l'*Affaire du collier* contribuisce a screditare ancor più la monarchia, mentre per Cagliostro inizia la parabola discendente terminata con l'incauto arrivo nella Roma papalina dove viene arrestato e processato a Castel Sant'Angelo. La condanna a morte è tramutata in carcere duro a vita nella fortezza appenninica di San Leo, dove muore in circostanze misteriose nel 1795” (Freschi 1999, 145-146).

⁶¹ “La vicenda precede immediatamente la Rivoluzione francese e ne è in qualche misura il presupposto” (Eckermann 2008, 351, trad. di Vigliani).

⁶² “Come la testa della Gorgona” (Goethe 1945, 203, trad. di Cartoscelli).

ma la diffidenza crebbe fino a giungere a vedere nelle società segrete un pericolo. A detta di Goethe, il fanatismo, la *Schwärmerei* di borghesi arrivisti e di languidi aristocratici trova un indistricabile nesso con il radicalismo rivoluzionario che nel Terrore di Robespierre mostrerà il suo volto più malefico e agghiacciante. Il poeta di Weimar dirà a Lavater nel 1781:

Glaube mir, unsere moralische und politische Welt ist mit unterirdischen Gängen, Kellern und Cloaken miniert, wie eine große Stadt zu sein pflegt, an deren Zusammenhang, und ihrer Bewohnenden Verhältnisse wohl niemand denkt und sinnt; nur wird es dem, der davon einige Kundschaft hat, viel begreiflicher, wenn da einmal der Erdboden einstürzt, dort einmal ein Rauch aus einer Schlucht aufsteigt, und hier wunderbare Stimmen gehört werden. Glaube mir, das Unterirdische geht so natürlich zu als das Überirdische, und wer bei Tage und unter freim Himmel nicht Geister bannt, ruft sie um Mitternacht in keinem Gewölbe. Glaube mir, du bist ein größerer Herenmeister als einer, der sich mit *Abacadabra* gewasnet hat. (Goethe 1987, 149-150)⁶³

La deriva irrazionale della società europea che Goethe additava come la causa latente dello scoppio rivoluzionario, vedeva quindi coinvolta gran parte della borghesia progressista a cui però il poeta non attribuiva le colpe più grandi. Per Goethe, infatti, la rivoluzione era un problema che riguardava principalmente la nobiltà, la classe che con la sua condotta corrotta e la sua inabilità governativa aveva favorito l'ascesa di ambiziosi borghesi imbroglioni, esponendosi oltretutto al pericolo ben più temibile di cadere in pugno dei ciarlatani della politica. Il 4 gennaio del 1824, parlando con Eckermann, Goethe si dichiarò fortemente convinto che “irgendeine große Revolution nie Schuld des Volkes ist, sondern der Regierung”, non sufficientemente “gerecht und wach” per “ihnen durch zeitgemäße Verbesserungen entgegenkommen” (Eckermann 1999 [1836-1848]), 532)⁶⁴. Un problema politico e sociale che già Lukács evidenziava ponendo sotto esame il sistema statale tedesco ed europeo di fine Settecento, inadeguato alle conciliazioni delle parti e all'armonico sviluppo sociale di un'insanabile contraddizione di termini. Da una parte, infatti, nel progressismo della borghesia vi era sì la critica agli ordinamenti feudali retrogradi, che soffocavano lo sviluppo della personalità umana, ma dall'altra le stesse leggi e intuizioni del nuovo Stato burocratico borghese e la divisione capitalistica del lavoro – che consentivano

⁶³ Trad.: Credetemi, il nostro mondo morale e politico è disseminato di cunicoli, cantine e cloache, come lo è una grande città, e nessuno ha idea dei legami e delle relazioni dei suoi abitanti; ma diventa molto più comprensibile per coloro che ne hanno una certa conoscenza quando il terreno crolla lì, il fumo sale da un burrone lì, e si sentono voci meravigliose qui. Credetemi, il mondo sotterraneo è tanto naturale come lo è il soprannaturale, e chi non scaccia gli spiriti di giorno e a cielo aperto non li chiama a mezzanotte in nessun rifugio. Credetemi, siete un maestro più grande di uno che è stato purificato con l'*Abacadabra*.

⁶⁴ “Di una grande rivoluzione non è mai colpevole il popolo, bensì il governo. Le rivoluzioni diventano impossibili quando i governi si mantengono giusti e vigilanti così da prevenirle, concedendo riforme consone allo spirito dei tempi” (Eckermann 2008, 427, trad. di Vigliani).

alla classe media di inserirsi da protagonista nella vita politica – anziché favorire la completa realizzazione dei cittadini, si rivelarono altrettanto repressivi. L'idea dell'uomo totale e *gebildet* promulgato nelle filosofie settecentesche tendeva perciò a naufragare a causa dello stesso pensiero che lo aveva generato (Lukács 1983).

Per Goethe la ritrovata Weimar doveva rappresentare dunque la dimensione eterna, piccola e lontana dal cataclisma rivoluzionario centrifugo, poiché la nuova scelta:

È positiva in virtù della sua interpretazione di una situazione storica che gli farà apparire Weimar, così piccola e così lontana dal grande cataclisma che stava per scuotere l'Europa, come una sorta di dimensione eterna, un momento di stasi e di miracolosa sospensione del movimento centrifugo della storia che avrebbe distrutto quell'illuminata cultura dell'umanesimo settecentesco di cui credeva di avere ritrovato l'unità durante il soggiorno italiano. Il disimpegno di Goethe dalla vita politica e la lontananza di Weimar dai grandi sommovimenti della storia erano insomma solo due aspetti di una stessa dimensione di esemplare astoricità che il poeta sentì di dover realizzare in se stesso per opporsi alla dissoluzione della società del Settecento, non nel 1789, quando scoppiò la Rivoluzione, bensì qualche anno prima, precisamente nel 1785, quando gli giunsero da Parigi le prime notizie sul famoso scandalo del *collier*. (Baioni 1998, 102)

È evidente che, riguardo alle posizioni assunte da Goethe nella seconda esperienza weimariana, la critica è piuttosto concorde nel sottoscrivere un atteggiamento piuttosto defilato nei confronti della Rivoluzione francese, tanto che ha spesso accostato l'apparente apoliticità del poeta a una serena contemplazione olimpica di un mondo in rivolta. Sempre secondo Baioni – sicuramente lo studioso che più ha contribuito a questa convinzione storiografica:

Se nei primi anni di Weimar aveva scorto il proprio umanesimo nell'unità di vita e poesia e se, dopo la crisi di questa unità, era fuggito in Italia per tentarne la realizzazione, ora ritrova se stesso esclusivamente nella propria poesia, accetta dunque la frattura tra poesia e realtà, questa frattura sembra anzi ora essere la condizione vitale del suo classicismo. Il vero problema dell'interpretazione dell'esperienza italiana si pone esattamente in questo momento in cui l'umanesimo realizzato da Goethe in Italia può riconoscersi soltanto nell'esercizio della poesia. [...] La Rivoluzione in sostanza aveva tragicamente confermato l'inquietudine e il presagio che aveva spinto Goethe verso la chiarezza classica e mediterranea. Il viaggio in Italia era così la prima fondamentale forma del suo tentativo di restaurazione e la solitudine del poeta al suo ritorno dall'Italia e soprattutto il suo silenzio nei confronti della Rivoluzione sono l'espressione della profonda frattura che divide il poeta dal suo momento storico. Se lui aveva trovato in Italia il proprio equilibrio, l'Europa lo aveva irrimediabilmente perduto: aveva scoperto la chiarezza e l'armonia, mentre l'Europa era in presa al disordine e al caos. (Ivi, 108)

Considerazioni in parte vere, ma che ci permettiamo di ridimensionare, andando contro la diffusa tendenza a ricondurre questa fase artistica a un'evoluzione intellettuale rispetto al passato. La nuova fase che si inaugura dopo l'esperienza italiana, infatti, ci appare piuttosto come un'ulteriore evoluzione nel pensiero estetico, politico e filosofico di Goethe, in quanto, se è vero che la qualità delle opere di questo periodo potrebbe apparire meno prestigiosa rispetto a capolavori come *Tasso*, *Ifigenia*, *Werther*, è altrettanto vero che il loro spessore intellettuale acquista risvolti assolutamente originali e controcorrente nel contesto storico e artistico dell'Europa rivoluzionaria.

La riflessione estetica di Goethe adesso si arricchisce di una componente fortemente politica, tanto da sentirci di sottoscrivere le posizioni difese da Friedrich Schlegel nella sua *Geschichte der alten und der neueren Literatur* (1812) quando individua nella Rivoluzione francese il termine discriminante delle posizioni culturali e filosofiche di quanti operavano in Germania nell'ultimo decennio del secolo. Secondo Schlegel, la cosiddetta età di Goethe avrebbe trasformato il pubblico di amici e di cultori dell'arte – la generazione di Klopstock, Winckelmann, Lessing – in un pubblico criticamente *engagé* con tutti i problemi dell'epoca. La lotta contro la Rivoluzione che caratterizza la generazione del Goethe maturo avrebbe creato una nuova letteratura politica e filosofica, accendendo lo spirito di parte e favorendo il sorgere di nuove sette e correnti letterarie politicizzate in una coscienza completamente nuova del fatto poetico. È in questa nuova situazione culturale che si colloca dunque il classicismo di Weimar ed è ciò che ha determinato il sorgere dell'impegno politico dello scrittore e, conseguentemente, della coscienza del rapporto tra arte e istituzioni della società.

In primo luogo, il presupposto del classicismo weimariano di Goethe consiste nella critica delle cause delle componenti irrazionali e distruttrici della nuova cultura borghese, cause che il poeta individua nella corruzione dell'aristocrazia e in un sistema statale inadeguato alle istanze del singolo e della comunità, per poi chiarire, in un secondo momento, il programma morale e poetico nel recupero di quei principi umanistici di *Bildung* che avevano guidato la sua ribellione giovanile. Il modello umano da perseguire per il raggiungimento di questo *status* è rappresentato dall'individuo generoso e guidato dalla ragione proposto da Spinoza, entità che possiede sulle cose e sul mondo uno sguardo sinottico, necessario ed eterno, attento, più che al singolo particolare, ad una dimensione complessiva. Tale dote, unita alla fermezza e alla dedizione verso il prossimo, consente l'apertura al sociale, ovvero la capacità di inserirsi nella comunità umana rispettando le leggi imposte da uno Stato che rispecchi l'organizzazione morfologica e quindi gerarchica dell'idea di *Urpflanze* dedotta in Italia:

Il classicismo tedesco [...] con l'idea della natura, o meglio, con la metafora della crescita uniforme ed armonica della pianta, intendeva porre alla storia dell'uomo una sorta di modello didattico, una norma ideale del progresso che instaurasse tra storia e natura un rapporto pedagogico inteso a contenere e a educare, entro la legge dell'evoluzione *vegetale*, la ferinità delle passioni, il cosmo meramente umano [...] scatenatore di follie. [...] Nella concezione herderiana e goethiana

del progresso politico vi è ancora quella componente tutta settecentesca che è la misura e il dominio delle passioni e che la storia può essere spazio di bella umanità solo in quanto, ispirandosi all'ideale legge dello sviluppo della pianta, rifiuti gli eccessi, gli arbitri, le fratture, in una parola la cieca passionalità della natura animale. (Ivi, 124-125)

Sono queste le proposizioni chiave che rivelano a Goethe la strada da percorrere per uscire dallo stato di minorità in cui è rimasto bloccato invece il protagonista dei *Leiden*, consentendo l'apertura alla dimensione comunitaria tematizzata nei romanzi di formazione della maturità. L'"evoluzione" – naturale – si oppone all'idea di "rivoluzione" – contro natura.

Per attuare un simile programma politico, agli occhi del poeta era urgente *in primis* un sistema di riforme che potessero garantire la solidità statale attraverso una costituzione promulgata da un principe, un reggente che considerasse se stesso servitore dello Stato e i suoi sudditi individui liberi entro i confini del loro cetto. È un compromesso sociale che già Immanuel Kant aveva individuato come necessario nello scritto *Beantwortung der Frage: Was ist die Aufklärung?* (1784) attraverso la distinzione tra l'esercizio della ragione pubblica ed esercizio della ragione privata da parte del cittadino: "Ich verstehe" – ci dice il filosofo –

aber unter dem öffentlichen Gebrauche seiner eigenen Vernunft denjenigen, den jemand als Gelehrter von ihr vor dem ganzen Publikum der Leserwelt macht. Den Privatgebrauch nenne ich denjenigen, den er in einem gewissen ihm anvertrauten bürgerlichen Posten, oder Amte, von seiner Vernunft machen darf. (Kant 1784, 485)⁶⁵

Per il filosofo, nel momento in cui un individuo esercita la propria ragione privata davanti a un pubblico ristretto di ascoltatori, non deve valersi liberamente delle proprie facoltà critiche riguardo le argomentazioni da lui esposte. Egli, infatti, "einen fremden Auftrag ausrichtet" (ivi, 487)⁶⁶, ovvero svolge un incarico affidatogli da un'istituzione a cui deve obbedire. Ma

als Gelehrter, der durch Schriften zum eigentlichen Publikum, nämlich der Welt, spricht, mithin der Geistliche im öffentlichen Gebrauche seiner Vernunft, genießt einer uneingeschränkten Freiheit, sich seiner eigenen Vernunft zu bedienen und in seiner eigenen Person zu sprechen. (*Ibidem*)⁶⁷

⁶⁵ "Intendo per uso pubblico della propria ragione l'uso che uno ne fa, come studioso, davanti all'intero pubblico dei lettori. Chiamo invece uso privato della ragione quello che ad un uomo è lecito farne in un certo ufficio o funzione civile di cui egli è investito" (Kant 2006, 50, trad. di Merker).

⁶⁶ "Esegue un incarico altrui" (ivi, 13-14).

⁶⁷ "In qualità di studioso che parla attraverso scritti al pubblico propriamente detto, vale a dire al mondo, dunque in qualità di ecclesiastico nell'uso pubblico della propria ragione, egli gode di una libertà illimitata di valersi della propria ragione e di parlare in prima persona" (ivi, 14).

Lo stato di maggioranza di cui parla Kant appare allora come un compromesso tra le spinte volontaristiche del singolo e le istituzioni politiche e statali. Questo incitamento a far uso della ragione può forse apparire contraddittorio con il dovere di obbedienza allo Stato, ma per Kant è proprio l'esistenza di uno Stato forte che rende possibile il libero uso della ragione da parte degli individui. Goethe – al pari di Kant – mantenne sempre saldamente tale convinzione, ritenendo che in ambito tedesco l'opera di sovrani illuminati quali Federico II e Giuseppe II potesse garantire questo equilibrio ideale e fosse in grado di soddisfare ogni esigenza di rinnovamento da parte del popolo.

In un articolo uscito per *Die Horen, Über literarischen Sansculottismus* (1795), Goethe constata la mancanza di una letteratura nazionale tedesca e ne fa risalire la causa maggiore a quel carattere di particolarismo politico che caratterizzava la Germania dell'epoca. Una peculiarità che tuttavia il poeta *engagé* non considerava negativamente, poiché si augurava che fossero risparmiati in Germania quegli stravolgimenti che, complici dell'unità politica nazionale come stava avvenendo in Francia, avrebbero ostacolato la produzione di opere veramente "classiche". In effetti, la letteratura auspicata dal poeta nel suo pamphlet politico-estetico veniva adesso intesa come *Weltliteratur*, una corrente artistica cosmopolita che abbracciasse le diversità riconducendole agli unici dettami di organicità e *Humanität*; veniva cioè negato il concetto politico di nazione e di letteratura nazionale, prodotto della Rivoluzione francese, a favore di una reale *Geselligkeit*, una socievolezza universale fondata sull'umanesimo estetico. Come scrive Baioni:

Il particolarismo tedesco, che era stato la causa di tutte le involuzioni irrazionalistiche dello *Sturm und Drang*, diventava dunque ora la condizione storica del suo superamento; e dove gli ideali stürmeriani parevano realizzarsi nel caos della Rivoluzione, l'ordine dell'assolutismo costituiva la garanzia politica del libero esercizio delle virtù umanistiche. (1998, 150)

Scagliandosi contro la stampa filogiacobina tedesca che vedeva proprio nel particolarismo i motivi di una mancata rivoluzione, Goethe manifestava il suo aperto dissenso verso qualsiasi genere di conflitto, un odio per la guerra e per le lotte politiche che trovava le sue radici nella sensibilità settecentesca e nel concetto kantiano della *Toleranz*. L'odio di parte che aveva dilaniato la Francia e le strutture della sua monarchia fu rintracciato dal poeta stesso in Germania nel sorgere dei club politici e nella cruenta passione con cui questi si battevano per far valere i diritti individuali e repubblicani. È così che:

La sua posizione, di continuo riaffermata in quegli anni, affiora nitidamente in quei frangenti con un atteggiamento di pensosa neutralità, mentre l'intera nazione, o almeno le giovani generazioni, partecipano alle sorti della cosiddetta guerra di liberazione, la prima per cui si è fatto ricorso a una specie di leva di massa, mutuata dall'esempio della Francia rivoluzionaria. (Freschi 1999, 154)

Nel corso dei turbolenti anni che vanno dallo scoppio della Rivoluzione francese alle guerre napoleoniche, nell'animo di Goethe si andò così progressivamente sviluppando quel sentimento di imparzialità politica e di astio

nei confronti della realtà storica moderna che di lì a poco avrebbe caratterizzato il sodalizio con Schiller della cosiddetta *Weimarer Klassik*. Un atteggiamento che però non è da intendere come un disinteressato distacco dalle cogenti problematiche politiche del periodo, bensì come una dolorosa presa di coscienza di una situazione che Goethe stesso ebbe occasione di toccare con mano durante la campagna in Francia dell'agosto del 1792 al fianco del duca di Weimar Carl August. Nello scritto *Campagne in Frankreich 1792* (1822) in cui è riportata questa capitale esperienza, infatti, Goethe disegna, spesso in modo cruento, la follia della guerra che scatena le bestiali forze del caos e dello spirito di parte, distruttrice di quell'ideale di tolleranza kantiana che nel tardo Settecento fu fondamento di un ben inquadrato modello sociale:

Questo [...] è il risultato più vero della *Campagna di Francia*: il classicismo diventa per Goethe il tentativo di fermare la storia alla misura tutta settecentesca della tolleranza e della *Geselligkeit*. L'imparzialità che nel corso della narrazione osserva nei confronti di nobili e democratici è così la presa di posizione del conservatore, ma, diremmo meglio, del cosmopolita settecentesco che vede crollare il proprio ideale di umanità nel caos delle passioni di parte. [...] Per Goethe, gli eccessi della Rivoluzione, soprattutto il terribile 1793, rappresentarono la fine di tutte le illusioni illuministiche della bella umanità. (Baioni 1998, 118-119)

È una questione culturale, oltre che politica, che il poeta cercherà di inquadrare alla fine della *Campagne* quando scrive:

Übrigens läßt sich hiebei bemerken, daß in allen wichtigen politische Fällen immer diejenigen Zuschauer am besten dran sind, welche Partei nehmen; was ihnen wahrhaft günstig ist, ergreifen sie mit Freuden, das Ungünstige ignorieren sie, lehnen's ab, oder legen's wohl gar zu ihrem Vorteil aus Der Dichter aber, der seiner Natur nach unparteiisch sein und bleiben muß, sucht sich von den Zuständen beider kämpfenden Teile zu durchdringen, wo er denn, wenn Vermittlung unmöglich wird, sich entschließen muß, tragisch zu endigen. Und mit welchem Zyklus von Tragödien sahen wir uns von der tosenden Weltbewegung bedroht! (Goethe 2000 [1822], 361)⁶⁸

Lo scrittore traversa queste vicende come un osservatore neutrale, quasi da reporter piuttosto che da membro attivo di uno degli schieramenti in com-

⁶⁸ "Per il resto viene di notare in questa occasione, che in tutte le importanti circostanze politiche sempre si trovano meglio quegli spettatori che prendono partito: colgono con gioia ciò che ad essi è veramente giovevole, ignorano ciò che è sfavorevole, lo respingono o lo girano a loro vantaggio. Il poeta invece che per sua natura deve essere e restare imparziale, cerca di comprendere la situazione delle due parti in lotta e quando una conciliazione è impossibile, deve decidersi a finire tragicamente. E con quale ciclo di tragedie ci vedevamo minacciati dal mugghiante sconvolgimento del mendo!" (Goethe 1945, 208, trad. di Cartoscelli).

battimento⁶⁹. La descrizione della *Campagne* ci riporta a una realtà distruttiva in cui l'umanità è sconvolta dalla vanità e dalla vacuità delle aspirazioni individuali, tra cui quelle delle odiate compagini aristocratiche francesi – gli *émigrés* inetti e litigiosi – che, sperando in un loro ritorno a Parigi, si erano alleate con l'esercito austro-prussiano: una speranza che viene definitivamente vanificata il 20 settembre dello stesso anno con la sconfitta inaspettata delle forze della coalizione a Valmy. Goethe si addolora non tanto per la disfatta delle armate imperiali, quanto per le tragedie umane da essa causate; la marcia degli alleati subito dopo la fortunata impresa di Verdun diventa una ritirata, un'anabasi dolorosa e paradossale, tanto che il poeta non può trattenersi dall'osservare: “Also kamen nun Preußen und Österreicher und ein Teil von Frankreich, auf französischem Boden ihr Kriegshandwerk zu treiben. In wessen Macht und Gewalt taten sie das?” (ivi, 200)⁷⁰. È una domanda nel cui tono balena il sospetto, ormai certo nell'animo del poeta, che la campagna non sia mossa da una causa di giustizia restauratrice e illuministica come in un primo momento aveva potuto credere, bensì da una foga a tratti irrazionale ed egoistica che coinvolge tutte le parti, sia i rivoluzionari che i conservatori, sia gli aristocratici che i borghesi.

In questo momento storico, la concezione dello sviluppo evolutivo diventa allora operante come dominio della ragione e della misura della ferinità caotica e umana rivoluzionaria. È proprio il poeta-filosofo, dunque, a tracciare la strada da percorrere per la risoluzione dei conflitti. In questo senso, il distacco autoimposto da Goethe si arricchisce di una valenza squisitamente pedagogica e mai cinica in cui la presa di distanza da ogni sentimentalismo e da ogni ideologia diventa il presupposto essenziale per la fondazione di una nuova etica sociale e politica alternativa alla Rivoluzione centrifuga, tentativo, questo, di preservare un mondo ormai perduto che si risolverà nella missione etico-estetica della *Weimarer Klassik* e che troverà il suo culmine nel sodalizio artistico con Friedrich Schiller.

In questo secondo periodo weimariano l'elaborazione di un pensiero politico e sociale si sposta sul piano di un'educazione estetica dell'umanità attraverso la *paideia* individuale, la *Bildung*, appunto. Come ha fatto notare Michele Cometa

⁶⁹ La condotta di Goethe si accosta alla corrente conservatrice che caratterizzerà l'*élite* intellettuale tedesca del primo Novecento: “La distanza dagli accadimenti francesi precorre e in certo senso inaugura quella tradizione – così germanica – di gelida, superiore neutralità che mostra ad esempio un Ernst Jünger durante la sua campagna in Francia nel 1940. E non a caso in entrambi gli scrittori, tedeschi e impolitici, è forte l'interesse per le opere d'arte e per l'osservazione scientifica, nonché la sottile capacità di cogliere l'umanità nelle truppe e nella gente semplice. Sono atteggiamenti peculiari a un'esperienza intellettuale che appartiene alla cultura conservatrice, assai radicata nella Germania del primo Novecento e che ha trovato il suo culmine, tra il 1930 e il 1945, nella Emigrazione Interna in Jünger, appunto, come pure in Benn e Wiechert” (Freschi 1999, 158).

⁷⁰ “Vennero così Prussiani e Austriaci e una parte di Francesi a fare la loro guerra in terra di Francia. In nome di quale potere, di quale potenza essi facevano questo?” (Goethe 1945, 27, trad. di Cartoscelli).

nel suo studio sull'età di Goethe, gli assunti di questa pedagogia umanistica si collocano nello sfondo della neonata filosofia idealista tedesca. Nel primo atto teorico degli idealisti, il cosiddetto *Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1796-1797, prima pubblicazione 1917), Hegel, coadiuvato da Schelling e Hölderlin, pone su carta le questioni che animarono tutta l'epoca del classicismo goethiano:

Il perfezionamento della filosofia di Kant, non solo sul piano dell'etica, ma soprattutto su quello dell'estetica che, dopo la *Kritik der Urteilskraft* (*Critica del giudizio*, 1790) si candidava a essere luogo di elaborazione di una filosofia del consenso e della negoziazione sociale; la critica radicale dello Stato come macchina dispotica e disumana in contrasto con l'elementare aspirazione alla libertà dell'uomo; l'idea della bellezza (*Schönheit*) come vertice di un sistema complesso che comprende verità (*Wahrheit*) e bontà (*Güte*) secondo l'ideale greco; la necessità di una filosofia dello spirito che sappia comunicarsi al popolo per stimolare la riflessione critica e l'emancipazione sociale e, infine, l'idea che sta alla base di tutta la poetologia del tempo, l'individuazione di un travestimento mitologico dei nuovi filosofemi ai fini di una loro diffusione popolare. (Cometa 2006, 22)

Al pari dei propositi della *Weimarer Klassik*, dunque, la filosofia idealista si presentava così come il tentativo di ricongiungere natura, divino e soggettività all'interno di un apparato sociale, appunto, ideale e metastorico in cui l'atto estetico doveva dare visibilità reale, fisica, a un'idea che permettesse l'apertura a una via oggettiva verso la trasformazione della realtà e all'autoconoscenza del soggetto e del suo mondo: "La filosofia [e l'arte devono] dunque tornare a essere, attraverso una riscoperta delle potenzialità della retorica, educatrice della storia-umanità e mettersi al servizio dell'educazione popolare grazie a una strategia comunicativa" (ivi, 23). La politica dell'idealismo si poneva dunque l'obiettivo di perseguire il punto di vista della pura umanità come antidoto al caratteristico, al locale e al nazionale, sentimenti che nella valanga della storia causata dalla Rivoluzione erano posti in primo piano dalle nuove generazioni di poeti e letterati.

Come si è avuto modo di appurare, i contenuti dell'*Italienische Reise* di Goethe contribuirono a creare, una volta in patria, il nucleo del classicismo weimariano, primo, come accennato, per l'ispirazione filoellenica, nucleo di un impegno politico e sociale già evidente in Winckelmann, e per la meditazione sulla natura, chiave per una successiva meditazione sulla storia, ma soprattutto per quanto riguarda la fitta rete di relazioni umane che il poeta viaggiatore aveva tessuto durante la sua peregrinazione. La cerchia dei cosiddetti *Weimarkunstfreunde* fu proprio il sintomo di un incontro tra culture, il luogo specifico del progetto di *Weltliteratur* e di *Geselligkeit* di Goethe:

Forte dell'esperienza maturata da Herder con la raccolta dei canti popolari, Goethe sa che l'elemento comune tra le varie tradizioni letterarie non va cercato nell'annullamento delle differenze o nell'acritica importazione di stilemi che comunque considera destinati al fallimento, ma al contrario in

quell'“universalmente umano”, in quell'*Ewig-Menschliches* che costituisce l'obiettivo utopico del suo classicismo. Proprio nelle differenze tra le letterature e le culture emerge il dato comune che definisce l'Umano: l'impulso a costruire una cultura, innanzitutto, e la caparbia volontà di comunicarla e svilupparla. [...] Palese è l'obiettivo politico di queste considerazioni: ristabilire, dopo la profonda delusione e le laceranti contraddizioni dell'era [rivoluzionaria] e napoleonica, la comunicazione tra le culture [e le classi], favorire la tolleranza (*Duldung*) e il reciproco riconoscimento (*Anerkennung*) tra le nazioni reduci dalla guerra, far sì, infine, che il commercio materiale possa essere accompagnato da un commercio spirituale altrettanto rapido e vivificante. (Ivi, 71)

Nel 1794 – nello scenario drammatico del Terrore che raggiunse proprio in quell'anno il suo apice – Friedrich Schiller, Wilhelm von Humboldt e lo storico Karl Ludwig von Woltmann fondarono *Die Horen*, invitando anche Goethe a fornire il suo apporto a una rivista che sarebbe diventata il manifesto teorico dell'umanismo tedesco della *Weimarer Klassik*. L'alleanza suggellata tra Schiller e Goethe all'interno della pubblicazione, concretizzava, infatti, una sorprendente e moderna concezione dell'intervento culturale, destinata a raccogliere i più rappresentativi scrittori e pensatori del tempo e a costituire un ideale punto di incontro per chi all'interno della cultura tedesca intendeva distanziarsi dall'invadente politicizzazione dell'editoria. Di fronte a una Francia agitata dal Terrore giacobino, l'esclusione di ogni tema politico degli scritti del *Die Horen* restituiva così spazio a un interesse universale e più alto per ciò che è puramente umano, poetico e filosofico. La missione culturale del classicismo weimariano e della rivista ha un carattere innovativo, è una militanza etico-estetica volta a un rinnovo radicale della società europea di fine Settecento. Come osserva Freschi, lo scambio epistolare tra i due poeti e i primi articoli della rivista in particolare incarnano:

Il *corpus* teorico della nuova estetica che prende le distanze critiche dal pensiero ortodosso come pure dall'Illuminismo. Nelle lettere si chiarisce la 'diversità' classica, ovvero il peculiare contributo del classicismo alla cultura dell'epoca, cogliendo, altresì i limiti dell'*Aufklärung* con l'insormontabile contrasto tra osservatore e oggetto osservato, fra soggetto e oggetto, nonché con l'esclusiva visione materialistica della natura, la cui conoscenza per gli intellettuali razionalisti dipende solamente dai rapporti quantitativi oggettivamente misurabili. [...] La ricerca estetica si muove verso l'individuazione di un termine medio tra Illuminismo, accusato di *Barbarei des Realismus* e un idealismo distante e distaccato dalla prassi e dalla percezione della natura. Per Goethe e Schiller è determinante [...] la possibilità di un *reines Phänomen*, di un fenomeno puro a fondamento della elaborazione artistica, che risulta in tal modo giustificata sia nella sua capacità di accesso intuitivo sia quale normatività razionalmente basata. È questa la condizione [...] di un'estetica che pretende di riaffermare in un'epoca convulsa, segnata anche da efferate violenze, la missione dell'arte come via alla *Humanität*, alla autoconsapevolezza etica, estetica e intellettuale della dignità dell'uomo nella comunità ancorata alla legge e ai patti traditi. (1999, 167)

Die Horen proponeva dunque un programma alquanto inusuale per l'epoca. In opposizione al vicino tumulto delle guerre che intimorivano la patria e contro la battaglia delle opinioni politiche condotta nei circoli, la rivista intendeva contribuire a un miglioramento della situazione sociale al di là dell'impuro spirito politico, lavorando all'edificazione di fondamenti più puri e di costumi più nobilitanti. Non attraverso una rivoluzione politica sarebbe subentrato il miglioramento della realtà sociale, bensì con un intrattenimento sereno e alieno da passioni che avrebbe riconciliato sotto il vessillo della bellezza il mondo politicamente diviso. Una presentazione in cui era già racchiuso in forma succinta il programma schilleriano in risposta alla Rivoluzione francese: un'educazione estetica dell'uomo concepita come educazione alla libertà che si proponeva di formare con l'ausilio dell'arte i liberi cittadini di uno stato retto della ragione.

La pedagogia della *Bildung* propugnata dalla *Weimarer Klassik* è quindi il mezzo attraverso il quale sarebbe stato possibile evitare il brusco sovvertimento culturale rivoluzionario in favore di una visione oggettiva ed evolutiva del divenire. Se abbiamo già stabilito più volte la base filosofica da cui partire per innescare tale processo educativo – vale a dire la concezione organica e naturale della storia che nel rapporto tra uomo e natura deve garantire il progresso umano secondo la forma e le universali leggi della *Urpflanze* – il presupposto ideologico e pragmatico di tale educazione dobbiamo adesso individuarlo in quel compromesso politico e sociale che Kant formalizza nello scritto, già citato, *Was ist die Aufklärung?*

Molte opere di Goethe di questo periodo, infatti, si concentrano proprio su questo cardine concettuale fondamentale, cercando di stabilire una rinnovata rielaborazione dell'*ethos* della borghesia europea dilaniata eticamente dalla Rivoluzione e dalle sue disastrose conseguenze. Goethe cerca cioè di fissare il passaggio da una mentalità limitata ed egoisticamente ristagnante nel privato a una maggiore ricettività verso il nuovo e le responsabilità comunitarie, verso l'Altro. Il modello ideale il poeta lo ricerca nelle strutture politiche dell'Antichità greca: si trattava di predisporre il rinnovamento dell'arte e della società moderna sul modello di quella antica, ma non attraverso un processo di mera imitazione, bensì nella attualizzazione del sentimento etico ispiratore di quella cultura. Nella relativa quiete politica conseguente al trattato di Basilea⁷¹ "Weimar poteva veramente diventare agli occhi di Goethe e Schiller una moderna Atene europea dedita agli ideali della pura umanità" (Baioni 1998, 153). Il compromesso sociale – promosso in opere quali *Die Aufgereten* (1793, prima pubblicazione 1817) e *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) – si attuerà nella forma di una reale pedagogia delle classi attraverso la sintesi dialettica tra borghesia e nobiltà, tra sudditi e sovrani. Il catalizzatore della sintesi è il riconoscimento dei diritti di ciascuna delle parti sociali che trova il suo fondamento in una sorta di patto fiduciario e nel rispetto reciproco dei limiti e degli oneri

⁷¹ La pace di Basilea venne firmata il 5 aprile 1795 dalla Francia della Commissione Termidoriana e la Prussia di Federico Guglielmo II.

che la società impone per assicurare un'evoluzione naturale e non conflittuale. Se la borghesia deve saper vivere entro i propri limiti, nel rispetto della rinuncia, l'*Entsagung*, e della *Selbstbeschränkung*, ovvero di quella forma di autolimitazione che ne garantisce la sopravvivenza e la pace, la nobiltà dovrà acquisire a sua volta queste importanti virtù borghesi per poi offrire ai sudditi, oltre che il rispetto dei diritti fondamentali dell'uomo, la possibilità reale dell'educazione estetica loro negata da sempre. In poche parole, il borghese dovrà educare e servire il nobile con il senso della misura; il nobile, a sua volta, dovrà educare e servire il borghese con il senso del bello. Nel riconoscimento dei propri diritti e limiti, la società futura potrà evolversi nel rispetto dei più alti ideali di *Bildung*, *Humanität* e *Natur*. Solo così "le forze, altrimenti intente a isolare e dividere, si uniscono d'improvviso in un'azione comune per promuovere una nuova esistenza politica e sociale: 'Non è d'aiuto il singolo, bensì chi sa unirsi agli altri al momento giusto'" (Hölscher-Lohmeyer 1996 [1991], 68, trad. di Margara).

Per collegare il nostro discorso all'analisi dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ci sembra opportuno riportare per intero una riflessione di Ladislao Mittner parafrasata da Baioni:

Goethe e Schiller in sostanza potevano certo sublimare l'impotenza politica della Germania in una dimensione storica di ideale apoliticità in cui fosse possibile conservare una intatta immagine dell'uomo messa in pericolo dalle forze centrifughe della storia. Ma dovevano anche accettare come condizione preliminare di quel loro programmatico impegno del disimpegno estetico il particolarismo della vecchia Germania feudale. Si crea in questo modo, per la prima volta al livello di una conscia azione culturale, quella frattura fra politica e letteratura cui Ladislao Mittner attribuisce il sostanziale fallimento del classicismo di Weimar. Il classicismo diventa così un rifiuto della realtà politica in nome delle pure idealità dell'arte e si rivela essere la prima formulazione di una poesia intesa come isola di umanesimo al centro di nuove strutture politiche e sociali dirette a confutare questa funzione conservatrice della poesia costituendo poi, proprio per questa sua posizione squisitamente estetica, la base di partenza della teoria romantica. Questa opposizione del classicismo di Weimar verso la storia, che [...] poteva attuarsi solo a prezzo di una regressione sulle posizioni del classicismo winckelmanniano, è la causa fondamentale della profonda frattura che si aprirà tra Goethe e le nuove generazioni di letterati. "Come si è già ricordato, – scriverà Heine nella *Romantische Schule*, – noi disapprovavamo la sterilità della sua parola, l'estetismo che attraverso di lui si diffuse in Germania e che esercitava sulla gioventù tedesca un influsso quietistico e operava contro una rigenerazione politica della nostra patria". (1998, 153-154)

Vogliamo distaccarci fortemente da queste dichiarazioni. Crediamo infatti che il fallimento del classicismo trovi le sue motivazioni proprio in questo tipo di scetticismo diffuso nei confronti di tale programma culturale e, soprattutto, politico. Non si credette a sufficienza nella possibilità di un'educazione estetica che potesse trasformare lo stato della necessità nello stato del carattere e che permettesse la nobilitazione dell'umanità soggettiva in umanità "oggettiva". A

nostro avviso, il divorzio tra letteratura e società che la critica individua come elemento fondante del classicismo weimariano, al contrario, doveva venire meno proprio in virtù di quella pedagogia sociale che Goethe e Schiller propugnavano come reale motore progressista. Lo statuto dell'opera d'arte della *Weimarer Klassik* fu per sua natura militante e *engagé*, teso cioè a un'educazione critica degli strati sociali che credevano di trovare solo nella lotta e nella faziosità l'unico mezzo per combattere i soprusi di una classe dirigente corrotta e – qui veramente – disimpegnata. La funzione dell'arte all'interno della società borghese – dilaniata dalla frattura tra *homo oeconomicus* e *homo aestheticus* – proposta dagli intellettuali di Weimar cercò di conciliare questa pericolosa dicotomia che avrebbe caratterizzato sino ai nostri giorni il nuovo modello sociale capitalista, considerando l'arte proprio come l'espressione di una società in cui l'individuo potesse integrarsi seguendo un naturale sviluppo umanistico e sociale. In questa prospettiva, i *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe si impongono nella storia letteraria europea come uno dei maggiori miti fondativi dell'umanesimo europeo moderno, una corrente culturale che sopravvivrà nel corso dei secoli seguenti nel suo continuo contrasto con l'immanenza storica e centrifuga.

3. Il modello umano dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*

Sin dalla loro pubblicazione in otto volumi avvenuta tra il 1793 e il 1796 i *Wilhelm Meisters Lehrjahre* hanno suscitato un acceso dibattito culturale che ha attraversato la storiografia letteraria sino a oggi. Prima di affrontare l'analisi dell'opera, è importante precisare da subito che le nostre posizioni seguiranno quella linea critica che, partendo da Schiller e da Schlegel, tende a sottolineare maggiormente il valore culturale e sociale dell'opera piuttosto che ad additarne i presunti difetti formali o retrogradi-conservativi che in molti hanno preferito mettere in risalto, finendo per trascurare la reale portata comparativa che il romanzo ha significato per l'orizzonte artistico dell'Occidente⁷².

Vorremmo preliminarmente citare le parole di Friedrich Schlegel pubblicate sull'*Athenaeum* nel 1800 all'interno del *Gespräch über die Poesie* (1800) per trarre degli spunti di indagine che ci permettano di analizzare i *Lehrjahre* e l'im-

⁷² Come fa notare Letizia Michielon si possono distinguere quattro grandi scuole di pensiero critico, ognuna con peculiari caratteristiche nella loro personale lettura dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. La prima è la cosiddetta posizione *umanistica*, che partendo da Körner e Schiller fino ad arrivare alle posizioni di Lukács, Marcuse, Baioni e Moretti, vede nei *Lehrjahre* un modello di educazione universale e l'esplicitazione narrativa dello stato estetico schilleriano. La seconda, *specialistico-virtuosa*, tende a focalizzarsi sulla scelta specialistica e il sacrificio di alcune attitudini individuali da parte del protagonista – posizione sostenuta da Humboldt e Dilthey. La terza è quella più critica, che vede nei *Lehrjahre* un atto di condanna contro la poesia e ribalta la prospettiva formativa del romanzo in un "romanzo di distruzione", una *anti-Bildung*; Novalis e Schlechte ne sono i principali esponenti. L'ultima si interessa delle componenti ironiche presenti nell'opera: una tesi sostenuta da Schlegel, e oggi da Eichner e Gille. Sono posizioni parimenti stimolanti e ricche di suggestioni (2005, 315-317).

portanza che hanno assunto nel panorama letterario europeo negli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione francese:

[Nel *Meister*] Drey Eigenschaften scheinen mir daran die wunderbarsten und die größten. Erstlich, daß die Individualität, welche darin erscheint, in verschiedene Strahlen gebrochen, unter mehrere Personen vertheilt ist. Dann der antike Geist, den man bey näherer Bekanntschaft unter der modernen Hülle überall wiedererkennt. Diese große Combination eröffnet eine ganz neue endlose Aussicht auf das, was die höchste Aufgabe aller Dichtkunst zu seyn scheint, die Harmonie des Classischen und des Romantischen. Das dritte ist, daß das eine untheilbare Werk in gewissem Sinn doch zugleich ein zwiefaches, doppeltes ist. Ich drücke vielleicht, was ich meyne, am deutlichsten aus, wenn ich sage: das Werk ist zweymal gemacht, in zwey schöpferischen Momenten, aus zwey Ideen. Die erste war bloß die eines Künstlerromans; nun aber ward das Werk, überrascht von der Tendenz seiner Gattung, plötzlich viel größer als seine erste Absicht, und es kam die Bildungslehre der Lebenskunst hinzu, und ward der Genius des Ganzen. [...] Goethe hat sich in seiner langen Laufbahn von solchen Ergießungen des ersten Feuers, wie sie in einer theils noch rohen theils schon verbildeten Zeit, überall von Prosa und von falschen Tendenzen umgeben, nur immer möglich waren, zu einer Höhe der Kunst heraufgearbeitet, welche zum erstenmal die ganze Poesie der Alten und der Modernen umfaßt, und den Keim eines ewigen Fortschreitens enthält. (1800, 179-180)⁷³

Come si legge, tre sono i nuclei tematici che il critico individua nel sistema di coordinate e di ascisse che tracciano la fisionomia degli *Anni di apprendistato*: lo statuto dell'eroe, la collocazione storica dell'opera e, infine, la sua genealogia semantica. Questi tre punti, analizzati nella loro reciproca interdipendenza e nel rapporto che intrattengono con il testo, ci permetteranno di mettere a fuoco e inquadrare il romanzo nel contesto dell'umanesimo culturale europeo, apollinea corrente letteraria-filosofica che forse più di tutte le altre si è esposta nell'aspro confronto con le istanze del romanticismo primo-ottocentesco e con le sue

⁷³ “Tre qualità mi sembrano soprattutto ammirevoli e grandi. Primo, il fatto che l'individualità che in esso si mostra è frazionata in più raggi, è divisa fra più persone. Poi, lo spirito antico, dovunque riconoscibile, quando si sia un po' familiari coll'opera, sotto la veste moderna. Questa grande combinazione apre una prospettiva completamente nuova, infinita, su ciò che pare essere il compito supremo di ogni poesia: l'armonia del classico e del romantico. Terzo, il fatto che quest'opera ch'è pure una, indivisibile, è, insieme, in un certo senso, duplice. Rendo forse nel modo più chiaro il mio pensiero se dico che l'opera è stata fatta due volte, in due diversi momenti creativi, muovendo da due idee. La prima era quella di un semplice romanzo d'artista: senonchè l'opera, sorpresa dalla tendenza del suo genere, divenne improvvisamente molto più grande che non fosse nel piano primitivo: vi s'aggiunse la morfologia dell'arte del vivere, e divenne il genio del tutto. [...] Nella sua lunga carriera Goethe, partendo da quelle effusioni del primo impeto come erano possibili in un tempo in parte ancora rozzo in parte già corrotto, assediato dappertutto dalla prosa e da false tendenze, ha saputo sollevarsi ad un'altezza d'arte che abbraccia per la prima volta l'intera poesia degli antichi e dei moderni e contiene il germe di un infinito progredire” (Schlegel 1967, 228-229, trad. di Santoli).

evoluzioni-involuzioni che avrebbero portato fino alle estreme conseguenze il discorso sull'individualismo borghese nella destrutturazione postmoderna che trova i suoi prodromi, si vedrà, nella poetica sadiana. Partiremo dall'ultimo punto, nel tentativo di tracciare brevemente l'evoluzione che intercorre tra la prima stesura delle avventure di Wilhelm, la *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (1777-1785, prima pubblicazione 1911), e i successivi *Lehrjahre*, e per visualizzare il significato che ha assunto tale spostamento semantico nel suo parallelo con la vita di Goethe e la storia europea.

I "due diversi momenti creativi" a cui allude Schlegel possono essere rintracciati nei due periodi weimariani di Goethe: il primo decennio weimeriano che va dal 1775 al 1785 – il periodo cioè che comprende l'entusiasmo giovanile del Goethe amministratore alla corte di Carl August e la successiva crisi esistenziale che sarà appunto il momento chiave dal quale scaturirà la stesura della *Sendung* – e il periodo della *Hochklassik* successivo al viaggio formativo in Italia in cui il sodalizio estetico con Schiller e il *Weimarkunstfreunde* costituiranno i presupposti per una nuova rielaborazione dell'uomo e dello Stato estetico-pedagogico, rielaborazione che sarà concretizzata proprio dai *Lehrjahre*. Ai fini della nostra argomentazione, è importante sottolineare il fatto che l'impianto narrativo della prima metà dei *Lehrjahre* si è sviluppato assai fedelmente, seppur con alcune variazioni tematiche necessarie alle finalità diegetiche, sull'intreccio dei cinque libri che costituiscono la *Sendung*. Come avremo modo di vedere, lo scarto semantico si manifesta a partire dal sesto libro degli *Anni di apprendistato*, per poi risolversi in segno opposto nei due libri conclusivi⁷⁴.

Per comprendere il salto tematico tra il romanzo d'artista e il nuovo romanzo che si costituisce, secondo Schlegel, come "la morfologia dell'arte del vivere", è necessario prendere in mano il secondo punto che il critico tedesco mette in risalto, ovvero lo statuto dell'eroe dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Se nella *Sendung* il centro nevralgico di tutto l'intreccio è il protagonista Wilhelm che si colloca sullo sfondo del *milieu* borghese a cui appartiene, nei *Lehrjahre* la solida centralità individuale vacilla, proponendo al lettore una rinnovata visione della *Erfahrung* e della *Bildung*. A tal proposito, Schlegel riporta che "die Individualität, welche darin erscheint, in verschiedene Strahlen gebrochen, unter mehrere Personen vertheilt ist" (ivi, 179)⁷⁵. È un'intuizione geniale, nella quale è racchiuso *in nuce* il significato più profondo del discorso che Goethe voleva portare avanti con la riscrittura e l'ampliamento delle avventure di Wilhelm Meister: la descrizione del lento e complicato perseguimento di un'arte del vivere, di un'*ars vivendi* che possa assurgere a modello esemplare per il futuro dell'uomo e delle società europee.

⁷⁴ Annoteremo le citazioni riguardanti gli sviluppi romanzeschi che concernono i primi cinque libri direttamente dai *Lehrjahre*, poiché esse, seppur con minime variazioni, non mutano lo spirito che già risiedeva nelle pagine della *Sendung*.

⁷⁵ "l'individualità che in esso si mostra è frazionata in più raggi, è divisa fra più persone" (Schlegel 1967, 228, trad. di Santoli).

Come si è visto, la ricerca classica condotta da Goethe in Italia servì a superare l'infinita varietà delle forme naturali nell'unità della pianta ermafrodita, la *Urpflanze*, che diventa, da quel momento, il segno iconico del programma estetico e sociale del secondo periodo weimariano. Il suo ritorno in Germania si fa portavoce di un assunto fondamentale, ovvero della definitiva frattura che il protagonista della *Sendung* aveva cercato invano di risolvere nell'esperienza artistica. Una frattura che, lasciata in sospeso nell'*Urmeister*, si risolverà nei *Lehrjahre* con l'aggiunta degli ultimi libri. A tal proposito, Baioni sottolinea giustamente che:

Il traversamento delle Alpi può avere così nel contesto della restaurazione classica degli ultimi due libri dei *Lehrjahre* un preciso significato storico: è la grande frattura che la cultura tedesca, per la sua sete di assoluto e per il suo amore per il demoniaco, ha operato con la tradizione classica europea, è insomma, più concretamente, quella frattura che costituisce l'assunto dei *Lehrjahre*, è il grande tema della pedagogia del classicismo di Weimar. (1998, 177)

Il compito del Goethe riformato sarà allora quello di determinare una nuova base culturale sulla quale sia possibile operare una riconciliazione con la realtà nel rifiuto della concezione ingenua della poesia che aveva caratterizzato il precedente *Künstlerroman*. Questa base culturale si esplica esattamente attraverso la metafora sociale dell'evoluzione della pianta, del divenire comune delle singole individualità. Ecco, quindi, che la *Bildungsreise* di Wilhelm, la sua esperienza nel mondo, la sua azione, la sua parola diventano nei *Lehrjahre* espressione di un cammino non più individuale, bensì collettivo e generale, o, in altre parole, volendo parafrasare Mario Domenichelli, la personalità di Wilhelm sfuma gradualmente la propria individualità e assume i connotati di un'entità metonimica (2011, 156).

A nostro avviso, è stato soprattutto Bachtin a cogliere in questa caratteristica l'aspetto più determinante dei *Lehrjahre*. Nel celebre capitolo sul romanzo d'educazione, il critico russo inserisce il *Bildungsroman* goethiano in una prospettiva non più biografica e individuale, bensì storica e sociale che obbedisce ai principi trasformativi della *Umbildung*:

Accanto al tipo romanzesco dominante, di massa – vale a dire il romanzo dell'uomo statico – ce n'è un altro, relativamente più raro, che dà l'immagine dell'uomo in divenire. In opposizione all'unità statica qui si dà l'unità dinamica dell'immagine dell'eroe. Anche l'eroe e il suo carattere diventano *variabili* nella formula di questo romanzo. Il mutamento dell'eroe acquista *significato d'intreccio* e quindi tutto l'intreccio del romanzo viene ripensato e ristrutturato in modo radicalmente diverso. Il tempo s'immerge nell'interno dell'uomo, penetra nella sua immagine, mutando sostanzialmente il significato di tutti i momenti del suo destino e della sua vita. Questo tipo di romanzo può essere designato nel senso più generale come *romanzo del divenire* dell'uomo. Il divenire dell'uomo può essere, però, assai diverso. Tutto dipende dalla misura in cui il tempo storico reale è padroneggiato. [...] In romanzi come *Wilhelm Meister* il divenire dell'uomo [non viene più trattato come] un suo affare privato. L'uomo diviene *insieme col mondo*, riflette in sé il divenire storico dello stesso mondo.

Egli non è più all'interno di un'epoca, ma al confine di due epoche, nel punto di passaggio dall'una all'altra. Questo passaggio si compie nell'uomo e per il suo tramite. Egli è costretto a diventare un nuovo, mai visto tipo d'uomo. Si tratta appunto del divenire di un uomo nuovo; la forza organizzatrice del futuro qui è quindi estremamente grande, e, naturalmente, si tratta di un futuro storico, non biografico-privato. A mutare sono appunto i *capisaldi* del mondo, e l'uomo deve mutare con essi. È comprensibile che in questo romanzo di divenire si levino in tutta la loro statura i problemi della realtà e della possibilità dell'uomo, della libertà e della necessità e il problema dell'iniziativa creativa. L'immagine dell'uomo in divenire comincia a superare qui il suo carattere privato (s'intende, entro certi limiti) ed entra nella sfera *spaziosa*, totalmente diversa, della realtà storica. È questo l'ultimo tipo, quello realistico, del romanzo di divenire. (Bachtin 2000 [1979]), 208-210, trad. di Strada Janovič)

I *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sono allora la concretizzazione del divenire, di un futuro storico da costruire, sulla base del quale le nuove società europee a cavallo tra Antico Regime e mondo borghese avrebbero potuto trovare una valida alternativa ai mezzi disgregativi della Rivoluzione e del romanticismo più radicale.

Tali considerazioni – molto vicine anche a quelle riportate da Lukács nelle sue teorie (1983, 28-30; 1999, 127-128) – mettono a tacere quella parte di critica che vuole il *Meister* come lo sterile prodotto di un idealismo estetico e astorico. Al contrario, si vedrà fra poco come nel romanzo si presenti molto chiaramente il contesto storico, le circostanze contingenti nel quale sono immersi protagonisti "concreti" – non più il protagonista, si badi bene – dell'opera⁷⁶. Sempre secondo Bachtin, infatti, Goethe ebbe la straordinaria capacità di "trovare il movimento visibile del tempo storico [...] nella volontà umana unitaria che agisce metodicamente" (2000, 219-220, trad. di Strada Janovič)⁷⁷: nei *Lehrjahre* "tutto è *tempo-spazio*, autentico *cronotopo*" (trad. *ivi*, 231). Come scrive Lukács:

Il tema dei *Lehrjahre* è quello della conciliazione dell'individuo problematico, guidato da un ideale interiormente vissuto, con la realtà sociale. [...] Qui

⁷⁶ Medesima l'opinione di Schlegel che, in una sua recensione alle opere di Goethe apparsa nei *Heidelbergische Jahrbücher der Literatur*, riferisce quanto segue: "Darf man bei der Betrachtung des Meisters durchaus nicht vergessen, daß, obwohl keine bestimmte Orte genannt, und auch keine Jahreszahl erwähnt wird, doch eine ganz bestimmte Zeit gemeint und geschildert sei. Dieses sind, den Umdeutungen des Werts zufolge, wenn wir die früheren Begebenheiten, und die Bildungsgeschichte der ältern Personen mit hinzunehmen, etwa die sechziger, siebziger und achtziger Jahre, bis nach dem Amerikanischen Kriege" (1808, 176); trad.: Nel considerare il *Meister*, non bisogna dimenticare che, sebbene non vengano citati luoghi specifici e non vengano fornite date, si intende e si descrive un tempo ben preciso. Secondo le interpretazioni, se si tiene conto degli eventi precedenti e della storia personale dei personaggi più anziani, si tratta all'incirca degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, fino a dopo la guerra americana.

⁷⁷ Sottoscriviamo, a riguardo, le osservazioni di Bachtin che istituiscono un parallelo tra il rinnovato concetto di pienezza del tempo che Goethe scorge in Italia al cospetto delle antiche rovine siciliane e la cronotopicità dei *Lehrjahre*.

tipologia umana e struttura dell'azione sono condizionate da una necessità formale che rende problematica, ma possibile, la conciliazione tra l'interiorità e il mondo; la possibilità di approdare a questa conciliazione è rimandata al termine di una ricerca costellata da aspre contese e peregrinazioni. (1999 [1920], 125, trad. di Raciti)

E ancora:

Il rapporto tra ideale umanistico e realtà è determinato nel *Wilhelm Meister* dalla fede nella rinascita. Naturalmente essa non abbraccia i metodi plebei della Rivoluzione francese, che Goethe condanna recisamente, senza comprenderli. Ma ciò non significa che Goethe condanni il contenuto sociale e umano della rivoluzione borghese. Al contrario. Proprio ora è in lui più forte che in ogni altro momento della sua vita la fede che l'umanità saprà rigenerarsi con le proprie forze, spezzando le catene forgiate da millenni di sviluppo sociale. L'idea pedagogica del *Wilhelm Meister* è la scoperta dei metodi per destare le forze sopite in ogni uomo e avviarle a un'attività feconda, a una conoscenza e a un confronto con la realtà che favoriscano lo sviluppo della personalità. (Lukács 1983 [1964], 37, trad. di Casalegno)

La *Bildung* del giovane Wilhelm corrisponde alla *Bildung* della nuova società borghese, racconta il destino delle sue strutture psichiche, culturali ed economiche. Non sembrerà azzardata, allora, la considerazione che Thomas Mann diede più volte del genere del *Bildungsroman* – e quindi, indirettamente, dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – come “forma nazionale dell’epica tedesca” (Fancelli 1992, 61). La biografia soggettiva di un artista e il racconto della sua integrazione in una nuova società rifondata si trasforma così nella descrizione oggettiva del mondo alla fine del XVIII secolo:

La grande forma epica, compreso il romanzo, deve dare un quadro totale del mondo e della vita, deve riflettere *tutto* il mondo e *tutta* la vita. Nel romanzo tutto il mondo e tutta la vita sono dati dal punto di vista della *totalità di un'epoca*. Gli eventi raffigurati nel romanzo devono in un certo senso *sostituire* tutta la vita di un'epoca. [...] Per la prima volta nei romanzi di Goethe la totalità del mondo e della vita nell'ottica dell'epoca è riferita a questo nuovo mondo reale e concretizzato, visualizzato, reso integro. (Bachtin 2000 [1979], 232-234, trad. di Strada Janovič)

La materia degli *Anni dell'apprendistato* è un gigantesco affresco della realtà storica della Germania e dell'Europa del secondo Settecento vista dalla prospettiva degli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione francese, nel cui orizzonte si consuma la crisi dell'individuo estetico romantico e si celebra l'epopea del soggetto socialmente attivo all'interno di una comunità idealmente modellata sulla struttura evolutiva della *Urpflanze* e sottratta ai traumi e ai condizionamenti della storia.

In effetti, come fa notare Giacobazzi, nel processo formativo dei *Lehrjahre* assistiamo insomma a un doppio movimento:

La formazione avviene da un lato come percorso verticale: la storia della vita dell'eroe è la storia di uno sviluppo diacronico verso una meta ben precisa, verso uno stato in cui l'individuo raggiunge completezza. Dall'altro avviene come conciliazione di un orizzonte privato nell'orizzonte collettivo: l'eroe formato scopre la propria appartenenza a una comunità che pur trascendendolo gli permette di riconoscersi come individuo. Alla fine del percorso di formazione la sua indole individuale, in altre parole, si armonizza completamente con le leggi generali che governano la società senza tuttavia dissolversi in esse. (2001, 49)

Si legittima così la dipendenza genetica tra classico e romantico, quella sintesi che Schlegel (1808) mette in primo piano nelle sue considerazioni quando afferma che, nell'opera di Goethe, sotto la veste moderna del genere romanzesco si celerebbe in realtà la grandezza dello spirito antico.

In questa prospettiva bifronte e riconciliata, le posizioni che la celebre critica di Novalis volse al romanzo di formazione di Goethe cadono, poiché il problema dell'inconciliabilità tra "mondo della prosa" e "mondo della poesia" e il prevalere del primo sul secondo che l'autore dell'*Ofterdingen* additò come il principale difetto dell'opera viene posto da Goethe proprio come preliminare elemento patologico da risanare attraverso il percorso di formazione di Wilhelm e degli eroi:

Wilhelm Meisters Lehrjahre sind gewissermaßen durchaus prosaisch und modern. Das Romantische geht darin zugrunde, auch die Naturpoesie, das Wunderbare. Er handelt bloß von gewöhnlichen menschlichen Dingen, die Natur und der Mystizismus sind ganz vergessen. Es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare darin wird ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs. Sehr viel Ökonomie; mit prosaischem, wohlfeilem Stoff ein poetischer Effekt erreicht. [...] Es ist im Grunde ein fatales und albernes Buch – so pretentös und pretiös – undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft, so poetisch auch die Darstellung ist. Es ist eine Satire auf die Poesie, Religion usw. Aus Stroh und Hobelspänen ein wohlgeschmeckendes Gericht, ein Götterbild zusammengesetzt. Hinten wird alles Farce. Die ökonomische Natur ist die wahre, übrigbleibende. [...] Wilhelm Meister ist eigentlich ein Candide, gegen die Poesie gerichtet. (1968 [1799], 638)⁷⁸

⁷⁸ "Gli Anni di noviziato di Guglielmo Meister sono in certo qual modo prosaici da cima a fondo e moderni. Il romanzesco vi perisce, e anche la poesia della natura, il meraviglioso. Il romanzo tratta soltanto di cose umane comuni: la natura e il misticismo vi sono interamente dimenticati. È una storia borghese e domestica poetizzata. Il meraviglioso vi è trattato espressamente come poesia e esaltazione. Un ateismo artistico è lo spirito del libro. Moltissima economia; con una materia prosaica e di poco prezzo si ottiene un effetto poetico. [...] In fondo è un libro antipatico e sciocco – così prezioso e pieno di pretese – sommatamente antipoetico per quanto riguarda lo spirito, quantunque l'esposizione sia poetica. È una satira contro la poesia, la religione, ecc. Con paglia e trucioli ci è composta una pietanza saporita, un'immagine divina. In fondo tutto diventa farsa. La natura economica è quella vera, quella che rimane. [...] Guglielmo Meister è veramente un Candide, rivolto contro la poesia" (Novalis 1991, 326-327, trad. di Pocar). Proprio in questa critica Lukács scorge una

Come dice Schlegel, infatti, “kann man dann gewiß nicht behaupten, die Absicht des Verfassers sei gegen die Poesie gerichtet, ob man gleich allenfalls sagen könnte: es sei ein Roman gegen das Romantische, der uns auf dem Umweg des Modernen (wie durch die Sünde zur Heiligkeit) zum Antiken zurückführe” 1808, 169)⁷⁹. Di fatto, nei *Lehrjahre* la dimensione artistica non abbandonerà mai la scena, ma si presenterà sotto altre forme e strategie narrative, cercando di volgersi verso una considerazione di se stessa “come espressione di una società o meglio di una conciliazione dell’individuo con una società che ne garantisce lo sviluppo umanistico” (Baioni 1998, 101).

Entriamo ora nello specifico dei *Lehrjahre* cercando di rendere visibile in cosa consista a livello testuale e diegetico questo percorso formativo-pedagogico che conduce alla *Bildung* e all’equilibrio umanistico tra attività e contemplazione, tra classico e moderno; cercheremo di carpire il senso dell’apprendistato analizzandolo da una prospettiva che può risultare efficace sia per la sua stretta pertinenza all’intreccio dell’avventura di Wilhelm, sia per la portata delle sue componenti culturali. Abbiamo infatti deciso di impostare l’analisi entro un’ottica erotico-amorosa, evidenziando cioè come i diversi passaggi tra una donna e l’altra di Wilhelm traccino compiutamente la strada che, partendo da una considerazione demoniaca dell’Io, giungerà al suo superamento grazie alla lucida presa di coscienza di se stesso e del suo ruolo nel mondo.

Come già detto, è possibile suddividere gli *Anni dell’apprendistato* in due parti ben distinte tra loro, delle quali il sesto libro, le *Bekenntnisse einer schönen Seele*, le *Confessioni di un’anima bella*, rappresenta lo spartiacque culturale che ha consentito al poeta di costruire il passaggio dalla materia della *Sendung* – geniale, estetica, nazionale – a quella dei *Lehrjahre* – umanista, sociale, pedagogica, cosmopolita. I primi cinque libri dei *Lehrjahre* sono abitati dunque da figure che sostanziano la vocazione artistica e disinteressata di Wilhelm. In questo senso, le personalità femminili di Mariane e Philine costituiscono il sostrato tematico del turbamento “romantico” del giovane Wilhelm, il suo netto discostamento dalla realtà borghese rappresentata dal padre e dall’amico Werner, il rifiuto della convenzione sociale. La terza emblematica figura è Mignon, il cui problematico rapporto con il protagonista attraverserà l’intera narrazione fino allo scioglimento drammatico e al passaggio di consegne alle

delle più importanti teorizzazioni del romanzo romantico: “Poiché Novalis respinse la via seguita da Goethe – ossia il tentativo di trovare un equilibrio ironicamente ondeggiante, della cui creazione fosse responsabile il soggetto, ma che al tempo stesso pregiudicasse il meno possibile le concrezioni sociali –, non gli restò altra soluzione che quella di dar veste liricamente poetica all’esistenza oggettiva delle concrezioni, creando in tal modo un mondo di bellezza e armonia, ma ristagnante in se stesso e privo di relazioni, un mondo connesso sia a una trascendenza fattasi definitivamente reale, sia a un’interiorità la cui problematica è solo riflessiva, affettiva, ma nient’affatto epica e pertanto incapace di assicurare a una vera totalità” (1999 [1920], 134, trad. di Raciti).

⁷⁹ Trad.: Non si può certo affermare che l’intenzione dell’autore sia diretta contro la poesia. Al massimo si potrebbe dire che si tratta di un romanzo contro il romantico, che ci riporta all’antichità attraverso le deviazioni del moderno (come attraverso il peccato alla santità).

altre tre donne fondamentali per la risoluzione umanistica dell'avventura estetica di Wilhelm: Aurelie, Therese e Natalie. Ognuna delle sei donne rappresenta non solo il ponte ideale con il successivo stadio evolutivo della *Bildung* di Wilhelm, ma soprattutto metaforizza, nel più ampio orizzonte cronometonimico già riportato, il filo conduttore della progressiva presa di coscienza della possibilità di una nuova società in contrasto con la storicità rivoluzionaria dell'Europa di fine Settecento. L'arco che unisce Mariane a Natalie concretizza il passaggio dal mondo reale, storico e contingente, a un alternativo mondo ideale. Come dice Baioni, infatti:

Dietro il mondo del romanzo c'è sempre questo nuovo mondo integro; è tutto questo mondo che invia nel romanzo i suoi rappresentanti-sostituti, i quali riflettono la sua nuova e reale pienezza e concretezza. Certo, non tutto trova posto nel romanzo, ma dietro ogni sua figura si sente la compatta totalità del mondo reale; ogni figura vive proprio in questo mondo, acquistandovi la propria forma. La reale pienezza del mondo determina anche il tipo dell'essenzialità. Il romanzo, è vero, contiene ancora elementi utopici e simbolici, ma anche il loro carattere e le loro funzioni sono diventate del tutto diverse. Tutto il carattere delle figure del romanzo è determinato dal nuovo rapporto in cui esse sono entrate con la nuova, ormai reale totalità del mondo. (Baioni 1998, 235)

Tutta la vita di Wilhelm non si sviluppa seguendo una parabola interiore ciclica e centripeta, che ritorna cioè unicamente a se stessa, ma vede dispiegarsi la sua realizzazione soprattutto nel contesto, nella rete di relazioni che, legandosi tra loro come sfere comunicanti, si orienta a raggiera dall'interno verso l'esterno tessendo una fitta ragnatela relazionale e generando percorsi educativi integrati tra i molti protagonisti.

Figura poco studiata dalla storiografia goethiana, a Mariane è assegnato il ruolo di iniziatrice alla *Bildungsreise* di Wilhelm Meister. Attrice dalle modeste capacità, Mariane rappresenta l'ingresso, sublimato attraverso l'accecamento dell'esperienza erotica, del protagonista nell'illusoria sfera estetica del mondo del teatro che fin dall'infanzia lo aveva affascinato grazie al continuo allestimento di spettacoli di marionette all'interno della casa paterna. Raccontando il rapporto amoroso di Wilhelm con Mariane, Goethe non nasconde la predisposizione ironica della sua narrazione:

Auf den Flügeln der Einbildungskraft hatte sich Wilhelms Begierde zu dem reizenden Mädchen erhoben; nach einem kurzen Umgange hatte er ihre Neigung gewonnen, er fand sich im Besitz einer Person, die er so sehr liebte, ja verehrte; denn sie war ihm zuerst in dem günstigen Lichte theatralischer Vorstellung erschienen, und seine Leidenschaft zur Bühne verband sich mit der ersten Liebe zu einem weiblichen Geschöpfe. Seine Jugend ließ ihn reiche Freuden genießen, die von einer lebhaften Dichtung erhöht und erhalten wurden. Auch der Zustand seiner Geliebten gab ihrem Betragen eine Stimmung, welche seinen Empfindungen sehr zu Hülfe kam; die Furcht, ihr Geliebter möchte ihre übrigen Verhältnisse vor der Zeit entdecken, verbreitete über sie einen liebenswürdigen

Anschein von Sorge und Scham, ihre Leidenschaft für ihn war lebhaft, selbst ihre Unruhe schien ihre Zärtlichkeit zu vermehren; sie war das lieblichste Geschöpf in seinen Armen. (Goethe 2000 [1795-1796], 14-15)⁸⁰

La *liaison* con Mariane si risolve nell'animo di Wilhelm in una visione totalmente estetica e trasfigurata dell'esistenza, elemento, questo, che Goethe riesce magistralmente a mettere in luce attraverso i contrappunti dialogici e psicologici che caratterizzano le conversazioni tra i due giovani: Wilhelm ama Mariane e crede di essere corrisposto ma la donna, come fa notare Giacobazzi, ratificherà costantemente il suo statuto di attrice, tendendo letteralmente a mettere in scena il proprio amore travestendolo con i connotati di una rappresentazione fittizia:

Il fatto che Mariane indossi ancora il costume di scena [nel dialogo con Wilhelm dei primi libri del romanzo] è un chiaro indizio della sua propensione alla recitazione anche nella vita, anche quando è calato il sipario. In tal modo la difesa del suo sentimento, la proclamazione del suo amore per Wilhelm, tendono ad assumere i contorni di una rappresentazione: la sua passione amorosa si manifesta come una semplice messa in scena e, dunque, Mariane si rivela un personaggio di finzione anche quando non agisce sul palcoscenico, un personaggio, in altre parole, il cui essere si identifica totalmente nel suo apparire e rappresentare anche nelle vicende della vita. Il fatto poi che si evidenzia chiaramente la sua consapevolezza della contingenza, della provvisorietà del suo sentimento, non fa che sottolinearne l'inautenticità e la vacuità. (2001, 55)

In questo modo, Wilhelm diventa lo spettatore della messa in scena di Mariane che crede reale, viva, ma che si risolverà nella realtà con lo squallido tradimento con il ricco Norberg. A sua insaputa, dunque, anche il giovane borghese diventa attore attivo della rappresentazione del suo amore:

Egli deve avere la stessa disponibilità ad affidarsi all'illusione di uno spettatore di un'opera teatrale, o di un lettore di un'opera letteraria, che grazie alla propria immaginazione e al proprio desiderio di armonia e felicità, si immedesima nella realtà rappresentata attribuendo così plausibilità, dando vita, ai personaggi della finzione. Per questa ragione non è per nulla azzardato affermare che Wilhelm è artefice e responsabile esattamente come l'attrice della trama e dell'illusione amorosa. (Ivi, 58)

⁸⁰ “Sulle ali della fantasia il desiderio di Wilhelm si era innalzato fino all'incantevole fanciulla; dopo averla brevemente frequentata, era riuscito a conquistarsene l'affetto, e si era trovato a possedere una creatura che amava moltissimo, anzi adorava: giacché gli era apparsa dapprima nella luce propizia della ribalta, e la sua passione per il teatro si era fusa col primo amore per una donna. La sua gioventù gli faceva assaporare intense gioie, acute e alimentate da una vibrante poesia. Anche la condizione dell'amata conferiva al contegno di “lei un'impronta che favoriva assai i sentimenti di Wilhelm; il timore che l'innamorato potesse scoprire anzitempo le altre sue relazioni diffondeva sulla sua persona una deliziosa apparenza di ansioso pudore; la sua passione per lui era ardente, persino l'inquietudine pareva accrescere la tenerezza; fra le sue braccia ella era la più amabile di tutte le creature” (Goethe 2006, 10, trad. di Rho, Castellani).

Qui Wilhelm coincide con quel modello di *homo aestheticus* che già nella *Sendung* trovava la sua piena collocazione nella sovrapposizione tra vita e poesia vista come elemento antagonista alla vita borghese del padre e di Werner:

“Hätte ich denken können, o meine Geliebte”, rief er aus, indem er Marianen fest an sich drückte, “daß eine ganz andere, eine lieblichere Gottheit kommen, mich in meinem Vorsatz stärken, mich auf meinem Wege begleiten würde, welch eine schönere Wendung würde mein Gedicht genommen haben, wie interessant würde nicht der Schluß desselben geworden sein! *Doch es ist kein Gedicht, es ist Wahrheit und Leben, was ich in deinen Armen finde*; laß uns das süße Glück mit Bewußtsein genießen!” [...] So brachte Wilhelm seine Nächte im Genusse vertraulicher Liebe, seine Tage in Erwartung neuer seliger Stunden zu. Schon zu jener Zeit, als ihn Verlangen und Hoffnung zu Marianen hinzog, fühlte er sich wie neu belebt, er fühlte, daß er ein anderer Mensch zu werden beginne; nun war er mit ihr vereinigt, die Befriedigung seiner Wünsche ward eine reizende Gewohnheit. [...] Er glaubte den hellen Wink des Schicksals zu verstehen, das ihm durch Marianen die Hand reichte, sich aus dem stockenden, schleppenden bürgerlichen Leben herauszureißen, aus dem er schon so lange sich zu retten gewünscht hatte. (Goethe 2000 [1795-1796], 33-35)⁸¹

La costruzione fittizia del mondo erotico-amoroso di Wilhelm riproduce allora quello stadio primordiale della coscienza dell'individuo caratterizzato dall'errore di valutazione ontologico e dall'illusione di aver trovato l'armonia perduta di cui gli errori del passato e la situazione familiare non avevano permesso la realizzazione. Questa percezione falsata della realtà si traduce, nei fatti, in un solipsistico appagamento del proprio desiderio, in una ritorsione in se stesso dell'esperienza vissuta, sterile e senza prospettive. Attraverso la rottura dell'illusione materializzatasi con il tradimento di Mariane, Goethe vuole così mostrare la vacuità del carattere embrionale di Wilhelm, l'assenza di un reale rapporto “oggettivo” con l'Altro e l'alterità del mondo.

Mariane assume il ruolo narrativo fondamentale di liberare Wilhelm dalle tenebre dell'illusione e di far procedere la narrazione. La sua posizione conoscitiva, infatti, permette di svelare l'infondatezza e l'illusorietà della rappresentazione che Wilhelm fa di se stesso, della loro vicenda amorosa e della loro

⁸¹ “Se avessi mai potuto pensare, o mia amata’, esclamò Wilhelm stringendo a sé Mariane ‘che dovesse venire un'altra, ancora più amabile divinità per rafforzar mi nel mio proposito e accompagnar mi lungo il cammino! Quale piega più bella avrebbe preso la mia poesia, come ne sarebbe stata avvincente la conclusione! Ma non è poesia, è verità e vita quello ch'io trovo fra le tue braccia; godiamo in piena consapevolezza una così dolce felicità!’. [...] Così Wilhelm passava le sue notti nel godimento di un amore fiducioso, i suoi giorni nell'attesa di nuove ore beate. Fin dal tempo in cui desiderio e speranza lo avevano attratto verso Mariane si sentiva come pervaso da una nuova vita, sentiva che stava diventando un altro uomo; ora ella gli apparteneva e l'appagamento dei suoi desideri era divenuta una deliziosa abitudine. [...] Credeva di capire il chiaro cenno del destino che gli porgeva la mano attraverso Mariane, perché si strappasse dalla stagnante, scialba vita borghese alla quale sognava già da gran tempo di sfuggire” (Goethe 2006, 26-28, trad. di Rho, Castellani).

esistenza. Mariane sa infatti benissimo che il suo innamorato vive in una specie di sogno che trasfigura la realtà e che è destinato ben presto a finire. Si trova, in sostanza, in una posizione conoscitiva più lucida, disincantata e consapevole:

Auch Mariane konnte sich eine Zeitlang täuschen; sie teilte die Empfindung seines lebhaften Glücks mit ihm. [...] Nun aber hatte das arme Mädchen sich Augenblicke in eine bessere Welt hinübergerückt gefühlt, hatte, wie von oben herab, aus Licht und Freude ins Öde, Verworfenen ihres Lebens hinuntergesehen, hatte gefühlt, welche elende Kreatur ein Weib ist, das mit dem Verlangen nicht zugleich Liebe und Ehrfurcht einflößt, und fand sich äußerlich und innerlich um nichts gebessert. Sie hatte nichts, was sie aufrichten konnte. Wenn sie in sich blickte und suchte, war es in ihrem Geiste leer, und ihr Herz hatte keinen Widerhalt. Je trauriger dieser Zustand war, desto heftiger schloß sich ihre Neigung an den Geliebten fest; ja, die Leidenschaft wuchs mit jedem Tage, wie die Gefahr, ihn zu verlieren, mit jedem Tage näher rückte. (Ivi, 34)⁸²

L'autore Goethe si sostituisce alla Provvidenza e guida il cammino di Wilhelm che porta alla finale acquisizione della *Bildung* attraverso tappe narrative funzionali alla realizzazione del grande progetto culturale e sociale che sta alla base di tutto il suo *Bildungsroman*. Goethe, cioè, riconduce ogni esperienza vissuta dal protagonista a semplici pretesti per raggiungere obiettivi che vanno oltre quelli riconosciuti e manifestati dall'eroe stesso. L'impianto teleologico della narrazione coincide con la missione della Società della Torre, l'organizzazione massonica illuminata che, si scoprirà nel finale, è la depositaria di tutte le esperienze di Wilhelm, l'istituzione che aveva già scritto il suo destino e le prove che egli avrebbe dovuto affrontare. Già in chiusura del primo libro – come a voler fin da subito precisare le motivazioni e il carattere pedagogico del romanzo – Goethe inserisce un dialogo apparentemente enigmatico tra il protagonista e un misterioso viandante che altri non è che l'Abate, il depositario dell'educazione che è a capo dell'isola pedagogica che guida la vita di Meister. L'Abate svolge in questo senso la stessa funzione dell'autore-narratore, ovvero quella del *deus ex machina*, dell'educatore che si sostituisce al caso e al destino. Proprio questo interessante dialogo mira a illuminare il lettore riguardo la non-casualità del succedersi degli episodi nei *Lehrjahre*: “Alla provvisoria incompiutezza dell'eroe [...] si sovrappone costantemente la conoscenza compiuta e definitiva del narratore, una conoscenza in grado di collocare ogni

⁸² “Anche Mariane poté illudersi per un po' di tempo: divideva con lui la sensazione della sua ardente felicità. [...] Adesso però la povera ragazza si era sentita per qualche attimo trasportata in un mondo migliore: come dall'alto, dalla luce e dalla gioia, aveva contemplato, giù in basso, l'abietta desolazione della propria vita; aveva capito che miserabile creatura sia una donna che, insieme col desiderio, non ispiri amore e rispetto, e non si trovava affatto migliorata né interiormente né esteriormente. Non c'era nulla che potesse sollevarla. Se guardava e cercava dentro di sé, nel suo spirito c'era il vuoto e il suo cuore non aveva sostegno. Quanto più triste era questa condizione, tanto più ardente il suo affetto si aggrappava all'amato; e la passione cresceva ogni giorno, via via che s'avvicinava il pericolo di perderlo” (trad. Ivi, 27).

momento narrativo in un coerente orizzonte di senso” (Giacobazzi 2001, 50-51). In questo dialogo le posizioni di Wilhelm favorevoli alla casualità dell’esistenza e alle infinite possibilità di accrescimento che ogni giorno il destino ci pone davanti vengono respinte perentoriamente dall’Abate che, al contrario, ritiene la ragione dell’uomo e la sua capacità di giudizio gli unici motori della vita dell’uomo: sta a lui decidere il meglio per sé e per gli altri.

Si chiarisce qui lo scopo primario dell’Abate, quello cioè di mostrare l’inclinazione di ognuno cercando di farla sviluppare alla luce dell’autolimitazione, della *Selbstbeschränkung*, e di redigere una rigorosa e solida *Bildung* che – seguendo il cosiddetto “impulso formale” teorizzato da Schiller nelle *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), simbolo della completezza originaria dell’uomo totale, la casa natale e il principio dell’autorità – possa equilibrare l’immaginazione debordante e morbosamente incline al fantastico che caratterizza Wilhelm all’inizio della narrazione. Come ha fatto notare Merker, la pedagogia dell’Abate richiama quella particolare forma educativa corrispondente alla “pedagogia del silenzio” massonica di ispirazione rousseauiana, secondo la quale l’educatore non dovrebbe intervenire per preservare l’uomo dall’errore, bensì avrebbe il preciso compito di indurlo a commetterlo secondo la propria libertà d’azione per poi seguirlo nella correzione (1973, 209):

Nicht vor Irrtum zu bewahren, ist die Pflicht des Menschenerziehers, sondern den Irrenden zu leiten, ja ihn seinen Irrtum aus vollen Bechern ausschürfen zu lassen, das ist Weisheit der Lehrer. Wer seinen Irrtum nur kostet, hält lange damit haus, er freuet sich dessen als eines seltenen Glücks, aber wer ihn ganz erschöpft, der muß ihn kennen lernen, wenn er nicht wahnsinnig ist. (Goethe 2000 [1795-1796], 494-495)⁸³

Sono gli errori che rendono diversi i vari percorsi formativi ponendoli a contatto con il mondo e sono ancora gli errori l’autentico motore della *Bildung*, che si sviluppa grazie a quello stesso processo dialettico di polarità e ascesa scoperto dal poeta attraverso lo studio delle piante⁸⁴:

L’avventura della *Bildung* si configura in definitiva come un processo di autoformazione durante il quale la persona, coordinando pensiero e azione, si pone a stretto contatto con il mondo giungendo a conoscere e ad armonizzare tangibilmente le proprie qualità peculiari; il perfezionamento perseverante e mirato dei migliori tra questi talenti, indispensabile per raggiungere la massima

⁸³ “Non è dovere di chi educa l’uomo preservare dall’errore, bensì guidare chi è in errore, anzi fargli bere a grandi sorsi dalla coppa dell’errore: tale è la saggezza del maestro. Chi si limita ad assaggiarlo lo assapora a lungo, se ne compiace come di una gioia prelibata; ma chi lo beve fino in fondo, se non è folle, deve farne la conoscenza” (Goethe 2006, 443, trad. di Rho, Castellani).

⁸⁴ Come in Rousseau, il processo epistemologico-scientifico impostato sul silenzioso ascolto e sull’osservazione della natura diventa il mezzo per pervenire alla comprensione delle disposizioni dei singoli esseri umani.

competenza in un determinato ambito professionale, consentirà infine l'utile inserimento dell'individuo nell'ambito del contesto sociale. (Michielon 2005, 326)

Insieme all'Abate, sarà il personaggio di Jarno a impartire a Wilhelm le lezioni morali necessarie al suo completo sviluppo etico e civile: "Nur alle Menschen machen die Menschheit aus, nur alle Kräfte zusammengenommen die Welt. Diese sind unter sich oft im Widerstreit, und indem sie sich zu zerstoren suchen, hält sie die Natur zusammen und bringt sie wieder hervor" (Goethe 2000 [1795-1796], 552)⁸⁵. Per i motivi esposti da Jarno, l'attività del destino e del caso, in termini quasi machiavellici, viene se non soppressa, perlomeno limitata dalle capacità dell'uomo di imparare dai propri errori, di ritrovare la strada maestra verso l'autorealizzazione di sé. Rispetto alla *Sendung*, le strade, gli incontri e le tappe della formazione, restano, almeno fino al quinto libro, gli stessi, ma anche qui tutto è mutato, "poiché" – come ci dice Bachtin – "sono reinterpretate in modo radicale le categorie del caso e del destino" (2000 [1979], 392, trad. di Strada Janovič). Il dialogo citato è importante proprio poiché introduce nelle sequenze realiste del racconto la presenza simbolica di un'istanza superiore che guida l'intero percorso dell'eroe, vale a dire quella Società della Torre di cui l'Abate e Jarno fanno parte. Ne avremo modo di parlare fra poco.

Il secondo stadio del viaggio formativo di Wilhelm coincide con l'esperienza della carriera teatrale che, nei suoi presupposti e nel suo svolgimento, è rappresentata dalla frivola figura di Philine. L'attrice, fatua e seducente, incarna l'istinto della felicità dionisiaca e rococò che pervade tutta la prima metà del libro e riconduce Meister alla vita vissuta con leggerezza e voluttà. Nonostante il carattere apparentemente superficiale, la sua figura è straordinariamente approfondita da Goethe. Come nota Lukács, infatti, Philine:

È l'unico personaggio del romanzo dotato di un'umanità spontanea e naturale e di armonia umana. Goethe la raffigura con profondo realismo, attribuendole tutte le caratteristiche di una scaltrezza, destrezza e capacità di adattamento tipicamente plebee. Ma questa furberia disinvolta è sempre unita in Philine a un istinto umano e sicuro: nonostante tutte le sue leggerezze, essa non si scoraggia mai, non si deforma, non si mutila. (1983 [1964], 27, trad. di Casalegno)

Il rapporto tra Wilhelm e Philine rimane per tutta la durata del romanzo ambiguo: se da una parte Meister prova per lei una forte attrazione – dovuta con ogni probabilità al fatto che l'attrice rappresenta per lui quel tipo di libertà sentimentale che non aveva potuto avere nel rapporto borghese con Marianne, fatto di sotterfugi, mezze parole e bugie – dall'altra il contegno tutto borghese che non abbandonerà mai l'eroe lo porterà a commettere un importante errore di valutazione nei suoi confronti; egli, cioè, si ostina a valutare Philine per quello che è in apparenza senza mai capire nel profondo molti suoi atteggiamenti che ne rivela-

⁸⁵ "Solo tutti gli uomini formano l'umanità, solo tutte le forse prese insieme costituiscono il mondo. Queste ultime sono spesso in contrasto fra loro e, mentre cercano di distruggersi, la natura le tiene insieme e di nuovo le ricrea" (Goethe 2006, 495, trad. di Rho, Castellani).

no in realtà un profilo sorprendentemente umano. Dopo essere stati aggrediti e derubati da un gruppo di briganti, Philine veglia e accudisce Wilhelm ferito, il quale però la respinge senza un apparente motivo, quasi per uno scrupolo morale:

“Philine”, sagte Wilhelm, “ich bin Ihnen bei dem Unfall, der uns begegnet ist, schon manchen Dank schuldig geworden, und ich wünschte nicht, meine Verbindlichkeiten gegen Sie vermehrt zu sehen. Ich bin unruhig, solange Sie um mich sind: denn ich weiß nichts, womit ich Ihnen die Mühe vergelten kann. Geben Sie mir meine Sachen, die Sie in Ihrem Koffer gerettet haben, heraus, schließen Sie sich an die übrige Gesellschaft an, suchen Sie ein ander Quartier, nehmen Sie meinen Dank und die goldne Uhr als eine kleine Erkenntlichkeit; nur verlassen Sie mich; Ihre Gegenwart beunruhigt mich mehr, als Sie glauben”. Sie lachte ihm ins Gesicht, als er geendigt hatte. “Du bist ein Tor”, sagte sie, “du wirst nicht klug werden. Ich weiß besser, was dir gut ist; ich werde bleiben, ich werde mich nicht von der Stelle rühren. Auf den Dank der Männer habe ich niemals gerechnet, also auch auf deinen nicht; und wenn ich dich lieb habe, was geht’s dich an?”. (Goethe 2000 [1795-1796], 234-235)⁸⁶

L'amore disinteressato nei confronti dell'uomo è uno degli ideali umanistici che Goethe assegna ai rappresentati presenti nel romanzo e di cui Wilhelm non capisce nell'immediato il significato, ma ne maturerà gradualmente l'importanza. Solo quando Philine abbandonerà la compagnia con il collega Friedrich, infatti, Wilhelm inizierà a capire la solidità di quei valori di cui l'attrice è portatrice: Goethe ce ne rende partecipi sottolineando come questo improvviso abbandono fosse stato la causa per cui il sodalizio artistico della compagnia cominciò a dissolversi:

Philinens Abgang war nicht so unbedeutend, als man anfangs glaubte. Sie hatte mit großer Geschicklichkeit Serlo zu unterhalten und die übrigen mehr oder weniger zu reizen gewußt. Sie ertrug Aureliens Heftigkeit mit großer Geduld, und ihr eigenstes Geschäft war, Wilhelm zu schmeicheln. So war sie eine Art Bindungsmittel fürs Ganze, und ihr Verlust mußte bald fühlbar werden. (Ivi, 343-344)⁸⁷

⁸⁶ “ ‘Philine’, disse Wilhelm ‘io le debbo già molta riconoscenza in relazione al guaio che ci è capitato, e non desidererei veder aumentare i miei obblighi nei suoi riguardi. Finché lei mi sta attorno non sarò tranquillo, perché non so come ricompensare le sue fatiche. Mi dia quel che ha potuto salvare di mio nel baule, torni a unirsi alla compagnia, si cerchi un altro alloggio, accetti il mio ringraziamento e quest’orologio d’oro come piccolo segno di gratitudine; ma mi lasci; la sua presenza mi agita più di quanto lei non creda’. Quando ebbe terminato, Philine gli rise in faccia. ‘Sei un pazzo’, gli disse ‘non metterai mai giudizio. Io so meglio di te quello che ti ci vuole; resterò qui e non mi muoverò di un passo. Non ho mai fatto assegnamento sulla riconoscenza maschile, quindi neanche sulla tua. E se ti voglio bene, che te ne importa?’ ” (trad. ivi, 206-207).

⁸⁷ “L’assenza di Philine non era così priva d’importanza com’era parso in principio. Ella aveva saputo intrattenere Serlo con molta abilità e affascinare più o meno anche gli altri. Sopportava con grande pazienza i malumori di Aurelie, e la sua vera specialità consisteva nel lusingare Wilhelm. Era così una sorta di elemento unificatore di tutto l’insieme, e la sua perdita non tardò a farsi sentire” (trad. ivi, 305).

È emblematico come il congedo di Philine avvenga poche pagine dopo l'acme sensualistico che vede coinvolto Wilhelm, ovverosia dopo l'amplesso che questi avrà proprio con l'amata-odiata attrice – "als er sich von zarten Armen umschlungen, seinen Mund mit lebhaften Küssen verschlossen und eine Brust an der seinen fühlte, die er wegzustoßen nicht Mut hatte" (ivi, 327)⁸⁸.

Se quindi il rapporto tra Wilhelm e Philine si attua definitivamente, così come nella *Sendung*, tramite il reciproco scambio sensuale e il pieno coinvolgimento delle pulsioni artistiche del protagonista, nei *Lehrjahre* l'abbandono della compagnia da parte dell'attrice si fa portatore di un decisivo peso semantico per il percorso formativo dell'eroe. Di fatto, l'episodio traduce, seppur implicitamente, la necessità umana alla *rinuncia*, quell'*Entsagung* che convoglierà Wilhelm all'abdicazione delle sue velleitarie pretese artistiche. Sempre come puntualizza Lukács, infatti,

il teatro è [...], in ogni senso, un mero punto di trapasso. La descrizione vera e propria della società, la critica della borghesia e della nobiltà, la rappresentazione del modello di vita umanistico possono realmente dispiegarsi solo dopo che è stata superata la concezione del teatro come unica via verso l'umanità. (1983, 25, trad. di Casalegno)

L'esperienza ermeneutica condotta sull'*Amleto* shakespeariano da parte di Wilhelm all'interno del teatro di Serlo si lega direttamente al tema dell'*Entsagung*, alla capacità, cioè, di mettere da parte le più egoriferite istanze individuali in favore di una comprensione più complessa della rete relazionale degli attanti coinvolti. Come dice Michielon, infatti:

Il lavoro di scavo sull'opera d'arte diventa allora estremamente complesso perché si propone di porre in rilievo la continuità dello sviluppo psicologico dei vari personaggi nel loro relazionarsi e di individuare i nodi portanti dell'intreccio, prendendo in considerazione anche l'opportunità di tagliare alcune parti del dramma per lasciar emergere gli aspetti essenziali del lavoro complessivo. [...] La rinuncia (*Entsagung*) al teatro arriverà solo dopo la concreta messinscena di Amleto. (2005, 322).

Definitivamente compiuto nel settimo libro, è rilevante notare come questo lento e graduale processo dell'*Entsagung* alla carriera teatrale di Wilhelm si svolga, in un moto *ex negativo*, in parallelo alla vicenda della piccola Mignon e l'Arpista. Di fatto, i due personaggi, notturni e demoniaci, saranno gli unici che l'Abate non riuscirà ad addomesticare e a recuperare secondo il suo programma formativo. Refrattari a qualsiasi integrazione nella garbata cornice della *Geselligkeit*, sono figure ai margini della sensibilità settecentesca, figure che, pur beneficiando dei favori della filantropia tutta illuministica mostrata da Wilhelm nei confronti della bambina e dalle cure mediche che l'Abate prescrive

⁸⁸ "Quando si senti cingere da due morbide braccia, chiudere la bocca da baci impetuosi e premere contro il suo petto un petto che non ebbe il coraggio di respingere" (trad. ivi, 291).

all'Arpista, non riescono a redimere il loro peccato originale. Il fatto che Mignon e il presunto padre siano condannati sin dall'inizio della narrazione a una tragica morte, e che al tempo stesso essi siano incapaci di inserirsi armoniosamente nella società, è messo in risalto dalla tenebrosa foschia che adombra la descrizione della loro psicopatologia incestuosa. L'infausto destino che lega padre e figlia, sembra infatti suggerirci Goethe, sarebbe dovuto all'infrazione di un tabù primordiale, a un gesto trasgressivo che non consentirebbe più alcuna conciliazione né psichica né sociale: di fatto, nel corso dell'ottavo e conclusivo libro Mignon si svelerà essere figlia del legame erotico tra l'arpista Agostino e la sorella dello stesso, Sperata. In questo doppio riflesso tra la luminosa rinuncia di Wilhelm e la rovinosa caduta di Mignon e l'Arpista, si gioca così la partita della scommessa culturale che Goethe lancia nei suoi *Lehrjahre*.

Non è un caso se, tra tutti quelli goethiani, i due personaggi saranno i più determinanti per lo sviluppo della declinazione più oscura della simbologia romantica successiva, lasciando cospicue tracce in tutta la letteratura ottocentesca e, in particolare, in un genere tragico di stampo eminentemente tedesco che prenderà il nome di *Schicksalsdrama*, il "dramma del destino". Giuliano Baioni spiega bene i motivi di questa decisiva influenza. Nel riferirsi alla dialettica tra ideale classico e ideale romantico a partire dalla quale si sarebbe dipanato l'immaginario del XIX secolo, Baioni chiarisce come l'incesto che caratterizza il triangolo raffigurato nei *Lehrjahre* non rappresenterebbe soltanto un peccato contro natura, ma sarebbe indicato da Goethe come una infrazione contro un personalissimo ideale classico di società. Dato che "l'affermazione del soggettivismo romantico che nell'unione tra fratello e sorella intuisce la mitica unità platonica dell'anima umana" (Baioni 1998, 172) risponderrebbe a una paganità indifferenziata e "senza rapporto", l'amore incestuoso negherebbe di conseguenza i valori intersoggettivi della società che sarebbero alla base della concezione evolutivo-generazionale della *Bildung* umanistica di Goethe. Appare dunque evidente il motivo per cui Goethe sia dovuto intervenire recisamente con l'espulsione di questi due erranti pagani i quali, precisa Collini:

Si trasformano gradualmente da compagni di viaggio dell'eroe e segreti annunciatori di un messaggio di rigenerazione individuale e collettiva in portatori di una minaccia esiziale di disgregazione psichica e sociale, reietti pervasi dallo spirito della musica e da un eros *ex lege*, meritevoli dell'ostracismo prima e della sentenza capitale poi, dopo essere stati sottoposti – in modo sottilmente infido – ad un processo di spiritualizzazione che cancella la loro inquieta carnalità facendone, appunto, gli araldi di una dimensione oltremondana non contemplata nella *Sendung*. (2004, 39-40)

Unici mezzi espressivi dell'Arpista e di Mignon, il canto e il *Lied*, presenze acustico-testuali costanti nei primi cinque libri, negli ultimi due sono messi a tacere precisamente in concomitanza con l'ingresso di Wilhelm nella Società della Torre, simbolo incontrastato della razionalità della prosa e, volendo rievocare il Nietzsche "tragico", del *logos* apollineo avverso al *melos* dionisiaco. Analogamente agli altri personaggi che popolano i *Lehrjahre*, anche queste drammati-

che figure rievocano dunque, su uno sfondo dalla forte impronta allegorica, il panorama culturale dell'Europa di fine Settecento. Come sottolinea Baioni, attraverso Mignon e l'Arpista Goethe vuole infatti rappresentare poeticamente:

La crisi dell'umanesimo cogliendo con largo anticipo la situazione romantica della cultura borghese e denunciando il culto di un'arte che vuole trarre la propria giustificazione dalla pura interiorità dell'anima individuale, intuita in una sua assoluta totalità embrionale al di qua della storia e della società. [...] La crisi dell'umanesimo, che si esprime massimamente nelle figure di Mignon e del vecchio arpista, e la crisi politica, che doveva manifestarsi con lo scoppio della Rivoluzione, sono solo due aspetti diversi, ma per il poeta assolutamente interdipendenti, di una medesima condizione dell'uomo che costituisce l'oggetto del suo classicismo. (1998, 87)

Entrambi simboleggiano il destino tragico di Wilhelm, il fallimento della *Bildung* illuminista e l'esaltazione della tautologia geniale stürmeriana e romantica. Se l'Arpista si fa cantore della disperazione del poeta condannato al mutismo nella nuova società capitalistica postrivoluzionaria, Mignon è la disinibita cantrice della potenza dell'Eros, carattere sottolineato dal narratore già a partire dal suo primo incontro con Wilhelm:

In alle seinem Tun und Lassen hatte das Kind etwas Sonderbares. Es ging die Treppe weder auf noch ab, sondern sprang; es stieg auf den Geländern der Gänge weg, und eh' man sich's versah, saß es oben auf dem Schranke und blieb eine Weile ruhig. Auch hatte Wilhelm bemerkt, daß es für jeden eine besondere Art von Gruß hatte. Ihn grüßte sie seit einiger Zeit mit über die Brust geschlagenen Armen. Manche Tage war sie ganz stumm, zuzeiten antwortete sie mehr auf verschiedene Fragen, immer sonderbar, doch so, daß man nicht unterscheiden konnte, ob es Witz oder Unkenntnis der Sprache war, indem sie ein gebrochenes, mit Französisch und Italienisch durchflochtenes Deutsch sprach. [...] Und ihr "Laß uns ziehn!" wußte sie bei jeder Wiederholung dergestalt zu modifizieren, daß es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war. (Goethe 2000 [1795-1796], 110, 146)⁸⁹

Fino ad arrivare alla più che esaustiva descrizione che il narratore ne dà per sottolinearne i connotati demoniaci:

⁸⁹ "In tutto il suo modo di comportarsi c'era qualcosa di singolare. Anziché salire o scendere le scale, le faceva a salti; volava sulle ringhiere dei ballatoi, e, prima che uno se l'aspettasse, era bell'e seduta in cima a un armadio e vi restava per un po'. Wilhelm aveva anche osservato che aveva per ognuno una maniera diversa di salutare. Da un po' di tempo lo salutava con le braccia incrociate sul petto. Certi giorni era del tutto muta, altre volte sembrava più disposta a rispondere alle varie domande, ma sempre in modo strano, senza che mai si riuscisse a capire se lo faceva per scherzo o per ignoranza della lingua, poiché parlava un tedesco stentato, frammisto a parole francesi e italiane. [...] E ad ogni ripetizione la voce sapeva variare il suo invito a partire, così da farlo risuonare ora supplichevole e incalzante, ora colmo di lusinghe e di promesse" (trad. ivi, 94, 128).

Aber wenig half das Zureden, denn nun sprang sie auf und raste, die Schellentrommel in der Hand, um den Tisch herum. Ihre Haare flogen, und indem sie den Kopf zurück und alle ihre Glieder gleichsam in die Luft warf, schien sie einer Mänade ähnlich, deren wilde und beinahe unmögliche Stellungen uns auf alten Monumenten noch oft in Erstaunen setzen. (Ivi, 326)⁹⁰

Alla luce della maturazione della *Weimarer Klassik*, ecco che il Wilhelm dei *Lehrjahre* non potrà più fuggire verso il "paese delle arance e dei limoni" nella speranza di ritrovare una patria ideale avulsa dalla storia e dal mondo borghese e capitalistico. A nulla serve isolarsi romanticamente, immergere la propria vita nel regno della poesia e dell'arte poiché, come Goethe comprese di ritorno dall'Italia, solo l'impegno, l'*engagement* e la riflessione socioculturale potranno risollevarlo l'uomo dalle tenebre dell'individualismo aleatorio che la Rivoluzione ha generato. È per questo che le figure di Philine e Mignon esauriranno allora il loro potenziale fascinatore proprio nella scena capitale del rapporto sessuale, durante la quale al nostro eroe si profila quasi come un'epifania lo spettro del padre, simbolo ora salvifico della necessità di un ritorno all'ordine, della riconciliazione delle generazioni, simbolo insomma di quella Società della Torre che prefigura la rinascita di un *homo novus*, essere sociale il cui destino è indissolubilmente legato alla rigenerazione della cultura europea. Le morti di Mignon e dell'Arpista segnano così la definitiva cesura di ogni *rêverie* romantica, il sipario calato da Goethe sull'ipersoggettivismo, la messa a tacere del canto lirico. "Mignon klettert und springt nicht mehr"⁹¹ (ivi, 528), e la dipartita sopraggiunge, non certo casualmente, in quel momento chiave a cavallo tra settimo e ottavo libro in cui il processo di elevazione del protagonista suggella il suo compimento con la sintesi dei poli opposti – attività/contemplazione, religiosità interiore/socialità, sentimento/raziocinio – rappresentato dalle "misurate" e "decorose" Therese e Natalie.

Questo passaggio semantico tra interiorità lirica e raziocinio ordinatore trova il proprio agnello sacrificale nella narrativamente strategica figura tragicosentimentale di Aurelie, sorella del capocomico Serlo, con la quale Wilhelm inizia a tessere un legame amoroso che tuttavia si risolverà in un'ulteriore partenza dell'eroe e nella morte della fragile ragazza. Più che nella *liaison* amorosa, è fondamentale sottolineare come il personaggio di Aurelie trovi il suo statuto simbolico nella vicenda che la lega alla *schöne Seele*, l'anima bella. Sarebbe infatti lei stessa la destinataria del celebre diario della Canonichessa pietista, le *Bekenntnisse einer schönen Seele* che costituiscono la cerniera allegorica del sesto libro. Ora, se Mittner ha visto nel mondo claustrale descritto nel diario un'appassionata rievocazione del pietismo francofortese vissuto dal giovane Goethe a contatto

⁹⁰ "Ma a poco valsero le esortazioni: la fanciulla balzò in piedi e prese a correre intorno alla tavola col tamburello in mano. I capelli svolazzanti, il capo gettato all'indietro, braccia e gambe come scagliate nell'aria, era simile a una di quelle menadi i cui atteggiamenti selvaggi e quasi inverosimili ci sorprendono ancor oggi nei monumenti antichi" (trad. ivi, 290).

⁹¹ "Mignon non salta più, non si arrampica più" (trad. ivi, 475).

con l'amica di famiglia Susanne von Klettenberg (1978, 528), ci sembra più in linea col nostro discorso la tesi proposta da Anna Chiarloni che cerca, al contrario, di ridimensionare drasticamente l'afflato delle *Bekenntnisse*, individuando nel lungo inserto testuale una rivisitazione assai ironica se non addirittura polemica dell'esperienza maturata dall'autore in gioventù all'interno dei *collegia pietatis* (1988, 41-129). Secondo Chiarloni, infatti, attraverso la descrizione della teologia introspettiva della Canonichessa, svolta in assoluta autonomia dalle istituzioni ecclesiastiche, Goethe avrebbe voluto mettere in risalto l'irrisolvibile aspetto binomiale dell'esperienza culturale del pietismo. Se, da un lato, il presupposto pietistico rappresentò certamente un'importante alternativa alla parcellizzazione sociale della Germania del secondo Settecento, dall'altro, le fa eco Michielon, questo "percorso che, attraverso una serie di prove e di cadute, conduce all'intimità con il divino, non approda [...] ad un esito pratico: la profonda spiritualità raggiunta dalla Canonichessa rimane cioè fundamentalmente sterile, astratta" (2005, 334). Di fatto, sappiamo come il Goethe maturo amasse ben poco i virtuosismi introspettivi, forieri di pericolose fantasticherie e stati di esaltazione irrazionale. A nulla servirà allora il continuo contatto con l'"invisibile" predicato a più riprese dalla Canonichessa. Per mezzo della sua voce, Goethe insiste in un modo al limite del parossistico con continue e insistenti invocazioni al Dio invisibile e alle prove da superare per ricongiungersi:

Alles ward angenommen, und alles faßte Wurzel. Ich hatte Stunden, in denen ich mich lebhaft mit dem unsichtbaren Wesen unterhielt; ich weiß noch einige Verse, die ich der Mutter damals in die Feder diktierete. [...] Wie wohl gefiel mir das! Mein Hang zu dem Unsichtbaren, den ich immer auf eine dunkle Weise fühlte, ward dadurch nur vermehrt; denn ein für allemal sollte Gott auch mein Vertrauter sein. [...] Auf diese Weise ward ich in steter Übung gehalten. Ich konnte mich keinem Menschen vertrauen, und von Gott war ich zu weit entfernt. Ich hatte diesen während vier wilder Jahre ganz vergessen; nun dachte ich dann und wann wieder an ihn, aber die Bekanntschaft war erkaltet; es waren nur Zeremonienvisiten, die ich ihm machte, und da ich überdies, wenn ich vor ihm erschien, immer schöne Kleider anlegte, meine Tugend, Ehrbarkeit und Vorzüge, die ich vor andern zu haben glaubte, ihm mit Zufriedenheit vorwies, so schien er mich in dem Schmucke gar nicht zu bemerken. [...] Mit Gott war ich wieder ein wenig bekannter geworden. Er hatte mir so einen lieben Bräutigam gegeben, und dafür wußte ich ihm Dank. Die irdische Liebe selbst konzentrierte meinen Geist und setzte ihn in Bewegung, und meine Beschäftigung mit Gott widersprach ihr nicht. (Goethe 2000 [1795-1796], 358, 360, 371, 373)⁹²

⁹² "Tutto veniva accolto, e tutto metteva radici. Vi erano ore in cui conversavo animatamente con l'Essere invisibile; ricordo ancora alcuni versi che a quel tempo dettai a mia madre. [...] Come mi piaceva tutto ciò! La mia propensione per l'Invisibile, di cui oscuramente sentivo sempre la presenza, ne era accresciuta; giacché una buona volta anche Dio doveva diventare il mio confidente. [...] In questa maniera io ero sempre tenuta sulla corda. Non potevo confidarmi con alcuno, e da Dio ero troppo lontana. In quei quattro turbolenti anni lo avevo

Tutte inutili e metafisiche *sottises*. Ciò che secondo il Goethe post-italiano farebbe crescere davvero l'anima "è il contatto con il mondo, lo sforzo di integrazione all'interno di una comunità sociale, lo scontro con le difficoltà pratiche imposte da un mestiere utile" (Michielon 2005, 334-335).

La disperata richiesta fatta a Wilhelm dalla morente Aurelie di ricercare Lothario, l'uomo che in passato l'aveva abbandonata, rappresenta simbolicamente la conclusione del primo blocco narrativo del romanzo. Con l'epilogo delle *Bekanntnisse*, siamo infatti di fronte al confine tra la prima e la seconda parte dei *Lehrjahre*, nonché al punto di avvio della definitiva rieducazione dell'eroe. Di fatto, l'arrivo al castello di Lothario, l'aristocratico-progressista che si farà portavoce, insieme a Jarno, delle riforme da attuare nella nuova società illuminata, sancisce la vera svolta esperienziale di Wilhelm, il cambio di prospettiva che dall'interesse per il solo privato approderà al pieno inserimento nella realtà storica e sociale. All'interno del castello Wilhelm entra in contatto con i membri della *Turmgesellschaft*, la Società della Torre, organo portatore degli ideali comunitari umanistici che risolveranno definitivamente il discorso sulla *Bildung* del romanzo. Ideali che, se considerati nelle loro possibilità oggettive, permetteranno ai suoi componenti di costruire su nuove basi la società dell'*Humanität* illuminista.

Tre sono i nodi conclusivi dei *Lehrjahre* che meritano di essere messi in risalto per meglio comprendere il legame tra la *Weltanschauung* goethiana e la sua produzione letteraria classicistica: il conflitto generazionale, il ricongiungimento della classe aristocratica con quella borghese, e infine le possibilità di un rinnovato orizzonte sociale alternativo a quello rivoluzionario. Attraverso la loro reciproca interdipendenza, Goethe intende infatti proporre un vero e proprio modello antropologico che possa risolvere il contrasto tra l'egotismo romantico e la condizione prosaica e alienante della società industriale-capitalistica dell'Europa postrivoluzionaria. Ora, per chiarire quest'ultimo, fondamentale aspetto è utile ricordare ancora una volta come la rappresentazione della Società della Torre, evidente *pendant* letterario della *Weimarkunstfreunde*, non vada intesa come una mera risposta estetico-elitaria alla situazione politica europea ma, al contrario, come la riproposizione finzionale di un gruppo intellettuale spinto da quella tensione all'*engagement* politico che, come si è detto, già il classicismo weimariano volle promuovere e su cui, utile ricordarlo, molte società massoniche tardo settecentesche avevano fondato i propri programmi riformatori. Analizziamo adesso questi tre punti.

interamente dimenticato; adesso ripensavo talvolta a lui, ma l'intimità s'era intiepidita, gli facevo soltanto visite di convenienza, e poiché, per di più, nel comparirgli dinanzi mi vestivo sempre di begli abiti ed esibivo compiaciuta la virtù, l'onestà e i meriti che credevo di possedere più degli altri, pareva che in quella pompa egli non s'accorgesse affatto di me. [...] Con Dio ero di nuovo in una certa confidenza. Egli mi aveva dato un fidanzato così amabile, e io gliene ero grata. Lo stesso amore terreno conferiva concentrazione al mio spirito e lo metteva in movimento; né il fatto che mi occupassi di Dio era in contraddizione con esso" (trad. ivi, 322, 323, 332, 334).

Il primo elemento di riconciliazione è da Goethe indicato nella risoluzione di quel conflitto generazionale che, nel suo rapporto diretto con il fermento culturale dello *Sturm und Drang* e poi della Rivoluzione, era diventato uno dei sintomi più sensibili della crisi politica delle società di Antico Regime. Il movimento di rottura iniziale e la successiva restaurazione tra mondo dei padri e mondo dei figli che si opera nei *Lehrjahre* costituisce in effetti una delle più importanti direttive interpretative della *Bildung* dell'eroe. Tre sono i momenti cardinali di questo processo restaurativo. Il primo si presenta nell'abbandono dell'"antiborghese" avventura teatrale da parte di Wilhelm, un'avventura che, abbiamo visto, si dissolverà progressivamente a partire dal quinto libro quando, esattamente dopo la morte del padre, Wilhelm firmerà sì il contratto professionale propostogli dal capocomico Serlo, ma senza convinzione, con un atteggiamento che anticipa la sua definitiva rottura con qualsiasi aspirazione artistica. Il secondo momento, dotato di una grande carica simbolica, è da individuare nell'episodio del ritrovamento dei mobili e dei quadri del nonno del protagonista che il padre aveva venduto all'inizio della narrazione. Il terzo e conclusivo momento è invece rappresentato dall'assai esemplificativa agnizione di Wilhelm riguardo la propria paternità con il piccolo Feliz, avuto a suo tempo da Mariane.

Se la vendita dei beni artistici del nonno è per Wilhelm il primo grande dolore della vita, per Goethe diventa l'occasione che fa da preludio alla peregrinazione formativa del suo eroe:

Der alte Meister hatte gleich nach dem Tode seines Vaters eine kostbare Sammlung von Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen und Antiquitäten ins Geld gesetzt, sein Haus nach dem neuesten Geschmacke von Grund aus aufgebaut und möbliert und sein übriges Vermögen auf alle mögliche Weise gelten gemacht. (Goethe 2000 [1795-1796], 33)⁹³

Non è senza significato il fatto che il primo colloquio di Wilhelm con l'Abate, ovvero l'inizio della sua educazione, abbia per argomento la vendita della collezione del nonno:

"Sind Sie nicht ein Enkel des alten Meisters, der die schöne Kunstsammlung besaß?" fragte der Fremde.

"Ja, ich bin's. Ich war zehn Jahre, als der Großvater starb, und es schmerzte mich lebhaft, diese schönen Sachen verkaufen zu sehen".

"Ihr Vater hat eine große Summe Geldes dafür er halten".

"Sie wissen also davon?"

"O ja, ich habe diesen Schatz noch in Ihrem Hause gesehen. Ihr Großvater war nicht bloß ein Sammler, er verstand sich auf die Kunst, er war in einer frühern

⁹³ "Il vecchio Meister, subito dopo la morte di suo padre, aveva convertito in denaro una preziosa raccolta di quadri, disegni, incisioni su rame e oggetti antichi, aveva ricostruito dalle fondamenta e ammobiliato la sua casa secondo il gusto più moderno, e messo a frutto, in ogni possibile modo, il resto dei suoi averi" (trad. ivi, 33).

glücklichen Zeit in Italien gewesen und hatte Schätze von dort mitgebracht, welche jetzt um keinen Preis mehr zu haben wären”.

[...] “Sie können denken, was wir Kinder verloren, als alle die Sachen heruntergenommen und eingepackt wurden. Es waren die ersten traurigen Zeiten meines Lebens. Ich weiß noch, wie leer uns die Zimmer vorkamen, als wir die Gegenstände nach und nach verschwinden sahen, die uns von Jugend auf unterhalten hatten, und die wir ebenso unveränderlich hielten als das Haus und die Stadt selbst”.

“Wenn ich nicht irre, so gab Ihr Vater das gelöste Kapital in die Handlung eines Nachbarn, mit dem er eine Art Gesellschaftshandel einging?” (Ivi, 68-69)⁹⁴

Questa prima dolorosa esperienza di Wilhelm sarebbe insomma

il motivo conduttore del noviziato del giovane borghese che nel mondo del teatro inseguirà in fondo, al pari di Mignon quelle immagini dell'arte classica alle quali è legata la felicità della sua infanzia e la cui perdita rappresenta quella frattura che a ben guardare sarà la vera e propria causa della sua fuga dalla casa del padre. (Baioni 1998, 191)

Il ritrovamento della collezione nella villa di Natalie acquisisce quindi ampi significati nella sfera del ritorno all'ordine formale paterno e classico. Nel riconoscimento della corrispondenza ideale delle sculture del nonno con quelle cantate nell'*Italienlied*, Wilhelm realizza nella villa italiana di Natalie la *Sehnsucht* di Mignon:

Ich werde mich des Eindrucks von gestern abend zeitlebens erinnern, als ich hereintrat und die alten Kunstbilder der frühesten Jugend wieder vor mir standen. Ich erinnerte mich der mitleidigen Marmorbilder in Mignons Lied; aber diese Bilder hatten über mich nicht zu trauern, sie sahen mich mit hohem Ernst an und schlossen meine früheste Zeit unmittelbar an diesen Augenblick. Diesen unsern alten Familienschatz, diese Lebensfreude meines Großvaters, finde ich hier zwischen so vielen andern würdigen Kunstwerken aufgestellt, und mich, den die Natur zum Liebling dieses guten alten Mannes gemacht hatte, mich

⁹⁴ “Lei è forse il nipote del vecchio Meister, che possedeva quella bella collezione di oggetti d'arte?” domandò il forestiero.

‘Sì, sono io. Avevo dieci anni quando mio nonno morì e mi dispiacque molto veder vendere tante cose belle’.

‘Suo padre ne ha tratto una bella somma di denaro». «Lei dunque ne è informato?».

‘Oh sì, ho visto quei tesori quand'erano ancora in casa vostra. Suo nonno non era soltanto un collezionista, ma un vero intenditore d'arte; in lontani tempi felici era stato in Italia e di là aveva riportato tesori che ora non si potrebbero più acquistare a nessun prezzo’. [...]

‘Lei può immaginare che perdita fu per noi bambini quando tutte quelle cose vennero imballate e portate via. Furono le prime ore tristi della mia vita. Ricordo ancora come ci parvero vuote le stanze allorché vedemmo via via scomparire gli oggetti che ci avevano rallegrati fin dall'infanzia e che credevamo immutabili come la casa e la città stessa’.

‘Se non erro, suo padre mise il capitale ricavato negli affari di un vicino, col quale costituì una specie di società commerciale’ ” (trad. ivi, 57).

Unwürdigen, finde ich nun auch hier, o Gott! in welchen Verbindungen, in welcher Gesellschaft! (Goethe 2000 [1795-1796], 519)⁹⁵

Il mito romantico di Mignon cede così il passo all'ideale classicistico di Natalie, sorella di Lothario, che assurge a donna definitiva e androgina, sintesi ideale tra tensioni pietistico-romantiche e azione e solidità classica, massima espressione degli ideali di bontà e verità della provincia pedagogica da applicare alla realtà del mondo sociale. Al pari dell'Abate, Natalie educa alla vita attiva e, al contempo, alla capacità di individuare ogni errore:

Ebenso nötig scheint es mir, gewisse Gesetze auszusprechen und den Kindern einzuschärfen, die dem Leben einen gewissen Halt geben. Ja, ich möchte beinahe behaupten, es sei besser, nach Regeln zu irren, als zu irren, wenn uns die Willkür unserer Natur hin und her treibt, und wie ich die Menschen sehe, scheint mir in ihrer Natur immer eine Lücke zu bleiben, die nur durch ein entschieden ausgesprochenes Gesetz ausgefüllt werden kann. (Ivi, 527)⁹⁶

È nel legame finale con questa donna che si conclude l'apprendistato di Wilhelm. La ripresa del motivo della successione delle generazioni e della sacra famiglia trova la sua massima solidità con il ritrovamento del figliolotto Felix avuto da lei in gioventù⁹⁷.

Secondo elemento di riconciliazione. Se, come è stato giustamente notato, nell'orizzonte storico-sociale del romanzo il matrimonio tra Natalie e Wilhelm all'ombra della Torre implicherebbe "l'iconolatria, la reificazione delle immagini e l'esorcizzazione del movimento che frantuma le immagini, dell'informe e dell'insensato, del caos storico" (Collini 1996, 15), è da ribadire ancora una volta come sarebbe assolutamente riduttivo se non addirittura pernicioso alla corretta interpretazione considerare questa risoluzione finale nei termini di una banale regressione conservatrice del poeta verso la solidità delle gerarchie di Antico Regime. È proprio nel finale matrimonio etico e sociale che, dopo la riconciliazione

⁹⁵ "Per tutta la vita mi ricorderò dell'impressione di iersera, quando entrai e vidi dinanzi a me le opere d'arte che avevano accompagnato la mia infanzia. Ricordai le statue compassionevoli della canzone di Mignon; ma esse non avevano ragione di commiserarmi: mi guardavano nobili e gravi, congiungendo direttamente i miei primi anni a quell'istante. Questo nostro antico tesoro di famiglia, che fu la gioia di mio nonno, lo ritrovo esposto qui fra tante altre eccelse opere d'arte, e ora anch'io, che per natura ero il beniamino del buon vecchio, anch'io indegnamente mi trovo qui, Dio mio! In quali relazioni, in quale compagnia!" (Goethe 2006, 467-468, trad. di Rho, Castellani).

⁹⁶ "Altrettanto necessario mi sembra esporre certe leggi e inculcarle ai bambini perché diano loro una certa stabilità nella vita. Direi quasi, anzi, che è meglio sbagliare seguendo le regole piuttosto che lasciarsi spingere qua e là dal capriccio della nostra natura. Per come io vedo gli uomini, mi sembra che nella loro natura ci sia sempre una lacuna che può essere compensata solo da una legge fermamente enunciata" (trad. ivi, 474-475).

⁹⁷ In questo senso, interessante il motivo del quadro che Wilhelm aveva amato sin da bambino. Secondo Fancelli (1992) e Baioni (1998) esso rispecchierebbe la ritrovata unione delle parti in conflitto e la formazione della famiglia.

coi padri, risiederebbe infatti la portata innovatrice del *Bildungsroman* goethiano. Di fatto, come ha osservato Franco Moretti nella sua analisi dei *Lehrjahre*, qui il matrimonio si imposta esattamente come un nuovo tipo di contratto sociale, un patto rinnovato tra individuo e mondo (1999, 25). Nell'unione tra i rappresentanti della borghesia, Wilhelm, e dell'aristocrazia, Natalie, si risalda la spaccatura sociale provocata dalla Rivoluzione francese: se la borghesia dovrà educare l'aristocrazia con i valori della misura, dell'"autolimitazione" (*Selbstbeschränkung*) e della "rinuncia" (*Entsagung*), a sua volta la classe nobiliare dovrà impartire l'educazione estetica necessaria alla realizzazione delle predisposizioni naturali dell'individuo. Così Michielon:

La proposta avanzata dai *Lehrjahre* per risolvere la conflittualità sociale tra l'antica classe nobiliare e la generazione borghese rampante si ispira [...] al concetto di *Wechselwirkung*, (coordinazione reciproca) espresso da Fichte nella *Missione del dotto*: Goethe consiglia, cioè, da un lato, la rinuncia da parte di ciascuna classe dei privilegi o delle pretese inattuali, e, dall'altro, l'acquisizione reciproca di caratteri peculiari, da parte della borghesia anzitutto la cultura estetica e politica della nobiltà, da parte della nobiltà l'etica del lavoro della borghesia. L'incontro epocale tra le classi e i loro reciproci modelli formativi rappresenta, dunque, [...] uno dei temi fondanti dei *Lehrjahre*, che desiderano suggerire al lettore settecentesco un rimedio per curare sul nascere gli aspetti negativi del capitalismo, liberandolo da tutto ciò che di contrario alla *Bildung* umanistica esso rappresenta. (2005, 331)

La simbiosi ideale delle virtù etico-sentimentali della borghesia e delle virtù estetico-formali della classe nobiliare vedono nella figura di Lothario il suo massimo rappresentante. È lui, infatti, l'incarnazione ideale e compiuta della Società della Torre, la proiezione dell'*homo novus*, l'umanista per eccellenza, paradigma formativo del romanzo di formazione goethiano. Dotato di una sovrappiù cultura aristocratica, Lothario ha raggiunto la piena consapevolezza del mondo e del ruolo dell'azione dell'uomo grazie soprattutto alla sua esperienza nella guerra di indipendenza americana:

"O, mein Freund!" fuhr Lothario fort, "das ist ein Hauptfehler gebildeter Menschen, daß sie alles an eine Idee, wenig oder nichts an einen Gegenstand wenden mögen. Wozu habe ich Schulden gemacht? Warum habe ich mich mit meinem Oheim entzweit, meine Geschwister so lange sich selbst überlassen, als um einer Idee willen? In Amerika glaubte ich zu wirken, über dem Meere glaubte ich nützlich und notwendig zu sein; war eine Handlung nicht mit tausend Gefahren umgeben, so schien sie mir nicht bedeutend, nicht würdig. Wie anders seh' ich jetzt die Dinge, und wie ist mir das Nächste so wert, so teuer geworden!". (Goethe 2000 [1795-1796], 431)⁹⁸

⁹⁸ "Oh, amico mio!" proseguì Lothario "è questo l'errore più grave delle persone colte: di far convergere tutto verso un'idea, poco o nulla verso un oggetto. Perché mi sono indebitato?"

La sua esperienza e il contatto con la storia gli hanno permesso di maturare e di raggiungere il livello di *Bildung* necessario alla formulazione di un'inedita teoria sociale progressista. Lothario capisce infatti che la felicità individuale e comunitaria non si potrà mai attuare né nella nuova divisione capitalistica del lavoro – che nell'opera di Goethe trova in Werner il suo prodotto più depresso e alienato – né tantomeno dall'antico sistema latifondistico-feudale, discriminante e disumano:

L'incontro tra Wilhelm e Werner nell'ultimo libro dei *Lehrjahre* è a questo riguardo esemplare. Werner, che ha amministrato con tanta oculatezza il capitale di Wilhelm, si è immiserito anche fisicamente, è diventato 'ein arbeitsamer Hypochondrist', vero e proprio emblema della meschinità dell'utilitarismo borghese. Wilhelm invece ha realizzato in sé medesimo, proprio attraverso il necessario errore della sua avventura estetica, la compiuta immagine dell'uomo e riflette nella bellezza della sua figura fisica l'armonia morale della sua personalità. (Baioni 1998, 205)

Lothario ha compreso che “ogni vera riforma della società dell'uomo può derivare solo dall'azione del singolo nella delimitata concretezza del proprio mondo e non da una astratta lotta dell'uomo per l'umanità che distrugge le basi naturali dell'ordine sociale” (ivi, 198).

La nuova società che Goethe profila negli ultimi due libri deve essere quindi organizzata economicamente da un'illuminata nobiltà che, attraverso l'equa distribuzione delle terre, potrà garantire il sostentamento delle nuove classi in ascesa a condizione che queste agiscano entro l'ordine della propria proprietà e della dimensione privata. La sintesi restaurativa si rivela quindi essere, secondo il modello del matrimonio tra le classi, una sorta di processo di nobilitazione della proprietà borghese, “l'esorcizzazione del demonismo capitale che si purifica nella quiete della proprietà fondiaria dell'aristocrazia” (ivi, 200) e un reciproco scambio economico e intellettuale tra le parti. In conclusione, l'agire sociale e il progresso umano trovano le loro naturali direttrici sia nell'arte, sia nel lavoro comunitario.

Terzo e conclusivo elemento di riconciliazione. Il finale dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sfuma dunque nell'orizzonte futuribile di un progetto sociale anticapitalistico e al tempo stesso antirivoluzionario. È in questa prospettiva che va perciò inteso il significato più profondo della massima opera della *Weimarer Klassik* tedesca, nella sua capacità di oggettivarsi e di stabilire un rifondato legame tra individuo e mondo. Lo statuto dell'opera d'arte umanista teorizzato da Goethe si traduce in una grande esperienza comune, non solo come oggetto del più alto godimento spirituale o come unica via possibile al perfezionamento del soggetto, ma anche come l'organo attraverso cui l'umanità possa recuperare l'armonia tra Io e Tutto perduta nella lotta tra le classi e nella guerra, assicurandosi

Perché mi sono messo in contrasto con mio zio e ho abbandonato per tanto tempo a se stessi i miei fratelli, se non per un'idea? Ho creduto di poter svolgere un'attività efficace in America, di poter essere utile, necessario, al di là dell'oceano; se un'azione non era accompagnata da mille pericoli, mi sembrava insignificante, indegna di me. Ora vedo le cose con ben altri occhi, e come mi è divenuto caro, e prezioso, ciò che mi sta più vicino!” (Goethe 2006, 388, trad. di Rho, Castellani).

il possesso della Natura e al contempo della Cultura. Nel suo doppio statuto di opera classica e di opera moderna in quanto "romanzesca", il *Bildungsroman* umanista assume ora l'ufficio finora esercitato dalle grandi religioni: proteggere l'essere umano contro il caos e l'aleatorio. Il suo fine ultimo sarà l'educazione dell'uomo alla comprensione pratica della realtà e alla risoluzione dei conflitti. Come avrà modo di precisare Hegel nella sua *Estetica*:

Dies Romanhafte ist das wieder zum Ernste, zu einem wirklichen Gehalte gewordene Rittertum. Die Zufälligkeit des äußerlichen Daseins hat sich verwandelt in eine feste, sichere Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft und des Staats, so daß jetzt Polizei, Gerichte, das Heer, die Staatsregierung and die Stelle der chimärischen Zwecke treten, die der Ritter sich machte. Dadurch verändert sich auch die Ritterlichkeit der in neueren Romanen agierenden Helden. Sie stehen als Individuen mit ihren subjektiven Zwecken der Liebe, Ehre, Ehrsucht oder mit ihren Ideale der Weltverbesserung dieser bestehenden Ordnung und Prosa der Wirklichkeit gegenüber, die ihnen von allen Seiten Schwierigkeiten in den Weg legt. [...] Diese Kämpfe nun aber sind in der modernen Welt nichts Weiteres als die Lehrjahre, die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit, und erhalten dadurch ihren wahren Sinn. Denn das Ende solcher Lehrjahre besteht darin, daß sich das Subjekt die Hörner ablauft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt. (1986a, 219-220)⁹⁹

Questa è la grande missione dell'umanesimo letterario e filosofico, il termine opposto alla disgregazione individualistica che nella tensione tragica tra condizioni oggettive e istanze soggettive troverà nelle poetiche del moderno il proprio momento parossistico.

Nello scrivere il più grande romanzo della cultura tedesca classica, Goethe ha spinto verso nuovi lodi interpretativi il concetto di arte sociale, promuovendo una fruizione estetica indirizzata non più in direzione dell'appagamento di un piacere tutto egoriferito, bensì verso una piena consapevolezza del ruolo dell'uomo nel mondo in cui agisce e lo sviluppo della sua capacità di giudizio di fronte alle possibilità che gli si offrono ogni giorno nella finitudine della sua condizione.

⁹⁹ "Questo romanzesco è la cavalleria presa di nuovo sul serio, divenuta un contenuto reale. L'accidentalità dell'esistenza esteriore si è trasformata in un ordinamento stabile e sicuro della società civile e dello Stato, cosicché ora polizia, tribunali, esercito, governo, hanno preso il posto dei fini chimerici che i cavalieri perseguivano. Perciò si trasforma anche la cavalleria degli eroi che agiscono nei romanzi moderni. Come individui con i loro fini soggettivi dell'amore, dell'onore, dell'ambizione o con i loro ideali di un mondo migliore, essi stanno di contro a quest'ordine sussistente ed alla prosa della realtà che pone loro difficoltà da ogni parte. [...] Ma queste lotte nel mondo moderno non sono altro che gli anni di noviziato, l'educazione dell'individuo alla realtà esistente, ed acquistano così il loro vero senso. Infatti la fine di tale noviziato consiste nel fatto che il soggetto mette giudizio, tende a fondersi, insieme con i suoi desideri e opinioni, con i rapporti sussistenti e la loro razionalità, si inserisce nella concatenazione del mondo e vi acquista un posto adeguato" (Hegel 1978, 663-664, trad. di Merker).

Nei precedenti capitoli abbiamo cercato di tracciare le tappe fondamentali del programma classicistico del Goethe weimariano, tappe che secondo il poeta dovevano segnare il percorso attraverso il quale gli stati europei di fine XVIII secolo sarebbero potuti approdare a un inedito modello sociale dalla forte impronta umanitaria, alternativo a quello democratico-repubblicano predisposto dalle filosofie più radicali della rivoluzione dell'Ottantanove (Israel 2014).

In un primo momento abbiamo visto come la personalissima esperienza di *Bildung* vissuta in età matura dall'autore del *Werther* e la conseguente presa di coscienza "totalizzante" vadano rintracciate nel suo periplo italiano condotto tra il 1786 e il 1788, viaggio poi rielaborato nel celebre diario della *Italienische Reise* e pubblicato nella sua forma definitiva solo nel 1817. Da un punto di vista contenutistico, è stato altresì fondamentale mettere in evidenza le modalità attraverso cui Goethe, nel suo racconto odeporeico, abbia implementato la matrice del tradizionale resoconto di viaggio sei-settecentesco per mezzo di inediti passaggi dall'alto grado autobiografico, andando in questo modo a sublimare importanti teorie di ordine culturale, politico e filosofico scaturite nel corso del soggiorno italiano, per lui vero e proprio spartiacque esistenziale. In linea con un rinnovato sentimento della natura tutto tardo settecentesco improntato al carattere dinamico e mutevole della materia (Ferrone 2019), è sul modello dell'organicità evolutiva rinvenuta nella mitica *Urpflanze* italiana che l'autore ha voluto così gettare le basi di quella nuova filosofia umanista che nei due secoli successivi si sarebbe trovata in aperto contrasto con una concezione del moderno disgregativa, dai forti connotati individualistici e antisociali (Bodei

1987). Più volte ribadita nel corso della narrazione, la necessità di processare a livello artistico simili esperienze di vita divenne per Goethe assolutamente pressante. Mai come allora, alla luce degli stravolgimenti rivoluzionari che investirono l'Europa tra Sette e Ottocento, il legame tra vicenda biografica ed elaborazione poetica doveva farsi solidissimo. Di fatto, è esattamente nel romanzo di formazione dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* che la visione del mondo elaborata da Goethe dopo l'esperienza italiana trova la sua più alta definizione. In effetti, si è visto come l'eroe attorno al quale orbita tutta la vicenda formativa si faccia simbolo metonimico di quell'evoluzione che l'autore, di ritorno dal suo soggiorno, aveva auspicato per la rifondazione della civiltà europea a cavallo tra Antico Regime e la modernità postrivoluzionaria.

Ora, l'intenzione di procedere con un'analisi dell'opera odepórica del francese Donatien-Alphonse-François de Sade che costituirà il fulcro della terza parte nasce dall'esigenza di individuare una sorta di contromodello dialettico all'esperienza goethiana. Crediamo infatti che la comparazione tra questi due autori e le reciproche visioni del mondo su molti punti antitetici tra loro permetterà di riflettere sulle differenti posture culturali che hanno maggiormente caratterizzato il movimento di idee della modernità postrivoluzionaria. Detta altrimenti, nel loro reciproco sovrastarsi e annullarsi, le opere di Goethe e Sade ci sembrano prefigurare alcuni tra i maggiori sistemi morali e culturali dell'*ethos* delle moderne civiltà occidentali. Se, da un lato, la *Weimarer Klassik* goethiana costituisce le radici di alcune filosofie vicine al comunitarismo, al socialismo utopico à la Fourier e, volendo, all'esistenzialismo *engagé* della prima metà del Novecento, dall'altro, oltre a trovare corrispondenze con il maledettismo più radicale e decadente dell'Ottocento e con i movimenti surrealisti del secolo successivo – d'altra parte la riscoperta novecentesca di Sade è da attribuire proprio all'editore Maurice Heine (1950) –, la poetica ultra-individualista del Marchese de Sade sembra persino preannunciare i risvolti psichici e antropologici più problematici della società capitalista del secondo Novecento, in particolare, come numerosi pensatori hanno messo in risalto, per quanto riguarda l'edonismo legato alla degenerazione superomistica post-sessantottesca, fino ad arrivare alla deformazione dei vincoli umani della società informatizzata del nuovo millennio.

Opere dalla genesi compositiva non dissimile da quella di Goethe, il resoconto dell'esperienza in Italia del Marchese e la sublimazione poetica di questa che ne avrebbe fatto in una parte del romanzo *Juliette* ci serviranno a stabilire degli inediti confronti poetici tra due portamenti culturali in forte contrasto tra loro. Lo stretto dialogo intertestuale dell'opera di Sade con quella di Goethe sarà così utile a fornire una rilettura complessiva delle direttrici di un'intera epoca. Nell'avventurosa dicotomia Goethe-Sade si è insomma voluto individuare gli stadi germinali della cultura moderna e degli spazi letterari e sociali in cui si muove ancora oggi la cultura occidentale, provando a ricondurre questi due autori allo stato di unità minime, a gradi zero del nostro mondo e dei nostri sistemi di valori. Il *Voyage d'Italie* come il rovescio della *Italienische Reise*, dunque, la *Juliette* come l'anti-Meister: in Sade la *Bildung* soccombe all'ombra della deflagrazione del soggetto, alla *Verbildung*, alla *déformation*.

1. L'esilio di Sade e il *Voyage d'Italie*. Le origini del male

Diversamente dal classico Grand Tour sei-settecentesco, i viaggi in Italia del marchese de Sade non si connotarono per l'idealizzazione dell'Antichità greco-romana, né tantomeno per il frivolo compiacimento "esotista" nei confronti dei pittoreschi costumi italiani mostrato dalla maggior parte dei viaggiatori del suo tempo. Come da lui stesso ribadito a più riprese nella corrispondenza intrattenuta durante la lunga detenzione nelle prigioni parigine del castello Vincennes e della Bastiglia (Sade 1964), Sade non amava viaggiare e le uniche occasioni che gli si presentarono per visitare "Das Land, wo die Zitronen blühen" (Goethe 2000 [1795-1796], 145)¹ furono dovute a seri problemi con la legge del Regno di Francia: i tre viaggi in Italia dello scrittore acquisiscono così, sin dai loro presupposti, più i tratti della fuga e dell'autoesilio che quelli del viaggio di piacere e di erudizione.

Il primo, breve viaggio condotto dal Marchese nel 1772 avviene dopo la condanna a morte in contumacia da parte del parlamento di Aix-en-Provence a seguito del cosiddetto *Affaire de Marseille*:

Il 27 giugno, di passaggio a Marsiglia, si reca di mattina con il domestico Latour in una camera dove lo ricevono quattro ragazze. Segue un intrattenimento a base di frustate ricevute e inflitte, e di pratiche erotiche varie (sia omo che eterosessuali); una delle ragazze, Mariane Laverne, assaggia certi confetti di cantaride offertile dal Marchese. La sera stessa, visita del libertino a un'altra prostituta, Marguerite Coste, che ingerisce l'intero contenuto della bomboniera del cliente. Ben presto, il suo stato è tale che la credono avvelenata. Per sfuggire all'arresto, Sade fugge in Italia assieme alla cognata canonichessa [Anne-Prospère de Launay, sottratta alla vita conventuale] (che presenta come sua moglie), e viene condannato in contumacia dal tribunale di Provenza alla pena capitale per delitti di avvelenamento e di sodomia. (Caruso 1976, XXII-XXIII)

Rifugiatosi per alcuni giorni a Venezia, tornò in ottobre a Chambéry, dove sarebbe stato arrestato l'8 dicembre per ordine del re di Sardegna sotto richiesta dell'odiata suocera Marie-Madeleine Masson de Plissay, nota come presidente di Montreuil. Rinchiuso nella prigione di Miolans – all'epoca Sade aveva trentadue anni ed era stato incarcerato già due volte per lo più a causa di reati di stampo blasfemo – riuscirà ad evadere il 30 aprile del 1773 grazie all'intervento di sua moglie. Dopo l'evasione, segue un periodo di clandestinità, durante il quale, braccato dalla polizia, si sposta freneticamente da una zona all'altra del sud della Francia, rifugiandosi spesso nel suo castello di La Coste. A condurre le fila di questa caccia all'uomo è l'implacabile suocera che non perdonerà mai al genero il rapporto infamante con la sorella della moglie, Anne-Prospère de Launay². A causa delle continue perquisizioni nella sua residenza, Sade decide

¹ "il paese dove fioriscono i limoni" (Goethe 2006, 127, trad. di Rho, Castellani).

² In effetti, la relazione tra il Marchese e sua cognata, canonichessa benedettina appena diciottenne, è stata confermata dagli esiti delle ultime ricerche di Maurice Lever, uno

così di scappare in Italia per la seconda volta, nel marzo del 1774. Travestito da prete, vi soggiornò però pochi mesi. Dopo la morte di Luigi XV avvenuta il 10 maggio dello stesso anno, il Marchese ritorna infatti in Francia mosso dalla flebile speranza di ottenere la revisione del processo da parte dei nuovi ministri di Luigi XVI. Una speranza destinata a rimanere tale.

Analogamente al primo e al secondo, anche il terzo, più lungo e importante viaggio è una fuga dalla legge. Questa volta è braccato dalla corte di giustizia di Lyon che gli imputa il coinvolgimento all'interno del *ménage à plusieurs* dell'*Affaire des petites filles*, un caso giudiziario di cui si sa poco se non quanto trapelato dall'epistolario del notaio Gaufridy pubblicato nel 1929 da Paul Bourdin, e che con ogni probabilità ispirò l'immaginario orgiastico di *Les 120 Journées de Sodome* (1904). Scrive Caruso che

questo scandalo è rimasto abbastanza oscuro: si sa solo che Sade si è fatto mandare cinque ragazzine da Lione, tramite una ruffiana, con il pretesto di assumerle a servizio del castello di La Coste. La notizia si diffonde; la marchesa tenta di fare intervenire lo zio abate e, nella sua ingenuità, persino la presidentessa di Montreuil, per evitare la minaccia di nuove inchieste. (*Ibidem*)

Temendo una nuova prigionia, il 17 luglio 1775, sotto le mentite spoglie del conte di Mazan, Sade parte per l'Italia insieme al domestico Carteron, detto la Jeunesse, per la terza e ultima volta, e portando con sé decine di quaderni nell'intenzione di scrivere un *journal de voyage* secondo la moda dell'epoca. Progetto, quest'ultimo, poi naufragato a causa del suo arresto avvenuto qualche mese dopo il suo ritorno in Francia nel 1776, ma i cui canovacci ritrovati solamente nella seconda metà del Novecento hanno dato vita a un'avvincente avventura editoriale conclusasi con la pubblicazione di quella che oramai è

dei biografi più autorevoli dell'autore. Dopo anni di ricerche, poco prima della sua morte avvenuta nel 2006, Lever ha scoperto e pubblicato insieme ad altre lettere inedite una straordinaria testimonianza di questa *liason* segreta che segnerà il Marchese per il resto della sua esistenza. La lettera, firmata da de Launay stessa col sangue, era stata custodita in vita da Sade per poi essere trasmessa ai discendenti. Questo l'inizio della toccante missiva: "Je jure à M. le marquis de Sade, mon amant, de n'être jamais qu'à lui, de ne jamais ni ne me marier, ni me donner à d'autres, de lui être fidèlement attachée, tant que le sang dont je me sers pour sceller ce serment coulera dans mes veines. Je lui fais le sacrifice de ma vie, de mon amour et de mes sentiments, avec la même ardeur que je lui ai fait celui de ma virginité" (Lever 2005, 32); trad.: Giuro a Monsieur le Marquis de Sade, mio amante, che non sarò mai di nessun altro, che mai mi sposerò, che non mi concederò mai ad altri, e di essere fedelmente legata a lui finché il sangue con cui suggello questo giuramento scorrerà nelle mie vene. Gli offro il sacrificio della mia vita, del mio amore e dei miei sentimenti, con lo stesso ardore con cui gli ho offerto la mia verginità. Dello stesso Lever (1991), una delle più celebri e documentate biografie del marchese de Sade. Le altre due biografie di riferimento sono quelle del poeta Gilbert Lely (1962) e Jean-Jacques Pauvert (1986-1990). La quasi totalità delle informazioni relative alla vita di Sade riportate nel presente volume sono state ricavate da questi scritti, insieme ai preziosi contributi italiani di Paolo Caruso (1976) e Carlo Pasi (1996).

considerata, seppur nei limiti di una ricostruzione filologica a tutti gli effetti postuma, la sua prima opera letteraria, il *Voyage d'Italie*³.

L'analisi del resoconto di questa terza tormentata esperienza italiana ci permetterà di mettere in risalto due importanti aspetti. Il primo, come abbiamo accennato, riguarda l'estrema differenza di approccio all'esperienza odeporica mostrata da Sade rispetto ai suoi contemporanei francesi e soprattutto al paradigmatico modello del viaggio "classicistico-archeologico" (Hauser 1956) della *Italienische Reise* di Goethe. In secondo luogo, tramite questo confronto e la lettura di alcuni tratti peculiari al racconto sadiano, verrà avviato un discorso di carattere storico-letterario riguardante lo statuto romanzesco di *Juliette, ou les Prospérités du vice* del 1800, opera in cui le avventure italiane della protagonista Juliette, sorella dell'infelice Justine, furono concepite seguendo quasi alla lettera, seppur attraverso un processo stilistico di amplificazione iperbolica, i canovacci manoscritti del viaggio del suo autore.

Sade scrittore e filosofo ha nascita durante questo viaggio in Italia, tra Firenze, Roma e Napoli, in un Grand Tour "al contrario" che coincise con la decisione di diventare uno scrittore e di trasformare in gloria letteraria la pessima nomea che si era creato in patria (Delon 2019). In effetti, nella sua frenetica peregrinazione, Sade scrive, appunta, corregge quaderni e fogli di note e osservazioni. Ed è proprio nella "frenesia" che va riscontrato il carattere assunto da questo viaggio, nella mancanza di punti di riferimento precisi, nell'inquietudine protesa verso qualche cosa che non è possibile identificare con precisione. In uno dei primi grandi studi sull'opera sadiana apparsi in Italia, il suo autore Luigi Baccolo sottolinea giustamente l'importanza che questa inquietudine rivestirà nello sviluppo della visione del mondo e della storia del Marchese:

In quel secolo di grandi turisti, certi paralleli vengono inevitabili: Casanova, Stendhal, Alfieri... Ebbene, fra tutti, Sade è quello che sa meno viaggiare: si porta dietro un bagaglio pesante. Del turista vero, gli manca il disinteresse:

³ Il resoconto italiano di Sade è rimasto incompiuto e mai pubblicato sino al secolo scorso. Come dice Carlo Pasi nella sua Prefazione all'ultima edizione italiana del *Voyage*, infatti, l'opera "nel suo insieme fu condannata all'incompiuto. Pur essendogli costata circa tre anni di lavoro, dalle notazioni durante il viaggio, alla ripresa una volta rientrato in Francia e rinchiuso nella fortezza di Vincennes (febbraio 1777), la redazione fu interrotta (probabilmente nella primavera del 1779). [...] Così questa prima opera ambiziosa non fu pubblicata dal suo autore" (1996, IX). Il manoscritto è stato ritrovato negli anni Sessanta del secolo scorso negli archivi del conte Xavier de Sade, diretto discendente del Marchese, e la prima edizione pubblicata dall'editore Tchou a cura di Gilbert Lely e Georges Daumas (1967). La seconda – quella a cui faremo qui riferimento – è stata riedita e curata da Maurice Lever (1995), ampliandola con inediti frammenti testuali, la trascrizione integrale dei quaderni preparatori, e aggiungendo 107 disegni e bozzetti di Jean-Baptiste Tierce, pittore che accompagnò Sade nel suo viaggio verso Napoli. Recentemente Michel Delon (2019) ha pubblicato una scelta di brani tratti dal resoconto al fine di mettere meglio in evidenza come alcuni dei motivi più tipici della futura opera letteraria del Marchese compaiano in maniera più o meno evidente già in questa frammentaria opera giovanile. Si tratta di un'edizione arricchita da 32 riproduzioni fotografiche dei quaderni manoscritti contenenti la stesura del resoconto.

va alla ricerca di qualche cosa, invece di prendere il suo bene dove lo trova. Fra Casanova e lui, c'è l'osservazione di Stendhal, che la Rivoluzione francese "ha esiliato l'allegria dall'Europa per qualche secolo"; anche se la Rivoluzione, nel 1775, deve ancora aspettare quattordici anni, Sade ha già sostituito alla leggerezza dell'*ancien régime* la sua tetraggine personale, anzi ha già compiuto la sua rivoluzione privata. (1970, 7)

Cosa vada cercando il viaggiatore libertino, inizialmente non è chiaro neppure a lui stesso, anche se presto il soggiorno si trasformerà in un'occasione per intraprendere una personale maturazione, sebbene di segno invertito. Se l'Italia è lo scoglio su cui Sade trova rifugio dalle tempeste legali, è allo stesso tempo anche quell'eterogeneo insieme geopolitico e culturale di stati, regni, ducati e granducati grazie al quale inizia ad approfondire la sua esperienza del mondo e ad affinare la conoscenza della natura umana. Tuttavia, contrariamente alla tradizione classica del Grand Tour, il viaggio sadiano non partecipa alla convinzione pragmatica della *Bildung*, vale a dire a quella volontà comune alla maggior parte dei *grandtouristes* di tradurre la propria formazione libresca in prassi di vita. Nella negazione del carattere lineare e luminoso dell'esperienza odeporica, il viaggio in Italia del Marchese assume così i connotati di un movimento circolare in cui, più che a una maturazione in senso classico, si assiste a una degradazione *à rebours* dell'originale statuto iniziatico e a un ritorno al punto di partenza che, invece che rappresentare l'approdo a una inedita consapevolezza di se stessi e della società degli uomini, serve a confermare i propri fantasmi con una lucidità ancora più cinica che in precedenza. La differenza rispetto al modello goethiano si rende evidente, in primo luogo, su questo punto preliminare⁴. Insomma, se Goethe completa il suo apprendistato esistenziale ritornando a Weimar arricchito di un nuovo temperamento per far fronte alla temperie rivoluzionaria, al contrario, come ha scritto Roland Barthes, "le voyage sadien n'enseigne rien" (1967, 35).

Ora, l'asserzione di Barthes, per quanto affascinante e dalla grande forza evocativa, necessita di essere ridimensionata e contestualizzata storicamente, cercando di interpretarne la reale portata critica secondo due distinte direttrici, una prettamente biografica e autoriale, l'altra meramente documentaria e informativa. Se infatti l'assunto barthesiano è certamente applicabile alla prospettiva formativa tradizionale e all'intrinseco valore storico-artistico del resoconto, per converso, da un punto di vista storiografico ed ermeneutico esso esclude l'enorme importanza che il *Voyage* riveste all'interno degli studi sull'opera di Sade e, più in generale, sul contesto culturale europeo del secondo Settecento. Partiamo dunque con l'analizzare gli aspetti più descrittivi del diario di viaggio.

Andando ad osservare le numerose descrizioni dell'architettura civile e religiosa italiana appuntate da Sade, si darà in effetti ragione a Barthes, in quanto questi inserti di natura prettamente archeologica risultano oggi di modesto interesse,

⁴ Per un primo e sintetico confronto incrociato tra le esperienze dei due autori si veda Matteini 2016.

carichi di informazioni per la maggior parte inutili e inesatte. Inutili non solo per la smodata e confusionaria profusione di riferimenti a monumenti, chiese, cappelle, palazzi e musei visitati, ma anche e soprattutto per la diffusa imprecisione storica con la quale essi sono indagati. È un punto su cui vale la pena soffermarci.

Di forte formazione *philosophique* ed enciclopedica⁵, sin dall'inizio della narrazione Sade si autoproclama custode della verità e dell'oggettività dello sguardo giudicante, arrivando persino a dichiarare, non senza una certa forma di finta modestia, nella lettera che apre l'opera – l'epistolario è la forma nella quale sono scritti i resoconti del *Voyage*⁶ – i limiti della sua conoscenza:

Ne vous attendez pas à y trouver des descriptions exactes et détaillées de toutes les beautés que cette belle contrée renferme. Tant d'autres en ont traité avant moi que je ne pourrais vous offrir que des répétitions. D'ailleurs, il faut pour la décrire exactement plus de temps que je n'en ai mis. Ce recueil sera donc un simple itinéraire dans lequel je ne me permettrai que l'indication de ces beautés frappantes dont il est impossible de ne pas parler, entremêlée de quelques réflexions sur les mœurs. (1995, 47)⁷

Al fine di offrire al lettore un affresco delle bellezze artistiche incontrate in Italia, così come molti avventurieri prima di lui anche il Marchese si serve di un bagaglio manualistico di tipo – volendo qui fare un pur breve salto culturale in avanti – turistico⁸: la *Description historique et critique de l'Italie* del canonico Jérôme Richard del 1766 e il *Voyage d'un François en Italie* del 1769 di Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande sono le due guide a cui Sade attinge per la redazione delle sue descrizioni storico-artistiche. Tuttavia, contrariamente a quanto da lui dichiarato nell'incipit in relazione alla neutralità dello sguardo descrittivo, a una più attenta analisi di certi passaggi presenti nel *Voyage* è in realtà rintracciabile una furente *remise en question* della letteratura odeporica

⁵ Sulle influenze filosofiche di Sade e la sua formazione, oltre alla già citata bibliografia biografica, cfr. Laborde 1991 e Ranalli 2011.

⁶ Sulla scia di un modello molto diffuso all'epoca (si pensi solo alle celebri *Lettres historiques et critiques écrites d'Italie* (1799) di Charles de Brosses che narravano il viaggio in Italia effettuato tra il 1739 e il 1740), anche Sade scelse la forma epistolare per redigere il suo resoconto odeporico. In particolare, le sue descrizioni e impressioni della penisola italiana erano rivolte a un'innominata marchesa nella quale è facile riconoscere la moglie.

⁷ “Non aspettatevi di trovarvi descrizioni esatte e particolareggiate di tutte le bellezze racchiuse da questa bella contrada. Moltissimi altri le hanno trattate prima di me, e io non potrei offrirvi che delle ripetizioni. D'altro canto, per descriverle con precisione occorrerebbe più tempo di quanto io vi abbia dedicato. Questa raccolta sarà dunque un semplice itinerario in cui mi limiterò alla segnalazione di quelle bellezze straordinarie di cui è impossibile non parlare, intrecciandovi qualche riflessione sui costumi” (Sade 1996, 3, trad. di Ferrara degli Uberti).

⁸ Come attestato dal *Trésor de la Langue Française*, il termine “turismo” entra nell'uso comune solo a partire dalla prima metà del XIX secolo. La prima attestazione del francese *tourisme* si fa risalire generalmente al 1811 come derivazione dell'inglese *tourism* e *tourist*, a loro volta derivati dal francese *tour* già in uso nel XVII secolo: <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/tourisme>> (10/2024).

a sua disposizione, un atteggiamento, questo, che fa cadere qualsiasi pretesa di oggettività in favore di un più o meno celato ribaltamento di intenti e soprattutto di metodi. In effetti, osserva Baccolo, “Sade plagia rabbiosamente il libro del suo onesto predecessore, l’abate Richard, e per ammenda ci sputa su ogni due pagine copiate” (1970, 14). Al plagio iniziale si aggiunge così lo scherno, la rivendicazione di un’oggettivizzazione dell’osservato che si tinge però di tinte ambigue che travalicano la transitività del discorso. Perché se Lalande e Richard hanno sì travisato il senso di molte opere per mezzo di una personale interpretazione della storia dell’arte – “on voit avec chagrin, en suivant cet auteur, combien journellement il employait ses fictions au lieu de la vérité, et combien surtout il cherchait à faire un livre au lieu d’un voyage”⁹ (Sade 1995, 80-81) – è altrettanto vero che Sade stesso, nella sua affannosa ricerca dell’imparzialità della scrittura, pare non preoccuparsi troppo della precisione storica con cui tratteggia l’architettura e l’arte italiana. Come ha notato Didier Bodart in un articolo che serve da mappatura agli errori di valutazione storico-artistica commessi da Sade nel suo resoconto italiano, il comportamento sfrontato dal francese denota in effetti un atteggiamento diffuso tra i dilettanti d’arte del Settecento:

Il marchese de Sade si concede il lusso di parlare senza requie della sua oggettività e della sua conoscenza delle scienze archeologiche e storiche, confrontandola continuamente con quella dei suoi predecessori. Si tratta, se non di una presunzione ingiustificabile, perlomeno di una convenzione letteraria tesa a infarcire il racconto dei viaggiatori con una matassa indistinta di false erudizioni. (1971, 238)

In apertura alla traduzione italiana del *Voyage*, Carlo Pasi riflette esattamente sulla categoria di “oggettività” messa in risalto da Sade, svelandone i presupposti filosofici, se non addirittura ideologici:

Sade vuol farci credere che il suo intento è la massima oggettività possibile (l’inciso *on voit* è quello dominante), nella descrizione precisa, veritiera di un osservatore singolare. La sua cura è quella di contestare le fonti libresche, in particolar modo il povero abate J. Richard che, pur ampiamente messo a profitto con la *Description historique et critique de l’Italie*, viene continuamente criticato per la dimensione romanzesca delle informazioni cui Sade oppone la verità della propria relazione secondo l’ottica razionalista del filosofo illuminato, quale si reputava. [...] Con la presunzione di chi è certo della fondatezza di un pensiero di stretta ascendenza materialista (da La Mettrie a d’Holbach, i suoi numi tutelari), le contestazioni appaiono stringate, perentorie e inappellabili secondo un vezzo di scontro aristocratica che non lo abbandonerà mai. (1996, X)

⁹ “Seguendo quest’autore, si vede con rammarico come ricorresse a ogni momento all’invenzione sostituita alla verità, e soprattutto quanto si sforzasse di fare un libro anziché un viaggio” (Sade 1996, 54, trad. di Ferrara degli Uberti).

Allo stesso modo gli fa eco Maurice Lever sottolineando il reale carattere delle descrizioni archeologiche di Sade, il quale, dietro al velo della presunta correttezza delle sue descrizioni, celerebbe in realtà la volontà di sovrastare i suoi predecessori per imporre così il suo punto di vista:

Se prova un vero piacere nello sminuire i suoi predecessori, e magari nel calunniarli, è perché li considera innanzi tutto dei rivali. Screditando la loro testimonianza, si adopera soprattutto a valorizzare la propria. Mentre, secondo lui, Richard e Lalande si sono accontentati di copiare le guide o di copiarsi l'un l'altro, il suo resoconto s'ispira direttamente alla sua esperienza vissuta (ed è questo, a sentir lui, che ne fa la superiorità). Sade contrappone insomma (alquanto artificiosamente, e non senza malafede) la conoscenza libresco dei rivali, con le affabulazioni e le deformazioni ch'essa comporta, all'imparzialità del suo metodo: egli visita direttamente i luoghi, moltiplica i contatti personali con gli italiani di tutti gli ambienti e di ogni condizione sociale, s'informa presso le autorità più attendibili, si basa su documenti più seri, annota scrupolosamente tutto ciò che vede. (1996 [1995], LIV-LV, trad. di Ferrara degli Uberti)

Insomma, al pari dei denigrati Lalande e Richard, anche il Marchese rivela ben presto le sue manchevolezze in storia dell'arte, rendendo così le preliminari pretese oggettivistiche fallaci e disvelando di conseguenza il carattere pregiudicante di molte delle sue descrizioni. Abbandonata qualsiasi ricerca di insegnamento erudito, si dovrà dunque ribaltare la nostra prospettiva ermeneutica e approcciare le impressioni archeologiche e artistiche del *Voyage* come il frutto di una propensione al giudizio spiccatamente soggettiva, e, proprio per questo, estremamente moderna: "Il Marchese condanna o apprezza più in funzione del suo sentimento personale che fondandosi su una teoria estetica coerente" (Bodart 1971, 239).

Più che a una rassegna delle parti del *Voyage* dedicate alla mera descrizione degli oggetti d'arte e architettonici, il nostro sguardo si fermerà d'ora in avanti sui passaggi in cui l'*ekphrasis* coinvolgerà al massimo grado i sentimenti dell'osservatore-Sade e sui passi dedicati all'analisi dei costumi della società italiana. Crediamo infatti che il vero interesse del resoconto odepórico di Sade risieda in questi stralci testuali, momenti in cui è possibile ritrovare il reale nerbo simbolico che costituirà l'immaginario della sua opera letteraria:

Ad una assai consistente parte descrittiva in cui il gusto esasperato della informazione veritiera appiattisce e ottunde la propria sensibilità estetica in una serie di stereotipi, si oppone una reattività umorale, acre, aggressiva che, soprattutto nelle parti riguardanti la società e i costumi, raggiunge a volte toni di coinvolgente efficacia. (Pasi 1996, X-XI)

Nonostante il tono del *Voyage* cada spesso nella pedanteria e nel freddo enciclopedismo, vi sono di fatto numerose occasioni per rendere conto dello sviluppo di quella *Weltanschauung* sadiana che caratterizzerà le sue maggiori opere romanzesche e filosofiche. Il viaggio di Sade, allora, non insegnerà sicuramente niente allo storico dell'arte in cerca di informazioni dall'erudito

sapore archeologico, ma, contrariamente a quanto vuole Barthes, costituirà un'importante lezione per trovare la chiave di lettura della genesi del fenomeno letterario e culturale legato al sadismo, una lettura che passerà in primo luogo attraverso la soggettività del viaggiatore francese, e non ultimo dai condizionamenti delle più avanguardistiche correnti estetiche e filosofiche dell'epoca.

In Italia, Sade comincia a dilatare il significato del male che covava dentro di sé, trovandone i caratteri più esemplificativi nelle città che andava via via visitando. Da viaggio di fuga – una fuga qui intesa, lo ricordiamo, come unica finalità nella quale, contrariamente ai *grandtouristes*, non era contemplato alcun desiderio formativo – l'itinerario acquisisce gradualmente un significato sempre più iniziatico fondato sull'esperienza conoscitiva sensibile, tanto da farlo in parte coincidere, almeno nelle modalità, con la *Reise* goethiana. Abbiamo già visto infatti come anche l'autore tedesco provenisse da un contesto culturale sul quale l'empirismo inglese d'ispirazione lockiana aveva esercitato una profonda e durevole influenza. Ed è proprio su queste basi, destinati entrambi a rappresentare due modalità differenti di evoluzione degli assunti del primo Illuminismo europeo, che Goethe e Sade si discostarono dal teismo illuminista di Voltaire¹⁰, così come da una certa frangia moderata di *encyclopédistes* ostili all'ateismo materialista¹¹. Non riconoscendo un principio etico e civile

¹⁰ A proposito del teismo, nel suo *Dictionnaire philosophique* Voltaire scrive: “Le théiste est un homme fermement persuadé de l'existence d'un Être suprême aussi bon que puissant, qui a formé tous les êtres étendus, végétants, sentants, et réfléchissants; qui perpétue leur espèce, qui punit sans cruauté les crimes, et récompense avec bonté les actions vertueuses. [...] Réuni dans ce principe avec le reste de l'univers, il n'embrasse aucune des sectes qui toutes se contredisent. Sa religion est la plus ancienne et la plus étendue: car l'adoration simple d'un Dieu a précédé tous les systèmes du monde. Il parle une langue que tous les peuples entendent, pendant qu'ils ne s'entendent pas entre eux. Il a des frères depuis Pékin jusqu'à la Cayenne, et il compte tous les sages pour ses frères. Il croit que la religion ne consiste ni dans les opinions d'une métaphysique inintelligible, ni dans de vains appareils, mais dans l'adoration et dans la justice. Faire le bien, voilà son culte; être soumis à Dieu, voilà sa doctrine” (1879 [1765], 507-508); “Il teista è un uomo fermamente convinto dell'esistenza di un Essere supremo buono quanto potente, il quale ha formato tutti gli esseri estesi, vegetanti, senzienti e riflettenti; che perpetua la loro specie, che punisce senza crudeltà i delitti e ricompensa con bontà le azioni virtuose. [...] Concorde su questo principio con il resto dell'universo, egli non abbraccia nessuna delle sette tutte in contraddizione tra loro. La sua religione è la più antica e la più diffusa; la semplice adorazione di un Dio, infatti, ha preceduto tutti i sistemi del mondo.. Parla una lingua che tutti i popoli comprendono, mentre questi non s'intendono tra loro. Ha fratelli da Pechino fino alla Caienna, e considera tutti i saggi come fratelli. Crede che la religione non consista né nelle opinioni di una metafisica inintelligibile, né in vane pompe, bensì nell'adorazione e nella giustizia. Fare il bene, questo è il suo culto; sottomettersi a Dio, questa la sua dottrina” (Voltaire 2013, 2877, trad. di Campi, Felice).

¹¹ Autore dell'articolo *Athées* dell'*Encyclopédie*, Claude Yvon adottò una linea capace di trovare un punto di contatto tra religione e Illuminismo: “L'erreur des *athées* vient nécessairement de quelqu'une de ces trois sources. Elle vient 1°. de l'ignorance & de la stupidité. [...] La seconde source d'athéisme, c'est la débauche & la corruption des mœurs. [...] Il y a enfin des *athées* de spéculation & de raisonnement. [...] Ils se font une sottise gloire de passer pour esprits forts; ils en affectent le style pour se distinguer de la foule, tout prêts à prendre le parti

ultramondano, nel loro resoconto odepórico sia Goethe che Sade rielaborarono e svilupparono, sebbene secondo approcci ed esiti differenti, molti dei principi cardine della teoresi tardo settecentesca sulla sensibilità umana: per loro

l'evidenza, pietra di paragone per ogni possibile conoscenza, è infatti rappresentata non dalle idee *chiare e distinte* di cartesiana memoria, ma dai sensi, i quali, attestandosi alla sola esperienza, non possono trascendere i confini della sensibilità umana. (Ranalli 2011, 40)

Un sensualismo legato, tra le altre cose, anche alla rinnovata visione della natura che stava prendendo piede negli ambienti più radicali dell'epoca. In particolare, se Goethe partì da Spinoza per la sua riflessione sulla società e l'arte, Sade si fece discepolo della filosofia della natura del francese Paul-Henri Thiry, barone d'Holbach, autore del fondamentale *Système de la Nature* del 1770, dalla quale elaborerà, lo vedremo, un personale modello naturale anti-etico e annichilente: attacco frontale a tutti i sistemi dualistici allora in voga, nella sua opera il barone d'Holbach

cerca di ricondurre ogni fenomeno esistente all'interno di un modello materialista al fine di smascherare qualsivoglia concezione che non sappia rispecchiarsi nel variegato ma necessario mondo della natura [...] inaugura una guerra senza quartiere ai pregiudizi etico-religiosi e cerca di proporre alle masse un pensiero precedentemente ritenuto impolitico e/o apolitico. (Ivi, 43)

Tuttavia, se per Goethe e Sade la necessità di indagare il motore primo del mondo nasce da una comunanza di influenze e di sollecitazioni filosofiche, il modello antropologico che ne deriva diverge su soluzioni in netto contrasto tra loro. Per quanto riguarda il primo, abbiamo visto che si tratta di adottare quell'ottica umanistica tipica del riformismo illuminato del secondo Settecento: l'*homo novus* non è interessato a sovvertire lo stato delle cose, e propugna al contrario una riforma progressiva e pacifica della vita associata partendo non più da un precostruito normativismo morale di ordine metafisico, bensì da una conoscenza empirica, vale a dire *a posteriori*, delle istanze sociali. Persino il *radicalissimo* barone d'Holbach, nel tratteggiare il suo modello di "ateo", suggerisce di abbracciare una condotta di vita proiettata in questa direzione:

Qu'est-ce, en effet, qu'un Athée? C'est un homme qui détruit des chimères nuisibles au genre=humain pour ramener les hommes à la nature, à l'expérience, à la raison. C'est un penseur, qui ayant médité la matière, son énergie, ses propriétés

de la religion, si tout le monde se déclarait impie & libertin; la singularité leur plaît" (1751, 798-800); trad.: "L'errore degli atei deriva necessariamente da una di queste tre fonti. Esso deriva, in primo luogo, dall'ignoranza e dalla stupidità. [...] La seconda fonte dell'ateismo è la dissolutezza e la corruzione dei costumi. [...] Infine, ci sono gli atei della speculazione e del ragionamento. [...] Questi si rendono ridicoli fingendo di essere forti di mente; usano lo stile per distinguersi dalla massa, pronti a prendere le parti della religione se tutti gli altri si dichiarano empi e libertini; la singularità è ciò che piace loro.

& ses façons d'agir, n'a pas besoin pour expliquer les phénomènes de l'univers & les opérations de la nature, d'imaginer des puissances idéales, des intelligences imaginaires, des êtres de raison, qui, loin de faire mieux connoître cette nature, ne font que la rendre capricieuse, inexplicable, méconnaissable, inutile au bonheur des humains. (Thiry 1770, 311)¹²

Nel loro significato profondo, sono parole, queste, che sembrano in effetti corrispondere a quelle premesse ideologiche che la filosofia della *Weimarer Klassik* goethiana avrebbe riverberato nei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, e dunque a quell'ideale formativo della *Bildung* sociale che Goethe dedusse in Italia dalla personale teoresi etico-naturalistica d'ispirazione spinoziana sorta intorno alla morfologia della *Urpflanze*.

In Sade, ogni cosa osservata si tinge invece di colori lubrifici, e non è allora un caso se l'antropologia sadiana inizia a delinearci, anche qui, proprio in Italia, momento topico in cui l'autore, come è stato già sottolineato, inizia a farsi "portavoce di una volontà distruttiva ed annichilente" per cui "l'idea di una materia eterna [...] – anziché condurre gli individui verso un'etica mondana – produce l'azzeramento totale di ogni freno e di ogni valore morale" (Ranalli 2011, 44). In effetti, il nuovo *anthropos* costruito dall'immaginario sadiano è estremamente differente da quello proposto dal classicismo di Goethe. Liberato da ogni tipo di condizionamento etico, è un individuo che ha saputo librarsi oltre la sfera di quei vincoli che l'autore dei *Lehrjahre* considerava, in maniera diametralmente opposta, la condizione preliminare per l'evoluzione naturale degli individui all'interno della società di fine secolo. Insomma, in questo modo "Sade si lascia [...] alle spalle tanto l'aristocratica superiorità degli eruditi settecenteschi, sovvertitori teorici di un mondo praticamente immobile; quanto l'ideale riformistico di una certa borghesia colta ed emancipata" (ivi, 53), classe di appartenenza di Goethe. "Desideroso di guadagnare la massima libertà possibile, egli vuole del resto distruggere tutto, annichilire tutto, sovvertire ogni costume ed ogni valore positivo: vuole la morte di dio" (*ibidem*). Nella sua *Controstoria della filosofia*, il filosofo Michel Onfray tiene a sottolineare questa controtendenza. Fortemente influenzato dai metodi di indagine dei materialisti francesi, Sade ne respinge al tempo stesso i programmi politici riformatori. È un punto da tenere a mente per una corretta comprensione del *Voyage d'Italie*, e soprattutto della successiva produzione letteraria:

Nemico delle leggi, detesta qualsiasi costrizione, odia la società, crede nella potenza distruttrice dell'individuo forte di cui d'Holbach auspica il disinnesco

¹² "Ed invero che cosa è un ateo? È un uomo che distrugge chimere dannose al genere umano per riportare gli uomini alla natura, all'esperienza, alla ragione. È un pensatore che, avendo meditato sulla materia, sulle sue proprietà e sui suoi modi di agire, non ha bisogno, per spiegare i fenomeni dell'universo e le operazioni della natura, di immaginare potenze ideali, intelligenze immaginarie, esseri di ragione che, lungi dal far meglio conoscere la natura, non fanno che renderla capricciosa, inspiegabile, irriconoscibile, inutile alla felicità degli esseri umani" (Thiry 1978, 605, trad. di Negri).

nella costruzione di una società atarassica, non può sottoscrivere l'ottimismo sociale del barone e il suo grande disegno politico che mira alla più grande felicità per il maggior numero. Sade vuole il piacere più violento per sé, costi quel che costi alla società. (Onfray 2010 [2007], 240, trad. di de Paola)

Insomma, è nelle “vedute” antropologiche dei costumi dei popoli della Penisola, così come nelle *tirades* sulle istituzioni religiose e sul ruolo da loro giocato nella grande storia dell'arte italiana che Sade iniziò a costruire il suo personale edificio filosofico, i cui fondamenti avrebbero costituito, di lì a pochi anni, le premesse alla scrittura delle grandi opere letterarie della reclusione. Il rapporto invertito tra uomo, società e natura scaturito da numerosi passaggi del viaggio italiano di Sade si pone così alla base di quel percorso di libertinismo estremo che vede il suo punto di avvio nel *Dialogue entre un prêtre et un moribond* di poco tempo dopo (1782, prima pubblicazione 1926) e che deflagrerà poi in tutta la sua potenza sovversiva nella *Juliette, ou les Prospérités du vice* del 1800, romanzo di *anti*-formazione che, insieme alle tre versioni della storia della sventurata sorella Justine, rappresenta uno dei più riusciti e significativi scritti in prosa della produzione di Sade. Trasposizione letteraria del *Voyage d'Italie*, le avventure della protagonista Juliette costituiranno il rovescio di quell'ideale umano di convivenza civile che sarebbe stato proposto da Goethe nel suo *Bildungsroman*, felice coronamento del lungo periplo italiano degli anni Ottanta.

Se dunque gli strumenti di partenza sono gli stessi – lo sguardo indagatore fondato sull'egemonia dell'esperienza – le tonalità della scrittura di Sade e Goethe divergono completamente sin dall'impostazione retorico-stilistica. La lettura del viaggio italiano del primo, infatti, non dà adito a ulteriori sovrainterpretazioni: lo sguardo del viaggiatore è univoco, lo stile puntuale e preciso corrisponde a un indirizzo filosofico sotteso all'esperienza lucido e consapevole, tutto è coerente con una solida visione globale della realtà che non lascia spazio ad alcun afflato finzionale. Al contrario, in Sade già dall'inizio “la finzione entra in ballo, perché la destinataria, cioè la Contessa a cui l'autore dedica e indirizza il *journal de voyage*, è fittizia” (Onorati 1993, 276). La *politesse* e la galanteria del grande aristocratico si mescolano all'ironia del miscredente illuminista: “Cronaca e fantasia, invenzione e realtà si cedono dunque il passo: di questa ‘doppiezza’ de Sade è maestro insuperato, capace di usare l'arte della scrittura in codice, per dire simultaneamente una cosa e il suo contrario” (ivi, 277). Se è già stato sottolineato come le pretese oggettivistiche del Marchese si mostrino ben presto tradite dalle incongruenze storiche di molte delle descrizioni presenti nel *Voyage* così come dall'ambivalente trattamento delle fonti a sua disposizione, ciò che ora è interessante mettere in luce sono alcune significative *ekphrasis* e “impressioni di viaggio” in cui, contrariamente a certi passaggi più descrittivi e pedanti, sono riscontrabili i veri caratteri di questa ambiguità morale e filosofica. Dopo averne risolto e interpretato il carattere duale, sarà proprio in questi segnali testuali che potremo scovare l'implicito senso profondo del *Voyage d'Italie*, e cogliere di conseguenza i motivi per i quali il resoconto sadiano sia da considerare a tutti gli effetti l'atto fondativo della più nota maturità letteraria.

A una prima analisi, in numerosi passaggi del *Voyage* lo sguardo di Sade sembra assumere, in effetti, caratteri decisamente moralistici, lontani cioè dai toni radicali che caratterizzano la sua produzione finzionale. Il viaggiatore definisce spesso delittuose, scellerate e mostruose le presunte sregolatezze che riscontra negli usi degli italiani, e molta arte gli sembra tradire il carattere naturale che si addice a ogni *bienséance*. Si tratta di una costante che si ripresenterà in svariate occasioni nel corso del suo itinerario *à rebours*.

Già a partire dalla prima tappa fiorentina, il Marchese mette in mostra un'accesa irascibilità nel rivendicare e difendere una concezione dell'arte in termini classicisti, promuovendo un'idea di bellezza come simmetria, proporzione e ritmo. In particolare, sono due le occasioni che a Firenze permettono a Sade di elaborare una teoria del bello intesa a rigettare ogni tipo di difformità naturale: al Teatro della Pergola, dove, assistendo alla prima del *Perseo e Andromeda* di Giuseppe Gazzaniga, spettacolo giudicato "court, dénué de force et d'intérêt, la musique languissante, traînante et sans chaleur" (Sade 1995, 68)¹³, rimane fortemente scosso dalla figura del castrato; e agli Uffizi, al cospetto della statua dell'*Ermafrodito*, definito come "monstre". Se la descrizione della scultura antica rimane permeata da un tono misurato, mai in preda, cioè, a nessuna di quelle elucubrazioni infuocate che, visto il soggetto in questione, proprio da Sade stesso il lettore dovrebbe aspettarsi, la descrizione del teatrante è pervasa da uno spirito dal forte stampo moralistico:

De cette pièce, on passe dans celle de l'*Hermaphrodite*. Vous savez, madame la comtesse, que l'intempérance des Romains osa chercher la volupté jusque dans ces espèces de monstres. Celui-ci est de grandeur naturelle, couché sur le ventre, un tant soit peu portant sur le côté. Il est appuyé sur ses bras, attitude qui laisse apercevoir une gorge de femme très formée; les cuisses sont un peu croisées et cachent absolument l'autre distinction du sexe féminin; celle du masculin y est fortement exprimée; le corps est beau et les proportions sublimes. (Ivi, 66)¹⁴

Un *monstre* che trova la sua personificazione nel castrato a cui ha modo di assistere nel teatro fiorentino:

Enfin, c'était la première fois que j'entendais ces espèces de monstre. J'en fus révolté. On ne se fait point à entendre sortir d'un gros corps d'homme bien massif et bien informe, une petite voix claire et beaucoup plus haute que celle des femmes. Un amoureux de cette espèce ne paraît pas, selon moi, persuasif. La longueur de leur tenue, l'incroyable étendue de leur voix, a si vous voulez, quelque chose de

¹³ "striminzito, privo di forza e d'interesse, e la musica languorosa, tediosa e senza calore" (Sade 1996, 35, trad. di Ferrara degli Uberti).

¹⁴ "Di qui si passa nella stanza dell'Ermafrodito. Voi sapete, signora contessa, che l'intemperanza dei Romani osò cercare la voluttà financo in questa specie di mostri. Quello di cui parliamo è a grandezza naturale, disteso sul ventre, ma un poco di fianco. È appoggiato sulle braccia, una posizione che fa scorgere un seno di donna ben tornito; le cosce sono leggermente incrociate, e celano completamente l'altra peculiarità del sesso femminile; quella del sesso maschile è vigorosamente presente; il corpo è bello e le proporzioni, sublimi" (trad. ivi, 31-32).

surprenant, mais le léger plaisir qu'occasionne cette surprise est troublé par les gestes ridicules, l'air gauche, les tournoiements de tête, la démarche lourde et épaisse du personnage, et surtout par les grimaces horribles qu'on lui voit faire pour se gonfler l'estomac de vent qu'il laisse ensuite échapper par sa gorge, souvent avec le même bruit que les vomissements et qui produisent des sifflements du gosier, durs, désagréables, lesquels cependant occasionnent aussitôt, dans les peu délicates assemblées, des hurlements de plaisir à l'unisson, rendu par des "Bravo!... Bravissimo!", qui achèvent de déchirer l'oreille que le castrat vient d'écorché. Croiriez-vous, cependant, madame la comtesse, que ces petits messieurs font des passions? [...] Leurs facultés, disent les femmes connaisseuses, sont d'autant plus précieuses qu'elles ont plus de durée. L'ardeur ne les éteint jamais. Mais n'est-ce pas dans cette ardeur partagée qu'est le plus délicat des plaisirs? Et combien est méprisable, à mes yeux, la femme qui s'inquiétant fort peu de celui de son amant, ne l'estime qu'en raison de l'étendue qu'il peut donner aux siens! (Ivi, 68)¹⁵

Appare evidente come simili passaggi aderiscano a un discorso estetico-morale che, più che alle correnti radicali del libertinismo tardo settecentesco, appartengono piuttosto a un bagaglio retorico e stilistico proprio di un certo razionalismo primo illuministico se non addirittura *Grand Siècle*. Passaggi come quelli appena citati sembrano in effetti far capo a quella ricerca della verosimiglianza e della misura perfetta e ragionevole della ben radicata tradizione culturale del classicismo dell'epoca. Non è un caso se, come ha fatto notare Foucault in una celebre lezione sulla sociologia clinica, il vocabolario medico giuridico di Sei-Settecento contemplava la parola "monstrum" per denotare fenomeni naturali rari, difficilmente collocabili nel paradigma lecito delle cose esistenti, fenomeni di natura ibrida e spaventosa: "La mostruosità esiste solo laddove il disordine della legge naturale viene a toccare, travolgere, mettere in allarme il diritto, che si tratti del diritto civile, del diritto canonico, del diritto religioso" (Foucault 2009 [1999], 64, trad. di Marchetti, Salomoni).

¹⁵ "Era dunque la prima volta che ascoltavo questa specie di mostri. Ne fui rivoltato. Fa un bruttissimo effetto sentir uscire da un grosso corpo d'uomo, a un tempo massiccio e informe, una vocetta chiara e molto più alta di quella delle donne. A mio modo di vedere, un innamorato cosiffatto non risulta persuasivo. La lunga tenuta e l'incredibile estensione della loro voce hanno, se volete, qualcosa di sorprendente, ma il piccolo piacere causato da questa sorpresa è disturbato dai gesti ridicoli, dall'aria goffa, dai movimenti circolari del capo, dall'andatura greve e malcerta del personaggio, e soprattutto dalle orribili smorfie che gli si vede fare per gonfiarsi lo stomaco di vento, che lascia poi sfuggire dalla strozza, spesso con lo stesso rumore degli accessi di vomito, e che producono sibili di gola, duri e sgradevoli, i quali provocano tuttavia immediatamente, nelle poco raffinate assemblee, urla di piacere emesse all'unisono – 'Bravo!...Bravissimo!' – che finiscono di straziare l'orecchio già scorticato dal castrato. Eppure, credereste voi, signora contessa, che questi signorini suscitano vere passioni? [...] Le facultà dei castrati, dicono le donne che li conoscono bene, sono tanto più preziose, in quanto hanno una durata maggiore. L'ardore non le spegne mai. Ma non sta forse in questo ardore condiviso il più raffinato dei piaceri? E come appare spregevole ai miei occhi la donna che, dandosi assai poca pena del piacere del suo amante, lo stima esclusivamente in funzione dell'estensione che egli può dare ai suoi propri piaceri!" (trad. ivi, 35-36).

È lecito inserire Sade in queste correnti universalistiche? Sono parole, le sue, che riflettono effettivamente una mentalità votata alla concezione classicistica dell'arte e alla *civilisation*¹⁶? Certamente, come fa notare Maurice Lever, la prima impressione che Sade offre al lettore riguardo il suo ideale estetico sembra coincidere con la probante teoresi della verosimiglianza formulata nel celebre manifesto poetico di Boileau del 1674, per cui “le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable” (1872 [1674], 222)¹⁷:

Alla ripugnanza fisica si aggiunge l'obbrobrio morale. Il castrato è il prodotto di un'alterazione dello stato di natura operata dall'intervento umano – ed è questo che lo rende insopportabile agli occhi di Sade. La sodomia, la pedofilia, le perversioni crudeli non turbano l'ordine sadiano come fa un colpo di bisturi. Qui la sua indignazione è sincera e senz'appello: egli aborrisce l'androgino, e le passioni che ispira lo scandalizzano. [...] Natura, Verità: sono queste le parole chiave dell'estetica sadiana. (Lever 1996 [1995], LX)

Ma, andando oltre la superficie del significante, compito dell'attento critico è quello di cogliere il significato secondo e allegorico dei testi. In questo senso, è altamente illuminante quanto affermato da Carlo Pasi secondo il quale lo stile del Sade-viaggiatore sarebbe contraddistinto da una sorta di ambiguo “moralismo ironico”, soprattutto nei passi sopracitati riguardanti la voluttà delle donne fiorentine nei confronti dei castrati, il suo giudizio si farebbe sferzante e carico di densi significati di natura soggettiva. Se in un primo momento Sade dà prova di una certa ripugnanza nei confronti delle sregolatezze di usi e costumi degli italiani, a una lettura più attenta si possono infatti scovare, dietro lo stile ironico, risvolti sicuramente più interessanti:

Sade sembra [...] ribaltare la sua concezione stessa del piacere. Lui che sosterrà ostinatamente la non-reciprocità inguaribile per sempre iscritta nella legge del godimento, si fa difensore di una condivisione rispettosa dell'alterità che ripugna alla sua filosofia dell'egoismo assoluto. Possiamo leggere questa affermazione, in parte, come un riaffiorare di quel residuo sentimentale, petrarchesco contro cui lottò, che soffocò ma che pur esisteva, se dovette compensarlo all'inizio con l'opporvi una sprezzante chiusura. D'altro lato l'infiltrarsi di una ambigua ironia con cui si libera sia della presunzione femminile a un godimento squilibrato rispetto alle potenzialità maschili (per questo scelse come suo alter ego nelle giostre della sessualità una donna, Juliette), sia anche di un fondo di “moralismo” che non cessa di percorrere questo testo che, pubblicato, voleva circolasse. (Pasi 1996, XIV)

Per comprendere al meglio il reale significato e la portata filosofica del *Voyage*, è dunque necessario adottare un metodo ermeneutico, diremo, di decodifica retorica in modo da sottrarre alla feroce ironia del Marchese il senso

¹⁶ *Civilisation* nell'accezione data in Starobinski 1989, 11-59.

¹⁷ “Il vero può talvolta non esser verosimile” (Boileau 1995, 73, trad. di Oppici).

profondo delle sue, in apparenza superficiali, considerazioni antropologiche ed estetiche. Di fatto, come ha affermato Baccolo “Sade ha bisogno di rendere colpevole quel che gli piace, di caricare di riprovazione morale gli oggetti della sua lussuria – di fingere il peccato. L’esigenza della violazione di una legge o di un tabù, prima di Freud o di Georges Bataille, l’avrà sentito, lui, Sade, all’origine del piacere” (1970, 14).

Se un evidente segnale della fallacia delle posizioni moralistiche assunte in Italia dal Marchese si disvela sicuramente attraverso le trasposizioni letterarie che adotterà in *Juliette* – poiché “in questa schermaglia di rimandi, Juliette è il *doppio* femminile del Marchese e non sarà difficile al lettore che conosca gli abissi del Marchese vissuti dall’uno e attribuiti all’altra, sovrapporre, con un agevole decodificazione, l’autore e il suo personaggio” (Onorati 1993, 277) –, a una più attenta disamina di alcune pagine del resoconto relative alla descrizione delle opere d’arte si palesa una condotta estetica assolutamente originale, di rottura rispetto alla tradizione precedente e in sintonia con le più avanguardistiche teorie del suo tempo. Quello introdotto da Sade, infatti, è spesso uno sguardo votato, più che a una ricerca di un qualsiasi senso morale, alla realizzazione di un personalissimo piacere estetico. Come dichiara l’autore stesso a Roma a Palazzo Borghese “on trouvera bon que je ne cite, dans cette nombreuse collection, que ceux qui m’ont fait le plus de plaisir et que je crois les meilleurs” (Sade 1995, 143)¹⁸. Nello spirito contraddittorio che caratterizza il Marchese in Italia, a questa capitale affermazione segue una lunga lista arricchita di superflue osservazioni di natura meramente documentaria. Bisogna allora andare a scovare quali fossero le opere che più suscitarono realmente *le plus de plaisir* del Francese e capirne i motivi fondanti; l’occasione ci arriva da alcuni *arrêts sur image* nelle città di Firenze, Roma e Napoli, minori per quantità rispetto alle altre sbrigative descrizioni, ma sicuramente più utili per una valutazione di larga portata sull’effettiva importanza del *Voyage d’Italie* per l’arricchimento della storia delle idee del secondo Settecento.

Le *ekphrasis* che ci interessano si collocano a pieno titolo in quella fenomenologia estetica che nel corso del Settecento molti filosofi europei hanno sempre più delineato come uno dei principi primi del movimento di rottura con l’estetica seicentesca. In sostanza, si tratta di un modo di considerare l’arte in termini prevalentemente soggettivi ed emotivo-sensibili. Se nel dibattito francese Montesquieu, nel postumo *Essai sur le goût*, aveva asserito che “la perfection des arts est de nous présenter les choses telles qu’elles nous fassent le plus de plaisir qu’il est possible” (2010 [1757], 70)¹⁹, consolidando così le basi per una valutazione della bellezza da ritrovare non nelle cose in sé ma nella relazione particolare che si stabilisce tra l’oggetto osservato e l’osservatore, fu Denis

¹⁸ “Sarà opportuno menzionare, di questa ricca collezione, soltanto le opere che mi hanno procurato maggior piacere e che ritengo le migliori” (Sade 1996, 149, trad. di Ferrara degli Uberti).

¹⁹ “La perfezione delle arti consiste nel presentarci le cose in maniera tale da procurarci il maggior piacere possibile” (Montesquieu 2017, 1389, trad. di Cristiani).

Diderot, fortemente debitore dalla filosofia emozionalistica di Shaftesbury, a istituzionalizzare il nuovo concetto di ricerca estetica già nella voce *Beau* dell'*Encyclopédie*. Cercando di coniugare la più moderna prospettiva empirista con la mai veramente sopita scuola classicista, il pensatore francese propose una sottile riflessione volta a integrare l'universalità di stampo classicista con l'esperienza emotiva del soggetto, caratteri a lui indispensabili per coniare un'idea dell'arte ontologicamente fondata e non semplice frutto di sterile accademismo: "J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; & *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée" (Diderot 1752, 176)²⁰. Così facendo, Diderot intendeva, da un lato, non rimanere imprigionato in un *cul-de-sac* solipsistico dal quale non potesse esser tratto fuori alcun giudizio razionalmente comunicabile e, dall'altro, cercò di dare voce a quegli individui che, cogliendo nessi e relazioni diverse tra le cose, avrebbero potuto vantare un'esperienza singolare, ma non per questo vacua e sragionevole:

Le rapport en général est une opération de l'entendement, qui considère soit un être, soit une qualité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être ou d'une autre qualité. [...] D'où il s'ensuit que, quoique le rapport ne soit que dans notre entendement, quant à la perception, il n'en a pas moins son fondement dans les choses. (Ivi, 177)²¹

Sono, queste, capitali considerazioni che preannunciano l'estetica kantiana della *Kritik der Urteilskraft* (1790) e di cui il curatore dell'*Encyclopédie* troverà la piena applicazione nelle vedute ecfrastiche che comporranno gli scritti dei *Salons*, redatti tra il 1759 e il 1783²². Insomma, come fa giustamente notare Ranalli:

²⁰ Trad.: Chiamo bello fuori me tutto ciò che contiene di che suscitare nella mia mente l'idea di rapporti; e bello in rapporto a me tutto ciò che suscita questa idea.

²¹ Trad.: Il rapporto in generale è un'operazione mentale che considera sia un essere, sia una qualità, in quanto questo essere, o questa qualità, suppongono l'esistenza di un altro essere o di un'altra qualità [...]. Ne risulta che, benché il rapporto sia soltanto nella nostra mente quanto alla percezione, esso ha tuttavia un fondamento nelle cose.

²² Pubblicati all'interno della *Correspondance littéraire*, i *Salons* di Diderot rappresentano la pietra miliare di un nuovo modo di concepire la critica d'arte moderna. Costituita da una serie di recensioni ai dipinti esibiti a cadenza biennale dall'Académie Royale de Peinture et de Sculpture presso il Salon Carré del Louvre, la raccolta di testi mette in moto una revisione integrale della fenomenologia artistica dell'epoca per mezzo di divagazioni di natura estetologica che, partendo dall'osservazione dell'opera d'arte, approdano a una sorta di decostruzione cognitiva di tutte le strategie intellettuali di Antico Regime. Ciascuna delle *ekphrasis* contenute nei *Salons* individuano e discutono, secondo modalità e gradi differenti, una serie di specifiche problematiche estetiche e di ricezione che, prese nel loro insieme, permettono di fissare un innovativo quadro critico. Sull'importanza rivestita dai *Salons* per la storia culturale e delle idee del tardo Settecento europeo, si vedano, tra gli altri, Delon 2008; Tocchini 2016 e Matteini 2021. Sull'*ekphrasis*, in ambito italiano, Borghese, Collini 2011; Cometa 2012; Fusillo 2012.

La bellezza è dunque per Diderot un concetto complesso: anzi, poiché estrinseca una molteplicità di collegamenti che vengono evidenziati ora da un soggetto ora da un altro, essa finisce per essere un secondo e diverso tipo di comprensione della natura, la quale, se viene ricondotta ad una problematicità scientifica dalla discipline fisico-matematiche, è parimenti immaginata e concettualizzata nell'esperienza estetica o artistica, ulteriore e distinta forma di simbolizzazione dell'essente. (2011, 138)

Nel suo *Voyage*, Sade abbraccia le posizioni di Diderot ma le esacerba fino all'eccesso. Se Goethe, memore della lezione winckelmanniana, poteva condurre la propria ricerca estetica grazie al compromesso tra la soggettività del giudizio scaturita dall'esperienza empirica e un'oggettività tutta classicista incentrata proprio sull'idea di "rapporti" tra arte, natura e società, il Marchese chiude le porte a qualsiasi volontà chiarificatrice per votare la sua osservazione alla pura individualità, a eco più profonde e conturbanti. Per Sade il rapporto sussiste infatti univocamente tra oggetto d'arte e l'universo dell'osservatore, nell'instaurazione di un importante slittamento dello sguardo dall'oggetto reale verso uno scenario sotteso alla spinta del desiderio. Come scrive Pasi, "il monumento, la sua storia, le opere presenti servono all'apertura verso uno spazio finzionale ove è l'immaginario erotico sadiano a tessere l'intreccio dei fantasmi" (1996, XVIII).

Sebbene nel *Voyage d'Italie* la pulsione libidinale suscitata dall'opera d'arte si presenti ancora in termini ragionevoli e pacati rispetto ai capitoli italiani di *Juliette*, sin dalle prime descrizioni essa viene a sostituirsi all'afflato etico e formativo, universale e sociale del neoclassicismo tedesco e degli schemi mentali del tradizionale Grand Tour settecentesco. I primi stimoli non tardano ad arrivare. Arrivato a Firenze il 3 agosto 1775, il Marchese visita la galleria di Palazzo Pitti fatta allestire dal granduca Cosimo I, e la sua attenzione si posa immediatamente su due Veneri, quella di Tiziano conservata nella Camera dei Pittori e la cosiddetta *Venere Medicea* nella Tribuna:

Dans la seconde de ces pièces, était aussi, lorsque je la vis, la fameuse *Vénus* de Titien, que l'on appelle sa maîtresse. C'est une belle blonde, les plus beaux yeux du monde, les traits cependant plus marqués que délicats. Elle est étendue toute nue sur in matelas blanc; d'une main, elle éparpille des roses; de l'autre, elle couvre celle que lui donna la nature. Son attitude est voluptueuse et on ne se lasse pas d'examiner les beautés de détail de ce tableau sublime. [...] De là, on passa dans la sixième chambre appelée la *Tribune*. Le premier objet qui frappe en y entrant est la fameuse *Vénus*. [...] Les opinions varient beaucoup sur l'auteur et l'antiquité de cette *Vénus*. Quoi qu'il en soit, c'est le plus beau morceau que j'aie vu de ma vie. On se sent pénétré d'une douce et sainte émotion en l'admirant; et en examinant les beautés de détail, on ne s'étonne pas de la tradition qui assure que le sculpteur se servit de cinq cents différents modèles pour terminer ce bel ouvrage qui, par conséquent, se trouve être le résultat de toutes les beautés de la Grèce. Les proportions de cette sublime statue, les grâces de la figure, les contours divins de chaque membre, les arrondissements gracieux de la gorge et des fesses, sont des chefs-d'œuvre qui pourraient le disputer aujourd'hui à

la nature. [...] Son attitude est celle d'une femme, vue nue par surprise, et qui emploie sur-le-champ ses mains à couvrir sa gorge et ce que la pudeur ne permet pas de nommer. Mais elles ne portent pas et laissent, par conséquent, entrevoir toutes les beautés de ces parties. (Sade 1995, 63-64)²³

E, poco più avanti, dopo aver descritto in toni moralmente ironici il già citato *Ermafrodito*, si sofferma sulla descrizione di un curioso *Priapo*:

On voit aussi, dans cette même pièce, le fameux *Priape*, antique rare et bien conservé. Le bas est un lion, emblème de la force; la statue [est] un seul priape ou membre viril, mais d'une si prodigieuse grosseur qu'il serait possible de voir ce morceau sans le deviner. Sur le haut, est la partie distinctive du sexe féminin qui paraît s'y adapter, allusion sans doute à l'opération que pratiquaient sur cette statue les filles et les femmes qui y avaient dévotion. Ce marbre est derrière la porte, recouvert d'une tête de lion en carton et ne se montre pas si l'on a avec soi quelque jeune personne dont on craigne d'éveiller l'imagination, quoique en vérité, je crois que la femme la mieux instruite pourrait le voir sans le deviner, et il faut être prévenu pour reconnaître la représentation. (Ivi, 66)²⁴

Basta una rapida lettura di simili passaggi per capire quindi come, nel *Voyage d'Italie* di Sade, le misurate descrizioni artistiche dei *grandtouristes* settecenteschi cedano frequentemente il passo a una fervida *imagination érotique*

²³ “Nella seconda parte era inoltre esposta, all'epoca della mia visita, la famosa Venere di Tiziano, che si dice esser stata la sua amante. È una bella bionda, con i più begli occhi del mondo, ma i tratti del viso sono più incisivi che delicati. E distesa, completamente nuda, su un materasso bianco; con una mano sparpaglia delle rose, e con l'altra copre quella rosa che le ha dato la natura. La sua posizione è voluttuosa, e non ci si stanca mai di contemplare le bellezze particolari di questo quadro sublime. [...] Di qui si passa nella sesta camera, detta la Tribuna. Il primo oggetto che colpisce l'attenzione di chi entra è la famosa Venere. [...] Le opinioni divergono considerevolmente quanto all'autore e all'antichità di questa Venere. Comunque sia, è la cosa più bella che abbia visto in tutta la mia vita. Contemplandola, ci si sente penetrati da una dolce e santa emozione, e quando se ne osservano le bellezze particolari non stupisce che la tradizione affermi che l'autore si servì di cinquecento diverse modelle per portare a compimento questa bella opera, che risulta di conseguenza essere il compendio di tutte le bellezze della Grecia. Le proporzioni di questa statua sublime, le grazie della figura, i divini contorni di ciascun membro, le incantevoli rotondità del seno e delle natiche sono capolavori che potrebbero gareggiare con la natura. [...] La posizione è quella di una donna che viene sorpresa nuda, e che usa d'istinto le mani per coprire il seno e ciò che il pudore non permette di nominare. Ma le mani non bastano, e lasciano di conseguenza intravedere tutte le bellezze di queste parti” (Sade 1996, 28-29, trad. di Ferrara degli Uberti).

²⁴ “Si vede anche, sempre in questa stanza, il famoso Priapo, un oggetto antico raro e ben conservato. A far da piedistallo è un leone, emblema della forza; la statua consiste tutta di un priapo o membro virile, ma di così prodigiose dimensioni che è possibile vederla senza indovinarne il senso. In alto si scorge la parte peculiare del sesso femminile che sembra adattarsi, senza dubbio un'allusione all'operazione praticata su questa statua dalle ragazze e dalle donne che le erano devote. Questo marmo è situato dietro la porta, coperto da una testa di leone di cartone, e non viene mostrato se si è in compagnia di persone giovani di cui si tema di risvegliare l'immaginazione, anche se in verità ritengo che la donna meglio edotta potrebbe vederlo senza comprendere, ed è necessario essere prevenuti per riconoscere la figura” (trad. ivi, 32).

che permette al viaggiatore di connotare in maniera allusiva e strettamente personale le proprie considerazioni. Per esprimerle, infatti, la sua emozione si avvale sì di un linguaggio ancora convenzionale che si avvita su frasi al limite del tautologico, ma, a livello stilistico, l'evidente attrazione nei confronti delle forme del corpo del Marchese è animata da un peculiare procedimento perifrastico che Lever ha designato come "cache-sexe" (1996 [1995], LXV), giudizio sottoscritto anche da Pasi:

In tal senso è il desiderio a circolare nel suo gusto per la bellezza, alimentando la curiosità, acuendo lo sguardo, in grado di infiltrarsi a volte in zone oscure, inaccessibili. Costituisce la spinta sotterranea che anima, vivacizza, grazie a una reattività quasi epidermica, quel che potrebbe sfilacciarsi in un descrittivismo atono. (1996 [1995], XV)

Altro atteggiamento assai frequente nel *Voyage* di Sade è la congiunzione tra la pulsione libidinale suscitata dall'opera d'arte e il gesto artistico della creazione che assume più volte i contorni dell'azione efferata da parte dell'artista, quando non addirittura del delitto. Riguardo questo aspetto, centrale nel resoconto odepórico sadiano, Jean-Christophe Abramovici (2012) concentra la sua attenzione su quattro *ekphrasis* che, vista la loro rilevanza, ci sembra opportuno riportare integralmente. Nell'ordine, il gruppo scultoreo degli appestati di Gaetano Zumbo nella Camera delle Arti di Palazzo Pitti, la *Santa Cecilia* del Maderno esposta nell'omonima chiesa romana, i dipinti di Luca Giordano della Chiesa dei Santi Apostoli di Napoli e la *Venere* di Tiziano nel palazzo di Capodimonte a Napoli.

Dans une de ces armoires, on voit un sépulcre rempli d'une infinité de cadavres, dans chacun desquels on peut observer les différentes gradations de la dissolution, depuis le cadavre du jour jusqu'à celui que les vers ont totalement dévoré. Cette idée bizarre est l'ouvrage d'un Sicilien nommé Zummo. Tout est exécuté en cire et colorié au naturel. L'impression est si forte que les sens paraissent avertir mutuellement. On porte *naturellement* la main au nez sans s'en apercevoir, en considérant cet horrible détail qu'il est difficile d'examiner sans être rappelé aux sinistres idées de la destruction. Près de cette armoire en est une dans le même genre, représentant un sépulcre de pestiférés, où les mêmes gradations de dissolution s'observent à peu près. On y remarque surtout un malheureux, nu, apportant un cadavre qu'il jette avec les autres et qui, suffoqué lui-même par l'odeur et le spectacle, tombe à la renverse et meurt. Ce groupe est d'une vérité effrayante. (Sade 1995, 64)²⁵

²⁵ "In uno di questi armadi si vede un sepolcro pieno d'innumerabili cadaveri, nei quali è possibile osservare i diversi gradi della decomposizione, dal cadavere di un uomo appena morto fino a quello completamente divorato dai vermi. Quest'opera bizzarra è stata ideata da un Siciliano di nome Zummo. Tutto è eseguito in cera e colorato al naturale. L'impressione è così forte, che i sensi sembrano comunicare tra loro. Viene naturale portarsi la mano al naso, senza accorgersene, contemplando quest'orribile spettacolo, che è difficile osservare senza

C'est une belle fleur moissonnée presque en naissant. Cécile fut mariée fort jeune, et ce fut dans les premiers temps de son mariage qu'elle fut assassinée dans son bain. Les marques de ses blessures s'aperçoivent sur son beau col tout découvert. On y voit les trois coups d'épée dont elle fut frappée; le sang en sort et la manière dont elle tomba, sans doute en expirant de cette mort violente, est celle où l'artiste l'a saisie. Il est au moins bien sûr qu'elle est prise comme elle fut trouvée dans les catacombes de Saint-Sébastien. La même chemise qu'elle avait dans son bain est celle qui la couvre; la finesse de la draperie qu'elle forme et la manière savante dont elle laisse apercevoir les contours est une chose vraiment sublime. Cécile était petite, mais délicate et faite à peindre. L'artiste a conservé toutes les grâces de son modèle et la mort qui la glace semble, s'il est possible, ne la rendre encore que plus intéressante. Sa tête entourée d'un simple mouchoir est tournée vers la terre dans une attitude un peu forcée, mais on y reconnaît l'extension de la dernière angoisse. Ses mains délicates sont étendues et quelques-uns de ses doigts retirés comme par l'effet d'une agonie forte et subite. C'est un cadavre jeté là... Mais on respire encore toute la délicatesse et tout le sveltesse d'une jeune personne de dix-sept ans ou dix-huit ans et aussi intéressante que jolie. Il règne une vérité si frappante dans ce morceau divin qu'on ne peut le voir sans être ému. Je crois qu'une telle représentation, aperçue par quelqu'un qui aurait pris quelque vif intérêt au malheureux modèle qui aurait éprouvé le même sort, serait faite pour produire peut-être une impression plus forte encore que le cadavre même. L'effet pourrait en être dangereux. (Ivi, 121)²⁶

che si affaccino alla mente le sinistre idee della distruzione. Vicino a questo armadio ce n'è un altro della stessa specie, che rappresenta un sepolcro di appestati, in cui sono osservabili più o meno le stesse tappe della decomposizione. Vi spicca soprattutto un infelice nudo, il quale trasporta un cadavere che poi getta insieme agli altri; quindi, sopraffatto lui stesso dal fetore e dallo spettacolo, cade riverso a terra e muore. Questo gruppo è di una spaventevole verità" (trad. ivi, 28-29).

²⁶ "È un bel fiore reciso quasi sul nascere. Cecilia fu maritata giovanissima, e venne assassinata nel bagno nei primi tempi del matrimonio. Sul suo bel collo interamente scoperto si scorgono i segni delle ferite. Vi si vedono gli effetti dei tre colpi di spada che la raggiunsero; il sangue sgorga; e l'artista l'ha colta nel momento preciso in cui cadde, indubbiamente spirando di questa morte inflitta con violenza. È comunque certo che è raffigurata così come fu trovata nelle catacombe di San Sebastiano. La camicia che aveva durante il bagno è la stessa che la copre; la finezza del drappaggio cui dà luogo e la maniera sapiente con cui lascia trasparire i contorni della figura sono una cosa davvero sublime. Cecilia era piccola, ma delicata e degna del pennello. L'artista ha conservato tutte le grazie del suo modello, e la morte che la raggela sembra avere l'unico effetto di renderla, se possibile, ancora più interessante. La testa, avvolta da un semplice fazzoletto, è rivolta verso il suolo in una postura un poco forzata; ma vi si riconosce la piena misura dell'angoscia estrema. Le mani delicate sono aperte, ma alcune delle dita sono contratte come per effetto di una improvvisa, violenta agonia. È un cadavere gettato lì... Ma si respira ancora tutta la delicatezza e tutta l'agilità di una giovinetta di diciassette o diciotto anni, tanto interessante quanto leggiadra. Regna in quest'opera divina una verità così impressionante, che non si può vederla senza commozione. Credo che una rappresentazione del genere, vista da qualcuno che abbia un vivo interesse per la sventurata che ha fatto da modello, e che ha conosciuto la stessa sorte, sarebbe capace di produrre una impressione ancora più forte di quella provocata dal cadavere stesso. E potrebbe derivarne un effetto pericoloso" (trad. ivi, 116-117).

Cet artiste [Luca Giordano] délicieux excellait d'autant mieux dans ce genre de nudité masculine qu'il aimait à prendre souvent ses modèles sur la nature. Sans égards pour son talent sublime, on l'accusa de faire servir les jeunes garçons qu'il copiait à d'autres usages qu'à des modèles. Et par une suite de la justice humaine, image de la colère céleste, on jugea digne des flammes, pour une erreur des sens, celui qui méritait des autels par la sublimité de son burin. Voilà les hommes!²⁷ (Sade 1967, 414)²⁸

Dans la dixième pièce [de Capo di Monte], plusieurs portraits du Titien [...], celui de sa servante, dans lequel on retrouve quelques traits de la tête de sa belle Vénus de Florence. On dit qu'elle lui servait à plus d'un usage: ce sont de ces espèces de meubles physiques, dont un artiste et un homme de lettres peuvent difficilement se passer. Il est bon d'avoir ça là à ses ordres: la nature se satisfait et la tête ne se démonte pas. L'amour n'est pas fait pour un homme qui travaille. Se ses désirs s'allument et qu'il n'ait pas à l'instant de quoi l'éteindre, le feu des sens remplace celui de la composition et l'ouvrage s'en ressent. Non seulement, si j'étais souverain, je tolérerais ces licences aux gens de cabinet, mais le désir d'avoir des grands hommes m'engagerait même à leur ordonner de se pourvoir. (Sade 1995, 215)²⁹

Da questi quattro passi appare chiaro come, nel suo diario di viaggio, il Marchese ponga l'accento non tanto su precise questioni tecnico-pittoriche, quanto piuttosto sull'impressione di verità sensibile che le opere offrono al suo sguardo. Inoltre, per Sade, i quattro episodi si legano indissolubilmente alla loro genesi e alla conseguente resa naturalistica. Pur di pervenire al massimo grado di veridicità, infatti, secondo il viaggiatore gli artisti sarebbero arrivati a umiliare i propri modelli se non addirittura a ucciderli. L'ossessione per il dettaglio macabro – *le blessures sur son beau col tout découvert* – e per la precisione esecutoria degli artisti che dà il tono a queste crude descrizioni serve da spia per

²⁷ Trad.: Questo artista delizioso [Luca Giordano] eccelleva tanto più in questo tipo di nudo maschile in quanto amava spesso raffigurare i suoi modelli in maniera assai naturale. Senza alcun riguardo per il suo sublime talento, fu accusato di usare i modelli per fini diversi da quelli artistici. E come conseguenza della giustizia umana, immagine dell'ira celeste, colui che meritava templi per la sublimità del suo scalpello fu giudicato degno delle fiamme, per un errore dei sensi. Ecco, questi sono gli uomini!

²⁸ Si tratta di una nota assente nei passaggi corrispondenti dell'edizione curata da Lever.

²⁹ "Nella decima sala, parecchi ritratti del Tiziano, [...] e quello della sua serva, in cui si ritrovano alcuni tratti della bella Venere di Firenze. Si dice che essa gli servisse in più di un senso: siamo davanti a un esempio di quella sorta di mobili in carne e ossa di cui un artista e un uomo di lettere difficilmente possono fare a meno. È una buona cosa averli ai propri ordini: la natura trova la sua soddisfazione, e la testa rimane sgombra. L'amore non è fatto per un uomo che lavora. Se i suoi desideri si accendono, e non dispone di che spegnerli all'istante, il fuoco dei sensi sostituisce quello della composizione, e l'opera ne risente. Se fossi un sovrano, non solo tollererei queste licenze in uomini di studio, ma il desiderio di avere dei grandi uomini mi spingerebbe addirittura a ordinar loro di provvedersi di quanto gli occorre" (Sade 1996, 260, trad. di Ferrara degli Uberti).

comprendere meglio, su una scala più generale, in che misura l'autore accostasse il concetto di verosimiglianza del naturale a quello d'arte. Non è un caso se, come afferma Lever:

Questo culto della verità attinge la perversione assoluta quando Sade sostituisce il realismo delle forme al genio dell'artista. Il fatto è che non è mai realmente riuscito a dissociare il secondo dal primo. Ciò che lo incanta, in scultura come in pittura, è la perfetta imitazione del modello, la restituzione fedele della realtà, la resa di un panneggio o di un viluppo di foglie, il verismo con cui Maderno presenta la morte di Santa Cecilia. (1996 [1995], LX)

Nel giustificare il delitto dell'artista in nome dell'arte, in Sade il concetto di natura opera uno slittamento dal campo dell'estetica classicista a quello della libertà individuale, palesando così il proprio senso all'interno dell'universo sadiano. Contrariamente a Goethe, che vedeva nella madre natura il modello evolutivo attraverso il quale gli uomini avrebbero potuto emanciparsi e riunirsi socialmente in nome dell'armonia della *Bildung* esemplificata nella primigenia *Urpflanze*, per Sade la natura è riflesso di uno stato primordiale caotico e in permanente rivoluzione. Proprio per questo motivo la natura autorizzerebbe l'essere umano a dar libero corso alle sue pulsioni e a emanciparsi da ogni legge mondana. Nella misura in cui la imita, l'arte diventa a sua volta strumento di liberazione ferina e permette di fare *tabula rasa* di tutti i divieti: "In altre parole" – ci dice Pasi – "l'arte è sovversiva o non è" (1996, VIII). Nel confronto tra i due autori, si ricorderanno le pagine finali dei *Lehrjahre* goethiani dove Wilhelm, osservando i quadri e le statue che appartenevano al nonno e ora presenti all'interno della galleria della Società della Torre, vi riscontrava simbolicamente l'espressione compiuta della Sacra Famiglia infine riunita dal protagonista, e, con essa, la risoluzione della *Sehnsucht* e del suo drammatico anelito individuale³⁰. Ecco, in Sade questo non potrebbe mai avvenire, poiché l'opera d'arte deve trovare la sua corrispondenza significativa solamente nel grado di fedeltà mimetica che essa intrattiene con la natura. Verità, più che verisimiglianza, dunque, *sur la nature* e non più *d'après la nature*. Si nega in questo modo qualsiasi interpretazione extra-sensoriale e simbolica da parte del fruitore. Ben vengano allora le putrescenze della peste dello Zumbo, le ferite sanguinanti della santa Cecilia e la crudezza dei corpi di Luca Giordano. In queste opere d'arte, infatti, "il lavoro dell'artista non tollera controlli né limitazioni di sorta; esso non può concepirsi che nella ricerca intransigente e assoluta della verità, anche se ciò portasse a trasgredire i più sacri valori dell'umanità, a violare il rispetto dovuto alla vita" (Lever 1996 [1995], LXI).

³⁰ "Es war, als wenn er ein Märchen erlebte. [...] Ich erinnerte mich der mitleidigen Marmorbilder in Mignons Lied; aber diese Bilder hatten über mich nicht zu trauern, sie sahen mich mit hohem Ernst an un schlossen meine früheste Zeit unmittelbar an diesen Augenblick" (Goethe 2000 [1795-1796], 513, 519); "Gli sembrava di vivere una favola. [...] "Ricordai le statue compassionevoli della canzone di Mignon; ma esse non avevano ragione di commiserarmi: mi guardavano nobili e gravi, congiungendo direttamente i miei primi anni a quell'istante" (Goethe 2006, 462, 467, trad. di Castellani, Rho).

Il mito dell'Italia neoclassica che troverà in Goethe il suo più alto cultore è già scardinato dieci anni prima da Sade: il carattere artificiale e menzognero dell'"universale sociale" attribuito alla scultorea antica è qui sostituito dalla cieca e personalissima naturale volontà edonistica del "particolare individuale". È significativo il fatto che nel *Voyage d'Italie* il Marchese si soffermi ben poco sulle descrizioni della riconciliante natura mediterranea, come fa invece lo sguardo rasserenante di Goethe, mentre dedica molte pagine alla descrizione del vulcano di Pietramala nei dintorni di Firenze. È una visione che, ripresa poi parossisticamente in *Juliette*, provoca allo scrittore un senso di eccitazione e furore velato da una tipica attenzione illuministica verso le condizioni geologiche e climatiche della regione. Vale la pena riportare l'intera descrizione, anche solo per la forza quasi rimbaudiana del lessico adottato e soprattutto perché, come ricorda Pasi, "questa origine tellurica, di un ribollire sotterraneo, gorgogliante a spurghi, darà il tono alle parti più sadiane del *Voyage*. Caustiche, rabbiose, irriverenti, prese in una morsa solforosa che le surriscalda, [...] preludi ctoni all'opera" (1996, VIII):

De Scarica l'Asino je fus dîner à Pietramala. A un mille du village, dans une espèce de petite plaine sèche et brûlée, en forme de ravin, s'aperçoit le volcan. Le terrain qui l'environne est sablonneux, inculte et rempli de pierre. À mesure que l'on avance, on éprouve la chaleur excessive et l'odeur de cuivre et de charbon de terre qu'il exhale à plus de cent pas à la ronde. En approchant tout à fait, on voit le foyer qui brûle perpétuellement, mais avec plus d'ardeur cependant lorsqu'il pleut. Ce foyer n'est ouvert à présent que d'environ quinze ou vingt pieds de tour. Mais la totalité de sa circonférence peut avoir à peu près le double, et on peut s'en convaincre en piochant la terre dans toute l'étendue que je dis. À mesure qu'on la fouille dans ce circuit, le feu paraît et semble s'allumer sous l'instrument dont on se sert pour creuser. La terre prise dans le milieu du foyer est cuite, consommée et noire. Celle prise autour, quoique pourtant dans l'enceinte du volcan, est comme de la glaise et a une certaine humidité qui la rend susceptible de prendre les formes qu'on veut. Celle-là a la même odeur que le volcan, ce que n'a pas celle qui est déjà calcinée. La flamme qui sort du foyer est extrêmement ardente; elle brûle et consume à l'instant toutes les matières qu'on y jette. Sa couleur est violette et à peu près semblable à celle de l'esprit-de-vin enflammé. Sur la droite de Pietramala, au pied des montagnes qui bordent cette partie, on montre un autre volcan à peu près pareil. La prairie dans laquelle il est sèche, brûlée et tout entrecoupée de crevasses. Celui-là ne brûle pas toujours. On l'allume quand on veut avec un tison ou une bougie, et alors il s'enflamme avec la plus grande vivacité. Lorsqu'il a plu et que l'espèce de creux qui le forme est rempli, il s'allume de lui-même, brûle avec plus d'ardeur et est mieux aperçu. Alors, on observe un phénomène fort extraordinaire. L'eau qui remplit le trou s'élève en bouillonnant au-dessus de la surface du trou, et cela sans perdre le plus léger degré de sa fraîcheur. Il est à redouter que les volcans

dont on sait que l'effet va toujours en doublant, ne causent un jour autant de ravages en Toscane que le Vésuve dans le royaume de Naples. (Sade 1995, 55)³¹

L'arte dovrà dunque trovare la sua corrispondenza nella dimensione ctonia e primordiale della natura, riflesso della condizione presociale di un'epoca in cui le autorità e le leggi degli uomini non potevano ostacolare il naturale sviluppo delle pulsioni egotiche.

La *paideia* non sussiste nell'universo sadiano e, di conseguenza, il ruolo della pedagogia sociale teorizzata dall'estetica goethiana cade. Dinanzi a un'impostazione che tende ad escludere ogni possibilità di formazione condivisa e socialmente radicata, Sade fa sue certe tesi giusnaturalistiche di La Mettrie, il filosofo materialista che esercitò forse la maggiore influenza sul Marchese. Nel parlare della naturale inclinazione dell'essere umano a tendere verso l'originario stato di natura, nel suo *Anti-Sénéque ou Discours sur le bonheur* del 1748 il medico-filosofo afferma che:

Vraies girouettes, nous tournons donc sans-cesse au vent de l'éducation, & nous retournons ensuite à notre premier point, quand nos organes remis à leur ton naturel, nous rappellent à eux, & nous font suivre leurs dispositions primitives. Alors les anciennes déterminations renaissent; celles que l'art avait produites s'effacent: on n'est pas même le maître de profiter de son éducation, autant qu'on le voudrait, pour le bien de la société. (La Mettrie 1796 [1748], 183-184)³²

³¹ “Da Scaricalasino mi spostai per la cena a Pietramala. A un miglio dal villaggio, in una specie di pianoro arido e bruciato, in forma di vallone, si scorge il vulcano. Il terreno che lo circonda è sabbioso, incolto e pieno di pietre. A misura che si avanza, si sente il fortissimo calore e l'odore di rame e di carbone di terra ch'esso esala a più di cento passi tutt'intorno. Accostandosi, si vede il focolaio che brucia senza interruzione, ma forse più ardentemente quando piove. Al momento, questo focolaio non è aperto che per un perimetro di quindici-venti piedi. Ma la sua circonferenza totale è forse pari al doppio, e si può convincer-sene scavando la terra nell'intera superficie appena menzionata. A misura che si scava all'interno di questo cerchio, il fuoco sembra accendersi sotto lo strumento utilizzato per rimuovere la terra. La terra presa nel mezzo del focolaio è cotta, consumata e nera. Quella presa tutt'intorno, ma entro la cinta del vulcano, è come l'argilla, e ha una certa umidità che la rende plasmabile a piacimento. Essa ha lo stesso odore del vulcano, ciò che non è vero della terra già calcinata. La fiamma che esce dal focolaio è estremamente ardente: brucia e consuma all'istante tutte le sostanze che vi vengono gettate dentro. Il suo colore è violaceo, abbastanza simile all'acquavite cui sia stato dato fuoco. Sulla destra di Pietramala, ai piedi delle montagne che contornano questa parte, si trova un altro vulcano più o meno simile. La prateria che lo circonda è arida, bruciata e tutta cosparsa di fenditure. Questo vulcano non brucia ininterrottamente. Lo si accende a piacimento con un tizzone o una bugia, e allora s'infiama con la più grande vivacità. Quando è piovuto, e quella sorta di cavità che lo costituisce si è riempita, si accende spontaneamente, brucia con maggiore ardore, e lo si scorge più chiaramente. Si osserva allora un fenomeno straordinario. L'acqua che riempie il vulcano s'innalza spumeggiando sopra la superficie del cratere, senza minimamente perdere la sua freschezza. E da temere che questi vulcani, il cui effetto sappiamo che va costantemente raddoppiandosi, provochino un giorno in Toscana devastazioni paragonabili a quelle del Vesuvio nel regno di Napoli” (Sade 1996, 14-15, trad. di Ferrara degli Uberti).

³² “Vere e proprie girandole, noi giriamo dunque di continuo al vento dell'educazione per poi ritornare al punto di partenza quando i nostri organi, recuperata la loro energia naturale, ci

Le posizioni del padre del materialismo francese vengono recuperate da Sade nel viaggio in Italia e in tutti i romanzi successivi per mezzo di una rielaborazione filosofica fatalista e al limite del pessimismo, opere in cui, appunto, “mette in discussione l’intero apparato civile, il quale, perseguitando chi nutre *innocemmentement* istinti e pulsioni differenti da quelli comuni, pretende di curare un uomo nato *già* malato, di raddrizzare un albero sviluppatosi *già* storto” (Ranalli 2011, 72). Il concepimento dell’opera d’arte non deve dunque essere relegato a scopi educativi e morali poiché essi deprimono il genio dell’artista, il quale, se condizionato da tali preconcetti di natura etica e prescrittiva, rischia di deprimere il talento e la forza espressiva della propria creazione.

Seguendo una lunga tradizione illuministica, è naturalmente alle istituzioni cattoliche e ai loro dogmi che il viaggiatore francese imputa la causa prima del decadimento non solo dell’arte ma anche della società italiana tutta. Numerosi sono gli episodi del *Voyage* che danno prova di questo disprezzo. Ad esempio, come è stato messo in luce da Michel Delon (1991), nel chiostro della Certosa di San Martino a Napoli l’autore sottolinea l’imperfezione di un crocifisso attribuito a Michelangelo e ne fa risalire le cause proprio a quella mancanza di naturalezza derivata dalle remore morali dell’artista. Attonito, osserva:

Il ne faut pas négliger de voir à l’appartement du prieur ce fameux Christ de Michel-Ange, fait, dit-on, sur la nature même. Quoique fort simple aux yeux d’un artiste philosophe, ce procédé ne paraît cependant pas vraisemblable. À l’inspection du morceau, on reconnaît facilement qu’il n’a pu être saisi au ton de vérité dont il est, sans que le modèle fût effectivement sous ses yeux, lié et garrotté. Reste à savoir s’il l’a vraiment crucifié pour saisir, sur la nature même, ces instants précieux de vérité qu’on ne peut trouver que là. Peut-être eût-il bien fait de le faire pour atteindre à la perfection, mais le morceau n’y est pas, et je ne crois pas conséquemment qu’il l’ait fait, parce que Michel-Ange, comme un autre, avait des préjugés, et le préjugé fut et sera toujours l’écueil du vrai talent. (Sade 1995, 192)³³

richiamano a sé e ci fanno seguire le loro primitive disposizioni. Allora rinascono le vecchie inclinazioni, mentre si cancellano quelle prodotte dall’arte; e non si è più neppure padroni di profittare della sua educazione quanto lo si vorrebbe per il bene della società” (La Mettrie 1978, 332, trad. di Moravia).

³³ “bisogna mancare di vedere nell’appartamento del priore il famoso Cristo di Michelangelo, dipinto, si dice, dal vero. Benché semplicissimo agli occhi di un artista filosofo, questo procedimento non appare tuttavia verosimile. A un esame ravvicinato dell’opera, ci si accorge facilmente che il tono di verità che la caratterizza non può essere stato realizzato senza la presenza effettiva del modello, legato e immobilizzato, sotto gli occhi del pittore. Resta da sapere se il secondo ha davvero crocifisso il primo allo scopo di cogliere nella natura stessa quei preziosi istanti di verità che solo in essa possono trovarsi. Forse avrebbe fatto bene a farlo, per amore della perfezione; ma l’opera non la raggiunge, e pertanto io non credo che l’abbia fatto, per la semplice ragione che Michelangelo, come chiunque altro, aveva dei pregiudizi. E il pregiudizio fu e sarà sempre lo scoglio su cui si infrange il vero talento” (Sade 1996, 225, trad. di Ferrara degli Uberti).

Si fa qui evidente in che misura lo sguardo di Sade si discosti da quello di Goethe. Se per l'autore del *Werther* ogni oggetto d'arte si trasfigura per mezzo della sua capacità demiurgica di mediare tra mondo materiale e ideale morale, per il Marchese, al contrario, il criterio argomentativo della sua visione estetica trova il proprio fuoco in una valutazione assolutamente, diremmo oggi, naturalistica: l'arte deve sforzarsi di riprodurre, e non solamente "imitare", la natura con un grado massimo di mimetismo e fedeltà. Solo così, infatti, i sensi dell'osservatore potranno suscitare quello stato mentale delirante-immaginario necessario, secondo Sade, alla rigenerazione edonistica e primordiale dell'individuo. Un'alterazione della percezione che, si deve precisare, è per l'autore da intendersi in termini concreti, senza alcun legame, cioè, con oniriche ed escapistiche metafisiche. L'invenzione non è certo del Marchese. A riguardo, si ricorderà quanto evidenziato da Michel Foucault nella sua *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) relativamente al dibattito intorno alle alterazioni psicofisiche sorto nell'ambito della ricerca medico-scientifica della seconda metà del Settecento. Diversamente dall'esperienza onirica, totalmente slegata dalla materialità del mondo, secondo numerosi *savants* del periodo lo stato percettivo proprio della follia e del *delirium*, alimentando le larve e i demoni dell'immaginazione individuale per mezzo di un processo irrazionale, pretenderebbe di raggiungere un grado di veridicità alternativo e per questo superiore rispetto a quello percepito nella veglia della ragione. È esattamente ciò a cui Sade ambisce. Scrive Ranalli:

Il termine *delirium* indica infatti l'atto mediante cui la coscienza esce dal solco del retto giudizio: il gesto arbitrario e, quindi, illegittimo grazie al quale, bramando qualcosa che non gli pertiene affatto, l'intelletto sconfinava in quei *territori spirituali* che, originariamente condivisi con il sogno o l'allucinazione, mai un individuo lucido e consapevole di sé definirebbe autentici o reali. [...] La sragione è pertanto una *provocazione cognitiva*: un tentativo di portare alla luce dell'evidenza ciò che, per sua intrinseca natura, si sottrae ad ogni forma d'*indagine razionale*; [...] Ad una simile e irrazionale pretesa, impalpabile riflesso di quelle *forme di umanità* che, non previste dalle nascenti strutture amministrative e burocratiche dello Stato moderno, non possono né devono essere accolte all'interno del consorzio civile, la cultura razionalistica risponde con uno strumento coercitivo ed educativo in cui solo parzialmente rivivono le risorse umane ed economiche della carità cristiana, morente vestigio del trascorso medioevo: l'internamento. (2011, 122)

Privata di qualsivoglia tensione verso l'infinito e lanciata in una dimensione destinata verso la meccanicità senza fine della natura, l'arte per Sade non rappresenta né l'eco di una visibile trascendenza né il riflesso di una noumenica e superiore vocazione morale, bensì, pur nella rappresentazione del deforme, dell'orrido, del brutto, la pura e semplice sregolatezza del naturale, l'abisso crudo e feroce

dell'abominio e dell'abiezione. Il viaggiatore dirà emblematicamente a Roma: "Je ne me suis attaché qu'à la vérité et nullement à la symétrie" (Sade 1995, 84)³⁴.

In effetti, come Abramovici ha fatto notare, simile concezione estetica andrebbe di pari passo con una nuova visione della natura che, abbiamo visto, stava prendendo piede nella seconda metà del secolo:

L'importance prise, au cours du XVIIIe siècle, par les représentations et le thème de la violence dans l'art, comme dans les discours sur les œuvres à à voir avec le changement de statut de la nature au cours de la période. En son ouverture, dans un paysage intellectuel encore dominé par la confiance en une Raison ou un Ordre divin régulateur, la pulsion naturante est envisagée comme une force à maîtriser. (2012, 93)³⁵

Volendo rafforzare il contrasto tra i due autori, si ricorderanno le indignante impressioni di Goethe all'interno della Villa di Palagonia di Bagheria, nei pressi di Palermo, le cui statue non solo arrivano a sovvertire le leggi dell'estetica neoclassica, ma inoltre, come ha sottolineato Giovanni Macchia (1978) in uno studio illuminante sull'argomento, fanno avvertire al viaggiatore tedesco il pericolo materiale di una Italia diversa da quella di Palladio, di Raffaello, di Winckelmann. Un'incursione nei domini sconosciuti dell'animo che Goethe preferisce eludere ma che il gusto naturalistico, *sur la nature même*, di Sade cerca irrefrenabilmente. In Italia, vediamo Sade errare alla ricerca delle tracce non di un passato testimone delle conquiste dell'arte e del progresso del diritto e della civiltà, bensì della ferinità innata dell'Antico.

Nella cornice negativa che inquadra la decadente popolazione descritta da Sade emergono così momenti originali in cui quel fondo di rancore che sembra ribollire lungo tutto il viaggio apre a scarti del pensiero e dell'immaginazione che si fanno preludio della scrittura visionaria successiva. Non è un caso se è soprattutto nei luoghi di culto romani che Sade allestisce il suo teatro della profanazione, inserendo ingredienti narrativi che ritorneranno in *Justine* e in *Juliette*:

Questa mescolanza del sacro col profano, di una cultura della licenza più estrema con ciò che sembra rimuoverla senza poterla annullare è l'aspetto della stratificazione archeologica di Roma che attira maggiormente l'interesse di Sade. In tale connubio vede la forza sotterranea di una città che in lui agisce a livelli più segreti ma allo stesso tempo ne misura anche lo stato di degrado, la perdita progressiva di una grandezza irrecuperabile. C'è disprezzo e rimpianto e anche una dose d'incomprensione nel paragonare la decadenza del presente con l'eroicità del passato. (Pasi 1996, XIX)

³⁴ "Io mi sono attenuto esclusivamente alla verità, e per nulla affatto alla simmetria" (trad. ivi, 60).

³⁵ Trad.: L'importanza delle rappresentazioni e del tema della violenza nell'arte e nel discorso sulle opere d'arte del XVIII secolo ha a che fare con il cambiamento dello status della natura durante questo periodo. All'inizio, in un panorama intellettuale ancora dominato dalla fiducia in una Ragione regolatrice o in un Ordine divino, l'impulso naturale era visto come una forza da controllare.

È per tutti questi motivi che il Divin Marchese disprezza in somma misura l'arte cristiana, una presenza pervasiva in tutto il territorio italiano, e che proprio a Roma trova il suo massimo luogo di elezione. Nella città eterna Sade si toglie la maschera e disvela finalmente il suo sentimento anticristiano e anticlericale, dando libero sfogo a una virulenta revisione di ogni manifestazione del culto dei santi, strumento del dispotismo pontificio per sottomettere i fedeli tramite la forza iconica delle immagini sacre. Così, da poco arrivato a Roma, davanti alle presunte catene del primo apostolo custodite, appunto, nella chiesa di San Pietro in Vincoli dice:

On assure que les chaînes qui servirent à l'apôtre Pierre dans sa prison se voient dans cette église. Mais persuadé que je suis qu'il ne mit jamais les pieds à Rome, je ne me souciai pas de me soumettre à toutes les cérémonies aussi puériles qu'imbéciles que l'on exige de ceux qu'une dévote curiosité porte à admirer ces hochets de l'enfance chrétienne. (Sade 1995, 98)³⁶

Causa prima dell'abbruttimento sociale e culturale degli italiani, il trionfo della religione cattolica di cui la Roma contemporanea costituiva l'immagine paradigmatica è da Sade smascherato per mezzo di un processo di carotaggio tellurico nelle profondità delle istituzioni e dei luoghi ecclesiastici al fine di demistificarne il carattere dogmatico attraverso cui il clero soggioga il popolo. Ora, il fatto che la maggior parte delle chiese italiane sorge sulle rovine dei templi pagani è preso dal Marchese come l'occasione perfetta per mettere a nudo le naturali pratiche dissolute della curia per mezzo di un doppio gioco di rimandi e di riflessi tra la corrotta epoca contemporanea e la lussureggiante Antichità pagana. Nella chiesa di Sant'Agnese a Piazza Navona s'impone con estrema evidenza questo slittamento. Ribaltando la leggenda della santa, che la vuole salvata *in extremis* da un angelo che fulmina un giovane in procinto di abusare di lei, Sade demistifica la morale a essa sottesa:

Ces souterrains étaient autrefois le terre-plein de la ville. On peut juger de l'exhaussement actuel par les marches que l'on descend pour y arriver. Là étaient les lupanars ou lieux publics de débauche qui bordaient le cirque agonistique sur l'emplacement duquel est aujourd'hui la place Navone. Toute l'église est sur cet ancien lieu profane. Ce fut là que la jeune Agnès fut envoyée par le préfet de Rome pour y être violée. Ces jeunes vierges chrétiennes faisaient un tel état de la pudeur, et le dérèglement des mœurs était à un si haut point chez ces peuples, qu'il semblait que leur téméraire volupté accrût du barbare plaisir d'arracher à ces jeunes victimes ce qu'elles estimaient de plus précieux. Agnès est conduite en ce lieu d'horreur par les soldats de la garde prétorienne, et il lui est ordonné de se livrer sans résistance au premier qui la désirera. Le neveu du préteur, qui

³⁶ “Si assicura che in questa chiesa si possono vedere le catene usate per l'apostolo Pietro. Ma, convinto come sono ch'egli non mise mai piede a Roma, non mi detti la briga di sottopormi a tutte le cerimonie, tanto puerili quanto sciocche, cui si obbliga quanti una devota curiosità porta ad ammirare questi trastulli dell'infanzia del cristianesimo” (Sade 1996, 80, trad. di Ferrara degli Uberti).

vient de voir ce jeune et gentil objet, vole au lieu qui vient de le receler et exige avec brutalité des faveurs qu'il sait ne pouvoir lui être refusées... Mais, ô miracle! – et n'est-ce pas le cas d'en faire un, lorsqu'il s'agit de conserver une vierge – le jeune homme trouve à la porte un ange qui l'arrête et le fait mourir subitement. Cependant, la Vierge qui, toujours s'intéressa aux jeunes gens entreprenants et qui a ses bonnes raisons pour cela, le ressuscite. Mais Agnès est conservée et le crime ne s'achève pas. Toute cette fable s'expliquerait, ce me semble, beaucoup mieux, en avouant tout simplement que le jeune homme, épuisé des plaisirs qu'il venait de goûter avec la jeune sainte, à peine sortie de l'enfance et de la figure la plus intéressante, s'évanouit de faiblesse au sortir de ses bras et revint à la vie au bout de quelques heures d'angoisse. Quoi qu'il en soit, le sacristain de Saint-Agnès, en vous descendant dans le caveau, ne manque pas de vous faire voir l'endroit même où l'ange arrêta le jeune homme. (Ivi, 133-134)³⁷

Un culto e una chiesa nati da uno stupro, dunque, e mascherato da una superstiziosa leggenda edificante. Poco lontano, altro esempio, un tempietto dove era sepolta santa Costanza: anche qui Sade non perde occasione per appuntare le motivazioni per cui esso fu il luogo designato da Giulio II per la sua sepoltura:

Jules II avait envie de s'y faire ensevelir. C'est toujours une espèce de jouissance, pour un vieux pape, d'imaginer qu'après sa mort ses cendres occuperont le même lieu que celle d'une jolie vierge. Il est vraisemblable que ce n'est pas la seule que se permettent ces Saints Pères, mais c'est au moins la seule qui devrait leur rester. (Ivi, 87)³⁸

³⁷ “In passato, questi sotterranei si trovavano al livello del suolo della città. Si può valutare il sollevamento attuale dai gradini che bisogna scendere per arrivarci. Qui avevano la loro sede i lupanari o luoghi pubblici di dissolutezza che contornavano il circo agonistico sul cui sito c'è oggi piazza Navona. L'intera chiesa sorge su quest'antico luogo profano. E qui il prefetto di Roma inviò la giovane Agnese perché fosse violata. Queste giovani vergini cristiane attribuivano al pudore un'importanza così grande, e lo sfrenamento dei costumi aveva raggiunto presso questi popoli un punto così alto, che la loro selvaggia voluttà sembrava accrescersi del barbarico piacere di strappare a queste giovani vittime quello che esse ritenevano il bene più prezioso, Agnese viene dunque condotta in questo luogo d'orrore dai soldati della guardia pretoriana, e le si ordina di darsi senza resistere al primo che la desidererà. Il nipote del pretore, che ha appena visto questa giovane e gentile creatura, vola al luogo in cui è rinchiusa, ed esige con brutalità favori che sa non possono essergli rifiutati... Ma, oh, miracolo! – e l'intervento miracoloso è certo appropriato, trattandosi di preservare una vergine –: il giovane trova sulla porta un angelo che blocca e lo fa morire immediatamente. Ma la Vergine, che manifestò sempre un vivo interesse per i giovanotti intraprendenti, e aveva le sue buone ragioni, lo risuscita. Agnese è tuttavia preservata, e il delitto non viene consumato. A me sembra che tutta questa favola si spiegherebbe molto meglio ammettendo semplicemente che il giovane, sfinito dai piaceri gustati con la giovanissima santa, poco più che una bambina, dall'aspetto quanto mai interessante, all'uscire dalle braccia di lei ebbe un mancamento causato dalla debolezza, tornando quindi alla vita dopo qualche ora d'angoscia. Comunque sia, il sacrestano di Sant'Agnese, guidandovi nella cripta, non mancherà di farvi vedere il posto preciso in cui l'angelo arrestò il giovanotto” (trad. ivi, 135-136).

³⁸ “Giulio II desiderava esservi seppellito. È sempre una sorta di diletto, per un vecchio papa, immaginare che dopo morto le sue ceneri occuperanno lo stesso luogo delle ceneri di una

Vediamo che la *nouvelle critique d'art materialiste* portata avanti da Sade in Italia poggia dunque le sue fondamenta non più sulla ricerca degli elementi moralizzanti dell'opera, elementi, questi, che secondo il viaggiatore comprometterebbero la forza espressiva dell'artista, bensì sulla ricerca esasperata del sublime, categoria estetica ambigua per definizione, imparentata col *gout* enciclopedista e legata alla sensazione psico-fisica provocata dall'osservazione dell'oggetto d'arte. In effetti, come è stato fatto notare in un saggio sull'esperienza odepórica sadiana,

le mot *sublime* revient systématiquement sous sa plume pour qualifier les œuvres auxquelles il est le plus sensible: la sainte Thérèse du Bernin est un *morceau sublime*, écrit-il, la *Vénus* de la villa Mattei est *sublime*, poursuit-il, et les expressions des docteurs dans des fresques qu'il attribue à Masaccio les sont pareillement. (Cantafio Casamaggi, St-Martin 2010, 54)³⁹

E non è un caso se nel *Voyage* questi caratteri ritornano con insistenza soprattutto nelle descrizioni di certe figure dell'immaginario idolatrico del cattolicesimo: le pie madonne, le *Vénus des Chrétiens* evocate più volte dall'autore – “les peintres en Italie semblent se plaire tous à prêter des traits délicieux à cette *Vénus moderne des Chrétiens*” (Sade 1995, 93)⁴⁰ –, le rappresentazioni della sofferenza dei martiri. In queste *ekphrasis*, il viaggiatore francese arriva infatti ad assolutizzare il suo credo artistico grazie alla *mise en abyme* di un principio tendenzialmente erotico e delittuoso all'interno di uno nominalmente e formalmente sacro e moralistico. Come nel caso della chiesa romana di Sant'Agnese, o in quello del crocifisso di Michelangelo a Napoli, Sade vuole così scovare una metastoria nelle narrazioni ufficiali, il significato reale dietro le metafore religiose delle opere. In tal modo, viene attuata una vera e propria desacralizzazione dell'icona religiosa. Se da un lato, come abbiamo visto, a Sade non interessa riflettere su questioni di natura tecnica, dall'altro il malcelato fascino che traspare nei confronti di opere raffiguranti nudità o supplizi tradisce un'ossessione per il dettaglio macabro, per tutte quelle *blessures sur son beau col tout découvert*, che rende evidente il suo interesse verso le più vivide impressioni di realtà. In questo senso, assistiamo a una “desacralizzazione formale” dell'opera d'arte fondata, appunto, su una passione dello sguardo non più sacrale, ma tutto sensuale, capace di ribaltare il tradizionale giudizio estetico in favore delle qualità immaginifiche dell'oggetto osservato più che su quelle strettamente formali. Parallelamente a questo capovolgimento estetico, è in atto una “desacralizzazione autoriale” che ci rimanda, *ex negativo*, all'episodio su Michelangelo. Per Sade l'artista di genio è colui che non è ispirato dall'anelito divino e dal suo portato

graziosa vergine. È verosimile che non sia l'unico diletto che questi Santi Padri si concedono, ma è sicuramente il solo che dovrebbe restargli” (trad. ivi, 63).

³⁹ Trad.: La parola “sublime” fu usata più volte per descrivere le opere che gli stavano più a cuore: la Santa Teresa del Bernini è un'opera d'arte sublime, scrisse, la Venere di Villa Mattei è sublime, continuò, e le espressioni dei medici negli affreschi che attribui a Masaccio sono altrettanto sublimi.

⁴⁰ “I pittori italiani, senza eccezione, sembrano compiacersi di prestare tratti deliziosi a questa moderna Venere dei cristiani” (Sade 1996, 73, trad. di Ferrara degli Uberti).

morale come gli è sembrato essere l'artista "imperfetto" Michelangelo, bensì è pervaso da un'infuocata tensione verso l'assolutizzazione più cruda della verità naturale. Pur di condensare al meglio la condizione cadaverica dei santi descritti, per compiacere i committenti gli artisti dovrebbero persino uccidere i loro modelli, violando qualsiasi vincolo di *bienséance* morale.

Se quelle portate avanti da Goethe in Italia sono quindi posizioni che rimandano a una fenomenologia artistica considerata per lo più nelle sue componenti pedagogiche e morali, scevro da qualsivoglia accademismo estetico l'autore del *Voyage* intende, al contrario, l'arte antica come l'espressione di un'età dedita al libertinaggio, un'arte che, più che evocare nel fruitore l'anelito verso l'*aura mediocritas* apollinea, suscita un pulsante eccitamento dionisiaco. Il preconcetto del fatto artistico come strumento di insegnamento gli è quindi totalmente invisibile, in quanto servirebbe ai potenti e agli ecclesiastici solamente al fine di perpetuare la prosopopea, tutta cristiana e medievalista, dell'indottrinamento e della sottomissione delle anime. È chiaro che ciò che Sade intende denunciare non sono allora i *jeux de débauche* degli uomini di chiesa, quanto piuttosto la condotta ipocrita da essi mostrata nella loro avversione nei confronti delle pulsioni naturali dell'essere umano al solo fine di umiliarlo sotto il peso della morale cristiana e soggiogarlo politicamente. D'altra parte, la lascivia del clero romano era un fatto noto da tempo, tanto da non destare più scandalo. Dalle *Lettres* di Charles de Brosses ai *Mémoires* del cardinale Berny, ambasciatore della corona francese a Roma e protettore del Sade fuggitivo, sono molti i documenti che si fanno testimoni dei liberi costumi dei circoli altolocati romani, certo poco in sintonia con la morale sottoposta dagli stessi ai fedeli, ma che da tempo caratterizzavano l'*habitus* della classe dirigente della capitale del cristianesimo⁴¹. È esattamente in questo doppio registro teso fra moralità castrante e costumi libertini che è da individuare la causa prima dell'odio nutrito da Sade nei confronti della curia e della Chiesa cattolica. Il commento di Carlo Pasi sul *Dossier del Voyage* – un volume, purtroppo non tradotto in italiano, che pare dovesse servire all'autore da taccuino di note di preparazione a ciò che doveva essere la, mai pubblicata, stesura ufficiale del *Voyage* – mette in luce in maniera più chiara l'astio che Sade provava per il connubio falsità religiosa-dissolutezza. Nelle note a margine dei *brouillons* dello scritto assistiamo infatti a un proliferare di ritratti d'illustri rappresentanti della storia del cristianesimo nei quali la fatale dicotomia sembra essersi incarnata:

⁴¹ Sappiamo per certo che Sade era a conoscenza della condotta libertina del clero romano. Una preziosa testimonianza, infatti, ci arriva dall'episodio che vede coinvolto il compagno romano Giuseppe Iberti che era stato incaricato dal Marchese stesso di indagare sulle galanterie della società romana e sulla vita scandalosa dei prelati. Un giorno, una delle tante lettere della loro corrispondenza cade nelle mani dell'Inquisizione che, prontamente, imprigiona Iberti nelle segrete del sant'Uffizio. Un arresto riferito nei termini seguenti dalla *Gazette de France* di lunedì 14 ottobre 1776: "De Rome, le 11 septembre 1776. [...] Le sieur Joseph Ibert, Médecin, fut transféré dans les prisons du Saint-Office Samedi au soir, en sortant de chez le Duc de Grillo, Seigneur Romain": trad.: Da Roma, 11 settembre 1776. il signor Giuseppe Iberti, medico, fu tradotto nelle prigioni del sant'Uffizio sabato sera [7 settembre], all'uscita dalla casa del duca del Grillo, signore romano.

Nella parte riguardante Roma, riaffiorano perciò nel sottotesto a lungo tempo occultato, quegli aspetti più irriverenti che Sade aveva indagato nella sua ottica diffamatoria nei confronti della Chiesa cattolica e che si prolungherà nell'irrisione blasfema dei suoi scritti successivi. Si inizia dall'origine con la nota sarcastica su San Pietro: "Pietro, oggi così celebre e santificato a Roma, era un povero pescatore di Betsàida che si chiamava originariamente Simone. Fu uno dei primi fannulloni in cui s'imbatté l'avventuriero Gesù e che riconobbe per la sua absurdità degno di seguirlo, e fu presso sua suocera che il nuovo mago degli ebrei fece i suoi primi numeri" (Sade 1996, 389, trad. di Ferrara degli Uberti). Con la libertà riconquistata di chi si sente inattaccabile, Sade si appropria totalmente della sua feroce vena dissacrante, rende più aguzza l'ironia che altrove cercava di ammorbidire avvolgendola in spire moralistiche. Apre il varco al suo risentimento ancora trattenuto nelle parti esposte del *Voyage*. È come se queste zone sotterranee, probabilmente destinate a rimanere tali, consentissero una espressione più diretta, esplicita. (Pasi 1996, XXVI-XXVII)

L'apostolo Pietro rappresenta la pietra angolare dell'impostura del cristianesimo, un'impostura che, secondo il Marchese, ha impresso sulla società italiana una costellazione in negativo di tutti quei caratteri che sarebbero i maggiori responsabili della decadenza della popolazione: la rapace avidità dei ceti abbienti, la mollezza, l'indolenza, i piaceri vissuti come un'estenuante malattia, il lusso mal gestito, il fatuo apparire che svuota ogni forma di energia, lo squallore dell'ostentazione... questi i tratti che Sade avverte nel suo peregrinare tra una contrada e l'altra della Penisola.

Insomma, il *Voyage d'Italie* conta ben poche tracce dell'entusiasmo espresso dai viaggiatori nel corso della loro visita nelle città italiane e a Roma, sin dal Trecento considerata come l'imperitura sintesi urbana tra arte classica e arte cristiana. Ora, si ricorderà che se presso gli eruditi sei-settecenteschi, tra cui Goethe, tale sintesi era vista con emozione come il filo mai interrotto che legava il passato al presente, come cioè la continuazione culturale di un *ethos* fondato sul valore dell'uomo e della società civile, in Sade questa percezione viene capovolta e concepita come una rottura insanabile, anticipando così una ben precisa *allure* romantica⁴². Oltre a Roma, infatti, gli effetti del potere assoluto del papato si misurano su tutto il territorio italiano proprio in quel contrasto tra la miserabile popolazione e il ricordo di una tanto grandiosa quanto irrimediabilmente perduta Antichità pagana. Una miseria che è misurata in più occasioni, ma che a Napoli assume il suo carattere più vivido.

È proprio sul contrasto natura-civiltà degenerata, sull'impossibilità di trovare una sintesi tra i fasti antichi e il presente degenerato, che si sviluppa il resoconto napoletano del *Voyage*, momento in cui Sade "costruisce a vivo un processo di decadimento che dagli splendori degli antichi greci ha guastato per stupidità,

⁴² Si vedano ad esempio le considerazioni romane di Chateaubriand, il quale, nel *Génie du Christianisme* (1802), esprime un pessimismo non dissimile da quello del Marchese. Sulla questione, si rimanda a Toffano 2014.

ignoranza e superstizione quella pienezza di vita a cui la terra sembrava destinarla” (ivi, XX), una depressione culturale che è naturalmente la conseguenza diretta della superstizione religiosa che affligge le classi più umili, vittime di un nocivo indottrinamento, e della mollezza delle classi nobili, figlie di un’educazione negligente. Così scrive appena entrato a Napoli:

Cet article n’est pas avantageux pour la nation et c’est avec douleur, j’en conviens, qu’on voit le plus beau pays de l’univers habité par l’espèce la plus abrutie. [...] En remontant à l’origine du mélange des différents peuples qui ont remplacé les Grecs dans cette belle contrée, et qui n’y ont apporté que cette cruauté qui les conduisit à en détruire les plus beaux monuments, on en trouverait peut-être une cause plus juste. Le peu de progrès que les arts et les sciences y ont fait depuis, d’où est venue cette négligence impardonnable dans les éducations, ont continué d’entretenir l’ignorance et par conséquent l’abrutissement; et la mollesse, vice ordinaire des peuples qui habitent un beau climat, est venue s’y joindre. (Sade 1995, 177)⁴³

È in particolare nella festa della cuccagna che Sade offre al lettore uno dei quadri più desolati e strazianti del suo resoconto. Una festa carnascialesca che anziché esaltare l’uomo e liberarlo in una gioiosa riconciliazione coi suoi simili, come avviene invece nelle pagine di Goethe dedicate al carnevale romano e alle descrizioni dei lazzaroni di Napoli, lo deprime in un convulso momento di abiezione e di delirio:

Je fus témoin d’une horreur de ce genre qui me fit dresser les cheveux. Deux hommes s’attaquèrent pour une moitié de vache: le sujet en valait la peine, j’en conviens. À l’instant, le couteau est à la main. À Naples et à Rome, c’est la seule réponse à une discussion. Un d’eux tombe et nage dans son sang. Mais le vainqueur ne jouit pas longtemps de sa victoire. Les échelons sur lesquels il grimpe pour en aller dérober le fruit manquent sous ses pieds. Couvert de la moitié de vache, il tombe lui-même sur le cadavre de son rival. Viande, blessés, morts, tout ne fait plus qu’un. On ne voit qu’une masse, lorsque de nouveaux concurrents, profitant à l’instant de la disgrâce des deux vaincus, démêlent le morceau de viande des cadavres sous lesquels il est englouti, et l’emportent en triomphe tout dégouttant encore du sang de leurs rivaux. (Ivi, 178)⁴⁴

⁴³ “Non è un argomento vantaggioso per la nazione, ed è con dolore - l’ammetto - che si vede il più bel paese dell’universo abitato dalla specie più abbruttita. [...] Risalendo all’origine del miscuglio di popoli diversi che ha sostituito i Greci in questa bella contrada, popoli di nient’altro portatori che di quella volgarità che li ha condotti a distruggerne i più bei monumenti, si troverebbe forse una causa più appropriata. Lo scarso progresso che le arti e le scienze hanno fatto successivamente registrare, e da cui è derivata una imperdonabile negligenza in tutto ciò che riguarda l’istruzione, ha continuato ad alimentare l’ignoranza, e con essa l’abbruttimento, cui si è aggiunta l’indolenza, vizio comune dei popoli che godono di un bel clima” (Sade 1996, 201, trad. di Ferrara degli Uberti).

⁴⁴ “Io fui testimone di un orrore del genere, che mi fece rizzare i capelli in testa. Due uomini vennero alle mani per una mezza vacca: convengo che il gioco valeva la candela. In un istan-

Il carnevale napoletano è per Sade una furia incontrollata e bestiale. Descrizioni come quelle della cuccagna denotano così, senza alcuna vena ironica, una degenerazione di costumi conseguente a uno stato ontologico fortemente privativo, vale a dire caratterizzato da quella castrazione morale e umana che i precetti cattolici hanno inflitto agli individui. Il delitto è qui inutile nel suo bisogno di appagamento corporale, non prelude cioè ad alcun godimento liberatorio e fine a se stesso, non risponde a quel progetto distruttivo che rilancia in maniera ciclica e sistematica la dinamica inesausta della natura: “L’efferatezza senza lucidità, priva di consapevolezza” – ci dice Pasi – “è quanto di più estraneo all’ideologia sadiana che rifiuta le forme di violenza inconciliabili con un sistema rigoroso di pensiero. La liberazione degli istinti in Sade avviene in una cornice intellettuale in cui all’atto dissolutore subentra la riflessione su di esso” (1996, XXI-XXII). Questo esaurimento della forza del pensiero ha perciò contaminato una civiltà intera e tutti gli strati sociali, dai più abietti ai nobili della corte. Anche su questi ultimi l’aristocratico Sade non manca di esprimere il suo sprezzante giudizio. Interessati più a ostentare il lusso esteriore che a condurre una vita agiata e illuminata nel senso sadiano, anche i nobili cadono inevitabilmente nella morsa della noia:

On en conviendra, le repas est l’âme de la société: c’est là où l’on se voit, où l’on se connaît, où l’on se lie, où les femmes se déploient et font jouer leur esprit et leurs grâces. Il est vrai que comme les Napolitains ont peu de frais à faire de ce côté-là, il est assez simple qu’elles n’aient pas imaginé ce qui pourrait les mettre au jour. Mais on m’avouera qu’il en résultera toujours beaucoup d’ennui pour ceux qui ne son pas faits à cette manière de vivre. Au lieu de cela, on joue. [...] Si vous voulez éviter le piège et jouir des simples plaisirs de la conversation, gare l’ennui! (Sade 1995, 180-181)⁴⁵

La nobiltà d’animo che ci si potrebbe aspettare da un’istruita aristocrazia cede il passo allo stesso languore, allo stesso *spleen* di quei lazzaroni dediti alla più subdola idolatria che offusca menti e spiriti. Nelle celebrazioni della Settimana

te lampeggiarono i coltelli, A Napoli come a Roma, è la sola risposta a una discussione. Uno dei due cade e nuota nel suo sangue. Ma il vincitore non gode a lungo del suo successo. Gli scalini sui quali si arrampica per impadronirsi del frutto della vittoria gli mancano sotto i piedi. Coperto dalla mezza vacca, crolla sul cadavere del rivale. Carni, feriti, morti, tutto è ormai una cosa sola. Non si vede che un’unica massa, quando nuovi concorrenti, approfittando senza indugio della sventura dei due caduti, districano il gran pezzo di carne dai cadaveri sotto i quali è sepolto, e se lo portano via in trionfo, ancora sgocciolante del sangue dei loro rivali” (trad. ivi, 203).

⁴⁵ “Si converrà che la tavola è l’anima della società: è qui che ci si vede, ci si conosce, ci si lega, è qui che le donne si mettono in mostra, e si può giudicarne lo spirito e le grazie. Ma poiché hanno assai poco da spendere per queste cose, si capisce facilmente come le Napoletane non s’immaginano neppure ciò che potrebbe valorizzarle. Si ammetterà che il risultato sarà sempre una gran noia per quanti non sono fatti per questo modo di vivere. In luogo di questo, si gioca! [...] Se invece volete scansare la trappola e godere dei semplici piaceri della conversazione, attento alla noia!” (trad. ivi, 207-208).

Santa, ad esempio, Sade assiste alle tradizionali parate e venerazioni religiose organizzate dalla classe nobiliare stessa:

Le jeudi, le roi et la reine, suivis des principaux seigneurs et dames de la cour, visitent à pied quelques églises. [...] Dans une des chapelles est arrangé ce que l'on appelle la Sépulture. Une figure de bois ou de cire représentant un cadavre martyrisé est l'idole horrible que la superstition va encenser. [...] Ce comble de l'idolâtrie fait frémir et fait bien désespérer que jamais le flambeau de la philosophie perce dans un pays où l'épaisseur des ténèbres de la superstition tient encore à tel point les esprits subjugués. (Ivi, 184)⁴⁶

È in effetti più volte sottolineato nel resoconto sadiano come l'accidia degli italiani e, nel caso particolare, dei napoletani derivi proprio dal fatto di appartenere a una nazione in cui i nobili e i governanti, anziché servire da esempio etico per i sudditi, sono “naturellement sales et malpropres” (ivi, 177)⁴⁷, sfrontati nell'organizzare chiassose feste cittadine col solo fine di tenere sotto controllo la popolazione: “On assure à Naples que le roi, qui naturellement craint son peuple, parce qu'il sent que la balance n'est pas égale entre son esprit tumultueux et la faiblesse de son gouvernement, se croit obligé de donner ces fêtes” (ivi, 178)⁴⁸.

Seguendo una lunga tradizione illuministica, Sade deduce l'origine della sudditanza morale del popolo italiano dall'ingerenza della Chiesa nella politica statale. La potenza spirituale è in realtà potenza secolare secondo il francese, un *instrumentum regni* che, per mezzo dei suoi precetti morali e delle sue dottrine, ha annientato la sensualità liberatoria connaturata nell'essere umano, rendendo, da una parte, il popolo una schiera di abietti ed efferati lobotomizzati e, dall'altra, la nobiltà una classe decaduta, annoiata e fatalmente opulenta. Nella ciarlataneria dei predicatori ravvisa così la più bieca deriva della cieca devozione:

Ces farceurs catholiques, montés sur des tréteaux, comme les charlatans au milieu des places, haranguent le peuple, le crucifix à la main. Il y en a qui savent s'emparer de son esprit au point de le conduire à tout ce qu'ils veulent. Un Anglais, riant de ces imbécillités, fut assassiné, l'hiver que j'étais à Naples, par cette populace effrénée, qu'encourage son prédicateur: funeste effet de pouvoir de ces prêtres sur l'esprit des faibles. [...] Mais ce peuple, vous dites, a besoin de cela. Point du tout. Éclairiez-le, instruisez-le de ses véritables devoirs; il les préférera bientôt à ces comédies. Dites plutôt, ô ministres de la superstition,

⁴⁶ “Il giovedì il re e la regina, seguiti dai principali signori e dame della corte, visitano a piedi alcune chiese; [...] In una delle cappelle è stato sistemato quello che si chiama il Sepolcro. Una figura di legno o di cera raffigurante un cadavere martirizzato è l'orribile idolo offerto all'incensamento della superstizione. [...] Questo culmine d'idolatria fa fremere, e induce a disperare che la fiaccola della filosofia arrivi mai a illuminare un paese in cui le fitte tenebre della superstizione dominano ancora fino a tal punto gli spiriti” (trad. ivi, 213).

⁴⁷ “Congenitamente sudicio e rozzo” (trad. ivi, 202).

⁴⁸ “A Napoli si dice che il re, il quale naturalmente teme il popolo, perché sente che il suo governo, essendo debole, non è all'altezza degli umori tumultuosi della gente, si ritiene obbligato a dare queste feste” (trad. ivi, 204).

dites plutôt que c'est vous qui en avez besoin pour vous assurer des esclaves. La preuve du peu de besoin que le peuple a de ces farces est le peu d'attention que souvent il y apporte. Des marionnettes se trouvaient un jour placées à côté du prédicateur public, et comme la place est pour tout le monde et que, sans rivalité, chacun doit jouer son rôle, le prédicateur, jaloux de l'attention de préférence que le peuple apportait à son confrère, le bateleur de marionnettes, s'écria dans un moment d'enthousiasme, en montrant son crucifix: – "Que faites-vous, mes frères, quelle attention apportez-vous à ce polichinelle-là? Voici le vrai, voici le seul qu'il faille écouter!" (Ivi, 184)⁴⁹

Lo scandalo italiano risiede esattamente nel delitto di fede, nella teocrazia morale che soggioga il popolo. Il *point de vue* illuminato che il marchese de Sade adotta nel suo *Voyage* non risparmia nessuno, arrivando a esecrare la società italiana nella sua interezza, poiché è in essa che si esprime massimamente il plagio irrevocabile della Chiesa e delle sue leggi annichilenti, il plagio antinatura della superstizione.

Per far fronte al disgusto civile Sade fugge alla ricerca di una dimensione naturale da intendersi, lo ripetiamo, non come modello arcadico da cui ripartire per la costruzione di una nuova, retta civiltà, bensì come unico contesto possibile per la piena realizzazione della ferinità primordiale dell'essere umano. La nostalgia per il passato del Marchese è, di fatto, da rintracciare nella perdita mostruosità amorale – non immorale – delle origini. Così come Goethe, anche Sade guarda allora con nostalgia alla cultura precristiana e greco-latina, ma, anticipando in qualche modo la linea nietzschiana del secolo successivo, le attribuisce una nuova identità dionisiaca e sensualistica. Se già nelle descrizioni fiorentine della *Venere Medicea*, del *Priapo* e dell'*Ermafrodito* il viaggiatore aveva affermato come, in certe figure, "l'intempérance des Romains osa chercher la volupté" (ivi, 66)⁵⁰, solamente sul finire del viaggio, nei dintorni di Napoli, tra le rovine di Pompei, Pozzuoli e Paestum, gli si rivela, come un'epifania, la potenza

⁴⁹ "Dall'alto dei loro palchi improvvisati, questi commedianti cattolici, come i ciarlatani in mezzo alle piazze, arringano il popolo brandendo il crocifisso. Ce ne sono che sanno impadronirsi della sua mente fino al punto di fargli fare tutto ciò che vogliono. Durante l'inverno che ho passato a Napoli, un Inglese che rideva di queste sciocchezze fu assassinato dalla plebaglia sfrenata, aizzata dal suo predicatore: effetto funesto del potere che questi preti esercitano su spiriti deboli. [...] Ma questo popolo, direte, ha bisogno di queste cose Niente affatto. Illuminatelo, istruitelo sui suoi veri doveri, e presto li preferirà a queste commedie. Dite piuttosto, o ministri della superstizione, dite piuttosto che siete voi che ne avete bisogno per assicurarvi degli schiavi. La prova che il popolo non ha poi un così gran bisogno di queste farse sta nella scarsa attenzione con cui spesso le accoglie. Siccome la piazza è di tutti, e ciascuno deve poter svolgervi il suo ruolo, senza spirito di rivalità, un giorno accanto a un predicatore pubblico c'erano delle marionette; ma il predicatore, geloso della preferenza che il popolo mostrava per il suo collega, il manovratore delle marionette, in un momento d'entusiasmo esclamò, levando il suo crocifisso: 'Che cosa fate, fratelli miei? Perché prestate attenzione a quel pulcinella? Ecco il vero, ecco l'unico che bisogna ascoltare!' (trad. ivi, 213).

⁵⁰ "L'intemperanza dei Romani osò cercare la voluttà financo in questa specie di mostri" (trad. ivi, 31).

liberatoria e amorale della cultura antica. È in questi luoghi che il viaggio in Italia del Marchese arriva finalmente a realizzare quello statuto iniziatico che, come si è visto, non era contemplato nelle finalità materiali della sua fuga dalla Francia. Nelle rovinose città antiche si disvelano così le reali coordinate filosofiche della sua esperienza italiana e, con quei picchi di visionarietà che caratterizzeranno gran parte della sua opera da detenuto⁵¹, la narrazione si fa gradualmente sempre più tellurica, dissoluta, ctonia. Davanti agli antichi sogni, superiori alla realtà che si offre quotidianamente allo sguardo del viaggiatore, nasce una nuova consapevolezza, viene riscoperta l'abnorme mostruosità degli eroi del passato, *exempla* sovraumani della pienezza dello stato di natura:

I sotterranei della morte, gli inferi, le cavità dell'Acheronte, i templi, i resti notturni in riva al mare, luoghi sacri, segreti, un tempo offerti alla licenza più sfrenata, sono indagati nella volontà di rievocare un mondo arcaico in cui le forze della dissoluzione si alleavano al grido del piacere. (Pasi 1996, XXIV)

Esplorando le rovine delle città che avevano sfiorato in minima parte l'interesse di Goethe, Sade rifonda allora la propria filosofia antropologica. Anche qui, l'occasione si presenta nel processo di valutazione ecfrastrico di un'opera presente all'interno del museo del Re delle Due Sicilie: Teseo che uccide il Minotauro⁵². È importante sottolineare la rilevanza di tale *ekphrasis* per due motivi sostanziali e contingenti: da una parte, infatti, l'episodio rappresenta l'unico momento del *Voyage* in cui è concettualizzato il "sadismo"; dall'altra parte, l'episodio serve da modello per quella galleria di grandi personaggi storici oltre-umani che, secondo Sade, sono i grandi profeti dell'umanità più pura, pulsionale e dinamica:

Toutes les fables ont une origine quelconque. Celle du Minotaure, représenté moitié homme et moitié bœuf ou taureau, ne pourrait-il pas être tout uniment un second maréchal de Rais [...], que les passions effrénées eussent conduit à ce dérèglement barbare qui fait trouver du charme à la destruction de l'objet qui vient de satisfaire nos sens ou qui plutôt n'en fait goûter qu'aux excès de la cruauté la plus réfléchie? Ces monstres que, heureusement pour l'humanité, la nature ne produit que tous les mille ans, sont, j'en conviens, difficiles à comprendre. Mais leur existence se conçoit cependant encore plus aisément que celle que leur prête la fable, qui probablement ne fut conçue que sur le dérèglement de leurs mœurs! (Sade 1995, 254-255)⁵³

⁵¹ Sade venne imprigionato il 13 febbraio 1777, dopo il suo ritorno in Francia. Da quel momento, la sua vita sarà un'esistenza di segregazione e di prigionia, fino alla morte, avvenuta nel 1813.

⁵² La descrizione appare nel capitolo *Environs de Naples* edito per la prima volta nell'edizione Lever 1995, 229-274.

⁵³ "Tutte le favole hanno una qualche origine. E l'origine del Minotauro, raffigurato per metà uomo e per metà bue o toro, non potrebbe essere molto semplicemente un secondo maresciallo di Rais [...] condotto dalle sue passioni sfrenate a quella barbarica sregolatezza che rende affascinante la distruzione dell'oggetto che ha appena soddisfatto i nostri sensi, o, meglio, fa sì che si trovi il piacere soltanto negli eccessi della crudeltà più freddamente calcolata? Questi mostri, che, fortunatamente per l'umanità, la natura produce solo ogni

Nella trasposizione dal mito alla realtà che qui si opera, Sade non solo sembra ammettere l'esistenza reale di tali mostri, ma arriva persino a giustificarne la condotta efferata. Se questi metà-uomini e metà-creature leggendarie costituiscono per lui tutto ciò che la società aveva censurato nelle segrete del tempo e della censura, al termine del suo viaggio li libera attraverso un potente rovesciamento morale, attraverso una personalissima teodicea. Questi uomini, secondo il Marchese, non rappresentano il male, poiché essi agiscono come natura li ha creati. Il "male morale" è infatti un'invenzione civile, una categoria atta a sottomettere uomini e società. E i mezzi attraverso i quali si attua questo capillare controllo sarebbero, appunto, le arti e la religione. Così, a poco a poco, il viaggio effettuato da Sade nello spazio geografico italiano si converte in un viaggio mentale nel tempo diretto verso quelle fasi arcaiche della storia umana dove la dimensione dell'eccesso poteva ancora esprimersi nella smisurata libertà, in una sovranità superomistica primitiva e totalizzante. Nelle sue riflessioni iniziano così ad emergere

quelle figure del limite, i personaggi estremi della storia umana che nelle circostanze adatte si convertiranno nei modelli dei personaggi libertini. [...] Circola un'aurea di riprovazione nel ricostruire gli eventi atroci a cui tali personaggi si legavano. Ma essa non nasconde la sottile proiezione del desiderio, una specie di invidia per chi ha saputo spingersi così lontano. (Pasi 1996, 370)

Tali figure sono i figli prediletti di Sade, ovvero i violenti potenti della storia che si sono posti veramente al di là del bene e del male. Benché l'egoismo sia l'unico principio etico che accomuna gli individui, in pochi riescono però a pervenire a tale consapevolezza. È a questa altezza che si impone così la gerarchia umana di oppressi e oppressori che caratterizzerà l'intera opera sadiana. Come chiosa Ranalli con più precisione a riguardo:

Ecco dunque finalmente chiarita la dicotomia istintuale nascosta all'interno del consorzio civile: il limite frapposto tra colui che brama, viola, ghermisce *naturalmente* il prossimo, e colui che, invece, è costretto a rinunciare o ad occultare i desideri nutriti. [...] I *libertini* appalesano infatti un vigore ed una violenza del tutto svincolati da ogni pregiudizio economico-sociale: liberi da ogni precetto etico, essi sono innanzitutto *individui superiori*, capaci di sottomettere tutto e tutti; e solo successivamente cinici nobili, apatici e consunti rappresentanti del potere ecclesiastico o sanguinari briganti di contrada. [...] La *forza* di cui parla sovente Sade non ha infatti alcun fondamento sociale, ma è generata esclusivamente da una causa *soggettiva*, la quale rappresenta ciò che spinge taluni individui tanto verso la conoscenza quanto verso l'emancipazione comportamentale, indistinguibili e medesimi principi degli intelletti più robusti e lucidi. (2011, 82)

mille anni, sono, l'ammetto, difficili da capire. Ma la loro esistenza è tuttavia più facile da immaginare di quella che gli presta la favola, la quale fu probabilmente concepita proprio a partire dal disordine dei loro costumi!" (Sade 1996, 319-320, trad. di Ferrara degli Uberti).

Si ricorderà come la rinuncia, l'*Entsagung* fosse per Goethe la principale virtù cardinale dell'*homo novus*, in quanto solo attraverso la repressione degli istinti passionali sarebbe possibile la costruzione della nuova società europea. Ebbene, in Sade tale valore è completamente rovesciato, e l'egoismo edonistico, unica vera virtù che accomuna gli uomini, diventa il principale movente per l'autorealizzazione individuale. Il paesaggio del sud Italia serve ad alimentare la tendenza allucinatória di Sade, permettendogli di costruire scenari fantasmatici però ancorati in uno spazio assolutamente reale. Come un corrispettivo oggettivo, infatti, le scogliere di Capri diventano occasione per rievocare le liberatorie efferatezze di Tiberio:

Toute la crête du rocher qui se trouve à droite, lorsqu'on fait face au continent, était occupée par une aile du palais défendue par des tours. Le précipice est affreux; la hauteur du sol jusqu'à la mer est si prodigieuse qu'à peine aperçoit-on dans l'eau les barques de pêcheurs qui sont aux environs de l'île. Sur ce précipice s'avancait une tour de bois par laquelle l'empereur faisait précipiter dans la mer les victimes de sa rage ou de son odieuse lubricité, tant il est vrai que l'excès des passions effrénées conduit toujours chez lui qui peut hasarder tout sans rien craindre à l'infamie et à la cruauté. (Sade 1995, 269)⁵⁴

Ci troviamo di fronte a una dimensione del tempo smisurata, enorme. Il metro di giudizio affinato gradualmente da Sade nel corso del soggiorno italiano trova nei dintorni di Napoli la sua forma più matura e conferma, nel suo rivelarsi al lettore, la definitiva fascinazione verso il tempo primitivo del caos paganico e dei suoi figli-mostri a cui, come abbiamo visto, già molte considerazioni romane avevano precluso. Al pari di Goethe, anche il marchese de Sade cerca in Italia le forme dell'antico, ma, anziché a un mondo pervaso dallo spirito d'apertura luminosa e mediterranea della *Geselligkeit*, il francese si riferisce a una dimensione storica abitata dalle grandi ombre di Nerone, di Messalina, di Tiberio. Ombre che, distesi fino alla decadente Italia del Settecento, hanno pervertito il mito dell'Italia del bello e della misura ideale per pervenire finalmente al trionfo del male originario. L'Italia di Sade è allora il fatiscante tempio del male filosofico, con quei pilastri da lui individuati nelle figure storiche di Leopoldo di Toscana, Ferdinando e Carlotta di Napoli, Pio VI Braschi, il cardinale Albani, Olympia Borghese... Una nobiltà che in Sade si fa depositaria di una cinica malvagità e figlia di quel pervertimento della filosofia politica di Machiavelli che ha iniettato nella cultura europea il germe del più oscuro egoismo.

⁵⁴ "Tutta la cima della scogliera sulla destra, guardando il continente, era occupata da un'ala del palazzo difesa da torri. Il precipizio è spaventoso; l'altezza sul mare è così prodigiosa, che si riesce a stento a scorgere nell'acqua le barche dei pescatori che si trovano nelle vicinanze dell'isola. Su questo precipizio si avanzava una torre di legno da cui l'imperatore faceva gettare in mare le vittime della sua furia o della sua odiosa lascivia: una conferma del fatto che passioni eccessive, incontrollate, conducono sempre, in colui che può tutto osare senza dover temere nulla, all'infamia e alla crudeltà" (trad. ivi, 341).

È in questi termini che si definisce la finale epifania sadiana, nella conferma della relatività delle leggi umane e sociali di fronte all'indifferenza della natura; discorso che, seppur confermato decenni prima nell'*Esprit des lois* del 1748 con il ridimensionamento del contratto sociale giusnaturalista, viene nuovamente estremizzato dal Marchese con sfumature al limite dell'apocalittico, innestando nel testo una critica alla configurazione evolutiva del tempo storico illuminista. Sono riflessioni che avevano toccato Sade già in precedenza, in particolare nelle suggestive pagine partenopee della Certosa di San Martino, in cui la magnificenza dello scenario della città è contrapposta alla crudeltà della natura vesuviana:

Ces habitations magnifiques paraissent de là comme une fourmilière, ces hommes somptueux qui les ont élevées sont là ce qu'ils sont aux yeux de la nature, des cirons; et quand on songe qu'il ne faut qu'un seul de ces caprices pour culbuter et faire rentrer dans le néant tout ce qui paraît avoir coûté tant de soins à ces hommes petits et vains, on réfléchit bien tristement et sur ses lois et sur soi-même. (Ivi, 190)⁵⁵

Il pessimistico *Voyage d'Italie* realizza il suo senso proprio nelle sue fasi terminali, negli *arrêts sur image* delle rovine del napoletano, luoghi che tradizionalmente venivano indicati come i luoghi elettivi della cultura neoclassicista e filantropica dell'Europa prerivoluzionaria.

Crediamo che, nei suoi esiti estremi, l'apparato storico-filosofico tracciato da Sade nel suo *Voyage d'Italie* sia fortemente premonitore di un nuovo modo di intendere il campo d'azione dell'individuo sociale che si stava affacciando nell'orizzonte culturale d'Occidente tra Sette e Ottocento. Abbiamo visto come secondo Sade lo scopo primario dell'individuo fosse quello di abbracciare la legge della natura e il richiamo primordiale che essa genera al fine di conseguire la massima realizzazione del proprio ego. L'essere umano, però, vivendo in una società coercitiva si ritrova in una condizione di alienante sudditanza nei confronti di una classe politica ed ecclesiastica a cui, nella sua machiavellica onnipotenza, tutto è concesso: presso i potenti sadiani, infatti, "su tutto si tende lo schermo dell'impunità, il successo è raggiunto e non si rischia nulla. Si potranno realizzare fino in fondo le proprie tendenze fondamentali senza scompensi. È la prosperità del vizio che asseconda e informa il vero modello del libertino" (Pasi 1996, XXVI), mentre per il popolo, cioè per l'uomo "ordinario e comune" l'impossibilità di realizzare questa volontà di potenza si traduce in un atteggiamento convesso che, derivato dall'emulazione inconscia del padrone, ne adotta gli schemi comportamentali depravandoli e rendendoli parossisticamente grotteschi e, in qualche modo, *kitsch*. Sembra infatti che la perversione sadica della distruzione dell'altro sia proprio la diretta conseguenza di questa reale

⁵⁵ "Queste abitazioni magnifiche hanno, viste da qui, l'aspetto di un formicaio, e gli uomini superbi che le hanno costruite appaiono ciò che essi sono agli occhi della natura: degli insetti insignificanti. E quando si pensa che uno solo dei suoi capricci basterebbe a rovesciare e a far tornare nel nulla tutto questo, che è costato tante cure a quegli uomini piccoli e vani, vien fatto di riflettere tristemente e sulle sue leggi e su noi stessi" (trad. ivi, 222).

mancanza, del desiderio mai appagato di uno stato di natura libero e totalizzante. Per questi motivi la società italiana appare agli occhi di Sade in un continuo stato di decadenza morale ed estetica, vittima del cattivo gusto e dell'impotenza fattiva dell'uomo. Se nel mondo vige da sempre la legge del più forte, del capo branco, del maschio alfa, pare che la condizione premorale dell'*homo homini lupus* sia destinata a essere perpetuata ciclicamente, senza possibilità di redenzione. Da questa *impasse* – se l'aspirazione dell'uomo consiste nella propria affermazione al di sopra degli altri, come mai alcuni hanno diritto di accedere a questa condizione in maniera più agevolata di altri? – deriva un atteggiamento estremamente pessimistico che relega l'uomo nelle alcove delle proprie perversioni individuali e che denota, sul piano biografico, una situazione personale del Marchese di forte disagio e di cupa preveggenza delle società a venire.

È da chiedersi se questa amara consapevolezza dell'abisso che divide le classi sociali possa essere interpretato come un preludio critico agli eventi storici che avrebbero investito la società francese quasi vent'anni più tardi. Per cercare una risposta, è interessante capire, in chiusura del capitolo, in che misura l'aristocratico Sade avesse aderito alle posizioni progressiste rivoluzionarie e soprattutto cosa davvero intendesse per "rivoluzione". Una possibile, seppur non definitiva, risoluzione alla questione la possiamo trovare in due delle sue opere più importanti, opere entrambe composte dopo le sommosse rivoluzionarie del Terrore del 1793: il *pamphlet* politico *Français, encore un effort si vous voulez être républicains* contenuto in *La philosophie dans le boudoir* del 1795, e il romanzo *Juliette* del 1800.

Le riflessioni dell'opuscolo del 1795 dilatano all'estremo l'ideologia politica e sociale promossa dalla fase rivoluzionaria più radicale del 1793 per mezzo di un procedimento narrativo che due anni dopo avrebbe trovato la sua piena corrispondenza esattamente all'interno del romanzo *Juliette*, la cui protagonista, crediamo, è stata tratteggiata dall'autore come la personificazione iperbolica e talvolta caricaturale delle nuove possibilità che si offrirono all'uomo nato dal quinquennio 1789-1794. *Juliette, ou la prospérité du vice* racconta di fatto del desiderio di potenza senza limiti della nuova figura umana del libertino sadiano, immagine universale dell'individuo nato dal fallimento degli ideali progressisti e comunitari della prima fase rivoluzionaria. In un mondo senza Dio, cosa rimane nell'umanità? La risposta che il Marchese ha dato ai posteri sono le vicende della libertina Juliette che, ripercorrendo il percorso italiano del suo autore, trova in Italia il terreno perfetto per imporre la sua personalissima rivoluzione. Una rivolta che, nel suo carattere spiccatamente antiumanistico, si oppone drasticamente all'ideale della *Bildung* goethiana attraverso la messa in scena di un desiderio che si fa distruttore di qualsiasi menzogna sociale. In *Juliette* la vera pienezza umana si caratterizzerà così nella *Verbildung*, ovvero nella progressiva decostruzione dell'integrazione sociale individuale promossa dalla *paideia* illuministica in favore del dispiegamento, e della conseguente legittimazione, delle pulsioni egotiche della protagonista, riflesso della verità, inarrestabile e sconcertante, della natura.

Prima di passare all'analisi di *Juliette* e delle sue implicazioni narrative e culturali, vorremmo ora concludere con un breve commento a chiosa della riflessione qui avanzata intorno allo statuto che assume l'arte in Sade. Oltre che nella presa di coscienza delle profondità umane, il viaggio in Italia del Marchese rileva infatti il suo carattere iniziatico anche in una rinnovata consapevolezza riguardo la funzione che l'arte riveste nell'esistenza degli individui. L'opera d'arte non è per Sade solo l'ancella del vizio come potrebbe trasparire da una prima disattenta lettura del resoconto odepórico, ma giunge a significare qualcosa di molto più denso e, se si vuole, tragico. Nell'apparato filosofico del Marchese, infatti, la creazione artistica rappresenterebbe la sola via di fuga dalla condizione alienante e opprimente dell'esistenza sociale, una condizione intimamente claustrale che si riflette, in termini parossistici e implosivi allo stesso tempo, nella vicenda biografica dell'autore stesso della lunga detenzione nelle carceri parigine. È lì che Sade crea di fatto le sue più grandi opere, è lì che la sua reclusione diventa metafora di una società che annienta le primordiali pulsioni dell'uomo. Solo nell'arte possono quindi prendere vita i mostri dell'essere umano, creature di un male che si dà come reazione a una vita costellata di privazioni e frustrazioni. Recluso, nell'assenza, privato di qualsiasi contatto con i suoi oggetti del desiderio, Sade sarà costretto a rovesciare l'ingorgo delle proprie energie libidinali nella creazione di un'opera ossessiva e claustrofobica. Per mezzo dello stravolgimento della norma condivisa condotto nei suoi romanzi iperrealistici (Iotti 2015), l'opera del Marchese vuole chiarire e illustrare la tragicità di un'esistenza che, oppressa dalla mancanza, trova la sua unica affermazione nell'arte distruttrice. Volendo utilizzare le calzanti parole di Michel Onfray, infatti:

L'opera del marchese manifesta in tutta la sua superbia il ritorno del represso cristiano. Di fatto, questo erotismo notturno, questa libido cattiva, questa carne svilita, questo piacere delle sanie, questo sposalizio del sesso e della morte, questo odio eterno per la donna, questa incapacità di un piacere solare, ludico, gioioso, condiviso, ecco un puro prodotto del cristianesimo paolino, l'esempio di un cervello formattato dalla nevrosi di Paolo di Tarso. (2010 [2007], 252, trad. di de Paola)

È un concetto estetico che è perdurato nella storia dell'arte e nella letteratura contemporanea e che, al di là della sua provocazione, vuole esprimere un disagio culturale erede, ci sembra, della deriva capitalistico borghese del mondo moderno: l'uomo è nulla e, nella sua personale rivalsa economica e individuale, deve negare il suo oggetto per renderlo più nulla del nulla. Fatale sarebbe dunque prendere Sade alla lettera, poiché la sua arte, contrariamente a quella di Goethe, non ha nulla di prescrittivo e di idealistico. Il suo personalissimo percorso negli abissi dell'individuo va indagato in negativo, controsolo, in quanto volto a rappresentare all'estremo le conseguenze dell'epoca in cui esso prese forma di letteratura. Se per Goethe Wilhelm è emblema di ciò che l'uomo dovrebbe essere, per Sade Juliette è il ricordo di ciò che l'uomo è stato in un tempo remoto senza legge, ma che adesso, nell'incedere inquietante dello sgretolamento sociale e storico di fine Settecento, fatica a essere. Soggetto in mezzo ad altri soggetti,

monade tra le monadi, e individuo, suo malgrado, sociale, indifferente, isolato, il libertino sadiano si trova a combattere il drammatico dilemma che tenta di conciliare le strutture sociali moderne e la piena realizzazione dell'egoismo naturale.

2. *Juliette*. Godo, dunque sono

Se la comparazione tra l'*Italienische Reise* di Goethe e il *Voyage d'Italie* del marchese de Sade si è concentrata fino ad ora soprattutto sulla *mise en relief* della sostanziale diversità dei due resoconti, per tracciare un quadro critico il più possibile esauriente e completo è necessario ora ribadire la comunanza che caratterizza le istanze primarie delle due esperienze, vale a dire la loro peculiarità iniziatica ed epifanica. Come abbiamo visto, infatti, seppur con un grado di consapevolezza più o meno differente, il viaggio in Italia ha costituito per i due autori una tappa essenziale per lo sviluppo delle personali *Weltanschauungen*. Per entrambi, infatti, il soggiorno italiano e le riflessioni in esso maturate hanno comportato un decisivo spartiacque filosofico e umano. Goethe ha saputo mettere a fuoco l'importanza di una nuova, personalissima estetica, raggiungendo un livello tale di lucidità da stravolgere l'intero apparato concettuale stürmeriano del passato per ridefinirlo compiutamente nell'illuminata *Weimarer Klassik* umanistica; in Sade, questa maturazione è avvenuta in senso opposto, attraverso una presa di coscienza della realtà umana assolutamente più estrema e soggettivistica. Una presa di coscienza, quest'ultima, che, nella riscoperta del primato dell'io interiore all'interno del processo esperienziale, sembra a tratti precludere, pur in maniera esasperata, i motivi costituenti della successiva stagione romantica, arrivando persino a toccare, come è stato notato, certi aspetti più perversi del decadentismo e del surrealismo della seconda metà del XIX secolo (Barba 1979). Ma il motivo fondamentale che ci interessa maggiormente porre in rilievo risiede nel fatto che sia per il francese che per il tedesco il viaggio ha permesso di figurare un modello umano inedito, un *homo novus* figlio del suo tempo, un uomo zero, un reale prototipo che supera le proiezioni antropologiche tipiche dell'Antico Regime per proiettarsi verso un nuovo futuro storico, economico e culturale. Un modello umano che trova nei loro romanzi capitali, il *Wilhelm Meisters Lehrjahre* e l'*Histoire de Juliette*, il terreno ideale per il proprio sviluppo e la propria affermazione. Se non si intende qui approfondire lo statuto autobiografico assunto dagli eroi Wilhelm e Juliette, ci sembra comunque opportuno valutare in che misura gli itinerari iniziatici dei viaggi in Italia di Goethe e di Sade siano confluiti nei romanzi che ci riguardano.

Abbiamo già evidenziato nel capitolo precedente come la *Italienische Reise* di Goethe intrattenga con i *Lehrjahre* un rapporto più simbolico che diegetico, in quanto il vissuto di Wilhelm non presenta sostanziali analogie con l'esperienza italiana di Goethe. Il viaggio dell'eroe romanzesco si svolge su un non ben precisato territorio tedesco e, se non fosse per i riferimenti alla guerra di indipendenza americana, nulla avrebbe di storicamente definito. Ridotta al minimo qualsiasi referenzialità, sono piuttosto i valori di *Bildung* umana e sociale costitutivi della *Reise* goethiana a rappresentare il terreno sul quale Wilhelm, al pari del suo cre-

atore, muove i passi verso il felice ricongiungimento finale. Ricongiungimento che, nel suo progressivo definirsi fino alla chiusura ideologica, costituisce, ribadendo nuovamente la convincente tesi di Franco Moretti (1999), l'elemento genetico fondante del genere *Bildungsroman*. La peregrinazione di Wilhelm contiene in sé tutti gli elementi narrativi di quelli che saranno i più importanti *topoi* romantici, ma, con l'innesto dell'epilogo e dell'avvenuta formazione dell'eroe, essa riporta il senso profondo dell'avventura a una prospettiva fortemente legata alle filosofie illuministe e neoclassicistiche tardo settecentesche.

Sebbene l'arco di tempo che separa il *Voyage* di Sade alla *Juliette* sia sensibilmente maggiore rispetto a quello intercorso tra il progetto della *Italienische Reise* e i *Lehrjahre*⁵⁶, una buona parte del romanzo del Marchese ricalca pressoché fedelmente il suo itinerario italiano. Alla fine della terza parte, infatti, la libertina Juliette raggiunge "la patrie des Néron et des Messaline" (Sade 1998, 685)⁵⁷ partendo, proprio come il suo autore, da Torino per poi percorrere la strada che dall'Appennino porta a Firenze, Roma, Napoli, città alle quali si aggiunge, rispetto al resoconto, Venezia. Essendo il romanzo di Juliette un lungo viaggio attraverso il continente europeo caratterizzato da una presenza ridondante di *tirades* filosofiche, ci concentreremo qui unicamente sulla parte italiana del testo, cercando le analogie tra il *Voyage* di Sade e quello di Juliette allo scopo di tracciare un profilo di questa "antieroina" e di instaurare infine un confronto di questa con il Wilhelm goethiano.

Ma in cosa consiste l'apprendistato di Juliette? La risposta ce la offre la protagonista stessa nel momento in cui ha inizio il suo *tour* nella penisola: "Je pourrai peut-être, en foulant le même sol que ces modèles de crimes et de débauches, imiter à la fois les forfaits du fils incestueux d'Agrippine et les lubricités de la femme adultère de Claude" (*ibidem*)⁵⁸. Sin da queste prime affermazioni si palesa una ferma volontà di apprendimento opposta e negativa rispetto a quella di Wilhelm e alla sua ricerca dell'equilibrio individuale e sociale, etico e politico. Ciò che interessa Juliette è l'imitazione di quei mostri onnipotenti dell'Antichità che Sade aveva a suo tempo lodato a Roma e nei dintorni di Napoli. In un rovesciamento atroce, da quelle creature vagheggiate nel *Voyage*, *exempla* di naturalità perversa, nascerà così quel demone libertino assetato di piacere e dolore che è Juliette. L'intento è chiaro già dalle prime pagine: nessuna evoluzione sconvolgerà la vita dell'eroina, nessun episodio le farà cambiare la rotta del vizio. La vita Juliette si presenta così

⁵⁶ Per la precisione sono venticinque gli anni, dal 1775 al 1800, che separano il viaggio in Italia del Marchese e la prima pubblicazione del romanzo, a differenza dei dieci di Goethe, 1786 e 1796. C'è tuttora molta confusione storiografica nel definire l'anno preciso della pubblicazione dell'*Histoire de Juliette*. Non aiuta il fatto che l'autore si sia sempre rifiutato di attribuirsi la paternità dell'opera, e che sul frontespizio della prima edizione sia presente la data 1797, quando invece la prima pubblicazione sarebbe attribuibile a tre anni dopo. Per un'attenta riflessione a riguardo si veda la *Notice* di Delon 1998.

⁵⁷ "Nella patria di Nerone e di Messalina" (Sade 1968, 391).

⁵⁸ "Forse, calcando lo stesso suolo di quei modelli di criminalità e di sregolatezza, potrò imitare contemporaneamente i misfatti del figlio incestuoso di Agrippina e la lussuria della moglie adultera di Claudio" (*ibidem*).

come una sorta di ascesa, una costante accumulazione di sapere e di fortune, la scalata di una cortigiana fino alle più alte cariche della società del suo tempo. Essa, in sostanza, conferma la sua predisposizione scellerata, e apprende progressivamente i principi dell'egoismo e dell'ipocrisia, base della vita sociale, grazie alla sua capacità di dissimulare, relativizzare e superare le comuni norme morali. Per la sorella della castissima e infelicissima Justine, l'Italia è un luogo insostituibile di apprendistato al libertinaggio e al machiavellismo, e, in tutte le sue depravazioni e mostruosità, diventa l'inferno perfetto in cui svolgere il suo tirocinio. In *Juliette*, il Grand Tour in quanto fase di formazione/*Bildung* e di ampliamento del sapere illuministico viene assunto e depravato insieme. Secondo Pasi, insomma,

il suo viaggio è alla ricerca dell'eccesso. Ciò che l'attira è la patria di quei mostri, prodotti dello scarto, intemperanze della natura depravata che sono i veri modelli da imitare. In tal modo quel che costituiva il fondo un po' melmoso, sotterrato del *Voyage*, emerge in primo piano diventando la spinta a conoscere, a esplorare nella ricerca esasperata della trasgressione. (1996, XXIX)

Tutto ciò che compare nel *Voyage d'Italie* del 1775-1776, i luoghi, i personaggi, le opere d'arte ritorna nella *Juliette* prepotentemente trasfigurato, sensualizzato ed erotizzato⁵⁹. Nell'invenzione romanzesca cade così il velo dissimulatore del "moralista ironico" Sade, e l'immoralità e la perversione del popolo italiano diventano l'occasione per il dispiegamento voluttuoso e irrefrenabile della demoniaca eroina. L'Italia, "recueil de lubricités inhumaines"⁶⁰ (Sade 1998, 1205), non è solamente un luogo di fuga dal crudele Saint-Fond – il libertino amante di Juliette che la condanna a morte per aver tremato, la rara eccezione del romanzo, di fronte a un eccesso di libertinaggio⁶¹ – ma si configura agli occhi

⁵⁹ C'è chi, come Maurice Lever, si domanda se il non detto e le lacune di senso presenti nel resoconto sadiano siano state colmate proprio nella narrazione romanzesca: "Chissà se il romanzo non riveli sotto la maschera dell'invenzione, il non detto del resoconto autentico, o presunto tale?" (1996 [1995], XLIII).

⁶⁰ "Insieme di dissolute sregolatezze umane" (Sade 1968, 697).

⁶¹ "Je venais d'atteindre ma vingt-deuxième année, lorsque Saint-Fond me fit part d'un projet exécrable. Toujours entiché de ses vues de dépopulation, il s'agissait de faire mourir de faim les deux tiers de la France par d'affreux accaparements. Je devais avoir la plus grande part à l'exécution de ce dessein. Je l'avoue, toute corrompue que j'étais l'idée me fit frémir. Funeste mouvement, que vous me coûtâtes cher! Pourquoi ne pus-je vous vaincre? Saint-Fond, qui le surprit, se retira sans dire un mot. Et comme il était tard, je me couchai. Je fus longtemps avant de m'endormir; un rêve affreux vint troubler mes sens: je crus voir une figure épouvantable, embrasant d'un flambeau mes meubles et ma maison; au milieu de cet incendie, une jeune créature me tendait les bras... cherchait à me sauver, et périssait elle-même dans les flammes" (Sade 1998, 672); trad.: Avevo appena compiuto ventidue anni, quando Saint-Fond mi parlò di un progetto terribile. Ancora infatuato dalla visione dello spopolamento, la sua idea era di far morire di fame due terzi della Francia per mezzo di spaventose razzie. Io avrei avuto la massima parte nell'esecuzione di questo piano. Confesso che, corrotto com'ero, l'idea mi fece fremere. Sei stata una mossa sfortunata e mi sei costata cara! Perché non sono riuscito a sconfiggerla? Saint-Fond, che lo sorprese, si ritirò senza dire una parola. E poiché era tardi, andai a letto. Passò molto tempo prima che mi addormentassi;

della protagonista soprattutto come lo spazio nel quale le esperienze possono liberamente svolgersi nell'eccesso della legge dei sensi, fino al fondo del desiderio. Una libertà d'azione spinta all'estremo anche grazie alla configurazione sociopolitica stessa della penisola italiana, caratterizzata da un'instabilità governativa che permette a Juliette di saltare da uno stato a un altro senza poter essere perseguitata da un sistema poliziesco capillare ed efficiente.

Ora, la capacità di adattamento di cui dà prova la protagonista, la quale passa con agio da una corte all'altra senza provare il minimo disagio, perfettamente in linea con la moda salottiera galante settecentesca, oltre a evidenziare la straordinaria possanza della sua volontà anarco-individuale, dà adito a due capitali aspetti che Sade sembra tenere nella più alta considerazione: l'universalità della natura malvagia dell'uomo, da una parte, e la conseguente relatività delle leggi umane, dall'altra. Entrambe le tematiche formano la matrice da cui l'universo sadiano prende forma e che, se già nel *Voyage* cominciavano a essere elaborate in forma germinale, nella *Juliette* disvelano la loro massima portata. È l'autore stesso a porre l'accento su questi aspetti nel resoconto della sua esperienza italiana:

On y voit toujours les mêmes évènements se répéter, les mêmes crimes, les mêmes vertus, la destruction des uns, l'élévation des autres. Cette monotonie sera éternelle, et à fort peu de choses près, les hommes sont et seront toujours ce qu'ils ont été. (Sade 1995, 97)⁶²

Ogni episodio, conversazione o incontro diventa quindi per Juliette occasione per la comprensione delle più somme verità umane. Ciò che il suo autore si conteneva di suggerire nel racconto di viaggio è da lei finalmente esplicitato attraverso il dialogo filosofico, intrattenimento retorico la cui realizzazione, nella tradizione illuministica e libertina, contempla necessariamente un gioco tra pari di alto lignaggio. In effetti, la fitta rete di relazioni che Sade/Juliette intrattiene nel viaggio in Italia si imposta come una sorta di complicità di classe, un patto tra individualità fuori dal comune, un'élite illuminata che, grazie al privilegio sociale, ha la possibilità di dare libero sfogo agli impulsi, socialmente criminosi, dettati dall'amoralità della natura. Ecco allora spuntare nel romanzo i grandi nomi che avevamo già incontrato nel viaggio italiano del 1776, il papa Braschi, il granduca Leopoldo di Toscana, i cardinali de Bernis e Albani, Ferdinando e Carlotta di Napoli, il conte del Grillo, Olympia Borghese, tutti abitanti del "tempio del male filosofico" (Baccolo 1970, 16) che è l'Italia sadiana. Insieme alle tre figure di finzione che guidano la scellerata nel corso del suo viaggio di *de-*

un sogno terribile venne a turbare i miei sensi: mi sembrava di vedere una figura spaventosa, che dava fuoco ai miei mobili e alla mia casa con una torcia; in mezzo a questo fuoco, una giovane creatura mi tendeva le braccia... cercando di salvarmi, e lei stessa moriva nelle fiamme.

⁶² "Finiamo col concludere che gli stessi eventi si ripetono costantemente: gli stessi delitti, le stesse virtù, la distruzione degli uni, l'ascesa degli altri. Questa monotonia sarà eterna e, se si eccettua qualche cambiamento di scarso rilievo, gli uomini sono e saranno sempre ciò che sono stati" (Sade 1996, 79, trad. di Ferrara degli Uberti).

formazione – Delbène, la superiora del convento di Panthémont, che le dona un sapere filosofico; Clairwil, maestra del sapere sociale; Durand la maga, detentrica del sapere magico e tecnico – i personaggi storici presenti in *Juliette* trovano la loro controparte goethiana nell'Abate, in Lothario, e in Jarno, ovvero i pedagoghi che, nei *Lehrjahre*, saranno i responsabili della formazione di Wilhelm. È grazie a quei personaggi che Juliette chiuderà, alla fine del viaggio, il cerchio egotico della sua iniziazione, arrivando ad assolutizzare in maniera definitiva un credo malefico che già nelle prime parti del racconto si vede definito in maniera lucida e consapevole:

Toutes les créatures naissent isolées et sans aucun besoin les unes des autres: laissez les hommes dans l'état naturel, ne les civilisez point, et chacun trouvera sa nourriture, sa subsistance, sans avoir besoin de son semblable. Les forts pourvoiront à leur vie sans nécessité d'assistance; les faibles seuls en auront peut-être besoin; mais ces faibles nous sont asservis par la main de la nature; elle nous les donne, elle nous les sacrifie: leur état nous le prouve; donc le plus fort pourra, tant qu'il voudra, se servir du faible. [...] Le prétendu fil de fraternité ne peut donc avoir été imaginé que par le faible; car il n'est pas naturel que le plus fort, qui n'avait besoin de rien, ait pu lui donner l'existence: pour assouplir le plus faible, sa force seule lui devenait nécessaire, mais nullement ce fil, qui, dès lors, n'est que l'ouvrage du faible, et n'est plus fondé que sur un raisonnement aussi futile que le serait celui de l'agneau au loup: *Vous ne devez pas me manger, car j'ai quatre pieds comme vous.* (Sade 1998, 335-336)⁶³

La visita di San Pietro e la messa nera celebrata alla corte pontificia possono servirci da casi esemplari. Benché Juliette si professi tenace nemica della Chiesa e, più in generale, delle religioni rivelate – “si j'eusse aimé les églises, j'aurais eu sans doute de belles descriptions à vous faire; mais mon horreur pour tout ce qui tient à la religion est si forte, que je ne me permets même pas d'entrer dans aucun de ses temples” (ivi, 728)⁶⁴ – l'inquietante maestosità del principale monumento del cristianesimo esercita su di lei un fascino sinistro:

⁶³ Trad.: Tutte le creature nascono isolate e senza alcun bisogno l'una dell'altra: lasciate gli uomini nel loro stato naturale, non civilizzateli, e ognuno troverà il proprio cibo e il proprio sostentamento, senza aver bisogno dei suoi simili. I forti si arrangeranno da soli senza bisogno di assistenza; solo i deboli ne avranno forse bisogno; ma questi deboli sono asserviti a noi dalla mano della natura; ce li dà, ce li sacrifica: il loro stato ce lo dimostra; quindi il più forte potrà, finché vorrà, servirsi dei deboli. [...] Il cosiddetto filo della fratellanza, quindi, può essere stato ideato solo dai deboli; perché non è naturale che il più forte, che non ha bisogno di nulla, gli abbia dato vita: Per rendere il più debole più flessibile, aveva bisogno solo della sua forza, ma non di questo filo, che è quindi opera del più debole e si basa su un ragionamento tanto inutile quanto quello dell'agnello al lupo: Non devi mangiarmi, perché ho quattro piedi come te.

⁶⁴ “Se mi piacessero le chiese, avrei senza dubbio delle belle descrizioni da fare; ma il mio orrore per tutto quanto concerne la religione è così irresistibile che entro mai in nessun tempio” (Sade 1968, 450).

Malgré le serment que j'avais fait de n'entrer dans aucune église, je ne pus tenir, en arrivant à Rome, au désir de visiter celle de Saint-Pierre. Ce monument, il en faut convenir, est non seulement au-dessus de toutes les descriptions, mais bien supérieur même à tout ce que la plus fertile imagination peut concevoir. Mais cette partie de l'esprit de l'homme s'afflige en voyant que de si grands talents se sont épuisés, que des dépenses si prodigieuses se sont faites, en l'honneur d'une religion aussi stupide, aussi ridicule que celle dans laquelle nous avons eu le malheur de naître. Rien n'est superbe comme l'autel isolé qui s'élève entre quatre colonnes torses, aux trois quarts et demi de l'église, sur le tombeau même de saint Pierre, qui, pourtant, ne parut ni ne mourut jamais à Rome. (Ivi, 768)⁶⁵

Ciò che intriga la viaggiatrice non sono tanto le meraviglie barocche della basilica, né tantomeno quell'aurea di teatralità manifesta che già Sade aveva osservato nel corso della sua visita nell'ottobre del 1775 – “rien n'annonce l'entrée d'un temple; c'est plutôt celle d'une salle de spectacle”⁶⁶ (Sade 1995, 81) – quanto l'impressione di potenza e timore universale che le ispira la maestosità dell'altare e dell'abside. Un senso di voluttuosa vertigine che trova la sua acme nel bacchanale ordinato dal papa Braschi in uno dei passi più dissacranti di *Juliette*:

D'énormes paravents enveloppaient l'autel isolé de saint Pierre, et donnaient une salle d'environ cent pieds carrés, dont l'autel formait le centre, et qui n'avait plus, au moyen de cela, aucune communication avec le reste de l'église. Vingt jeunes filles ou jeunes garçons, placés sur des gradins, ornaient les quatre côtés de ce superbe autel. Également dans les quatre coins, entre les marches et les gradins, était, dans chacun, un petit autel à la grecque destiné aux victimes. (Sade 1998, 902)⁶⁷

Cosa frequente nel romanzo, alla descrizione particolareggiata dell'alcova in cui i personaggi consumano le proprie dissolutezze succede un dettagliato resoconto orgiastico, un elenco di pratiche animalesche e annichilenti:

Aussitôt que le Saint-Père formait un désir, les six aides de camp, placés sur les marches de notre estrade, volaient aussitôt pour le satisfaire. Trois filles furent demandées. Le pape s'assit sur la figure de l'une, en lui ordonnant de lui

⁶⁵ “Malgrado il giuramento che avevo fatto di non entrare mai in nessuna chiesa, arrivando a Roma non potei resistere al desiderio di visitare quella di S. Pietro. Questo monumento, bisogna dirlo, non soltanto è indescrivibile, ma anche inimmaginabile. Ma mi rattristai pensando come tanta intelligenza fosse stata sperperata e tanto denaro dilapidato per una religione così stupida e ridicola come quella nella quale abbiamo avuto la disgrazia di nascere. Niente è più bello dell'altare isolato che si innalza tra quattro colonne ritorte a tre quarti e mezzo della chiesa, sulla tomba di S. Pietro, che tuttavia non è mai venuto né è morto a Roma” (trad. ivi, 499-500).

⁶⁶ “Niente annuncia l'entrata di un tempio; sembra piuttosto l'entrata di una sala di spettacolo” (Sade 1996, 55, trad. di Ferrara degli Uberti).

⁶⁷ “Enormi paraventi attorniarono l'isolato altare di San Pietro, formando un ambiente di circa cento piedi quadrati, di cui esso era il centro, separato quindi completamente dal resto della chiesa. Venti giovanette o giovinetti, sui gradini, lo adornavano ai quattro lati meravigliosamente. Negli angoli dell'altare c'erano altarini destinati alle vittime” (Sade 1968, 583).

gamahucher l'anus; la seconde suçà son vit; la troisième chatouilla ses couilles; et mon cul, pendant ce temps-là, devint l'objet des baisers du Saint-Père. La messe se disait, et les ordres donnés pour que mes désirs s'exécutassent avec la même célérité que ceux du souverain pontife. Dès que l'hostie fut consacrée, l'acolyte l'apporta sur l'estrade et la déposa respectueusement sur la tête du vit papal; aussitôt qu'il l'y voit, le bougre m'encule avec. Six jeunes filles et six beaux garçons lui présentent indistinctement alors, et leurs vits et leurs culs; j'étais moi-même branlée en dessous par un très joli jeune homme, dont une fille masturbait le vit. Nous ne résistons point à ce conflit de luxure; les soupirs, les trépignements, les blasphèmes de Braschi m'annoncent son extase et décident la mienne; nous déchargeons en hurlant de plaisir. Sodomisée par le pape, le corps de Jésus-Christ dans le cul, ô mes amis, quels délices! Il me semblait que je n'en avais jamais tant goûté de ma vie. Nous retombâmes épuisés au milieu des divins objets de luxure qui nous entouraient, et le sacrifice s'acheva. (Ivi, 903)⁶⁸

Ora, al di là dell'interesse puramente voyeuristico che possono suscitare simili giocolerie erotiche, l'interesse maggiore di passaggi di questo genere risiede, a nostro avviso, nella fase preliminare e preparatoria delle dissolutezze, vale a dire nel processo di innesco psicologico che, secondo Sade, garantirebbe l'eccitazione fisica dei protagonisti: la *tirade* filosofica. In effetti, come è stato notato da Thomas (2002), la continua alternanza tra dissertazione e pratiche orgiastiche dei romanzi sadiani risulta essere una vera e propria costante stilistica dell'opera del Marchese, costante che, da un punto di vista "teorico", rende ancora più evidente l'argomentazione avanzata dall'autore nell'*Idée sur les romans* – breve saggio di critica letteraria che precede la raccolta del 1800 *Les crimes de l'amour* – riguardante la natura intrinsecamente filosofica e morale che dovrebbe possedere qualsiasi narrazione romanzesca. Scrive Ranalli:

Ciò che Sade vuole [...] esemplificare mediante le infinite forme dell'*eros* adottate è il *corrispondente estetico* delle posizioni filosofiche argomentate dai vari personaggi dei suoi testi: *l'espressione figurata e simbolica* di un pensiero

⁶⁸ Trad.: Appena il Santo Padre esprimeva un desiderio, i sei aiutanti di campo posti sui gradini della nostra pedana, correvano ad esaudirlo. Vennero richieste tre ragazze. Il Papa si sedette sul viso di una di esse, ordinandole di giocare con il suo ano; la seconda gli succhiò la verga; la terza gli solleticò le palle; e il mio sedere, nel frattempo, divenne l'oggetto dei baci del Santo Padre. Si stava celebrando la Messa e si dava ordine che i miei desideri fossero eseguiti con la stessa velocità di quelli del Sommo Pontefice. Non appena l'ostia fu consacrata, l'accolito la portò sulla pedana e la pose rispettosamente sulla cima del cazzo papale; non appena la vide lì, il bastardo mi scopò con essa. Sei giovani ragazze e sei bei ragazzi gli presentarono indistintamente i loro cazzi e i loro culi; io stessa fui masturbata sotto da un giovane molto bello, il cui cazzo veniva masturbato da una ragazza. Non potevamo resistere a questo conflitto di lussuria; i sospiri, i balbettii e le bestemmie di Braschi mi annunciarono la sua estasi e decisero la mia; ci scaricammo, urlando di piacere. Sodomizzata dal Papa, il corpo di Gesù Cristo nel mio culo, oh amici miei, che delizie! Mi sembrava di non aver mai assaggiato così tanto in vita mia. Ci siamo accasciati esausti in mezzo agli oggetti divini della lussuria che ci circondavano, e il sacrificio è terminato.

distruttivo che, non avendo limite alcuno, non può che concretarsi nella scrittura e nella *finzione narrativa*. [...] L'immaginario sadiano costituisce [...] l'inveramento di una volontà illuministica che, potendo fisiologicamente lambire vette ed approdi solitamente preclusi alla "buona società", ha l'ardire di portare alle più lucide ed estreme conseguenze una tradizione filosofica incapace di realizzare non solo le ascose virtualità di cui essa è latrice, ma anche di negare a se stessa ed agli altri l'inferna essenza della natura pulsionale, l'osceno ed accecato nitore di ciò che, non avendo senso né parola, può unicamente gridare la sua violenza e, nel folle e tragico tentativo di darle voce, allestire un tanto allucinato quanto oppressivo teatro della sragione e della verità. (2011, 145-146)

Anche Giovanni Macchia, in un saggio dedicato alla vita e all'opera del Marchese, pone in rilievo il profilo filosofico che i romanzi di Sade assumono, soprattutto in relazione alla tradizione letteraria a cui essi fanno riferimento. Secondo il critico, infatti, la ridondanza e la sistematica prolissità della prosa sadiana trarrebbero la loro origine proprio dal romanzo filosofico settecentesco e dal *roman libertin*⁶⁹: "Justine, Juliette sono a loro modo dei romanzi filosofici in cui i personaggi, le avventure, la trama, tutto ciò che accade con i suoi ritorni da scena a scena servono ad esporre una filosofia in azione, in esempi, in dimostrazione, in invito: cioè in rappresentazione" (Macchia 1985, 195). Il procedimento stilistico-retorico e l'ordine del discorso rivestono dunque un ruolo primario nello spazio narrativo sadiano in quanto essi si fanno riflesso dei rapporti di forza vigenti "naturalmente" tra i diversi soggetti che abitano la narrazione. In sostanza, per il Marchese e il suo *alter ego* femminile, chi parla e ragiona "bene" è "forte", ha cioè la capacità di ridurre il suo prossimo al mutismo, a uno stato di debolezza non indotta dalle circostanze, bensì dalla sua essenza innata. Secondo Sade, c'è chi nasce forte e c'è chi nasce debole, non sussiste insomma quella equità umana universale che l'Illuminismo e le ideologie della Rivoluzione avevano propugnato attraverso l'invenzione dei diritti dell'uomo. Lo capisce benissimo Pio VI Braschi, il quale, poco prima di introdurre Juliette alla corte pontificia, afferma con toni da vero *philosophe*:

Aucun être, ici-bas, n'est exprès formé par la nature, aucun n'est fait à dessein par elle; tous sont les résultats de ses lois et de ses opérations, en telle sorte que, dans un monde construit comme le nôtre, il devait nécessairement y avoir des créatures comme celles que nous y voyons; de même qu'il en est sans doute de très différentes dans un autre globe, dans cette fourmilière de globes dont l'espace est rempli. Mais ces créatures ne sont ni bonnes, ni belles, ni précieuses, ni créées: elles sont l'écume, elles sont le résultat des lois aveugles de la nature, elles sont comme les vapeurs qui s'élèvent de la liqueur raréfiée dans un vase par le feu, dont l'action chasse de l'eau les parties d'air que cette eau contient. (Sade 1998, 870-871)⁷⁰

⁶⁹ Sulle influenze letterarie del marchese de Sade, e in particolare sul *roman libertin*, si vedano anche Delon 2000; Bernier 2001; Perrin, Stewart 2004; Lasowski 2008; Lloyd 2018; Duflo 2019; Menin 2021.

⁷⁰ Trad.: Nessun essere di quaggiù è espressamente formato dalla natura, nessun essere è fatto di proposito dalla natura; Tutti sono il risultato delle sue leggi e delle sue operazioni, per cui

Una natura matrigna che genera l'individuo per poi abbandonarlo a se stesso e alle leggi spietate della procreazione e della distruzione:

Une fois lancé, l'homme ne tient plus à la nature; une fois que la nature a lancé, elle ne peut plus rien sur l'homme; toutes ses lois sont particulières. Par le premier élan, l'homme reçoit des lois directes dont il ne peut plus s'écarter; ces lois sont celles de sa conservation personnelle... de sa multiplication, lois qui tiennent à lui... qui dépendent de lui, mais qui ne sont nullement nécessaires à la nature; car il ne tient plus à la nature, il en est séparé. Il en est entièrement distinct, tellement, qu'il n'est point utile à sa marche... point nécessaire à ses combinaisons, qu'il pourrait ou quadrupler son espèce, ou l'anéantir totalement, sans que l'univers en éprouvât la plus légère altération. (*Ibidem*)⁷¹

Quello della natura indifferente costituisce l'assunto di partenza che tiene insieme il tacito patto tra i "figli eletti" del mondo, coloro i quali, forti di una possanza intellettuale superiore agli altri uomini hanno la capacità di perpetuare il regime criminale e vizioso volto all'adempimento del piacere individuale. Sarebbero dunque il crimine e il vizio gli elementi precipui per perseguire i sanguinari obiettivi della natura genitrice: "Le plus grand scélérateur de la terre, le meurtrier le plus abominable, le plus féroce, le plus barbare, n'est donc que l'organe de ses lois... que le mobile de ses volontés, et le plus sûr agent de ses caprices" (ivi, 873)⁷². Il consorzio sociale in *Juliette* si distingue così in due classi ben distinte: quella di coloro che cercano di preservare la specie umana e quella di coloro che, al contrario, vogliono estinguerla; quella degli individui pacifici, bonari e virtuosi, e quella dei libertini che innalzano il crimine a unica legge del mondo. Continua Braschi:

Le crime est donc nécessaire dans le monde. Mais les plus utiles, sans doute, sont ceux qui troublent le plus, tels que *le refus de la propagation ou la destruction*; tous les autres sont nuls, ou plutôt il n'est que ces deux-là qui puissent mériter

in un mondo costruito come il nostro, dovevano necessariamente esistere creature come quelle che vediamo lì; così come ce ne sono senza dubbio di molto diverse in un altro globo, in questo formicaio di globi di cui è pieno lo spazio. Ma queste creature non sono né buone, né belle, né preziose, né create: sono feccia, sono il risultato delle cieche leggi della natura, sono come i vapori che salgono dal liquore rarefatto in un recipiente dal fuoco, la cui azione scaccia dall'acqua le parti d'aria che questa contiene.

⁷¹ Trad.: Una volta nato, l'uomo non è più vincolato dalla natura; una volta nato, la natura non può più fare nulla per l'uomo; tutte le sue leggi sono particolari. Sin dal primo vagito, l'uomo riceve leggi dirette dalle quali non può più deviare; queste leggi sono quelle della sua conservazione personale... della sua moltiplicazione, leggi che gli sono proprie... che dipendono da lui, ma che non sono in alcun modo necessarie alla natura; perché non è più legato alla natura, ne è separato. È completamente distinto da essa, tanto da non essere utile al suo progresso... da non essere necessario alle sue combinazioni, tanto che potrebbe quadruplicare la sua specie o annientarla completamente, senza che l'universo subisca la minima alterazione.

⁷² Trad.: Il più grande cattivo della terra, il più abominevole, il più feroce, il più barbaro assassino, è quindi solo l'organo delle sue leggi... il movente delle sue volontà e il più sicuro agente dei suoi capricci.

le nom de crimes: et voilà donc ces crimes essentiels aux lois des règnes, et essentiels aux lois de la nature. (Ivi, 875-876)⁷³

E ancora:

Ô toi! devons-nous lui dire, toi, force aveugle et imbécile dont je me trouve le résultat involontaire, toi qui m'as jeté sur ce globe avec le désir que je t'offensasse, et qui ne peux pourtant, m'en fournir les moyens, inspire donc à mon âme embrasée, quelques crimes qui te servent mieux que ceux que tu lasses à ma disposition. Je veux bien accomplir tes lois, puisqu'elles exigent des forfaits, et que j'ai des forfaits la plus ardente soif: mais fournis-les-moi donc différents de ceux que ta débilité me présente. Quand j'aurai exterminé sur la terre toutes les créatures qui la couvrent, je serai bien loin de mon but, puisque je t'aurai servie... marâtre. (Ivi, 885-886)⁷⁴

L'insegnamento di papa Braschi è chiaro: ciò che distingue gli uomini non sono, così come vorrebbe la vulgata illuministica più tradizionale, le leggi civili, bensì i rapporti di forza ferini, la natura che assegna a ciascuno doti e predisposizioni. Ne emerge che quella ridisegnata nelle pagine di *Juliette* è, insomma, una società chiusa su se stessa, una società rigidamente gerarchizzata che richiama in negativo i rapporti ontici che sussistono in quei modelli di comunità umana che Goethe e Schiller avrebbero individuato con l'elaborazione del programma umanistico della *Weimarer Klassik*.

Juliette è attratta dalla potenza di istituzioni secolari come la Chiesa e dalla loro capacità di soggiogare, tramite l'inganno della vita morale, i corpi e gli spiriti di intere masse popolari. La pedagogia, in questo senso, si fa con Sade strumento di dominio, negazione stessa dell'idea convessa di *Bildung*. Il modello etico-educativo attuato dal cattolicesimo diventa uno strumento di soggiogamento delle volontà degli individui. Per mezzo della voce di Juliette e dei suoi educatori, Sade pone così in rilievo il carattere ipocrita della religione rilevata, della morale e delle leggi, regolatori eterni della storia dell'umanità. Solo pochi eletti potranno realmente illuminarsi e comprendere la caducità di questi insegnamenti, una capacità di discernimento che deve essere educata sin dalla giovinezza. Albani, uno dei più potenti cardinali romani dell'epoca, sembra appartenere a questa schiera, tanto da affermare dinnanzi a Juliette e Olympia Borghese che

⁷³ Trad.: Il crimine è dunque necessario al mondo. Ma i più utili, senza dubbio, sono quelli che causano il maggior disturbo, come il rifiuto di propagarsi o la distruzione; tutti gli altri sono nulli, o meglio ci sono solo questi due che possono meritare il nome di crimine: ed ecco allora i crimini che sono essenziali alle leggi dei regni, ed essenziali alle leggi della natura.

⁷⁴ Trad.: O tu! dobbiamo dirgli, tu, forza cieca e imbecille di cui sono il risultato involontario, tu che mi hai gettato su questo globo con il desiderio che io ti offenda, e che non puoi fornirmi i mezzi per farlo, ispira dunque alla mia anima ardente qualche crimine che ti serva meglio di quelli che mi metti a disposizione. Sono disposto a obbedire alle tue leggi, poiché esse richiedono crimini, e poiché ho la più ardente sete di crimini: ma fornitemi crimini diversi da quelli che la vostra debolezza mi presenta. Quando avrò sterminato tutte le creature della terra, sarò lontano dalla mia meta, perché avrò servito voi... matrigna.

c'est dans la jeunesse qu'il faut s'occuper de détruire avec énergie les préjugés inculqués dès l'enfance. Et c'est le plus enraciné de tous qu'il faut impitoyablement combattre; c'est ce Dieu vain et chimérique dont il faut absorber l'existence. (Ivi, 785)⁷⁵

Tali asserzioni traducono la convinzione di Sade dell'assoluta relatività di qualsiasi sistema legislativo e financo morale.

Da una parte, dunque, l'universale indifferenza del male perpetuata dalla natura matrigna, dall'altra, il carattere non-universale delle leggi sociali che Juliette scopre per la prima volta proprio in Italia poiché, ci informa Delon, "la gravità di ciò che la giustizia francese rimprovera [...] s'attenua quando si confronta con le abitudini italiane o con l'Antichità romana" (1998, 1369, trad. nostra). È per queste ragioni che vengono in qualche modo giustificate certe scelleratezze legate alle *mœurs* italiane, come ad esempio il gusto della sodomia o dell'adulterio delle donne fiorentine che, se nel *Voyage* erano descritte da Sade con un certo distacco critico, adesso rappresentano per Juliette una stuzzicante provocazione al libertinaggio:

À quelque point cependant que soit porté le dérèglement des mœurs à Florence, on n'y souffre aucune racrocheuse dans les rues. Les putains ont un quartier séparé dont elles ne peuvent sortir, et dans lequel règnent le plus grand ordre et la plus extrême tranquillité. Mais ces filles, rarement jolies, sont d'ailleurs assez mal logées; et l'observation de ces lieux de débauche n'offre d'autres circonstances singulières à l'examineur philosophe, que l'extrême complaisance de ces victimes publiques qui, trop heureuses de vous attirer par leur résignation, vous présentent indifféremment toutes les parties de leur corps, et souffrent même avec assez de patience, sur chacune d'elles, tout ce qui plaît à la cruauté libertine de leur imposer. Sbrigani et moi, nous en avons battu, fouetté, souffleté, estropié, brûlé, sans que jamais, comme en France, une seule plainte se soit fait entendre. Mais si le putanisme est secret et peu abondant à Florence, le libertinage n'y est pas moins excessif, et les murs épais, reculés, des gens riches, recèlent bien des infamies: une infinité de malheureuses, conduites furtivement dans ces criminelles enceintes, y laissent bien souvent l'honneur et la vie. (Sade 1998, 739)⁷⁶

⁷⁵ "I pregiudizi inculcati durante l'infanzia devono essere estirpati nel corso della giovinezza. Quello più radicato deve essere spietatamente combattuto: questo Dio inutile ed illusorio di cui occorre assorbire l'esistenza" (Sade 1968, 512).

⁷⁶ "A qualunque grado giunga a Firenze la sregolatezza morale, nessuna peripatetica può girare per le strade della città. Le puttane hanno un quartiere solo per loro, separato dagli altri, dal quale non possono uscire, e nel quale l'ordine e la tranquillità regnano sovraneamente. Ma quelle ragazze, quasi mai graziose, sono assai mal sistemate negli alloggi; e l'andare ad osservare questi luoghi di corruzione, non offre a chi vi si reca altra soddisfazione se non la estrema compiacenza di queste pubbliche vittime, che, felicissime di attirarvi con la loro rassegnazione, vi concedono indifferentemente tutte le parti del corpo, e sopportano pazientemente che vi operiate tutto quello che la crudeltà dei vostri gusti libertini riesca ad imporre loro. Io e Sbrigani ne picchiammo, frustammo, storpiammo, bruciammo tutte quelle che ci capitarono sottomano, senza che, come avviene in Francia, nessuna se ne

La protagonista e il suo valletto Sbrigani riconoscono i difetti e i vizi degli italiani ma, anziché analizzarli con un certo risentimento intellettuale, se ne appropriano e li dominano. Se i cittadini barano al gioco, Juliette diventa allora “*maîtresse des cartes*” (ivi, 691)⁷⁷; se l'Italia è un popolo di ladri, non si fa scrupoli e saccheggia i più ricchi signori della Penisola, pontefice compreso; se i gusti sessuali degli italiani possono apparire stravaganti e impuri, lei ne diventa maestra, tanto da venire chiamata dai libertini e dai sovrani più facoltosi d'Italia, assetati di gioire dei servizi da lei offerti. Insomma, tutto ciò che dal Sade viaggiatore è considerato, in un gioco di rovesciamento, come una manifestazione di decadenza è per l'efferata libertina occasione di libertà, espressione di una potenza individuale che, scavalcando qualsiasi legge universale, riflette l'irruenza del mondo naturale. È rilevante notare come Juliette, nella sua ammirazione per l'*Esprit des lois* di Montesquieu e per la teoria del clima in esso elaborata, si illumina e, spinta dalla sua ferrea razionalità atea, arrivi ad affermare che:

D'autres idées, nées de l'influence du climat, se présentèrent de même à moi; et quand je vis qu'à Sodome comme à Florence, qu'à Gomorrhe comme à Naples et qu'aux environs de l'Etna comme à ceux du Vésuve, les peuples ne chérissent et n'adorent que la bougrerie, je me persuadai facilement que l'irrégularité des caprices de l'homme ressemble à ceux de la nature, et que, partout où elle se déprave, elle corrompt aussi ses enfants. (Ivi, 698)⁷⁸

Istituendo una stretta relazione tra contesto geofisico, storia politica e psicologia dei popoli, l'eroina sadiana mette in parallelo le violenze della natura con quelle degli uomini, arrivando in questo modo a comprendere come le leggi civili e giuridiche non siano altro che uno strumento impiegato dai governi e dal clero per controllare e soffocare le istanze dei più deboli. Così, nella trasfigurazione romanzesca del suo viaggio italiano, Sade “si oppone radicalmente all'inganno ed alla menzogna religiosi; e denuncia l'oscuro movente politico sotteso ad ogni forma di culto possibile. Il quale giova tanto ai reggitori dello Stato quanto al clero, ultimo ma fondamentale anello di una catena perdurante da più di sedici secoli” (Ranalli 2011, 77). In un discorso riguardo la presunta immortalità dell'anima predicata dagli uomini di Chiesa, Delbène educa Juliette a questa illuminante verità sociale:

lamentasse. Ma se il puttanesimo è segreto e un po' scarso a Firenze, il libertinaggio è invece enorme, e le spesse mura della gente ricca nascondono moltissime infamie: un'infinità di sciagurate, portate furtivamente entro quelle criminali recinzioni, vi perdono spesso l'onore e la vita” (trad. ivi, 464).

⁷⁷ “abile nel maneggiare le carte” (trad. ivi, 399).

⁷⁸ “Mi si presentarono altre supposizioni anche esse suggeritemi dall'influsso del clima; e quando mi accorsi che a Sodoma come a Firenze, a Gomorra come a Napoli, e nei dintorni dell'Etna come in quelli del Vesuvio le popolazioni preferiscono dedicarsi alle dissolutezze, mi persuasi facilmente che i vizi degli uomini assomigliano a quelli della natura e che ovunque essa si corrompe porta alla depravazione anche i suoi figli” (trad. ivi, 411).

Ne doutons pas que les prêtres aient eu leurs motifs, pour imaginer la fable ridicule de l'immortalité de l'âme: eussent-ils, sans ces systèmes, mis les mourants à contribution? Ah! si ces dogmes épouvantables d'un Dieu... d'une âme qui nous survit, ne sont d'aucune utilité pour le genre humain, convenons qu'ils sont au moins de la plus grande nécessité pour ceux qui se sont chargés d'en infecter l'opinion publique. (Sade 1998, 221)⁷⁹

Tanto vale, ora che si è realizzata l'estrema epifania sadiana, seguire l'unica legge plausibile, la legge di natura che, nuda di qualsiasi significazione sociale e giuridica, si erige a unico faro per la soddisfazione dei piaceri e degli interessi personali. *L'Entsagung*, la rinuncia e il rimorso sono solamente i prodotti di una società castrante e coercitiva:

On appelle conscience, ma chère Juliette, cette espèce de voix intérieure qui s'élève en nous à l'infraction d'une chose défendue, de quelque nature qu'elle puisse être: définition bien simple, et qui fait voir du premier coup d'œil que cette conscience n'est l'ouvrage que du préjugé reçu par l'éducation, tellement que tout ce qu'on interdit à l'enfant lui cause des remords dès qu'il l'enfreint, et qu'il conserve ses remords jusqu'à ce que le préjugé vaincu lui ait démontré qu'il n'y avait aucun mal réel dans la chose défendue. (Ivi, 189)⁸⁰

Così come nel *Voyage d'Italie*, questo importante ribaltamento etico non risparmia neanche le numerose *ekphrasis* presenti in *Juliette*. All'inizio del suo viaggio, in Toscana, ad esempio, al pari del suo autore anche Juliette descrive Firenze come un luogo mefitico, dove l'aria emanata dai vapori dell'Arno provoca gravi malattie agli abitanti, macilenti e pallidi:

L'air est très mauvais à Florence; l'automne y est même mortel: un morceau de pain que l'on laisserait s'imprégner des miasmes de l'Apennin pendant cette saison, empoisonnerait celui qui le mangerait; les morts subites, les coups de sang, y sont très fréquents alors. (Ivi, 732)⁸¹

⁷⁹ Trad.: Non c'è dubbio che i sacerdoti avevano le loro ragioni per inventare la ridicola favola dell'immortalità dell'anima: senza questi sistemi, come avrebbero tratto profitto dai moribondi? Ah! Se questi spaventosi dogmi di un Dio... di un'anima che ci sopravvive non servono all'umanità, conveniamo che sono almeno della massima necessità per coloro che si sono assunti il compito di infettarne l'opinione pubblica.

⁸⁰ Trad.: Chiamiamo coscienza, cara Juliette, quella sorta di voce interiore che si leva in noi quando facciamo qualcosa di proibito, di qualsiasi tipo esso sia: Una definizione molto semplice, che rende chiaro a colpo d'occhio che questa coscienza non è altro che l'opera del pregiudizio ricevuto attraverso l'educazione, tanto che tutto ciò che è proibito a un bambino gli provoca rimorso non appena lo infrange, e che mantiene il rimorso fino a quando il pregiudizio non gli ha dimostrato che non c'era alcun male reale nella cosa proibita.

⁸¹ "Il clima di Firenze è pessimo: l'autunno vi è addirittura mortale; se si ponesse un pezzo di pane ad impregnarsi dei miasmi dell'Appennino durante questa stagione, se ne potrebbe fare un mezzo micidiale per avvelenare chi lo mangiasse; le morti improvvise e i colpi apoplettici sono assai frequenti" (Sade 1968, 455).

Ma proprio per questo, nella capitale del Granducato ogni cosa, palazzi, statue, dipinti fungono da segnale di dissoluzione, simboli di un qualche cosa che non si vede ma che solo conta. La *Venere medicea*, l'*Ermafrodito*, il *Priapo* che avevano rappresentato un fugace momento di estasi in Sade, ritornano in *Juliette* arricchiti di potenti suggestioni erotiche e sensualistiche. L'arte è un eccellente afrodisiaco e, nel suo valore intrinseco, non deve educare, bensì rappresentare fedelmente la natura nelle sue componenti più evidenti, cioè quelle ferine:

J'aime les arts, ils échauffent ma tête; la nature est si belle, qu'on doit chérir tout ce qui l'imite... Ah! saurait-on trop encourager ceux qui l'aiment et qui la copient! La seule façon de lui arracher quelques-uns de ses mystères, est de l'étudier sans cesse; ce n'est qu'en la scrutant jusque dans ses replis les plus secrets, qu'on arrive à l'anéantissement de tous les préjugés. J'adore une femme de talent: la figure séduit, mais les talents fixent, et je crois que pour l'amour-propre, l'un est bien plus flatteur que l'autre. (Ivi, 729)⁸²

I *préjugés* estetici, il Bello, la giusta misura, la nobile forma, così come quelli religiosi e sociali, devono essere banditi dalla considerazione dell'opera d'arte che, secondo Sade/Juliette, nelle sue forme migliori incanta, seduce, eccita per la sua naturalezza. È così che il marmo dell'*Ermafrodito*, ad esempio, si anima di pensieri lussuriosi:

Mes yeux se portèrent de là sur l'hermaphrodite. Vous savez que les Romains, tous passionnés pour ce genre de monstre, les admettaient de préférence dans leurs libertines orgies: celui-là, sans doute, est un de ceux dont la réputation lubrique fut la mieux établie. Il est fâcheux que l'artiste, en lui croisant les jambes, n'ait pas voulu laisser voir ce qui caractérisait le double sexe; on le voit couché sur un lit, exposant le plus beau cul du monde... cul voluptueux que Sbrigani convoita, en m'assurant qu'il avait foutu celui d'une semblable créature, et qu'il n'était pas de plus délicate jouissance au monde. (Ivi, 731)⁸³

Nel confronto con la descrizione che il Marchese ne fa presso il museo degli Uffizi fiorentini, emerge nell'*Ermafrodito* di *Juliette* un tanto evidente quanto significativo

⁸² “Amo le arti, mi affascinano; la natura è così bella, che si deve amare tutto quello che la imita... Ah! non si incoraggeranno mai abbastanza quelli che l'amano e la copiano; l'unico modo per strapparle qualcuno dei suoi segreti, è di studiarla senza stancarsene; solo scrutandola fin nei suoi più intimi segreti, si arriva all'annullamento di tutti i pregiudizi. Adoro una donna di talento; il corpo seduce, ma il talento incanta, e credo che per l'amor proprio quest'ultimo sia molto più lusinghiero del primo” (trad. ivi, 450).

⁸³ “I miei occhi si portarono sull'Ermafrodito. Saprete che i Romani, amanti di simili mostri, li introducevano preferibilmente nelle loro orgie libertine; questi, indubbiamente, dev'essere stato uno di quelli la cui reputazione lussuriosa era assai conosciuta; per sfortuna l'artista, incrociandogli le gambe, non fece vedere quello che caratterizzava il suo duplice sesso; lo si vede disteso su un letto, in atto di ostentare il più bel sedere che esista al mondo... un sedere voluttuoso che Sbrigani concupì assicurandomi che ne aveva posseduto uno appartenente ad una creatura simile, e che secondo lui non esistevano delizie di uguale piacevolezza” (trad. ivi, 453-454).

slittamento stilistico e lessicale. Se nel pacato e moralistico tono di Sade gli antichi romani, a causa della loro *intempérance*, erano giudicati alquanto negativamente, adesso appaiono semplicemente come dei *passionnés* di questi *monstres* della natura. Mentre il turista sembrava interessato più alle proporzioni e alla fattura della scultura, Juliette si appassiona maggiormente ai particolari scabrosi di questa, a quel *cul* prominente che risveglia in Sbrigani e nella sua padrona dolci ricordi di letto. Tutto, come si vede, nell'unica prospettiva di utilizzare il proprio metro di giudizio, la propria ragione al fine di saper scegliere cosa può dare il massimo piacere possibile, un precetto che sempre Delbène sa insegnare magistralmente a Juliette all'inizio della sua avventura nel convento di Panthémont: "C'est cette faculté qui m'est donnée par la nature, de me déterminer pour tel objet, et de fuir tel autre, en proportion de la dose de plaisir ou de peine reçue de ces objets" (ivi, 208)⁸⁴.

L'arte, al pari di ogni oggetto in natura, sia esso umano o inanimato, ha il solo scopo di eccitare l'acume erotico dell'osservatore. Seguendo l'impostazione comparatistica da noi adottata, vediamo come l'ideale di pedagogia estetica che la speculazione educativa schilleriana delle *Briefe* andava sviluppando in quel periodo nei circoli intellettuali e politici più illuminati d'Oltre-Reno venga da Sade completamente capovolta in una concezione artistica che, a nostro avviso, supera ampiamente il dibattito estetico settecentesco e approda a un'elaborazione estetica estremamente anticipatoria delle tendenze dei secoli successivi. Nel culto feticistico della forma artistica "in sé e per sé", svuotata di qualsiasi significato secondario, Sade disgiunge la morale dalla rappresentazione, in favore di un disimpegno dello sguardo votato unicamente al piacere della fruizione.

L'asservimento totalizzante dell'oggetto e dell'Altro raggiunge il proprio apice parossistico nei lugubri episodi della fortezza del gigante Minski nei pressi di Pietramala sugli Appennini. È in questi inquietanti capitoli che Juliette si scontra per la prima volta con un essere a lei superiore in vizi ed eccessi. Minski, infatti, al pari di Saint-Fond, costituisce il modello eccezionale di un Io sovraumano dispotico, un modello che distende la sua funzione simbolica su tutta l'opera del Marchese. Ciò che aveva imparato dal suo amante, Juliette lo ritrova applicato nell'inferna residenza del gigante. Scrive Pasi a proposito:

Sade immette nelle viscere stesse della terra il nucleo ardente del desiderio che è il motore della sua scrittura fantasmatica. La bocca del vulcano in un'accensione repentina erutta l'apparizione del fantasma più agghiacciante mai prodotto dalla fantasia: il gigante Minski, precipitato orrendo di tutti gli esseri mostruosi che hanno inquietato la sua mente. Sprofondato negli abissi inaccessibili, nel buco nero del mondo, Minski inscena impunemente il male nelle sue forme più crudeli. (1996, XXIX)

L'ambiente macabro della residenza fa così da cassa di risonanza all'exasperato individualismo di chi vi risiede:

⁸⁴ Trad.: è questa la facoltà che mi è stata conferita dalla natura, ovvero di determinarmi per un oggetto o di fuggirlo a seconda del grado di piacere o di pena che esso mi offre.

Le géant lève une pierre de taille énorme et que lui seul pouvait manier; un escalier tortueux se présente; la pierre se referme, et c'est par les entrailles de la terre que nous arrivons (toujours dans les ténèbres) au centre des caves de cette maison, desquelles nous remontons au moyen d'une ouverture, défendue par une pierre semblable à celle dont nous venons de parler. Nous voilà enfin dans une salle basse toute tapissée de squelettes; les sièges de ce local n'étaient formés que d'os de morts, et c'était sur des crânes que l'on s'asseyait malgré soi; des cris affreux nous parurent sortir de dessous terre, et nous apprîmes bientôt que c'était dans les voûtes de cette salle qu'étaient situés les cachots où gémissaient les victimes de ce monstre. (Sade 1998, 701)⁸⁵

Un ambiente dove i mobili, gli arredamenti e qualsiasi altro oggetto è costuito da parti umane, se non addirittura da uomini vivi e asserviti ai voleri del mostruoso Minski:

Deux esclaves masculins de Minski, basanés et de figures hideuses, vinrent avertir que le souper était servi; ils se mirent à genoux devant leur maître, lui baisèrent respectueusement les couilles et le trou du cul, et nous passâmes dans une autre salle. "Il n'y a point de préparatifs pour vous, dit le géant: tous les ribs de la terre viendraient me voir, que je ne m'écarterais pas de mes coutumes". Mais le local et les accessoires de la pièce où nous entrâmes méritent quelques descriptions. "Les meubles que vous voyez ici, nous dit notre hôte, sont vivants: tous vont marcher au moindre signe": Minski fait ce signe, et la table s'avance: elle était dans un coin de la salle, elle vient se placer au milieu; cinq fauteuils se rangent également autour deux lustres descendant du plafond et planent au milieu de la table! "Cette mécanique est simple", dit le géant, en nous faisant observer de près la composition de ces meubles. "Vous voyez que cette table, ces lustres, ces fauteuils, ne sont composés que de groupes de filles artistement arrangés; mes plats vont se placer tout chauds sur les reins de ces créatures; mes bougies sont enfoncées dans leurs cons, et mon derrière, ainsi que les vôtres, en se nichant dans ces fauteuils, vont être appuyés sur les doux visages ou les blancs tétons de ces demoiselles: c'est pour cela que je vous prie de vous trousser, mesdames, et vous, messieurs, de vous déculotter, afin que, d'après les paroles de l'Écriture, *la chair puisse reposer sur la chair*". "Minski, observai-je à notre Moscovite, le rôle de ces filles est fatigant, surtout si vous êtes longtemps à table".

⁸⁵ "Il gigante solleva una pietra di enorme grossezza, tale che unicamente lui poteva maneggiarla; siamo in presenza di una scala tortuosa; la pietra si richiude, e penetriamo nelle viscere della terra, arrivando (sempre al buio) al centro delle cantine della casa, da cui risaliamo per mezzo di un'apertura occlusa da una pietra simile a quella di cui s'è appena detto. Eccoci finalmente in una sala bassa tappezzata di scheletri; le seggiole di questo locale erano formate da ossa umane, e ci si doveva sedere su crani malgrado ogni disgusto; grida spaventose ci parvero uscire dalla terra, e capimmo quasi subito che appese alle volte di quella sala c'erano i gabbionti dove gemevano le vittime di quel mostro" (Sade 1968, 414).

“Le pis-aller, dit Minski, est qu’il en crève quelques-unes, et ces pertes sont trop faciles à réparer pour que je puisse m’en occuper un instant”. (Ivi, 705-706)⁸⁶

Nello spazio narrativo di *Juliette* il gigante si costituisce così come l’anti-Lothario goethiano. Per Minski, infatti, una sola realtà si erge sovrana sopra le presunte verità del mondo: l’egoismo umano. In effetti, nell’orizzonte sadiano Minski rappresenterebbe proprio quell’ideale antropologico superiore che, scavalcata qualsiasi convenzione sociale e confessionale grazie alla sua forza, ha la possibilità di imporre al mondo il suo credo, il trionfo del vizio e del delitto: “Il *crime* è l’energia aggressiva che stravolge l’infelicità in felicità, il dolore in piacere, e muta la vittima in carnefice” (Macchia 1985, 190). Attraverso un processo di totale inversione riflessiva rispetto alla tradizione razionalista, la ragione cinica stravolge qualsiasi principio associativo e universalista, qualsiasi misura capace di metter ordine all’entropica relatività della legge:

“Asseyons-nous”, me dit ce libertin en me prenant à part, “et écoutez-moi. Avant de me condamner sur l’action que je commets, parce que vous voyez à cette action un vernis d’injustice, il faudrait, ce me semble, mieux asseoir ses combinaisons sur ce qu’on entend par juste et par injuste. Or, si vous réfléchissez bien sur les idées que donnent ces mots, vous reconnaîtrez qu’elles ne sont absolument que relatives, et qu’elles n’ont intrinsèquement rien de réel. Semblables aux idées de vice et de vertu, elles sont purement locales et géographiques, en sorte que, tout comme ce qui est vicieux à Paris se trouve une vertu à Pékin, de même ce qui est juste à Ispahan devient injuste à Copenhague. Les lois d’un pays, les intérêts d’un particulier, voilà les seules bases de la justice. Mais ces lois sont relatives

⁸⁶ “Due schiavi di Minski, scuri di pelle e di aspetto ributtante, vennero ad avvertirlo che la cena era pronta; si inginocchiarono davanti al loro padrone, gli baciarono rispettosamente i testicoli e il didietro, e quindi passammo in un’altra sala.

— Non sono stati fatti preparativi speciali per voi, disse il gigante; tutti i re della terra potrebbero anche venirmi a visitare in una volta sola, non defletterei dalle mie abitudini.

Il locale e gli accessori relativi della stanza in cui entrammo meritano qualche descrizione.

— I mobili che vedete qui, ci disse il nostro anfitrione, sono viventi: tutti camminano al minimo cenno.

Minski fece un gesto, e la tavola prese ad avanzare, e dal fondo della sala si spostò al centro; cinque poltrone si posero tutt’attorno; due lampadari discendono dal soffitto e planano al centro della tavola.

— Questo meccanismo è semplice, disse il gigante, facendoci osservare da vicino la composizione di quei mobili. Potete vedere che la tavola, i lampadari, le poltrone sono composti da gruppi di ragazze artisticamente disposti; i miei piatti vengono piazzati caldi sulle reni di queste creature; le mie candele sono infilate nelle loro vagine, e il mio deretano ed i vostri, annidandosi in queste poltrone, poggiano sui dolci visi e sulle bianche mammelle di queste signorine; è per questo che vi prego, signore, di sollevarvi le gonne, e voi signori, di togliervi i pantaloni, affinché, secondo le parole della Scrittura, la carne riposi sulla carne.

Minski, feci osservare al nostro Moscovita, queste ragazze si stancheranno, in quella posizione, soprattutto se rimanete troppo a lungo a tavola.

Per male che vada, disse Minski, qualcuna creperà, e si tratta di una perdita troppo facilmente riparabile perché me ne preoccupi più di tanto” (Sade 1968, 421-422).

aux mœurs du gouvernement où elles existent, et ces intérêts le sont aussi au physique du particulier qui les a". (Sade 1998, 723)⁸⁷

In Sade le leggi e i costumi dei popoli non sarebbero altro che il portato del potere delle classi dominanti e, al tempo stesso, il riflesso, mascherato, del loro sconfinato egoismo. L'uomo prefigurato nell'itinerario iniziatico della *Juliette* e di cui Minski personifica i tratti maggiori ha il compito di non allinearsi alle norme sociali, ma di seguire esclusivamente i propri bisogni individuali al fine di realizzare appieno la volontà di potenza della natura:

Réglons toujours nos lois sur la nature, c'est le moyen de ne nous jamais tromper: or, combien d'injustices ne lui voyons-nous pas commettre journellement! Y a-t-il rien de si injuste que les grêles dont sa main ravage l'espérance du pauvre, tandis que, par un caprice bizarre, la moisson du riche sera respectée, et les guerres dont elle désole le monde entier pour les seuls intérêts du tyran, et les fortunes dont elle permet que le scélérat jouisse, pendant que l'honnête homme est dans la misère? [...] Il n'y a donc aucune espèce de mal à violer tous les principes imaginaires de la justice des hommes, pour s'en composer une à sa guise, qui sera toujours la meilleure quand elle servira nos passions et nos intérêts, parce qu'il n'est que cela seul de sacré dans le monde, et que nous n'avons vraiment tort que toutes les fois que nous préférons des chimères à des sentiments donnés par la nature, véritablement outragée des sacrifices que nous aurions la faiblesse de leur faire. (Ivi, 724)⁸⁸

Questa demistificazione e presa di coscienza ineluttabile ci pone di fronte alla negazione integrale dell'Altro e al conseguente annullamento di ogni forma di vita associata e politica. L'estremo rifiuto del prossimo e dell'equilibrio tra le pulsioni individuali e le istanze del mondo civile che emerge dall'episodio di Minski caratterizzano così la marca essenziale dell'uomo sadiano: il cosiddetto *isolisme*.

⁸⁷ "‘Sediamoci’, mi disse quel libertino prendendomi da parte, ‘e ascoltatevi. Prima di condannarmi per quello che faccio perché vi sembra ingiusto, bisognerebbe, mi pare, sapere ciò che è giusto e ciò che è ingiusto. Ora, se riflettete bene sulle idee simboleggiate da queste parole, riconoscerete che sono piuttosto relative, e che intrinsecamente non contengono nulla di reale. Come le idee di vizio e di virtù, sono puramente locali e geografiche, tanto che quello che sembra vizioso a Parigi diventa virtuoso a Pechino, così come quello che è giusto a Ispanan, diventa ingiusto a Copenaghen. Le leggi di un paese, gli interessi di un privato; ecco le uniche basi della giustizia. Ma queste leggi sono relative ai costumi del popolo a cui si riferiscono, e questi interessi sono adeguati al fisico del privato cittadino’" (Sade 1968, 440).

⁸⁸ "Regoliamo sempre le nostre leggi sulla natura, e non sbaglieremo mai. Quante ingiustizie non si vedono commettere quotidianamente! Vi è nulla di più ingiusto della grandine che rovina le speranze del povero, mentre per un capriccio bizzarro, il raccolto del ricco viene risparmiato? delle guerre che distruggono il mondo intero per i soli interessi del tiranno, e delle fortune di cui gode per la sua concessione lo scellerato, mentre l'uomo onesto vive in miseria? [...] Non c'è quindi nulla di male nel violare tutti i principi immaginari della giustizia umana per crearne uno nostro, che sarà sempre il migliore quando servirà le nostre passioni e i nostri interessi, perché solo questo è sacro al mondo, e noi sbagliamo veramente solo quando preferiamo idee fantasiose ai sentimenti che ci ha dato la natura, che è veramente oltraggiata dai sacrifici che avremmo la debolezza di farle" (trad. ivi, 441).

Toutes les passions ont deux sens, Juliette: l'un très injuste, relativement à la victime; l'autre singulièrement juste, par rapport à celui qui l'exerce. Cet organe des passions, tout injuste qu'il est, eu égard aux victimes de ces passions, n'est pourtant que la voix de la nature; c'est sa main seule qui nous donne ces passions; c'est sa seule énergie qui nous les inspire; cependant elles nous font commettre des injustices. Il y a donc des injustices nécessaires dans la nature; et ses lois, dont les motifs seuls nous sont inconnus, exigent donc une somme de vice au moins égale à celle de ses vertus. (Ivi, 302)⁸⁹

Tipico neologismo sadiano, l'isolismo comprende nella sua definizione due posizioni ontologiche in netta controtendenza rispetto alla gran parte delle filosofie di fine Settecento: l'amoralismo e il solipsismo. Partendo da queste categorie, Onfray offre dell'isolismo una brillante definizione:

Sade giunge a una metafisica tragica, un'erotica crudele, una metafisica glaciale. [...] L'isolismo presuppone che la materialità di un essere, limitata alla sua corporeità, lo definisca come un frammento cieco del tutto, incapace di comunicare con l'altro, di entrare in contatto con lui. Ognuno vive il suo destino come una monade solitaria e cieca. L'espansione della sua forza, della sua potenza, della sua crudeltà, questa è la verità di ogni essere. Lo stato di natura si caratterizza pertanto in quanto stato di guerra di tutti contro tutti. Al di là del bene e del male, la crudeltà è legge. Il mondo mi appartiene, l'altro è mia proprietà, la mia potenza ignora i limiti: io devo ciò che posso e posso ciò che voglio, ma voglio ciò che la natura mi impone. Tale girone definisce l'isolismo, il sistema di questa visione tragica visione del mondo. L'isolismo divide il mondo in due istanze: forti e deboli, padroni e schiavi, libertini e sentimentali, animali da preda e vittime, lupi e cani, aristocratici e plebaglia, criminali e sacrificati, violentatori e violentati, assassini e assassinati, ricchi e poveri, in altre parole Sade e il resto del mondo. Una parte dell'umanità esiste per subire la legge dell'altro, e questo stato di cose è congruo perché non è possibile che sia altrimenti. (2010 [2007], 241-244, trad. di de Paola)

Non è un caso se, nel presentare l'essenza intimamente filosofica delle opere romanzesche del Marchese, Jean Deprun è partito proprio dalla categoria di isolismo per porre l'accento sulle principali differenze che caratterizzano il "sistema sadiano" (Menin 2021) rispetto alla tradizione razionalistica seicentesca e all'Illuminismo settecentesco (Deprun 1967). L'assoluta solitudine dei protagonisti delle opere del Marchese, oltre a riflettere la condizione esistenziale

⁸⁹ Trad.: Tutte le passioni hanno due significati, Juliette: uno molto ingiusto, nei confronti della vittima; l'altro singolarmente giusto, nei confronti di chi le esercita. Questo organo delle passioni, per quanto ingiusto possa essere nei confronti delle vittime di queste passioni, è tuttavia solo la voce della natura; è solo la sua mano che ci dà queste passioni, è solo la sua energia che le ispira in noi; eppure ci fanno commettere ingiustizie. Ci sono quindi ingiustizie necessarie nella natura; e le sue leggi, le cui motivazioni sono a noi sconosciute, richiedono quindi una somma di vizi almeno pari a quella delle sue virtù.

dell'autore, permette infatti di istituire due principi che, sebbene declinati secondo modalità differenti e spesso contraddittorie dai personaggi di finzione dei suoi *romans*, crediamo possano essere individuati come le costanti del pensiero filosofico di Sade. Da un lato, la considerazione dell'Altro come preda o, all'estremo opposto, come complice: unicamente attraverso la sopraffazione si giungerebbe infatti alla piena realizzazione della volontà libertina di totale soddisfacimento dei sensi. Dall'altro lato, la natura intesa in maniera anti-etica, vale a dire considerata come un'entità che, nella sua crudeltà, diventa un modello da cui attingere per rinnovare ciclicamente la sua opera tramite la distruzione e l'omicidio. È evidente come questa nuova immagine della natura, terrificata e "gotica", sia strettamente legata all'etica dell'isolismo. Scostandosi dalla trasfigurazione armoniosa ed evolutiva del classicismo di Weimar o dalla mitizzazione del buon selvaggio alla base di molta pedagogia del periodo, *in primis* quella rousseauiana, il sentimento della natura sadiana diventa espressione di ogni amoralità umana, della sopraffazione del forte sul debole. In effetti, anche Sade parte dal presupposto rousseauiano della decadenza della civiltà rispetto alla condizione naturale dell'umanità, ma non individua in quest'ultima una felice condizione originaria di uguaglianza⁹⁰. Secondo Sade, infatti, Rousseau sbaglierebbe nel considerare la proprietà privata e la divisione del lavoro le cause dell'iniquità sociale, poiché in questo modo, precisa Ranalli, il ginevrino "non s'accorge che la disuguaglianza non nasce nella vita giuridicamente organizzata; bensì nella natura stessa, nelle liquide ed irresponsabili combinazioni di quegli atomi i cui effetti strutturano e determinano da sempre l'intero universo" (2011, 104):

Une seule distinction, mes amies, différencie les hommes dans l'enfance des sociétés: c'est la force. [...] Voilà donc déjà un vol établi; car l'inégalité de ce partage suppose nécessairement une lésion du fort sur le faible, et cette lésion, c'est-à-dire *le vol*, la voilà donc décidée, autorisée par la nature, puisqu'elle donne à l'homme ce qui doit nécessairement l'y conduire. D'une autre part, le faible se venge, il met l'adresse en usage pour rentrer dans des possessions que lui ravit la force, et voilà l'escroquerie, sœur du vol, également fille de la nature. [...] Il n'y a, soyez-en certaines, aucune sorte de façon de s'approprier le bien d'autrui qui ne soit légitime. La ruse, l'adresse ou la force, ne sont que des moyens sages d'arriver à un but permis; l'objet du faible est d'égaliser la fortune; celui du fort est d'obtenir et de dépouiller, n'importe comment, n'importe aux dépens de qui. [...] Elle inspire à celui-ci de voler le faible pour s'enrichir; et au faible, de voler le fort, pour égaliser; et cela, de la même manière qu'elle conseille à l'oiseau de voler la semence du laboureur; au loup, de dévorer l'agneau; à l'araignée, de tendre ses filets. (Sade 1998, 281, 287-289)⁹¹

⁹⁰ Sull'influenza, determinante, di Rousseau su Sade, cfr. Delon 1972; Roger 1991; Kozul 2014. Sulla finzione filosofica in Rousseau, si veda Menin 2015.

⁹¹ Trad.: Una sola distinzione, amici miei, differenzia gli uomini all'alba delle società: è la forza. [...] Ecco allora che il furto è già stabilito; perché l'ineguaglianza di questa divisione presuppone necessariamente una lesione da parte del forte nei confronti del debole, e questa

Opposto al mito del buon selvaggio, nel sistema sadiano prevale piuttosto il mito del “cattivo selvaggio”, per il quale il ritorno alla natura significa rientrare nella ferocia originaria di nascita e distruzione. È lo scellerato Cornaro che, alla fine del romanzo, modella una controfigura oscura dell’Emilio rousseauiano, auspicando per lui un’educazione *ex negativo* nel cuore della ferinità primigenia dei boschi:

Rendez-le au sein des agrestes forêts qui le virent naître, et laissez-lui faire là tout ce qui pourra lui plaire: ses crimes alors, aussi isolés que lui, n’auront plus nul inconvénient, et vos freins deviendront inutiles. L’homme sauvage ne connaît que deux besoins: celui de foutre, et celui de manger; tous deux lui viennent de la nature. (Ivi, 1192)⁹²

Fra i due estremi momenti del nascere e del morire esistono dunque solo le passioni, il desiderio di godere e il desiderio di distruggere: “Sono i cosiddetti *vizi*, superiori alle *virtù* – l’abnegazione, la gratitudine, la carità – perché risiedono in un piacere fisico, comune a tutte le creature e incontestabile, mentre alla base delle virtù non è che un diletto morale o di opinione” (Baccolo 1970, 71).

È per questi motivi, allora, che non solo Minski, che pure ne rappresenterebbe l’ideale più puro, ma tutti i libertini e i maestri del vizio che Juliette incontra sul suo cammino rispondono a un’irrefrenabile ansia distruttiva e a una radicale tensione verso la morte. Col piacere sessuale ricomincia infatti il ciclo del contrario che genera il contrario, la nascita finalizzata alla morte, la creazione che diventa distruzione: “Tourmentez donc, anéantissez, détruisez, massacrez, brûlez, pulvérisez, fondez, variez enfin sous cent mille formes toutes les productions des trois règnes, vous n’aurez jamais fait que les servir, vous n’aurez fait que leur être utile” (Sade 1998, 878)⁹³. Polverizzare la terra è il sogno di Durand, altra complice di Juliette – “si je pouvais l’envelopper tout entier dans mes pièges, je le pulvériserais sans remords” (ivi, 1122)⁹⁴ – bruciarla è il sommo

lesione, cioè il furto, è decisa e autorizzata dalla natura, poiché essa dà all’uomo ciò che deve necessariamente condurlo ad essa. D’altra parte, i deboli si vendicano, usando la loro abilità per riconquistare i beni sottratti loro dalla forza, e qui abbiamo la frode, sorella del furto, anch’essa figlia della natura. [...] Si può essere certi che non esiste un modo di appropriarsi della proprietà altrui che non sia legittimo. L’astuzia, l’abilità o la forza sono solo mezzi saggi per raggiungere un fine consentito; l’obiettivo del debole è quello di equiparare le ricchezze; quello del forte è quello di ottenere e privare, in qualsiasi modo, a spese di chiunque. [...] ispira i deboli a rubare ai deboli per arricchirsi, e i deboli a rubare ai forti per eguagliare; e questo allo stesso modo in cui consiglia all’uccello di rubare il seme dell’agricoltore, al lupo di divorare l’agnello, al ragno di stendere le sue reti.

⁹² Trad.: Riportatelo nelle foreste selvagge dove è nato e lasciategli fare quello che vuole: i suoi crimini saranno isolati come lui e le vostre costrizioni saranno inutili. L’uomo selvaggio conosce solo due bisogni: scopare e mangiare; entrambi provengono dalla natura.

⁹³ Trad.: Quindi tormentate, annientate, distruggete, massaccrate, bruciate, polverizzate, fondete, variate in centomila forme tutte le produzioni dei tre regni, non avrete mai fatto altro che servirli, non avrete mai fatto altro che essere utili a loro.

⁹⁴ Trad.: se potessi avvolgerlo interamente nelle mie trappole, lo polverizzerei senza rimorsi.

desiderio di Clairwil – “si je pouvais embraser l’univers, je maudirais encore la nature de ce qu’elle n’aurait offert qu’un monde à mes fougueux désirs!”⁹⁵ (ivi, 1048). Nei deliri del suo soggiorno romano, Juliette, con la complicità della nobile Olympia Borghese, arriverà addirittura a progettare un nuovo incendio di Roma per imitare l’onnipotenza dell’imperatore Nerone, uno dei grandi uomini libertini “eletti” del passato (ivi, 831).

Su un piano geocritico (Westphal 2007), la voluttà distruttiva dei personaggi si traduce nella corrispondenza con i contesti infernali e ctoni in cui si svolgono tutte le vicende della *Juliette*. In particolare, i luoghi privilegiati a fare da sfondo alle orge filosofiche sadiane sono il vulcano e l’alcova angusta e lussuosa dei palazzi del potere. Si ricorderà come per il Goethe italiano, il Vesuvio possedesse quegli elementi di spaventosa suggestione capaci di catapultarlo alle origini del tempo, al caos primordiale e alla nascita. Questo *topos* tutto settecentesco ritorna certamente anche in Sade, ma capovolto. La grande morte e la natura non rigenerano più ogni cosa, o meglio, non causano quella luminosa rinascita dal carattere evolutivo e positivo immaginato dal viaggiatore tedesco, bensì uccidono e basta, al fine di ricadere nella monotona ciclicità della distruzione di cui abbiamo finora parlato. Se, parafrasando Michel Delon, il vulcano è tradizionalmente considerato come uno spazio sublime, misto tra *locus amoenus* e *locus horribilis*, in Sade questi temi si riuniscono per fare del vulcano sia l’immagine stessa della natura, sia il simbolo della narrativa sadiana (1998, 1370). Ecco allora che in *Juliette*, diversamente da quanto riportato da Sade nel suo *Voyage*, la descrizione di Pietramala è oramai meno importante degli *exécrables forfaits* che certe considerazioni suscitano sull’orlo del cratere:

Le terrain qui l’environne est sablonneux, inculte et rempli de pierres; à mesure que l’on avance, on éprouve une chaleur excessive, et l’on respire l’odeur de cuivre et de charbon de terre que le volcan exhale. Nous aperçûmes enfin la flamme, qu’une légère pluie fortuitement survenue rendit plus ardente: ce foyer peut avoir trente ou quarante pieds de tour. Si l’on creuse la terre dans les environs, le feu s’allume aussitôt, sous l’instrument qui la déchire... “C’est, dis-je à Sbrigani observant avec moi cette merveille, c’est mon imagination, s’allumant sous les coups de verges que mon cul reçoit...” [...] Sur la droite de Pietra-Mala, se voit un autre volcan, qui ne s’enflamme que quand on y met le feu. Rien ne me parut plaisant comme l’expérience que nous en fîmes: au moyen d’une bougie, nous allumâmes toute la plaine. Avec une tête comme celle dont j’étais douée, on ne devrait jamais voir de telles choses, il faut que j’en convienne avec vous, mes amis; mais la bougie que je présentais au sol l’allumait moins vite que la flamme évaporée de ce terrain n’embrasait mon esprit. “Oh! mon cher, dis-je à Sbrigani, comme je forme ici le vœu de Néron! ne t’ai-je pas dit qu’en respirant l’air natal de ce monstre, j’adopterais bientôt ses penchants?” [...] C’est ici où était Sodome, me disais-je, rendons hommage aux mœurs de ses habitants, et, m’inclinant sur le bord du foyer,

⁹⁵ Trad.: se potessi incendiare l’universo, continuerei a maledire la natura per aver offerto un solo mondo ai miei ardenti desideri.

je présentai les fesses à Sbrigani, pendant que, sous mes yeux, Augustine nous imitait avec Zéphyr. Nous changeâmes; Sbrigani s'enfonça dans le beau cul de ma soubrette, et je devins la proie de mon valet. Augustine et moi, en face l'une de l'autre, nous nous chatouillions pendant ce temps-là. (Sade 1998, 696-697)⁹⁶

La natura vulcanica eccita nei personaggi romanzeschi pensieri che inducono a riflettere sulle finalità ultime della natura e dell'universo, comparato, appunto, a "un volcan dont d'exécrables forfaits jailliraient à chaque minute"⁹⁷ (ivi, 838). Se da una parte, dunque, in *Juliette* il vulcano riflette la degenerazione naturale, con le sue eruzioni devastatrici e il carattere aleatorio dei suoi capricci tellurici, allo stesso tempo esso si fa simbolo dell'onnipotenza dei grandi uomini dell'Antichità, i quali, così come nel *Voyage*, diventano per la protagonista *exempla* di dissolutezza e prevaricazione sociale. Si tratta di un'interpretazione dell'Antichità, quella portata avanti da Sade nel suo romanzo, che, vediamo, si discosta fortemente dalla morale della virtù classica. Il culto degli eroi del passato passa qui attraverso l'emulazione delle loro crudeltà, spinta propulsiva all'azione narrativa di *Juliette*. L'eroina inizierà infatti a prostituirsi proprio sull'esempio di Messalina, progetterà di incendiare Roma memore delle gesta di Nerone, getterà una bambina dall'alto di una scogliera di Capri nel ricordo delle efferatezze di Tiberio. Anche la pratica orgiastica, così frequente non solo in *Juliette* ma in tutta la produzione clandestina del Marchese, è riproposta seguendo i costumi antichi. Insomma, ciò che nel *Voyage* viene additato come il profilo distintivo della decadenza della società italiana, è in *Juliette* trasfigurato in energia e grandezza.

Insieme alla dimensione vulcanica, lo spazio letterario in cui è collocata la maggior parte dell'azione del romanzo risponde alla fascinazione di Sade verso

⁹⁶ "Il terreno circostante è sabbioso, incolto e zeppo di pietre; man mano che si procede, si è assaliti da un caldo insostenibile, e si respira un puzzo di rame e di carbone esalato dal vulcano. Scorgemmo infine le fiamme ravvivate da un'improvvisa pioggia: il focolaio poteva avere un'ampiezza di trenta o quaranta piedi. Se all'intorno si scava qualche buco, sotto lo strumento che squarcia il terreno d'improvviso divampa un fuoco... 'È come la mia immaginazione, dissi a Sbrigani che insieme a me osservava quella meraviglia, che si accende sotto le verghe ricevute dal mio culo...' [...] Sulla destra di Pietra Mala, si vede un altro vulcano che si infiamma solo quando vi si appicca il fuoco. Niente mi sembrò piacevole come l'esperienza che vi facemmo: per mezzo di una candela incendiammo tutta la pianura. Con un cervello come il mio, non si dovrebbero mai vedere cose del genere, in quanto, devo convenirne, la candela che avvicinavo al terreno lo infuocava meno rapidamente di quanto la fiamma sprigionata da quel suolo accendesse il mio spirito.

— Oh, mio caro, dissi a Sbrigani, qui rinnovo la profezia di Nerone; non ti ho forse detto che respirando l'aria natale di quel mostro ne avrei adottato le inclinazioni? [...] Sodoma si trovava qui, mi dicevo, rendiamo omaggio ai costumi dei suoi abitanti, e, chinandomi sul bordo del focolaio, presentai a Sbrigani le parti proibite, mentre Augustina mi imitava con Zeffiro. Poi ci scambiammo le parti; Sbrigani affondò nel bel culo della mia cameriera e io divenni la preda del mio valletto. Io e Augustine, uno di fronte all'altro, ci solletichiamo a vicenda" (Sade 1968, 410-411).

⁹⁷ Trad.: un vulcano da cui erutterebbero crimini esecrabili ogni minuto.

l'ambientazione ctonia e conclusa di cui la dimora di Minski appare la sintesi più parossistica. In effetti, la corrispondenza tra gli spazi angusti dei luoghi del potere e la categoria dell'isolismo libertino è netta e lampante. Juliette matura, infatti, le sue convinzioni in luoghi perturbanti e claustrofobici in cui, negata ogni forma di comunicazione con l'esterno, viene ogni volta allestita, con un rigore cinicamente matematico, la messa nera delle sevizie orgiastiche. Dice bene Roland Barthes quando, definendo il castello di Silling delle *120 journées de Sodome ou l'École du libertinage* (1904) l'unico spazio sadiano possibile, afferma che anche in *Juliette* "si viaggia tanto solo per rinchiudersi" (2001 [1971], 5, trad. di Lonzi). La descrizione il castello in cui si perpetuano i supplizi del capolavoro sadiano richiama un mondo chiuso in se stesso, isolato dall'esterno:

Questo castello è ermeticamente isolato dal mondo mediante una serie di ostacoli che ricordano da vicino quelli che si trovano in certe fiabe: una capanna di carbonai-contrabbandieri (che non lasceranno passare nessuno), una montagna scoscesa, un vertiginoso precipizio che si può varcare solo su un ponte (che i libertini, una volta rinchiusi, faranno distruggere), un muro alto dieci metri, un fosso profondo, una porta che, appena entrati, si fa murare, e infine una quantità spaventosa di neve. (*Ibidem*)

Fin dall'inizio del suo apprendistato, anche Juliette si muove in effetti all'interno di luoghi prevalentemente chiusi come i salotti mondani e i castelli dei nobili principi che incontra sul suo tragitto. Non è un caso se la descrizione della dimora della donna che l'avvierà alla prostituzione, Madame Duvergier, si pone emblematicamente all'inizio del racconto, quasi a voler imprimere alla narrazione il fasto dello spazio chiuso che si ripresenterà nel corso del romanzo:

La maison de Mme Duvergier était délicieuse. Située entre cour et jardin, et ayant deux issues opposées, les rendez-vous s'y donnaient avec un mystère qu'on n'eût pas obtenu de toute autre position; ses meubles étaient magnifiques, ses boudoirs aussi voluptueux que décorés; son cuisinier fort bon, ses vins délicieux et ses filles charmantes. Tant d'agrément devaient s'acheter fort cher. Rien en effet ne l'était autant que les parties de ce local divin, où les plus simples tête-à-tête ne se payaient pas moins de dix louis. Sans mœurs comme sans religion, parfaitement soutenue à la police, fournissant les plus grands seigneurs, Mme Duvergier, à l'abri de tout, entreprenait des choses que n'eussent jamais imitées ses compagnes, et qui faisaient à la fois frémir la nature et l'humanité. (Sade 1998, 274)⁹⁸

⁹⁸ Trad.: La casa di Madame Duvergier era deliziosa. Situata tra cortile e giardino, e con due uscite opposte, vi si svolgevano appuntamenti con un mistero che non sarebbe stato possibile in nessun'altra posizione; i suoi mobili erano magnifici, i suoi boudoir tanto lussuosi quanto ornati; la sua cuoca era molto brava, i suoi vini deliziosi e le sue figlie affascinanti. Tante comodità dovevano essere acquistate a caro prezzo. In effetti, nulla era così costoso come le parti di questo luogo divino, dove il più semplice tête-à-tête non costava meno di dieci luigi. Senza morale né religione, perfettamente sostenuta dalla polizia, rifornendo i più

A partire da questo momento, Juliette inizierà ad aggirarsi unicamente in lussuosi palazzi e nelle loro anguste cripte: la villa di Pratolino del granduca di Toscana, la villa del cardinale Albani vicino a Roma, la villeggiatura del cardinale Orsini a Tivoli, le proprietà del principe d'Altavilla a Napoli, le tenute di Zeno sui bordi del Brenta, il palazzo di Caterina di Russia...

Ora, per comprendere al meglio la funzione ricoperta da questa peculiarità diegetico-spaziale di Sade, crediamo necessario istituire anche qui un confronto tra questa e la poetica goethiana della *Bildung*, in modo da andare ad analizzare in maniera contrastiva le geopoetiche degli autori e distinguerne così i tratti essenziali. Abbiamo più volte evidenziato come le categorie filosofiche e culturali alla base dei *Lehrjahre* e della *Italienische Reise* rimandino a una dimensione positiva della formazione, a uno spazio di azione aperto e luminoso in cui l'individuo, attraverso il viaggio, può disvelare i simboli di un'unione profonda e sinergica tra natura, cultura e società. In Goethe, l'ariosità degli ambienti – il giardino pubblico, l'aperta campagna, la cittadina di provincia – rendono così possibile la conoscenza dell'Altro e del mondo, lo scambio reciproco delle parti e delle opinioni, requisiti, questi, fondamentali per la piena coscienza di sé stessi e del proprio rapporto con la società civile. In Sade, al contrario, i libertini agiscono à l'*abri de tout*. Come mai? Le *tirades* e le azioni perverse dei personaggi sadiani, per realizzarsi, sembrano in effetti aver bisogno proprio di una dimensione di chiusura vissuta esclusivamente all'interno delle mura della mondanità privata, del lusso e del potere, poiché solo in luoghi simili sarebbe possibile conseguire quell'annullamento dell'Altro e del mondo viatico per il godimento personale, per il dispiegamento della glaciale ragione criminale, per la bestialità che sovrasta il virtuoso sentimentalismo. Roland Barthes ha attribuito una doppia funzione all'isolamento dei libertini sadiani, strumentale ed etica:

La chiusura sadiana è dunque accanita; essa ha una duplice funzione; in primo luogo, beninteso, isolare, proteggere la lussuria dalle spedizioni punitive del mondo; però la solitudine libertina non è soltanto una precauzione di ordine pratico; è una qualità dell'esistenza, una voluttà di essere; conosce quindi una forma funzionalmente inutile ma filosoficamente esemplare: in seno ai ritiri più collaudati esiste sempre, nello spazio sadiano, una "segreta" dove il libertino conduce certe sue vittime, lontano da ogni sguardo anche complice, e dove è irreversibilmente solo col suo oggetto – cosa ben singolare in questa società comunitaria; questa segreta è evidentemente formale, giacché ciò che vi si svolge, essendo dell'ordine del supplizio e del crimine, pratiche molto esplicite nel mondo sadiano, non ha nessun bisogno di essere nascosto; ad eccezione della segreta religiosa di Saint-Fond, la segreta sadiana è solo la forma teatrale della solitudine: desocializza per un momento il crimine; in un mondo profondamente penetrato di parola, realizza un paradosso raro: quello di un atto muto; e poiché non c'è reale, in Sade, oltre alla narrazione, il silenzio della segreta si fonde

grandi signori, Mme Duvergier, al riparo da tutto, intraprendeva cose che le sue compagne non avrebbero mai imitato e che facevano rabbrivire la natura e l'umanità.

interamente col bianco del racconto: il senso si arresta. Questo “buco”, ha come segno analogico il luogo stesso delle segrete: regolarmente cantine profonde, cripte, sotterranei, incavi praticati nel fondo dei castelli, dei giardini, dei fossati, da cui si risale soli, senza una parola. La segreta quindi è in realtà un viaggio nelle viscere della terra, tema tellurico di cui Juliette offre la chiave a proposito del vulcano di Pietra Mala. (2001 [1971], 6, trad. di Lonzi)

In *Juliette*, l'esempio per eccellenza di questa specificazione, come è stato detto, “carceraria” (Starobinski 2008, 172, trad. di Busino-Maschietto) dell'egoismo è sicuramente individuabile nella *Société des Amis du Crime* di cui fanno parte Juliette e i suoi “colleghi” libertini. Nell'ottica culturale che vorremmo rilevare nell'opera sadiana, è importante notare come questa società ricoprirebbe esattamente la seconda funzione sociopolitica che Barthes vuole attribuire alla chiusura del luogo sadiano, vale a dire quella dell'“autarchia sociale” (Barthes 2001 [1971], 7, trad. di Lonzi). Se Ranalli, da un punto di vista storico, intravede nella *Société* il compromesso ideale tra i circoli giacobini sorti nel 1789 e le altolocate associazioni libertine dell'epoca (2011, 106-107), la denominazione barthesiana richiama a sé, in maniera più teorica, tutti i concetti filosofici e politici che abbiamo finora presentato e discusso. L'autarchia sociale esprime infatti non solo lo statuto individualistico e isolista che regge la condotta dei libertini del romanzo, ma anche e soprattutto la peculiarità politica e sociale che questa società del crimine vuole significare.

Si ricorderà come in Goethe la *Turmgesellschaft* – la Società della Torre a cui, alla fine della sua avventura, aderisce Wilhelm Meister – fosse la dimora di esseri illuminati e progressisti i quali, dotati di un'intelligenza superiore, avrebbero avuto il compito di diffondere nel mondo la loro ideologia progressivo-comunitaria. La comunità idealizzata da Goethe rifletterebe in tutti i suoi aspetti la *Weimarkunstfreunde*, la rete di amicizie intellettuali e politiche che lo scrittore tedesco intrattenne nei suoi anni di permanenza a Weimar. Quella tratteggiata nel *Bildungsroman* sarebbe, in sostanza, la trasfigurazione romanzesca della vocazione *engagée* di Goethe, il quale, dal suo ritorno dall'Italia, tentò di elaborare una risoluzione alternativa ai conflitti, non solo sociali, ma anche antropologici degenerati a seguito della Rivoluzione francese, evento con il quale, lo ricordiamo, la *Weimarer Klassik* aveva sì condiviso i presupposti umanistici, ma di cui vennero negati i metodi terroristi della sua fase radicale del 1793. La *Société du Crime* sadiana, al contrario, non solo nega tali principi comunitari, ma sembra, in una prospettiva di lungo periodo, preconizzare la portata anarco-individualistica del libertarismo assoluto che il mito della Rivoluzione ha consolidato nell'*ethos* delle società occidentali moderne e capitaliste. Detto altrimenti, con Sade il mito della Rivoluzione francese svela il suo lato più oscuro ed estremo.

In effetti, nel momento in cui Juliette, all'inizio del romanzo, anziché aiutare la virtuosa, e per questo soccombente, sorella Justine, abbandona il gruppo delle vittime per innestarsi in quello dei carnefici-patroni, compie un atto di forza contrario a ogni tipo di integrazione sociale. L'eroina capisce infatti che, più che lo stato di diritto e l'ideale di uguaglianza, soltanto il denaro e il lusso degli efferati

aristocratici potrà soddisfare l'ideale eudemonico promosso dai movimenti rivoluzionari di fine secolo. Il libertino capisce che, malgrado tutto, l'unico modo per soddisfare a pieno il suo desiderio di libertà è l'autarchia sociale, il segregamento isolista. Ritagliandosi uno spazio d'inciviltà assoluta all'interno della stessa comunità organizzata dello Stato, l'ideale umano abbozzato nei romanzi clandestini sadiani non mostra "alcun interesse a prender parte alla vita pubblica poiché, qualora lo facesse, finirebbe per mettere in pericolo quella sottile e machiavellica riservatezza dietro cui cela i propri interessi" (ivi, 107). Lo statuto della *Société* è chiaro a riguardo: è assolutamente vietata qualsiasi relazione con gli affari di Stato:

La Société se sert du mot *crime* pour se conformer aux usages reçus, mais elle déclare qu'elle ne désigne ainsi aucune espèce d'action, de quelque sorte qu'elle puisse être. [...] En conséquence, la Société protège tous ses membres; elle leur promet à tous, secours, abri, refuge, protection, crédit, contre les entreprises de la Loi; elle prend sous sa sauvegarde tous ceux qui l'enfreignent, et se regarde comme au-dessus d'elle, parce que la Loi est l'ouvrage des hommes, et que la Société, fille de la nature, n'écoute et ne suit que la nature. [...] Il est absolument défendu de s'immiscer dans les affaires du gouvernement. Tout discours de politique est expressément interdit. La Société respecte le gouvernement sous lequel elle vit; et si elle se met au-dessus des lois, c'est parce qu'il est dans ses principes que l'homme n'a pas le pouvoir de faire des lois qui gênent et contrarient celles de la nature. Mais les désordres de ses membres, toujours intérieurs, ne doivent jamais scandaliser ni les gouvernés, ni les gouvernants. (Sade 1998, 551-552, 558)⁹⁹

Ben prima di Hegel, di Lukács, della scuola di Francoforte, il marchese de Sade comprende il paradosso dello Stato borghese postrivoluzionario che, nel promettere la libertà espressiva individuale, tarpa allo stesso tempo le istanze del soggetto, inserendolo, tramite la suddivisione del lavoro e le nuove politiche economiche della libera concorrenza, in una logica sociale coercitiva e alienante. Se Goethe percepì i pericoli dell'individualismo assoluto capitalistico, tanto da proporre, per arginarne la deriva, il modello sociale del matrimonio tra aristocrazia e borghesia, Sade profetizza i suoi esiti estremi, l'oscura spinta dell'uomo moderno a fuggire ogni possibilità civilmente organizzata al fine di soddisfare pienamente la propria dimensione intima e privata:

⁹⁹ Trad.: La Società utilizza il termine crimine per conformarsi all'uso comune, ma dichiara che con esso non designa alcun tipo di azione, indipendentemente dalla sua natura. [...]. Di conseguenza, la Società protegge tutti i suoi membri; offre loro ogni aiuto, rifugio, protezione, credito, contro le imprese della Legge; prende sotto la sua protezione tutti coloro che la infrangono, e si considera al di sopra di essa, perché la Legge è opera degli uomini, e la Società, figlia della natura, ascolta e segue solo la natura. [È assolutamente vietato interferire negli affari del governo. Ogni discorso politico è espressamente vietato. La Società rispetta il governo sotto il quale vive; e se si pone al di sopra della legge, è perché uno dei suoi principi è che l'uomo non ha il potere di fare leggi che ostacolano e contraddicano quelle della natura. Ma i disordini dei suoi membri, che sono sempre interni, non devono mai scandalizzare né i governati né i governanti.

Presque toujours encore, les lois du gouvernement nous servent de boussole pour distinguer le juste de l'injuste; nous disons: la loi défend telle action, donc elle est injuste. Il est impossible de voir rien de plus trompeur que cette manière de juger, car la loi est dirigée sur l'intérêt général: or, rien n'est plus en contradiction avec l'intérêt général que l'intérêt particulier. [...] "Mais, interrompit Olympe, vous ne voudriez donc plus de lois dans un empire?" "Non. Rendus à l'état de nature, les hommes, je le soutiens, seraient plus heureux qu'ils ne peuvent l'être sous le joug absurde des lois. Je ne veux pas que l'homme renonce à aucune portion de sa force et de sa puissance. Il n'a nullement besoin des lois pour se faire justice". (Ivi, 835-837)¹⁰⁰

Fuori dal contratto sociale e nel rifugio del crimine e della dissoluzione, sono i libertini dell'*Histoire de Juliette* a svelare per primi questo meccanismo. Non a caso, nel corso della narrazione Saint-Fond, mostruosa gigantografia della ferocia individuale e di ogni ipocrisia politica, asserisce più volte come nessun nobile interesse possa distrarre il libertino da se stesso, nessun amor di patria, nessuna norma comune. Insomma, nulla potrà mai acquisire per i libertini un reale significato superiore e oggettivo:

C'est aux chaînes sacerdotales à resserrer celles de la politique: la force du sceptre dépend de celle de l'encensoir; chacune de ces autorités a le plus grand intérêt à se prêter mutuellement des forces, et ce ne sera jamais qu'en les divisant que les peuples secoueront le joug. [...] Nous autres, grands de la terre, méprisons et bravons ces foudres fabuleuses du méprisable Vatican, mais faisons-les craindre à nos esclaves; c'est, encore une fois, l'unique moyen de les maintenir sous le joug. Nourris des principes de Machiavel, je voudrais que la distance des rois aux peuples fût comme celle de l'astre des cieux à la fourmi; qu'il ne fallût qu'un geste à un souverain pour faire ruisseler le sang autour de son trône, et que, vu comme un Dieu sur la terre, ce ne fût jamais qu'à genoux que ses peuples osassent l'approcher. [...] Tous les hommes tendent au despotisme; c'est le premier désir que nous inspire la nature, bien éloignée de cette loi ridicule qu'on lui prête, dont l'esprit est de ne point faire aux autres ce que nous ne voudrions pas qu'il nous fût fait... de peur de représailles, aurait-on dû ajouter, car il est bien certain que c'est la seule crainte du retour qui a pu faire prêter à la nature un langage aussi éloigné de ses lois. (Ivi, 458-459)¹⁰¹

¹⁰⁰ Trad.: Diciamo: la legge vieta una tale azione, quindi è ingiusta. È impossibile vedere qualcosa di più fuorviante di questo modo di giudicare, perché la legge è diretta all'interesse generale: e nulla è più in contraddizione con l'interesse generale che l'interesse particolare. [...] "Ma", interruppe Olympe, "lei vorrebbe che non ci fossero più leggi in un impero?" "No. Sostengo che, tornati allo stato di natura, gli uomini sarebbero più felici di quanto non possano essere sotto l'assurdo giogo delle leggi. Non voglio che l'uomo rinunci a una parte della sua forza e del suo potere. Non ha bisogno di leggi per farsi giustizia da solo".

¹⁰¹ Trad.: Spetta alle catene sacerdotali stringere quelle della politica: la forza dello scettro dipende da quella dell'incensiere; ognuna di queste autorità ha il massimo interesse a darsi forza a vicenda, e sarà sempre e solo dividendole che i popoli si libereranno dal giogo. [...] Noi, grandi uomini del mondo, disprezziamo e sfidiamo questi favolosi fulmini del Vaticano spregevole,

Protagonista in prima persona delle vicende rivoluzionarie, è lecito chiedersi se Sade aderisse alle posizioni radicali dei suoi personaggi libertini oppure se la sua opera sia da considerare piuttosto una sorta di “laboratorio del possibile”, uno strumento di misura capace di registrare parossisticamente la temperatura culturale dell’epoca e anticiparne in questo modo le degenerazioni. Per concludere il nostro discorso e capire dunque l’effettivo legame tra l’opera del Marchese e gli eventi storici di fine Settecento, è necessario fare qualche precisazione riguardo il rapporto tra l’ideale libertino sadiano, la sua utopia politica, e i valori intrinseci portati avanti dalla Rivoluzione. Per farlo ci soffermeremo sul già citato *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, scritto non a caso nel 1795, un anno dopo la fine del regime di Robespierre.

Nell’opuscolo, vera e propria parentesi di filosofia politica della *Philosophie dans le boudoir*, il narratore si scaglia contro le frange più moderate dei repubblicani e, denunciandoli di aver ceduto a un presunto patto tra monarchia e Chiesa, propone un modello sociale e collettivo che porti all’estremo il discorso sulla libertà individuale e sulla necessità di svincolarsi da qualsiasi tipo di legge. Fin qua, niente di sorprendente, dato che i personaggi che popolano l’*Histoire de Juliette* potrebbero tranquillamente aderire a questo programma di utopismo estremo. Il problema qui sollevato, però, non risiede tanto nei concetti espressi dal libertino in questo *pamphlet*, quanto nella sua interpretazione posteriore. Ovvero: siamo davanti a riflessioni di un autore convinto della materia da lui narrata oppure lo scritto rappresenta soltanto una provocazione volutamente irrealistica? In un saggio su Sade rivoluzionario, Michel Delon affronta la questione ponendo il lettore davanti a un interessante paradosso:

Il paradosso del suo duplice statuto tra Rivoluzione e Controrivoluzione, tra Terrore e Libertà, si trova illustrato nello scarto che la sua scrittura opera in rapporto agli eventi di cui è l’attore o il testimone, in rapporto alla dinamica rivoluzionaria, in rapporto alla politica stessa. Nella dozzina di opuscoli politici che redige tra il giugno del 1791 e il novembre del 1793, si potrebbe sperare di trovare la sua opinione riguardo le trasformazioni della società, se solo quei testi non avessero una natura ambigua, tra lo scritto personale e lo scritto collettivo di cui Sade non è che il redattore a servizio della sua sezione [la *Section des Piques*], tra la testimonianza sincera e la dichiarazione di circostanza. (1989, 150)

ma facciamo in modo che i nostri schiavi li temano; è, ancora una volta, l’unico modo per tenerli sotto il giogo. Nutrito dai principi di Machiavelli, vorrei che la distanza tra i re e i popoli fosse come quella tra la stella del cielo e una formica; che a un sovrano bastasse un gesto per far scorrere il sangue intorno al suo trono, e che i suoi popoli, visti come un Dio in terra, osassero avvicinarsi a lui solo in ginocchio. [...] Tutti gli uomini tendono al dispotismo; è il primo desiderio che la natura ci ispira, ben lontano da questa ridicola legge che le viene attribuita, il cui spirito è di non fare agli altri ciò che non vorremmo fosse fatto a noi... per paura delle rappresaglie, si sarebbe dovuto aggiungere, perché è abbastanza certo che è solo la paura delle rappresaglie che ha fatto sì che la natura prestasse un linguaggio così lontano dalle sue leggi.

Secondo Delon, la storiografia, trovandosi spesso a fare i conti con questa duplice faccia dell'autore-Sade, scisso tra l'aderenza alla materia professata e una celata ironia di convenienza, ha generato frequenti distorsioni e sovrainterpretazioni che hanno snaturato la sostanza filosofica, già di per sé complicatissima, del suo pensiero. Nello specifico, sarebbero stati soprattutto i surrealisti e la critica strutturalista ad aver letto erroneamente l'opuscolo contenuto nella *Philosophie dans le boudoir*, considerandolo come la testimonianza esemplare dell'adesione di Sade agli ideali rivoluzionari francesi e sminuendo di conseguenza la dissacrante materia libertina come il frutto di una mente di un uomo in preda a un delirio psichico causato dalla sua condizione di carcerato.

Crediamo che la questione sia molto più complessa di quanto affermato in queste posizioni semplicistiche, poiché in Sade la Rivoluzione appare essere in realtà un incommensurabile paradosso, un evento che si ritorce su se stesso. Scrive Macchia:

I rivoluzionari nella loro rivolta contro i padroni si erano resi complici della rivolta dei padroni stessi contro Dio, per diventare a loro volta padroni. Ribellandosi all'iniquità, avevano replicato con l'iniquità. Come potevano essere considerati una comunità di innocenti? [...] L'uomo, afferma Sade, riceve dalla natura gli impulsi che possono fargli perdonare quell'azione, mentre la legge che si oppone alla natura non può sentirsi autorizzata a concedersi gli stessi motivi, e in quanto tale è impossibile che abbia gli stessi diritti. Così, se per d'Holbach la società era naturale, per Sade era l'opposto della natura. Soltanto la *Société des amis du crime*, figlia della natura, ascolta e segue la grande madre. Proprio in omaggio alla natura egli sogna una società senza carnefici, perché tutti siamo chi più e chi meno dei carnefici. È questo il paradosso di Sade. (1985, 197)

Per Sade, una rivoluzione concreta si attuerebbe soltanto a seguito di una degenerazione sociale di assoluta anarchia, in una dimensione amorale dove l'individuo potrà agire seguendo la sua "naturale" sostanza di predatore. In *Français, encore un effort si vous voulez être républicains* l'autore non farebbe dunque altro che parodiare gli ideali rivoluzionari e repubblicani, dimostrando come la Rivoluzione abbia fallito, non tanto nei suoi propositi, quanto nell'attuazione del suo programma riformatore: gli esiti del 1789 hanno tradito le fondamenta del diritto naturale umano, svelando una dinamica storica in cui a essere sopraffatta risulta essere la natura stessa. Poiché l'essere umano, secondo Sade, è portato a seguire i suoi soli istinti, le promesse rivoluzionarie avrebbero portato come unico risultato un sempre maggiore desiderio di possesso e di potenza. È per queste ragioni che, ci informa ancora Delon, nei romanzi sadiani i libertini rappresenterebbero, attraverso un abile gioco di trasposizione narrativa, i figli naturali della Rivoluzione. Individui figli del loro tempo, individui entusiasti e allo stesso tempo delusi dalle teorie libertarie ed egualitarie, essi negherebbero l'idea stessa di società civile e di Stato, costruzioni culturali, quest'ultime, che, utopiche nella loro essenza, sarebbero responsabili della frustrazione e decadenza morale dell'uomo moderno. Andando contro le teorie degli strutturalisti, Michel Onfray nega così a Sade qualsiasi spinta riformatrice, affermando al contrario

che, proprio per questi motivi, la sua opera sarebbe sostanzialmente il riflesso di un certo conservatorismo nei confronti di un ideale politico di matrice feudale, unico garante di quel permanente stato di diseguaglianza sociale e umana che più riflette il carattere primigenio della natura:

Il sangue blu mostra una fedeltà alla monarchia senza incrinature e un opportunismo a oltranza durante la Rivoluzione francese, quando fa tutto per salvare la testa. [...] Il suo zelo non basta a dissimulare la sua clemenza nei confronti dei suoi pari aristocratici. Un personaggio di Juliette rivendica un'opzione filosofica che potrebbe ben essere l'imperativo categorico del marchese: "Fate agli altri quel che non vorreste che facessero a voi": questa etica del predatore non propone niente di originale perché esprime la morale feudale: forte coi deboli, debole coi forti. Sade concentra in sé due qualità suscettibili di annullarsi: la nobiltà rivendicata, l'aristocrazia portata come un viatico, la nobiltà di sangue vissuta come un segno di superiorità della razza dei signori, la difesa con le unghie e con i denti dei valori della feudalità medievale, la posizione conservatrice se non reazionaria in politica (evitate di soccombere all'opportunismo dei testi pretestuosi cosiddetti rivoluzionari di Sade...) e la filosofia di un ateo fustigatore della religione cristiana e della morale dell'ideale ascetico, il materialista tragico che rende omaggio al determinismo radicale e fatalista, il cupo metafisico negatore del libero arbitrio, l'ideatore di una ontologia disperatamente isolista. [...] Un filosofo ossimorico. (2010 [2007], 229-230, 238, trad. di de Paola)

In Sade è l'aristocratico il modello umano da imitare, e i principi etici e comportamentali che la Rivoluzione ha innestato nell'*habitus* dell'individuo occidentale non sarebbero altro che gli stessi valori del passato feudale, pur travestiti con le vesti repubblicane e dello stato di diritto. Le azioni fini a se stesse, la frivolezza, l'onnipotenza del denaro, la lotta costante con l'Altro, questo il bagaglio valoriale che si trascina dietro la personalissima rivoluzione del Marchese, e di cui Juliette è simbolo. Una donna che, forte della sua intelligenza machiavellica, è sospinta dal continuo desiderio di annullare il prossimo per affermare la sua volontà, che vuole vivere unicamente il fugace attimo presente, che è disposta a tutto pur di arricchirsi. Juliette vaga senza requie, saccheggia, deruba ovunque, concupisce senza mai fermarsi. Senza un futuro certo, senza una meta da perseguire, nella sua figura l'edonismo, ctonio e notturno, è ancorato alla pulsione di morte, "altro modo di definire l'isolismo caro al marchese" (ivi, 248). Godo, dunque sono, e, se sono, il mondo può smettere di esistere. E da qui la frase pronunciata dalla perversa Juliette che emblemizza non solo l'opera sadiana tutta, ma il sistema di valori che essa coinvolge e che ha proiettato fino ai nostri giorni: "Je voudrais que l'univers entier cessât d'exister quand je bande"¹⁰² (Sade 1998, 1176). Tutto ciò che permette l'eiaculazione e l'espressione del sé: ecco l'utile, il bene, il buono, il vero, la virtù celata nel messaggio dell'*Histoire de Juliette*.

¹⁰² Trad.: Vorrei che l'intero universo cessasse di esistere quando sono in erezione.

Sade è il filosofo del feudalesimo morale, di tutti i tipi di feudalesimi, illuminista talmente estremo da travalicare i principi stessi dell'Illuminismo per proiettarli nell'inesauribile dinamica distruttiva della natura. L'immagine estrema e radicalmente esplicita dell'individuo che ci ha lasciato la sua opera prefigura, cercando di renderlo visibile, un mondo più crudele e, per questo, più reale di quello proiettato sulla levigata superficie marmorea della morale classicistica e cattolica, un mondo da intendere come una cloaca pulsante sangue e violenza in uno stato di rivoluzione permanente, un mondo in cui il desiderio è irriducibile a qualsiasi norma condivisa poiché "l'animo umano deve saper gustare ed apprezzare solo ed esclusivamente quel che passa e non ritorna: solo ed esclusivamente quella lieve e capricciosa felicità chiamata *piacere*" (Ranalli 2011, 119). Pur nelle loro posizioni spesso inesatte storicamente (Ferrone 2010, 38-52), hanno allora probabilmente ragione Adorno e Horkheimer nel sostenere, nella loro *Dialektik der Aufklärung* (1944), che con Sade e, in particolare, con *Juliette*, l'Illuminismo settecentesco ha mostrato il suo volto più crudele. Se, infatti, "l'opera del marchese di Sade mostra l'intelletto senza la guida di un altro, cioè il soggetto borghese liberato dalla tutela" (Adorno, Horkheimer 1997, 92, trad. di Solmi), questo assunto, letto in una prospettiva diacronica di lunga durata, rifletterebbe la degenerazione del pensiero illuministico verso un'antropologia moderna guidata dalla sola idea di "dominio" umano e sociale. Secondo i teorici di Francoforte questa preminenza dell'elemento possessivo sorto dal secolo dei Lumi avrebbe così instillato presso le società occidentali una concezione dell'esistenza destituita di ogni scopo oggettivo e sociale, un principio distruttivo e apatico che, di lì a poco, sarebbe diventato il cardine del sistema di valori a cui l'individuo otto-novecentesco fa capo.

Sono posizioni che, nel corso del secondo Novecento fino a oggi, sono state approfondite da molti pensatori e che ci sentiamo di appoggiare. Tuttavia, se è vero che l'opera di Sade porta con sé germi di quell'individualismo edonistico che caratterizza la nostra epoca, non ci sembra corretto prendere queste tesi come assolute. Dal confronto dell'etica goethiana con quella sadiana da noi condotto appare infatti evidente come, per cercare di interpretare nel modo più oggettivo possibile il portato moderno del secolo dei Lumi, si debba escludere qualsiasi lettura univoca, e rendere invece conto delle oscillazioni tra forme mentali spesso in netto contrasto tra loro. La scelta di analizzare in maniera, appunto, contrastiva il romanzo sadiano e il *Bildungsroman* classicista di Goethe, e, insieme, le esperienze italiane dei due autori ci ha di fatto permesso di mettere in luce che, nel mondo postrivoluzionario da essi prefigurato, le loro architetture di pensiero riflettono forme mentali divergenti ma non per forza esclusive. Sorto dalla battaglia di idee del Settecento, l'Occidente moderno si configura allora non solo come negazione, nichilismo e individualismo, valori portanti dell'opera di Sade, bensì gioca le sue pedine proprio nel campo del permanente conflitto tra queste istanze reazionarie e la *Bildung* umanistica goethiana, tra formazione e distruzione, tra comunitarismo e anarchia, senza che un'idea sovrasti l'altra, in un moto oscillatorio continuo. La rivoluzione delle idee non è mai terminata.

Conclusione

In apertura al suo studio sulla storia dell'idea di *Bildung*, Mario Gennari afferma:

Vi è un nesso forte tra conoscenza e desiderio. Esso si riflette sull'uomo: essere cosciente e essere desiderante, sospeso tra felicità e infelicità. L'uomo si avverte come un essere-in-possibilità proteso verso la vita e la speranza. In tale *pro-tensione*, il soggetto si forma e si trasforma: entra in contatto con sé e con il mondo, quindi fa dell'oggetto (di ogni oggetto) una possibile esperienza di vita, di riflessione, di pensiero, di conoscenza. Conoscere trasforma il soggetto, ma l'atto stesso della conoscenza muta, cambia, modifica il fenomeno osservato, quindi l'oggetto stesso. (2001, 25)

Ci pare che questa premessa tutta kantiana enuclei alla perfezione la definizione compiuta del movimento conoscitivo della *Bildung* e, di conseguenza, dello statuto filosofico e ontologico sussunto nel modello letterario del *Bildungsroman*. Tuttavia, nonostante Gennari faccia trapelare chiaramente la propria posizione, solare e vitalistica, la linea teorica da lui proposta ci pone davanti allo statuto bifronte che nella storia ha assunto l'idea di formazione. Denotata dal critico in maniera neutra e nitida, di fatto l'idea di formazione risponde, nella sua permeabilità, a un carattere di non-univocità. Nel differente grado di quantificazione della distanza tra "felicità" e "infelicità" e tra "conoscenza" e "desiderio", la formazione può infatti convogliare in sé problematiche e soluzioni antitetiche tra loro, abdicando, a seconda dei casi presi in esame, persino alla sua matrice radiosa e umanitaria, alla *paideia*.

Abbiamo visto come il Settecento sia stato caratterizzato dall'intrecciarsi di linee di pensiero alquanto eterogenee tra loro, linee che, nel caso specifico, hanno alternativamente esaltato o depresso gli ideali consustanziali all'idea stessa di *Bildung*. Non è un caso se, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo scorso, la storiografia sia ritornata con rinnovato interesse ad affrontare l'argomento proprio nel tentativo di ridimensionare la *vulgata* che fino a quel momento aveva voluto considerare il XVIII secolo esclusivamente nei termini di "secolo della ragione", in un giudizio monolitico che trovava il suo fuoco "razionalizzante" nelle guerre di indipendenza americane e nella Rivoluzione francese, punti di arrivo del progresso verso l'emancipazione liberale del nuovo soggetto borghese. Per quanto queste considerazioni siano in parte storicamente fondate, al fine di comprendere meglio la complessità della cultura settecentesca è stato necessario andare più in profondità e far emergere da questo secolo apparentemente luminoso e "neoumanistico" (Ferrone 2019) dei nodi tematici di crisi che hanno rimesso in discussione la tradizionale lettura scolare dell'Illuminismo. Crisi sociale, in quanto le rivoluzioni del XVIII e XIX secolo non sono riuscite a mantenere le promesse di equità per le quali erano state innescate, creando, al contrario, con la divisione del lavoro capitalistico un'ulteriore differenziazione sociale ed economica; crisi culturale, dovuta alla contraddittorietà di valori evidenziata nei sistemi filosofici dell'Illuminismo e del giusnaturalismo, nella profonda divergenza tra la materia professata dai teorici e lo stato delle cose quotidiano. La dinamica di disillusione psichico-storica conseguente questa sorta di tradimento delle aspettative esistenziali ha generato così nell'individuo un meccanismo desiderante da intendere sconfitto sin dalle sue istanze basilari: smanioso, per natura, della completa autonomia individuale, il soggetto si è presto andato a scontrare con le castranti costrizioni economico-giuridiche imposte dai neonati sistemi legislativi dello stato borghese.

Ora, se questa problematica dicotomia tra Io e società civile è stata, sin dall'Ottocento, uno degli argomenti principe del dibattito storico e filosofico, dal punto di vista eminentemente critico-letterario è sempre mancata una linea interpretativa coerente che riconducesse questa complessa e intermittente duplicità moderna alla storia dell'idea di *Bildung*. Ecco allora che il nostro studio comparativo tra Goethe e Sade ha cercato così di rispondere a questa esigenza storiografica. Come abbiamo visto per mezzo della lente interpretativa dell'idea di "formazione", entrambi gli autori hanno infatti cercato di fornire una risposta alla crisi culturale sviluppatasi nel corso del secolo e deflagrata poi con la Rivoluzione francese. Nonostante le loro opere siano saldamente ancorate alla cultura di fine Settecento nel quale furono scritte, esse anticipano molti dei *topoi* che i periodi dell'umanità successivi avrebbero rielaborato attraverso immaginari e comportamenti condivisi. Legando dunque lo studio dell'idea di formazione che emerge nelle loro opere romanzesche con quella di natura da essi messa in risalto, abbiamo voluto sottolineare come le loro posizioni diametralmente opposte corrispondano alle differenti modalità con cui l'umano ha cercato di dare una risposta alle laceranti questioni della modernità postrivoluzionaria.

Figlio dell'Illuminismo tedesco e rappresentante di spicco del classicismo estetico-politico di matrice winckelmanniana, Goethe preconizzò una società basata sull'ideale universale della *Urpflanze*, quella "pianta originaria" da lui intuita in Italia come il riflesso naturale di un modello comunitario fondato su un assetto organico-evolutivo in cui le parti in gioco, individui e Stato, avrebbero dovuto mantenere un equilibrio tra istanze private e istanze collettive basandosi sul concetto di rinuncia, la *Entsagung*. Nei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* Goethe descrive così il percorso che conduce al trionfo di questa forma di comunitarismo, opponendo la vicenda formativa dell'eroe Wilhelm alle vite delle figure sradicate di Mignon e dell'Arpista, personaggi che, secondo l'interpretazione offerta da Novalis nei suoi *Frammenti*, rappresenterebbero nel romanzo la forma più pura e romantica della soggettività lirica in aperta contestazione con la potenza economica dell'emergente società borghese in cui è immerso Wilhelm. Attraverso la raffigurazione di queste "isole di disordine" Goethe avrebbe voluto dare un volto alla crisi dell'individuo postrivoluzionario e, con la loro morte simbolica, sancire il trionfo dell'ideale umanitario di *Bildung* acquisito da Wilhelm al termine del suo viaggio. Benché, come ci informa Moretti, all'inizio dei *Lehrjahre* "il sacrificio della pienezza umana imposto dalla moderna divisione del lavoro" è presentato come "una dolorosa mutilazione dell'esistenza borghese" (2017, 35), il *Bildungsroman* di Goethe offrirebbe in realtà "un modo nuovo, veramente secolare, di immaginare il senso della vita: disperso tra innumerevoli e minuscoli accadimenti, precario, mischiato all'indifferenza o al meschino egoismo del mondo; ma sempre, tenacemente, lì" (ivi, 63). Insomma, con i suoi *Lehrjahre* Goethe "risveglia il quotidiano con il senso della possibilità" (ibidem) e l'*homo novus* vi si realizza esattamente nell'equilibrio reciproco tra natura, società e arte.

In Sade assistiamo a un rovesciamento radicale di queste posizioni. Nella sua opera, infatti, tutta la storia della civiltà è riletta come una progressiva degenerazione contro-natura, e la necessità di tornare a una condizione umana presociale che possa garantire il pieno svolgimento delle pulsioni primigenie degli individui ne diventa il martellante *leitmotiv*. Infatti, come ha voluto far notare Mario Praz:

Il Settecento, attraverso le opere di Sade, vide la *reductio ad absurdum* del ritorno alla natura; poiché tutto il progresso dell'umanità è consistito nell'allontanarsi sempre più dalla natura, nel creare uno stato etico, nell'evolvere un nuovo ordine di valori, tanto artificiali quanto lo è una città in confronto della palude che in origine ne occupava il sito. Nel suo io più profondo, difettoso, squilibrato, Sade non era che un caso di ritorno atavico come sono i più degli anormali e dei criminali; lui credeva di brandire la torcia della ragione, e non era che uno scandaglio nella remota caverna degli stadi primitivi dell'uomo. (1974, 9)

Diversamente da quanto accade in Goethe, la sensibilità sadiana non contempla la comprensione della felicità e della sofferenza dell'Altro, l'empatia, ma si incentra sulla sottomissione e l'abbruttimento del prossimo, fattori che, scientemente e cinicamente ricercati e realizzati, condurrebbero a una sorta di stoica saggezza, al piacere libertino della "varietà" fisiologicamente indistinguibile da quello della crudeltà e della ferocia. Juliette "la saggia",

dunque, massima rappresentante del libertinismo sadiano, fedele a una logica istintuale tesa al superamento di qualsiasi vincolo morale e civile, freme dal desiderio connaturato di infrangere ogni norma. Per poter realizzare questo ritorno alla natura *sui generis*, l'individuo sadiano non solo abbandona gli scopi e gli obiettivi impostigli dalla società, ma persegue un piacere sottile e ricercato, pronto a rinnovarsi in ogni istante grazie a una voluttà assolutamente egotica, aristocratica. Se Goethe rifiuta la tendenza all'isolamento individualistico in quanto fautore della rovina sociale, Sade al contrario raffigura nella sua opera il trionfo dell'"isolismo" allo scopo di negare *in toto* la società, la comunità degli uomini. Persino la Rivoluzione francese rappresenterebbe così un ostacolo all'affermazione della potenza desiderante dell'individuo, in quanto avrebbe tradito i presunti ideali libertari originari con la costituzione di un sistema statale alienante e coercitivo. In effetti, secondo la lettura di Pierre Klossowski, Sade apparterebbe a quella categoria sociale che si senti tradita dalla Rivoluzione proprio per non aver ritrovato nei suoi esiti quell'auspicata rigenerazione dell'antropologia di Antico Regime:

La Rivoluzione, così sembra, non sarebbe potuta scoppiare senza una vasta combinazione di rivendicazioni contraddittorie. [...] Infatti, sono in concorrenza due gruppi: da una parte la massa amorfa degli uomini medi che esigono un regime sociale in cui l'idea dell'*uomo naturale* possa dimostrare il suo valore – l'uomo naturale non è altro che l'idealizzazione dell'uomo banale, ideale che esercita la sua attrattiva soprattutto su quella parte di popolo sin lì vissuta al di sotto del livello dell'uomo banale – e d'altra parte una categoria di uomini che, appartenendo alle classi dirigenti e a un livello superiore di vita, hanno potuto sviluppare un grado supremo di lucidità col favore dell'iniquità stessa di quel livello di vita. Questi uomini, grandi borghesi o aristocratici illuminati, [...] hanno potuto oggettivare il contenuto della loro cattiva coscienza. [...] Ora, se alcuni desiderano rigenerarsi nel corso dello sconvolgimento sociale e trovarvi la loro soluzione [...], altri, al contrario, pensano soprattutto a far ammettere la loro struttura problematica come una necessità universale, e dalla Rivoluzione attendono un rifacimento totale della struttura dell'uomo; questo è almeno il caso di Sade, ossessionato dall'immagine dell'uomo integrale, di sensibilità polimorfa. (2011 [1947], 53, trad. di Amaducci)

Pur condividendo una forte critica alla società a loro contemporanea, Sade e Goethe sviluppano due pensieri storici alternativi che, in un chiasmo paradossale, descrivono proprio quegli esiti della Rivoluzione contestati nelle rispettive opere: l'ultra-individualismo per il francese, il comunitarismo sociale e statale per il tedesco.

Attraverso questa lettura culturalista e comparata dei due autori, il nostro studio ha voluto dunque mettere in luce come il *Bildungsroman* di Goethe e il *Verbildungsroman* di Sade vadano compresi non solo nel loro rapporto con il proprio tempo, ma anche e soprattutto nella portata simbolica che essi hanno significato per la cultura occidentale moderna e contemporanea. Crediamo infatti di ritrovare traccia di questi sistemi di valori così differenti non solo

nelle coscienze dell'individuo moderno, ma anche nei sistemi estetici, filosofici e culturali che hanno tentato di discutere e problematizzare queste coscienze. Nella sua tendenza a porre l'individuo a lato della storia e delle dinamiche sociali, è possibile trovare germi dell'individualismo sadiano in movimenti dalla forte matrice intransitiva come il decadentismo europeo, un certo surrealismo e, ci sembra, in molta di quella letteratura del secondo Novecento che, nel suo carattere di sradicamento storico, è stata etichettata come postmoderna. Germi dell'umanesimo goethiano, al contrario, si ritrovano ad esempio nelle ambizioni sociali del naturalismo, nel primo esistenzialismo francese e, in generale, in molta letteratura *engagée* del nostro tempo. In questo senso, il nostro contributo agli studi sul Settecento europeo ha voluto far luce sulla complessità dei sistemi mentali in cui siamo coinvolti, cercando, grazie agli strumenti della comparatistica, di ricondurre tale complessità al binomio, per noi fondativo, Goethe-Sade.

Riferimenti bibliografici

Testi letterari e filosofici oggetto di analisi critica

- Bacon Francis (1857 [1625]), *Essays*, in Id., *The Works of Francis Bacon, Lord Chancellor of England. With a life of the author*, vol. 1, ed. by Esquire Basil Montagu, Philadelphia, Parry & McMillan, 11-62.
- Boileau Nicolas (1872 [1674]), *L'Art poétique*, in Id., *Œuvres poétiques*, vol. 1, Paris, Imprimerie générale, 203-245. Trad. di Patrizia Oppici (1995), *Arte poetica*, Venezia, Marsilio.
- Bruni Leonardo (1980 [1407]), "Epistola a Niccolò Strozzi", in Eugenio Garin, *Il rinascimento italiano*, Bologna, Cappelli, 101.
- Diderot Denis (1752), "Beau", in Id. (dir.), *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, t. 2, Paris, chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 169-181.
- Eckermann J.P. (1999 [1836-1848]), "Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens", in J. W. von Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 in 45 Bänden in 2 Abteilungen. 2. Abteilung. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 12 (39), hrsg. von Michel Christoph, Berlin, Deutscher Klassiker Verlag. Trad. di Ada Vigliani (2008), *Conversazioni con Goethe. Negli ultimi anni della sua vita*, a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi.
- Eckhart Meister (1985 [1314]), *Sermoni tedeschi*, trad. di Marco Vannini, Milano, Adelphi.
- (1993a), *Werke*, hrsg. von Niklaus Largier, Bd. 1, Berlin, Deutscher Klassiker Verlag.
- (1993b), *Werke*, hrsg. von Niklaus Largier, Bd. 2, Berlin, Deutscher Klassiker Verlag.
- (1999), *Dell'uomo nobile*, trad. di Marco Vannini, Milano, Adelphi.
- Goethe J.W. von (1795), "Litterarischer Sanscülottismus", *Die Horen*, 2, 5, 50-56.
- (1882), *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, Bd. 1, Stuttgart, Spemann. Trad. di Maurizio Pirro, Luca Zenobi (2022), *Carteggio 1794-1805*, Roma-Macerata, Istituto Italiano di Studi Germanici-Quodlibet.

- (1987), *Briefe*, in Id., *Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Weimarer Ausgabe*, Bd. 98, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- (2000 [1783]), “Die Natur. Fragment”, in Id., *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Naturwissenschaftliche Schriften 1*, Bd. 13, hrsg. von Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 45-47. Trad. di Bruno Maffi (1983), “La natura”, in J.W. von Goethe, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di Stefano Zecchi, Milano, Guanda, 152-154.
- (2000 [1795-1796]), “Wilhelm Meisters Lehrjahre”, in Id., *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Romane und Novelle 2*, Bd. 7, hrsg. von Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 7-610. Trad. di Anita Rho, Emilio Castellani (2006), *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, Milano, Adelphi.
- (2000 [1805]), “Winckelmann”, in Id., *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*, Bd. 12, hrsg. von Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 96-129. Trad. di Elena Agazzi (1992), *Vita di J.J. Winckelmann*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- (2000 [1811-1833]), “Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit”, in Id., *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Autobiographische Schriften 1*, Bd. 9, hrsg. von Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 7-598. Trad. di Enrico Ganni (2018), *Dalla mia vita. Poesia e verità*, Torino, Einaudi.
- (2000 [1816-1817]), “Italienische Reise”, in Id., *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Autobiographische Schriften 3*, Bd. 11, hrsg. von Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 7-349. Trad. di Emilio Castellani (1983), *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori.
- (2000 [1817]), “Morphologie”, in Id., *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Naturwissenschaftliche Schriften 1*, Bd. 13, hrsg. von Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 53-250. Trad. di Giovanna Targia (2013), *Morfologia*, vol. 1-2, Torino, Aragno.
- (2000 [1822]), “Campagne in Frankreich 1792”, in Id., *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Autobiographische Schriften 2*, Bd. 10, hrsg. von Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 188-363. Trad. di Rocco Cartoscelli (1945), *Campagna di Francia 1792*, Milano, Antonioli.
- (2000 [1823]), “Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort”, in Id., *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Naturwissenschaftliche Schriften 1*, Bd. 13, hrsg. von Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 37-41. Trad. di Bruno Maffi (1983), “Sollecitazione significativa per una sola parola intelligente”, in J.W. von Goethe, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di Stefano Zecchi, Milano, Guanda, 146-148.
- (2000 [1829]), “Zweiter Römischer Aufenthalt”, in Id., *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Autobiographische Schriften 3*, Bd. 11, hrsg. von Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 350-556. Trad. di Emilio Castellani (1983), “Secondo soggiorno a Roma (Giugno 1787 - Aprile 1788)”, in J.W. von Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 387-623.
- (2000 [1830]), “Tag- und Jahreshefte. Als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse”, in Id., *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Autobiographische Schriften 2*, Bd. 10, hrsg. von Erich Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 429-528.
- Hegel G.W.F. (1964 [1807]), *Phänomenologie des Geistes*, Berlin, Akademie Verlag.
- (1986a), *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Bd. 14, hrsg. von Eva Moldenhauer, K.M. Michel, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. di Nicola Merker (1978), *Estetica*, Milano, Feltrinelli.

- (1986b), *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Bd. 15, hrsg. von Eva Moldenhauer, K.M. Michel, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. di Nicola Merker (1978), *Eстетica*, Milano, Feltrinelli.
- Kant Immanuel (1784), “Beantwortung der Frage: Was ist die Aufklärung?”, *Berlinische Monatsschrift*, 2, 4, 481-494. Trad. di Nicolao Merker (2006), “Risposta alla domanda: che cos’è l’illuminismo”, in Immanuel Kant, *Che cos’è l’illuminismo. Riflessione filosofica e pratica politica*, a cura di Nicolao Merker, Roma, Riuniti, 48-55.
- (1952 [1764]), *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Leipzig, Insel. Trad. di Laura Novati (1996), *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Milano, Rizzoli.
- (2016 [1785]), *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Hamburg, Meiner. Trad. di Filippo Gonnelli (1997), *Fondazione della metafisica dei costumi*, Roma-Bari, Laterza.
- La Mettrie Julien Offray de (1796 [1748]), *Anti-Sénèque ou discours sur le bonheur*, in Id., *Œuvres philosophiques*, t. 2, Berlin, Charles Tutot, 139-231. Trad. di Sergio Moravia (1978), “Antiseneca, ovvero discorso sulla felicità”, in Julien Offray de La Mettrie, *Opere filosofiche*, Roma-Bari, Laterza, 299-367.
- Lalande Joseph Jérôme Le Français de (1769), *Voyage d’un François en Italie fait dans les années 1765 & 1766. Contentant l’histoire & les anecdotes les plus singulières de l’Italie, & sa description; les mœurs, les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l’histoire naturelle et les antiquités; & les antiquités; avec des jugemens sur les ouvrages de peinture, sculpture & architecture, & les plans de toutes les grandes villes d’Italie*, vol. 6, Paris, Desaint.
- Lessing G.E. (1780), *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, Berlin, Christian Friedrich Voß und Sohn. Trad. di Fabrizio Canfora (1997), *L’educazione del genere umano*, Palermo, Sellerio.
- Montaigne Michel de (2012 [1580]), *Saggi*, trad. di Fausta Garavini, a cura di Fausta Garavini, André Tournon, con testo francese a fronte, Milano, Bompiani.
- Montesquieu [Charles-Louis de Secondat] (2010 [1757]), *Essai sur le goût*, Paris, Gallimard. Trad. di Giovanni Cristiani (2017), “Saggio sul gusto nelle cose della natura e dell’arte”, in Montesquieu [Charles-Louis le Secondat], *Scritti postumi (1757-2006)*, a cura di Domenico Felice, Milano, Bompiani, 1377-1423.
- Novalis [G.P.F. von Hardenberg] (1968 [1799]), “Fragmente und Studien”, in Id., *Schriften in fünf Bänden*, Bd. 3, hrsg. von Richard Samuel, Stuttgart, Kohlhammer. Trad. di Ervino Pocar (1991), *Frammenti*, Milano, Rizzoli.
- Richard Jérôme (1766), *Description historique et critique de l’Italie, ou nouveaux mémoires sur l’état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population & de l’histoire naturelle*, Paris, François Des Ventés.
- Sade D.A.F., marquis de (1964), *Correspondance: 1759-1814*, préface et postface de Gilbert Lely, in Id., *Œuvres complètes*, t. 12, éd. de Gilbert Lely, Paris, Cercle du livre précieux.
- (1967), *Voyage d’Italie, précédé des Premières œuvres et suivi des Opuscules sur le théâtre*, publiés pour la première fois sur les manuscrits autographes inédits par Gilbert Lely et Georges Daumas, in Id., *Œuvres complètes*, t. 16, éd. de Gilbert Lely, Paris, Cercle du livre précieux.
- (1987), *Les Crimes de l’amour*, préface de Michel Delon, Paris, Folio.
- (1995), *Voyage d’Italie, ou Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à ces quatre villes*, éd. de Maurice Lever, Paris, Fayard. Trad. di Giovanni Ferrara degli Uberti (1996), *Viaggio in Italia*, Torino, Bollati Boringhieri.

- (1998), *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice*, in Id., *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 179-1262. Trad. (1968), “Juliette. Il viaggio in Italia”, Milano, Ranzani e Aglieri.
- Schlegel Friedrich (1800), “Gespräch über die Poesie”, in A.W. Schlegel, Friedrich Schlegel, *Athenaeum*, Bd. 3, Berlin, Hendrich Frölich, 58-128, 169-187. Trad. di Vittorio Santoli (1967), “Dialogo sulla poesia”, in Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, Firenze, Sansoni, 157-235.
- (1808), “Rezension von Göthes Werke”, *Heidelbergische Jahrbücher der Literatur*, 1, 5, 2, 145-184.
- Stendhal [Beyle Marie-Henri] (1932), *Pages d'Italie*, Paris, Le Divan.
- Thiry P.H [Baron d'Holbach] (1770), *Système de la Nature ou des lois du monde physique & du monde moral*, vol. 2, Londres, Mirabaud. Trad. di Antimo Negri (1978), *Sistema della natura*, Torino, UTET.
- Voltaire (1879 [1765]), *Dictionnaire philosophique 4*, in Id., *Œuvres complètes*, t. 20.4, Paris, Garnier Frères. Trad. di Riccardo Campi, Domenico Felice (2013), *Dizionario filosofico. Tutte le voci del Dizionario filosofico e delle domande sull'Enciclopedia*, Milano, Bompiani.
- Yvon Claude (1751), “Athée”, in Denis Diderot (dir.), *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, t. 1, Paris, chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 798-815.

Saggi critici, studi, articoli

- Abramovici Jean-Christophe (2012), “Comprendre en l'art sa violence: le *Voyage d'Italie* de Sade”, in René Démoris, Florence Ferran, Corinne Lucas-Fiorato (dir.), *Art et violence. Vies d'artistes entre XVI^e-XVIII^e siècles Italie, France, Angleterre*, Paris, Desjonquères, 84-95.
- Auerbach Erich (1946), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke.
- Baccolo Luigi (1970), *Che cosa ha “veramente” detto de Sade*, Roma, Ubaldini.
- Bachtin M.M. (1975), *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznykh let*, Moskva, Chudožestvennaja literatura. Trad. di Clara Strada Janovič (2001), “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”, in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 231-405.
- (1979), *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo. Trad. di Clara Strada Janovič (2000), “Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo”, in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 195-244.
- Baioni Giuliano (1990), “Erotismo e malinconia. Considerazioni sul Werther”, in Paolo Amalfitano, Francesco Fiorentino, Giuseppe Merlino (a cura di), *Il romanzo sentimentale (1740-1814)*, Pordenone, Studio Tesi, 125-138.
- (1996), *Il giovane Goethe*, Torino, Einaudi.
- (1998), *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Torino, Einaudi.
- Barba Vincenzo, a cura di (1979), *Interpretazioni di Sade*, Roma, Savelli.
- Barthes Roland (1967), “L'arbre du crime”, *Tel Quel*, 28, 22-37.
- (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil. Trad. di Lidia Lonzi (2001), *Sade, Fourier, Loyola*, Torino, Einaudi.
- Beauvoir Simone de (1972), *Faut-il brûler Sade? Privileges*, Paris, Gallimard.
- Benjamin Walter (2012 [1934]), “Der Autor als Produzent”, in Id., *Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*, hrsg. von Sven Kramer, Stuttgart, Reclam, 228-249.
- Bercegol Fabienne, Genand Stéphanie, Lotterie Florence, éd. (2016), *Une “période sans nom”. Les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier.

- Bernier M.A. (2001), *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières, 1734-1751*, Paris, L'Harmattan.
- Blanchot Maurice (1963), *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bodart Didier (1971), "À propos du *Voyage d'Italie* du marquis de Sade", *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 4, 235-241.
- Bodei Remo (1987), *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Torino, Einaudi.
- Bonadei Rossana (1996), "Rileggere il Grand Tour. 'The Lure Of Italy', tra miti di ieri e miti d'oggi", in Enzo Nocifora (a cura di), *Il viaggio. Dal Grand Tour al turismo post-industriale. Atti del convegno internazionale - Roma 5-6 dicembre 1996*, Napoli, Magma, 201-212.
- Borghese Lucia, Collini Patrizio, a cura di (2011), *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, Pisa, ETS.
- Boswell James (1826 [1791]), *The Life of Samuel Johnson*, vol. 1, Oxford, Talboys and Wheeler.
- Brevetti Giulio, Cecere Imma, Cioffi Rosanna, Martelli Sebastiano, a cura di (2015), *La Campania e il Grand Tour. Immagini luoghi e racconti di viaggio tra '700 e '800*, Roma, L'Erma.
- Brilli Attilio (2006), *Il Viaggio in Italia. Storia di una grande traduzione culturale*, Bologna, Il Mulino.
- Cantafio Casamaggi Valerio (2022), *Il marchese de Sade a Firenze nel 1775*, Firenze, Angelo Pontecorboli.
- Cantafio Casamaggi Valerio, St-Martin Armelle (2010), *Sade et l'Italie*, Paris, Desjonquères.
- Capoferro Riccardo (2017), *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Roma, Carocci.
- Caruso Paolo (1976), "Cronologia", in D.A.F., de Sade, *Opere*, a cura di Paolo Caruso, Milano, Mondadori, XXI-XXVI.
- Cassirer Ernst (1923-1929), *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, Cassirer.
- (1932), *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, J.C.B. Mohr. Trad. di Ervino Pocar (1973), *La filosofia dell'illuminismo*, Firenze, La Nuova Italia.
- (1991), *Rousseau, Kant, Goethe*, Hamburg, Meiner.
- Chiarloni Anna (1988), *Le quinte della memoria. Quattro saggi su Goethe*, Torino, Tirrenia Stampatori.
- Collini Patrizio (1996), *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Milano, Feltrinelli.
- (2004), *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*, Pisa, Pacini.
- Cometa Michele (2006), *L'età di Goethe*, Roma, Carocci.
- (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- De Seta Cesare (1986), "La scoperta dell'Italia nel viaggio di Goethe", in Franco Paloscia (a cura di), *L'Italia dei grandi viaggiatori*, Roma, Abete.
- (1992), *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa.
- Delon Michel (1972), "Sade face à Rousseau", *Europe*, 522, 43-48.
- (1989), "Sade dans la Révolution", *Revue Française d'Études Américaines*, 40, 149-159.
- (1991), "Portrait de l'artiste en assassin. Note sur Sade et Michel-Ange", *Lendemain. Études comparées sur la France*, 63, 57-60.
- (1998), "Notice", in D.A.F., marquis de Sade, *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 1361-1384.
- (2000), *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette littératures.
- (2007), *Les vies de Sade*, Paris, Textuel.
- (2008), "Préface", in Denis Diderot, *Salons*, éd. de Michel Delon, Paris, Gallimard, 7-36.

- (2011), *Le principe de la délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel.
- (2019), “Préface”, in D.A.F., marquis de Sade, *Voyage d’Italie*, éd. de Michel Delon, Paris, Flammarion, 7-41.
- (2020), *La 121^e journée. L’incroyable histoire du manuscrit de Sade*, Paris, Albin Michel.
- Deprun Jean (1967), “Sade et le rationalisme des Lumières”, *Raison présente*, 3, 75-90.
- (1990), “Sade philosophe”, in Donatien Alphonse François, marquis de Sade, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, LVIII-LXIX.
- Dilthey Wilhelm (1906), *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Leipzig, Teubner. Trad. di Nicola Accolti Gil Vitale (1947), *Esperienza vissuta e poesia*, Milano, Istituto Editoriale Italiano.
- Domenichelli Mario (2011), *Lo scriba e l’oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell’epoca borghese*, Pisa, ETS.
- Duflou Colas (2019), *Philosophie des pornographes. Les ambitions philosophiques du roman libertin*, Paris, Seuil.
- Fancelli Maria (1992), “Tra missione e apprendistato. *Wilhelm Meister* di J.W. Goethe”, in Roberta Ascarelli, Ursula Bavaj, Roberto Venuti (a cura di), *L’avventura della conoscenza. Momenti del “Bildungsroman” dal “Parzival” a Thomas Mann*, Napoli, Guida, 61-71.
- Fazio Enzo-Giorgio (1994), “Lontano, lontano nel Sud... Tedeschi a Napoli”, in Franco Paloscia (a cura di), *Napoli e il regno dei grandi viaggiatori*, Roma, Abete, 65-84.
- Ferrone Vincenzo (2007), *Una scienza per l’uomo. Illuminismo e Rivoluzione scientifica nell’Europa del Settecento*, Torino, UTET.
- (2010), *Lezioni illuministiche*, Roma-Bari, Laterza.
- (2014), *Storia dei diritti dell’uomo*, Roma-Bari, Laterza.
- (2019), *Il mondo dell’Illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*, Torino, Einaudi.
- Fertonani Roberto (1983), “Goethe, l’Italia e gli italiani”, in J.W. von Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. di Emilio Castellani, Milano, Mondadori, IX-XXXIV.
- Foucault Michel (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard. Trad. di Emilio Panaitescu (2010), *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli.
- (1999), *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard. Trad. e cura di Valerio Marchetti, Antonella Salomoni (2009), *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Milano, Feltrinelli.
- Freschi Marino (1999), *Goethe. L’insidia della modernità*, Roma, Donzelli.
- (2018), *Le luci del Settecento. Tra Illuminismo ed esoterismo*, Acireale, Tipheret.
- Freud Sigmund (1923), *Das Ich und das Es*, Leipzig-Wien-Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag. Trad. di Cesare Musatti, (1989) “L’Io e l’Es”, in Id., *Opere. L’Io e l’Es e altri scritti 1917-1923*, vol. 9, a cura di C.L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri.
- Fumarioli Marc (2015), *La République des Lettres*, Paris, Gallimard, e-book.
- Fusillo Massimo (2012), *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino.
- Gadamer Hans-Georg (1960), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J.C.B. Mohr. Trad. di Gianni Vattimo (1983), *Verità e metodo*, Milano, Bompiani.
- Garin Eugenio (1967), *La cultura del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza.
- (1980 [1941]), *Il rinascimento italiano*, Bologna, Cappelli.
- Gazette de France*, 83, lunedì 14 octobre 1776.
- Genand Stéphanie (2018), *Sade*, Paris, Gallimard.
- Gennari Mario (2001), *Filosofia della formazione dell’uomo*, Milano, Bompiani.

- Giacobazzi Cesare (2001), *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza. La correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*, Modena, Guaraldi.
- Hauser Arnold (1951), *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, vol.2, München, C.H. Beck. Trad. di Anna Bovero, M.G. Arnaud (1956), *Storia sociale dell'arte*, vol. 2, Torino, Einaudi.
- Hazard Paul (1935), *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Boivin & Cie.
- Heine Maurice (1950), *Le Marquis de Sade*, Paris, Gallimard.
- Hersant Yves (1988), *Italiens. Anthologie des voyageurs français aux XVIII^e siècle et XIX^e siècle*, Paris, Laffont.
- Höffe Otfried (1997), *Immanuel Kant*, Bologna, Il Mulino.
- Hölscher-Lohmeyer Dorothea (1991), *Johann Wolfgang Goethe*, München, Beck. Trad. di Marisa Margara (1996), *Johann Wolfgang Goethe*, Bologna, Il Mulino.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor W. (1944), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, New York, Social Studies Ass. Trad. di Renato Solmi (1997), *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
- Iotti Gianni (2015), "Sade conteur 'réaliste' ", *Revue italienne d'études françaises*, 5, <<http://journals.openedition.org/rief/1056>> (10/2024).
- Israel Jonathan (2014), *Revolutionary Ideas: An Intellectual History of the French Revolution from "The Rights of Man" to Robespierre*, Oxford-Princeton, Princeton University Press.
- Klossowski Pierre (1947), *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*, Paris, Seuil. Trad. di Gaia Amaducci (2011), *Sade prossimo mio*, Milano, ES.
- Kozul Mladen (2014), "Lire Sade avec Rousseau", *Romance Studies*, 32, 3, 171-182.
- Kuhn T.S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press.
- Laborde A.M. (1991), *La bibliothèque du marquis de Sade au château de La Coste (en 1776)*, Genève, Slatkine.
- Lacombe Christian (2021), *Dictionnaire Sade*, Paris, L'Harmattan.
- Lasch Christopher (1977), *Heaven in a Heartless World: The Family Besieged*, New York, Basic Books.
- Lasowski P.W. (2008), *Le grand dérèglement. Le roman libertin du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard.
- Le Brun Annie (2014), *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Pauvert.
- Le Goff Jacques (1974), "L'Italia fuori l'Italia. L'Italia nello specchio del Medioevo", in Ruggero Romano, Corrado Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia. Dalla caduta dell'impero romano al secolo XVIII*, vol. 2, Torino, Einaudi, 1933-2088.
- Lely Gilbert (1962), *Vie du marquis de Sade*, Paris, Cercle du livre précieux, 2 voll.
- Lever Maurice (1991), *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Fayard.
- (1995), "Le marquis de Sade et l'Italie", in D.A.F., marquis de Sade, *Voyage d'Italie, ou Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à ces quatre villes*, sous la direction de Maurice Lever, Paris, Fayard. Trad. di Giovanni Ferrara degli Uberti (1996), "Il marchese de Sade e l'Italia", in D.A.F., marquis de Sade, *Viaggio in Italia*, Torino, Bollati Boringhieri, XXXI-LXIX.
- (2005), "Je jure au Marquis de Sade, mon amant, de n'être jamais qu'à lui...", Paris, Fayard.
- Lloyd H.M. (2018), *Sade's Philosophical System in its Enlightenment Context*, Cham, Palgrave Macmillan.

- Lotman J.M. (1972), *Analiz poetičeskogo teksta*, Leningrad, Prosveščeniye. Trad. di Eridano Bazzarelli, Erika Klein, Gabriella Schiaffino (1976), *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia.
- Lukács György (1964 [1947]), *Goethe und seine Zeit*, Neuwied am Rhein, Luchterhand. Trad. di Andrea Casalegno (1983), *Goethe e il suo tempo*, Torino, Einaudi.
- (1920), *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Berlin, Cassirer. Trad. di Giuseppe Raciti (1999), *Teoria del romanzo*, Milano, SE.
- Macchia Giovanni (1978), *Il Principe di Palagonia. Mostri, sogni, prodigi nelle metamorfosi di un personaggio*, Milano, Mondadori.
- (1985), *Le rovine di Parigi*, Milano, Mondadori.
- Margiotta Umberto (1974), *Kant e la formazione dell'uomo moderno*, Roma, Signorelli.
- Matteini David (2016), "Verità e poesia. Le Italie di Sade e Goethe", *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 69, 3, 267-288.
- (2021), "Crisi dei saperi e crisi delle lettere nel tardo Settecento. L'abolizione del sistema accademico d'Antico Regime", in Guido Mazzoni, Simona Micali, Pierluigi Pellini, et al. (a cura di), *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, Bracciano, Del Vecchio, 299-322.
- Mazzoni Guido (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino.
- Menin Marco (2015), "Rousseau, 'philosophe fictionnant'", in Jean-Jacques Rousseau, *Finzioni filosofiche*, a cura di Marco Menin, Roma, Carocci, 11-25.
- (2021), "Sade e la teoria del romanzo: una filosofia narrativa", *Giornale critico di storia delle idee*, 2, 151-166.
- (2023), *Il secolo nero dei Lumi. Sade filosofo*, Roma, Carocci.
- Merker Nicolao (1973), "Introduzione", in G.E. Lessing, *Religione, storia e società*, a cura di Nicolao Merker, Messina, La Libra, 5-58.
- (1974), *L'illuminismo tedesco. Età di Lessing*, Bari, Laterza.
- Michea René (1945), *Le "Voyage en Italie" de Goethe*, Paris, Aubier.
- Michielon Letizia (2005), *L'archetipo e le sue metamorfosi. La Bildung nei romanzi di Goethe*, Padova, Il Poligrafo.
- Mittner Ladislao (1960), "Il Werther romanzo antiwertheriano", in Id., *La letteratura tedesca del Novecento. Con tre saggi su Goethe*, Torino, Einaudi, 40-90.
- (1978), *Storia della letteratura tedesca. II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi.
- (1995), *La letteratura tedesca del Novecento. Con tre saggi su Goethe*, Torino, Einaudi.
- Moretti Franco (1999), *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi.
- (2017), *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi.
- Onfray Michel (2007), *Les ultras des Lumières*, Paris, Grasset & Fasquelle. Trad. di Gregorio de Paola (2010), *Illuminismo estremo. Controstoria della filosofia IV*, Milano, Ponte alle Grazie.
- Onorati Franco (1993), "Un viaggio e il suo doppio. Il soggiorno romano del marchese de Sade", *Strenna dei romanisti*, 54, 265-286.
- Panofsky Erwin (1927), "Die Perspektive als 'symbolische Form'", in Fritz Saxl (Hrsg.), *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Leipzig-Berlin, Teubner, 258-330.
- Paolucci Gianluca (2014), *Ritualità massonica nella cultura della Goethezeit*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici.
- Pasi Carlo (1996), "Prefazione", in D.A.F., marquis de Sade, *Viaggio in Italia*, trad. di Giovanni Ferrara degli Uberti, Torino, Bollati Boringhieri, VII-XXX.
- Pauvert Jean-Jacques (1986-1990), *Sade vivant*, Paris, Robert Laffont.

- Perrin Jean-François, Stewart Philip, éd. (2004), *Du genre libertin au XVIIIe siècle*, Paris, Desjonquères.
- Praz Mario (1974), "Prefazione" in D. A. François, marquis de Sade, *La filosofia nel boudoir*, Roma, Newton Compton, 7-14.
- Ranalli Marco (2011), *De Sade. Il pensiero filosofico*, Firenze, Clinamen.
- Roger Jacques (1963), *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, Paris, Colin.
- Roger Philippe (1991), "Rousseau selon Sade ou Jean-Jacques travesti", *Dix-huitième siècle*, 23, 1, 383-405.
- Sade D.A.F., marquis de (1929), *Correspondance inédite du Marquis de Sade. De ses proches et de ses familiers*, introduction des annales et des notes par Paul Bourdin, Paris, Librairie de France.
- Sampaolo Giovanni (2009), "Weimar", in Francesco Fiorentino, Giovanni Sampaolo (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Macerata, Quodlibet, 203-211.
- Saviane Renato (1980), *Arte e politica tra classicismo e romanticismo (Goethe e Hölderlin)*, Padova, Centro stampa Palazzo Maldura.
- Schoysman Anne (2009), "Mimesis, X: les variants du réalisme 'créaturel'", *Moderna*, 11, 1-2, 153-164.
- Schröder Rudolf (1987), "La fiaba italiana di Goethe", in Albert Meier (a cura di), *Un paese indicibilmente bello. Il "Viaggio in Italia" di Goethe e il mito della Sicilia*, trad. di Nicola De Domenico, Palermo, Sellerio, 42-91.
- Sola Giancarla (2008), *Archeologie della formazione occidentale*, Roma, Anicia.
- Starobinski Jean (1989), *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard.
- (2006 [1964]), *L'Invention de la liberté, 1700-1789*, Paris, Gallimard. Trad. di Manuela Busino-Maschietto (2008), *L'invenzione della libertà, 1700-1789*, Milano, Abscondita.
- Swales Martin (1978), *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton, Princeton University Press.
- Thomas Chantal (2002), *Sade, la dissertation et l'orgie*, Paris, Payot & Rivages.
- Tocchini Gerardo (2016), *Arte e politica nella cultura dei Lumi. Diderot, Rousseau e la critica dell'antico regime artistico*, Roma, Carocci.
- Toffano Piero (2014), "'Questo mucchio di rovine'. Sul Voyage en Italie di Chateaubriand", *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 67, 1, 37-50.
- Tonelli Giorgio (1987), *Da Leibniz a Kant. Saggi sul pensiero del Settecento*, a cura di Claudio Cesa, Napoli, Prismi.
- Vilmer Jean-Baptiste Jeangène (2005), *Sade moraliste. Le Dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIII^e siècle*, Genève, Droz.
- Voce: "Tourisme", *Trésor de la Langue Française informatisé*, <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/tourisme>> (10/2024).
- von Einem Herbert (1983), "Commento e note", in J.W. von Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. di Emilio Castellani, Milano, Mondadori, 627-775.
- Westphal Bertrand (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit.
- Zecchi Stefano (1983), "Il tempo e la metamorfosi", in J. W. von Goethe, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di Stefano Zecchi, Milano, Guanda, 7-28.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati finanziati dal
Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia
(e dai precedenti Dipartimenti in esso confluiti),
prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access e
pubblicati dalla Firenze University Press*

Volumi ad accesso aperto

(<[http://www.fupress.com/comitatoscienfico/
biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23](http://www.fupress.com/comitatoscienfico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23)>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguario / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lettere anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di / realizată de), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) / Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*, 2019 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 213)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), *"Still Blundering into Sense". Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), *"Granito e arcobaleno". Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)

- Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni Sessanta e Settanta*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
- Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)
- Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)
- Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)
- Tina Maraucci, *Leggere Istanbul: Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)
- Valentina Fiume, *Codici dell'anima: Itinerari tra mistica, filosofia e poesia*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)
- Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 59)
- Emma Margaret Linford, *"Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages Und. Überhaupt. Stop. di Marlene Streeruwitz*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 60)
- Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia: con testimonianze sull'autrice*, a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 61)
- Annalisa Martelli, *«The good comic novel»: la narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 62)
- Sara Svolaracchia, *Jacqueline Risset. Scritture dell'istante*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 63)
- Benno Geiger, *Poesie scelte: introduzione e traduzione con testo a fronte*, a cura di Diana Battisti, Marco Meli, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 64)
- Gavilli Ruben, *Ljósvetninga saga / Saga degli abitanti di Ljósavatn*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 65)
- Samuele Grassi, Brian Zuccala (eds), *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 66)
- Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 67)
- Cheti Traini, *L'URSS dentro e fuori. La narrazione italiana del mondo sovietico*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 68)
- Francesco Algarotti, *Lettere di Poliziano ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, a cura di Martina Romanelli, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 69)
- Giovanna Siedina (a cura di), *Itinerari danteschi nelle culture slave*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 70)
- Federica Rocchi, *«Auf Wiedersehen in Florenz!». Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 71)
- Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (a cura di), *"Il tramonto d'Europa". Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, 2023 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 72)
- Diego Salvadori, *Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello*, 2023 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 73)
- Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (a cura di), *Flâneries, sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi*, 2024 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 74)

Tina Maraucci, Ilaria Natali, Letizia Vezzosi (a cura di), *“Ognuno porta dentro di sé un mondo intero”. Saggi in onore di Ayşe Saraçgil, 2024* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 75)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA – Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente», ISSN: 1824-484x

«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220

«Rivista Italiana di Educazione Familiare», ISSN: 2037-1861

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

L'esperienza del mondo. Goethe e Sade tra viaggio e romanzo. Nella seconda metà del Settecento il mito dell'Italia conosce un momento di profonda ridefinizione, offrendo spazio a una riflessione che, rispetto al passato, assume tratti sempre più antropologici e politici. Momento di impareggiabile formazione esistenziale, il viaggio in Italia diventa così per i letterati l'occasione per rimettere in discussione e rinegoziare le proprie visioni del mondo. Per mezzo del confronto tra i resoconti dei viaggi italiani effettuati da Goethe e dal Marchese de Sade e dell'analisi dei loro rispettivi romanzi di formazione che da queste esperienze traggono ispirazione, il volume vuole mettere in luce due momenti parossistici della frastagliata cultura illuministica europea che, proprio nell'intricato immaginario italiano, ha spesso trovato le sue ragioni.

DAVID MATTEINI insegna Lingua e Letteratura francese all'Università di Siena. I suoi ambiti di ricerca riguardano la letteratura francese e tedesca dell'Illuminismo e del primo Romanticismo, la letteratura di viaggio, i rapporti tra scienza e storia letteraria, la storia delle idee.