

Goethe e il pensiero meridiano

Vanessa Pietrantonio

Università di Bologna
(vanessa.pietrantonio@unibo.it)

Abstract

Il saggio si propone di analizzare, nel Viaggio in Italia di Goethe, quella costellazione metaforica denominata da Camus «pensiero meridiano». Se, indubbiamente, tale dicitura appartiene a Camus, la sua genealogia – come si tenta di dimostrare – è senz’altro più articolata. Un primo antecedente è costituito, infatti, da Nietzsche, e soprattutto, dalla sua insistente riflessione, in *Così parlò Zarathustra*, sull’universo simbolico del «mezzodì», inteso quale discriminio tra le consunte incrostazioni vetero-umanistiche e l’annuncio di una nuova era dell’umanità. Lungo tutt’altra direzione, completamente autonoma rispetto a Nietzsche, si snoda l’itinerario «meridiano» di Valéry, ricapitolato nel saggio *Ispirazioni mediterranee*: itinerario verso un luogo archetipico, origine della coscienza intellettuale e collettiva dell’uomo europeo. Ma, come tutti i luoghi archetipici, è segnato dal conflitto tra un passato oramai irrecuperabile e le smentite del presente. Si tratta proprio dell’antinomia già compiutamente messa in luce da Goethe in alcune tappe del suo Viaggio in Italia. A Venezia, come a Roma e Palermo, egli prende atto che le tracce del loro fulgido passato convivono, quotidianamente, con le profonde incrinature prodotte da un tempo storico in cui ogni «aura» è tramontata. Anche per lui, dunque – prima che Nietzsche lo teorizzasse esplicitamente –, non esiste alcuna alternativa alla interminabile lotta tra Apollo e Dioniso.

Parole chiave

Pensiero meridiano, viaggio, coscienza, passato, aura

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/822>

Diritto d’autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>. Gli autori mantengono il diritto d’autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

È certamente rischioso estrapolare un singolo testo di Goethe dalla rete di intersecazioni e rimandi che, in forma esplicita o in modo obliquo, lo legano al corpus complessivo di un'opera dalla monumentale consistenza proprio per le giunture stabilite tra la molteplicità di esperienze che la compongono. Nel caso del *Viaggio in Italia* un procedimento del genere si presenta ancora più azzardato, dal momento che la scrittura di questo reportage è intessuta di continui e precisi richiami all'autobiografia intellettuale dell'autore. Ma, inconsapevolmente, egli l'ha solcata anche di spunti che vanno sia al di là del suo itinerario esistenziale sia oltre il perimetro delle numerose e variegate diramazioni che convergono in una tale unità di intenti da inaugurare addirittura quella gloriosa stagione della storia culturale tedesca compresa con il nome di *Goethezeit*.

Accanto alla tensione centripeta che percorre l'elaborazione e la redazione del *Viaggio in Italia*, spingendolo verso il macrotesto costituito dal resoconto dell'esperienza italiana di Goethe, esiste anche un movimento di tipo opposto, propriamente centrifugo, che proietta questa tappa decisiva del suo itinerario intellettuale verso uno scenario non appartenente, in forma esclusiva, né a Goethe né alla cultura del suo tempo.

Si tratta di una variegata costellazione concettuale che affonda le sue radici negli ultimi decenni dell'Ottocento, per poi snodarsi lungo la prima metà del Novecento.

Entro questo spaccato diacronico prende corpo e si articola, nella cultura letteraria e filosofica europea, il tema del «pensiero meridiano», come Camus lo definisce, con una suggestiva e felice dicitura, in quella sorta di manifesto generazionale dal titolo *L'uomo in rivolta*. Per quanto Camus si confermi, nel 1951, il più appassionato ed empatico esegeta di questo tema, la sua riflessione segna cronologicamente l'esito di una genealogia che muovendo da Nietzsche arriva a Valéry.

Ma torniamo a Camus, che ha ufficialmente coniato tale espressione. «Il pensiero meridiano» si intitola la sezione finale dell'*Uomo in rivolta*: ultimo atto, non a caso, di quel movimento di *révolte* teorizzato lungo tutto il corso del saggio come unica alternativa al devastante processo di «disumanizzazione» che grava sulla coscienza morale e intellettuale moderna. Alla schiacciante tirannia di un sapere e di una prassi normativi che, nella loro irrelata astrazione, mirano a svuotare l'etica delle proprie aporie rivitalizzanti, come delle sue proiezioni ideali, il moto di rivolta al quale si appella Camus oppone l'inalterabile potere della contraddizione, la consapevolezza del paradosso: di un rifiuto che è anche riscatto, di una fine che segna anche un nuovo inizio, di un'ombra che è anche una luce. La si può scorgere in quelle notti mediterranee – «notti d'estate, misteri in cui crepitano le stelle» – evocate, con immediata e indimenticabile partecipazione, in alcune tra le prose che l'esordiente Camus raccoglie, nel 1937 con il titolo del *Rovescio e il diritto*, e ristampate successivamente.¹

Nessuno meglio di lui sa quanto ampio e variegato sia lo spettro dei colori che si addensano lungo il paesaggio mediterraneo. Sono i colori di Algeri, di Orano, di Tipasa, le intermittenze luminose disseminate tra le spiagge e i deserti della sua Algeria. Più che propriamente di colori, però, gli occhi di Camus sono imbevuti di chiaroscuri, di dissolvenze cromatiche: di quell'impasto di luci e ombre che, nell'estremo sud del Mediterraneo, sembra confondere il giorno e la notte:

Su queste spiagge di Orania tutti i mattini d'estate paiono essere i primi del mondo. Tutti i crepuscoli sembrano essere gli ultimi, agoni solenni annunciate al tramonto da un'ultima luce che incupisce tutte le tinte. Il mare è d'un blu oltremare, la strada ha il colore del sangue rappreso, la spiaggia è gialla. Tutto scompare insieme alla luce verde; un'ora dopo, le dune sono bagnate di luna. E

¹ Albert Camus, *Il Rovescio e il Diritto* [1958], trad. it. di Sergio Morando, Milano, Bompiani, 1998, p. 31. Nella più che ampia bibliografia esistente su Camus abbiamo tenuto presente, soprattutto in riferimento ai temi qui trattati, Jean-Claude Brisville, *Camus*, Paris, Gallimard, 1959; Jean Grenier, *Albert Camus. Souvenirs*, Paris, Gallimard, 1968; Roger Granier, *Albert Camus soleil et ombre. Une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, 1987; Valeria Turra, *Albert Camus, figure dell'antico. Il mito di fronte all'assurdo*, Verona, Fiorini, 2010; Domenico Canciani, *Albert Camus. L'inferno e la ragione*, Roma, Castelvecchi, 2023.

allora sono notti senza misura sotto una pioggia di stelle. A volte le attraversano le tempeste, e i lampi scorrono lungo le dune, fanno impallidire il cielo, mettono bagliori arancione sulla sabbia e negli occhi.²

Quando il vorace impressionismo visivo di Camus si incrocerà con le cadenze del pensiero, trovando schemi logici che ne possano costituire il corrispettivo concettuale, l'arcobaleno delle efflorescenze luminose che squarciano, nella loro dissonanza, il paesaggio mediterraneo si trasformerà in una costellazione metaforica, anzi in quella vera e propria metafora assoluta – la definirebbe Blumenberg –,³ alla quale Camus darà appunto il nome di «pensiero meridiano». Pensiero che scava nella più stridente contraddizione, che si inarca sull'orlo della più irriducibile antinomia, senza pretendere di risolverle, di conciliarle in un ordine superiore:

L'assolutismo storicista, nonostante i suoi trionfi – leggiamo nelle ultime pagine dell'*Uomo in rivolta* –, non ha mai cessato di cozzare contro un'esigenza invincibile della natura umana di cui il Mediterraneo, dove l'intelligenza è sorella della luce cruda, serba il segreto. [...] L'Europa non è mai stata altrimenti che in questa lotta fra meriggio e mezzanotte. Non si è degradata se non disertando questa lotta, eclissando il giorno con la notte. La distruzione di quest'equilibrio dà oggi i più bei frutti Privi delle nostre mediazioni, esiliati dalla bellezza naturale, siamo di nuovo nel mondo dell'Antico Testamento, costretti fra Faraoni crudeli e un cielo implacabile. Nella miseria comune rinasce allora l'antica esigenza: di nuovo la natura si erge di fronte alla storia. Beninteso, non si tratta di disprezzare nulla, né di esaltare una civiltà contro un'altra, ma semplicemente di dire che esiste un pensiero cui il mondo di oggi non potrà più a lungo rinunciare. [...] La giovinezza del mondo si trova ancora intorno alle stesse sponde. Gettati nell'ignobile Europa ove muore, priva di bellezza e d'amicizia, la più orgogliosa tra le razze, noi mediterranei viviamo sempre della stessa luce. In cuore alla notte europea, il pensiero solare, la civiltà dal duplice volto, attende la sua aurora. Ma già questa rischiara le vie di una vera signoria.⁴

La natura del «pensiero solare» al quale si riferisce Camus si dimostra del tutto particolare. Paradossalmente non appartiene solo al giorno – come aveva richiesto la classica tradizione teofanica –, ma anche alla notte, rivelando, di conseguenza, una complicità inestricabile con il principio a esso opposto, con quel principio dal quale la luminosità trae origine e nel quale si ritira prima di rinascere. Il «pensiero solare», gemmazione immediata del pensiero meridiano, non teme, infatti, il divenire. Tenta, viceversa, di adeguarsi con piena aderenza al flusso di trasmutazioni attraverso il quale si dispiega la *dynamis* interna alla natura.

Risulta evidente, a questo punto, il debito contratto da Camus con Nietzsche (esplicitamente ammesso da lui stesso nel corso dei suoi *Taccuini*), in primo luogo con il Nietzsche teorico della gioia meridiana, del «grande meriggio» (*der grosse Mittag*, come lo definisce in *Così parlò Zarathustra*), oltre che, ovviamente, con il Nietzsche della *Nascita della tragedia*: interprete di quello spirito greco che segna, per Camus, la genesi del «pensiero meridiano». La sacralità del meriggio, un'ora alla quale la tradizione antica e medioevale attribuiva il valore, spesso inquietante, di discriminio simbolico tra le due parti del giorno,⁵ si dissolve, a opera di Nietzsche, nella fenomenologia del processo

² Camus, *Il Rovescio e il Diritto*, cit., pp. 119-120.

³ Cfr. Hans Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* [1960], trad. it. di Maria Vittoria Serra Hansberg, Bologna, il Mulino, 1969.

⁴ Camus, *L'uomo in rivolta* [1951], trad. it. di Liliana Magrini, Milano, Bompiani, 1958, pp. 328-329. È indubbiamente merito di Franco Cassano avere sottolineato lo spessore filosofico, e le derivazioni storico-politiche che ne discendono, presenti nel «pensiero meridiano» di Camus, attribuendogli, così, un nuovo risalto (cfr. Franco Cassano, *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 1996).

⁵ Cfr. Roger Caillois, *I demoni meridiani* [1936], a cura di Carlo Ossola, trad. it. di Alberto Pelissero, Torino, Bollati Boringhieri, 1988; Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte* [1964], trad. it. di Renzo Federici, Torino, Einaudi, 1983.

archetipico del trapasso, nell'abisale *coincidentia oppositorum* – coincidenza tra attimo ed eternità, vita e morte – che regola il flusso del divenire. Nel penultimo capitolo di *Così parlò Zarathustra*, intitolato «Il canto del nottambulo», la voce del profeta, rivolgendosi ai propri discepoli, non si incrina di fronte alla contraddizione più eclatante: «Una goccia di rugiada? Un vapore e profumo di eternità? Non lo udite? Non lo odorate? Proprio ora, il mio mondo divenne perfetto, mezzanotte è anche mezzogiorno»⁶.

Entro queste tenebre il tramonto dell'uomo, giunto al vertice della sua dissoluzione, trapassa nel fascio luminoso di una nuova nascita. La nascita dello *Übermensch*, dell'oltre-uomo. È un ribaltamento inquietante, certo, se non segnasse nello stesso tempo l'irruzione di un'impresa, e imprevedibile, *chance* di salvezza. Perciò Zarathustra, nel capitolo intitolato appunto «Mezzogiorno», aveva precedentemente definito l'ora meridiana il «baratro», insieme, «ilare» e «orrido».⁷ Un ossimoro che, con straordinario vigore figurativo, esprime l'intreccio tra «sofferenza» (*Leid*) e «conoscenza» (*Erkenntnis*) indicato da Nietzsche, nella *Nascita della tragedia*, quale fondamento dello spirito greco.⁸

È lo stesso presupposto che Valéry, in un saggio del 1936, ascribe a carattere archetipico della cultura mediterranea. Originariamente concepito come una conferenza tenuta nel 1933, porta ancora una volta un titolo emblematico, *Ispirazioni mediterranee*. La rete di implicite convergenze che legano la *Stimmung marina* di Valéry alle profezie pronunciate da Zarathustra intorno al «grande meriggio» è talmente fitta, capillare, da offuscare, o almeno fare scivolare in secondo piano, la profonda eterogeneità che impronta l'orientamento complessivo del pensiero di Nietzsche e della riflessione di Valéry. Per molti aspetti si tratta della medesima affinità sotterranea che avvicina le «ispirazioni mediterranee» di Valéry al «pensiero meridiano» di Camus: due continenti, per altro, agli antipodi nell'atlante della cultura francese del Novecento.

Per Valéry, infatti, il Mediterraneo corrisponde, come per Camus, al luogo della sua infanzia. Così lo rievoca in apertura di *Ispirazioni mediterranee*:

Sono nato in un porto di media importanza, sito in fondo a un golfo, ai piedi di una collina, la cui massa rupestre si stacca dalla linea generale della riva. [...] Mi rallegra d'essere nato in un luogo tale che le mie impressioni siano state quelle che si ricevono di fronte al mare e in mezzo all'operosità degli uomini. Per me non esiste spettacolo da paragonarsi a quello che si vede da una terrazza o da un balcone ben situato al di sopra di un porto. L'occhio in quel posto privilegiato possiede lo spazio di cui si inebria e la semplicità generale del mare, e insieme la vita e l'industria umane, che trafficano, costruiscono, manovrano lì accanto.⁹

Valéry passa, poi, a descrivere uno spettacolo a lui abituale, il quale non cessa, però, di stupirlo ogni volta:

L'occhio può riportarsi, ad ogni momento, alla presenza di una natura eternamente primitiva, intatta, che l'uomo non può alterare, costantemente e visibilmente sottomessa alle forze universali, e ne riceve una visione identica a quella che ne hanno ricevuto i primi esseri. Ma quello sguardo, avvicinandosi alla terra, subito scopre, prima, l'opera irregolare del tempo che modella indefinitamente la riva, poi l'opera reciproca degli uomini: le costruzioni da loro accumulate, le forme geometriche che impiegano, linea retta, piani o archi, s'oppongono al disordine e

⁶ Cfr. Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, trad. it. di Mazzino Montinari, nota introduttiva di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 1976, p. 391. Su questa rete di ambivalenze presenti nel pensiero di Nietzsche cfr. Ferruccio Masini, *Il 'mezzodi' come metafora cosmico-estetica dell'eternità*, in Id., *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 195-219.

⁷ Cfr. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 337.

⁸ Cfr. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. di Sossio Giametta, nota introduttiva di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 1977, p. 37.

⁹ Paul Valéry, *Ispirazioni mediterranee* [1933] in Id., *La caccia magica*, a cura di Maria Teresa Giaveri, Napoli, Guida, 1985, pp. 59-60.

agli accidenti delle forme naturali. [...] Così l'occhio abbraccia nello stesso tempo l'umano e l'inumano.¹⁰

Il paesaggio mediterraneo che si spalanca al suo sguardo, assuefatto da tempo alla più assoluta precisione, appare solcato da una polarità antinomica di originaria pregnanza: mitico-simbolica prima che storica. Tale si rivela il conflitto tra ordine e caos, misura e trasgressione, che Valéry scorge impresso nell'ambiente marino. Attenzione, però: la contrapposizione tra l'«umano» e l'«inumano» – come Valéry l'ha fissata in chiusura del passo citato – non esclude il reciproco legame attraverso cui i due termini si offrono allo sguardo dello spettatore, anzi lo presuppone. Allo stesso modo secondo il quale, nella *Nascita della tragedia*, i due impulsi originari della civiltà greca, Apollo e Dioniso, sono legati, avvinti, proprio dalla loro discordia: «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso», osserva Nietzsche in uno dei capitoli finali.¹¹

Adesso possiamo anche provare a tirare le fila di questo rapsodico excursus «meridiano».

Che intorno a tale epicentro si realizzino incroci e confluenze del tutto insospettabili, come testimoniano le intersezioni tra Nietzsche, Valéry e Camus, è il segno non solo della prepotente attrazione teorico-filosofica esercitata da un tema del genere, ma soprattutto della comune interpretazione del Mediterraneo quale luogo simbolico della dissonanza, del conflitto archetipico, dell'inesauribile e aspra *coincidentia oppositorum*. Luogo assoggettato alla legge della pura, incessante, metamorfosi, del continuo trapasso di un principio nel segno contrario. Tutto, nel panorama storico e geografico del Mediterraneo, è incerto, mutevole, fluttuante: luci, colori, suoni, odori. Come lo sono, d'altronde, i costumi e le istituzioni della vita sociale dei suoi abitanti, impregnati, nello stesso tempo, di un'atavica selvatichezza e della più sofisticata civiltà. Nietzsche, Valéry e Camus ne sono perfettamente consapevoli.

Ma, prima ancora, ne era altrettanto consapevole proprio Goethe, grande capostipite, con il *Viaggio in Italia*, del «pensiero meridiano». Un antenato, comunque, molto singolare, dal momento che la sua primogenitura risulta pienamente evidente attraverso una filigrana di scorci e di considerazioni che non rientrano consapevolmente nel progetto e nella stesura dell'opera.

Esistono, infatti, ampie frange dell'orizzonte testuale del *Viaggio in Italia* che sembrano sfuggire al controllo del suo autore, ai valori e ai significati che intende attribuire all'opera. Proprio l'ideale esemplarità programmaticamente affidata al suo viaggio italiano viene con frequenza smentita dallo stesso Goethe. Nelle intenzioni doveva coincidere con l'itinerario verso quel «punto centrale» (*Mittelpunkt*) – così lo definisce il primo novembre 1786, appena giunto per la prima volta a Roma – che corrisponde allo stato di «chiarità e di pace» (*Klarheit und Ruhe*) evocato pochi giorni dopo, il 10 novembre. Se davvero Goethe ritrova a Roma, come nelle altre tappe del suo viaggio italiano, questa condizione edenica, essa si confonde e sovrappone, tuttavia, con una tonalità del tutto opposta: con l'esperienza e la conoscenza della disgregazione, del caos, dell'informe, del brusco ribaltamento di ruoli e ordini sociali. Esperienza, dunque, della costante, tangibile, *Metamorphose*, per riprendere uno dei termini-chiave del lessico di Goethe. Conversione della «chiarità e pace» in una fitta coltre di ombre, di minacciose pulsioni. E viceversa. Le polarità antagonistiche della luce e dell'oscurità, della ragione e del caos, convivono nell'itinerario italiano di Goethe con la stessa drammatica simmetria registrata dal «pensiero meridiano» di Nietzsche, Valéry e Camus.

Per quanto rivolto ostinatamente a rintracciare nel «suolo classico» i segni della «vera grandezza» dello spirito – per riprendere i termini adoperati in una pagina del

¹⁰ Ivi, p. 60.

¹¹ Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 145.

dicembre 1787 –,¹² Goethe, ben presto, è costretto a prendere atto della duplicità inaggravabile incisa nello scenario italiano. Fin dalla tappa veneziana.

Appena arrivato in laguna, Goethe può finalmente affermare: «Venezia non mi è più una mera parola, il nome vuoto che per me, nemico giurato delle vacue sonorità, fu tante volte motivo d'angoscia».¹³ Ora Venezia, per lui, è una città reale, anche se avvolta in un'aura unica. Già il 29 settembre 1786, giorno immediatamente successivo al suo arrivo, il resoconto non potrebbe essere più entusiasta:

Di Venezia si è già tanto detto e stampato, che non voglio indugiare nelle descrizioni; racconterò solo ciò che mi viene sott'occhio. [...] Il Canal Grande, con le sue svolte serpentine, non la cede in bellezza ad alcuna strada del mondo, né vi è spazio che regga il confronto con quello antistante piazza san Marco: alludo al grande specchio acqueo che è quasi abbracciato in forma di mezzaluna dalla città vera e propria. Sul filo dell'acqua si scorge a sinistra l'isola di S. Giorgio Maggiore, un po' più lontano a destra la Giudecca col suo canale, ancora più a destra la Dogana e l'imbocco del Canal Grande, dove subito, di fronte a noi, rifulgono alcuni giganteschi templi marmorei.¹⁴

Goethe, nel suo entusiasmo per Venezia, riesce a tenersi lontano dall'abusata apoteosi di un mito puramente artistico-letterario. Accondiscendervi significherebbe tradire i presupposti che orientano il suo viaggio:

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. Questi sono, descritti in pochi tratti, gli oggetti principali che colpiscono i nostri sguardi allorché passiamo fra le due colonne della piazza.¹⁵

Un proposito di questo tipo, squisitamente conoscitivo, gli impone di estendere il suo spettro visivo, poiché deve includervi elementi eterogenei che non si amalgamano immediatamente con l'*hic et nunc* richiesto da ogni scorci o frammento quale garanzia della loro aura. Consegnata a un remoto passato in aperta opposizione con i segni evidenti di decadenza testimoniati dal presente sembra a tratti vacillare. Solo pochi righi dopo aver celebrato la suprema bellezza del Canal Grande Goethe non può fare a meno di notare che

¹² Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it. di Emilio Castellani, commento di Herbert von Einem adattato da Emilio Castellani, prefazione di Roberto Fertonani, Milano, Mondadori, 1993, p. 510. Anche in questo caso è impossibile tenere conto, sia pure in minima parte, della sterminata bibliografia accumulatasi nel corso del tempo, pertanto ci limitiamo a segnalare esclusivamente quei contributi dei quali ci siamo maggiormente avvalsi, tra i quali cfr. soprattutto Klaus H. Kiefer, *Wiedergeburt und Neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes Italienischer Reise*, Bonn, Bouvier, 1978; Albert Meier, *Un paese indicibilmente bello: il «Viaggio in Italia» di Goethe e il mito della Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1987; Norbert Miller, *Der Wanderer. Goethe in Italien*, München-Wien, Hanser, 2002. Per quanto risulti più eccentrico rispetto al percorso qui seguito va comunque segnalato, per la sua originalità e intelligenza critica, il lavoro di Roberto Zappetti, *Una vita in incognito. Goethe a Roma*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000. Per la cornice storica entro la quale si snoda il viaggio italiano di Goethe cfr. Cesare de Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa Napoli, 1996; Id., *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli, 2014; Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, il Mulino, 2006; Id., *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, il Mulino, 2017. Per un inquadramento generale, infine, del *Viaggio in Italia* all'interno dell'opera complessiva di Goethe cfr. Gabriella Catalano, *Goethe*, Roma, Salerno, 2014.

¹³ Ivi, p. 67.

¹⁴ Ivi, pp. 71-72.

¹⁵ Ivi, p. 45.

E pur se queste lagune si colmano via via, e dalle paludi salgono perfidi miasmi, se il commercio langue e la potenza della Repubblica declina, nondimeno la sua struttura grandiosa e il suo carattere non cesseranno un istante di apparire all'osservatore degni di venerazione. Come tutto ciò ch'è provvisto di esistenza sensibile, anch'essa soggiace al tempo.¹⁶

L'ossimoro, fisicamente inscritto nella geografia e nella storia di Venezia, non potrebbe essere più dissonante, nonostante l'attenuazione che deriva da un semplice accenno. Goethe è a un passo dal consegnare l'immagine di Venezia a quella sua ontologica duplicità ufficialmente sancita da Simmel in un saggio del 1907:

Venezia, invece, è la città dell'artificio. [...] Tutti a Venezia si muovono come su un palcoscenico: con la loro operosità, che non produce nulla, o con le loro vuote fantasticherie, essi compaiono ininterrottamente da dietro un angolo per poi scomparire subito dopo all'angolo successivo, e in questo hanno sempre qualcosa degli attori, che a destra e sinistra della scena non sono nulla; la rappresentazione ha luogo solo lì e non ha origine nella realtà che la precede, né conseguenze nella realtà che la segue. [...] Ambiguo è il carattere dei campi veneziani, che con l'assenza di vetture, il loro spazio chiuso, stretto e simmetrico, ci appaiono come delle stanze; [...] ambigua è la doppia vita della città, da una parte la rete delle calli, dall'altra la rete dei canali, così che essa non appartiene né alla terra né all'acqua – al contrario, ogni volta appare come la veste proteiforme, dietro la quale l'una attrae ogni volta l'altra come fosse il suo vero corpo.¹⁷

Goethe avrebbe concordato con l'analisi di Simmel. Anche al suo sguardo la «veste proteiforme» rappresenta l'emblema più pertinente di Venezia, pur stemperando l'eccessivo pathos moralistico con il quale – in modo stranamente eccentrico per lui – il filosofo tedesco osserva la città lagunare. La maschera non solo trova a Venezia il proprio sfondo privilegiato, ma costituisce una sorta di materializzazione della sua originaria duplicità.

Ecco la conclusione alla quale arriva Goethe alla fine del suo soggiorno veneziano. È il 10 ottobre 1786:

Finalmente posso anche dire d'aver assistito a una commedia! Recitavano oggi al Teatro S. Luca le *Baruffe chiozzotte*. Tutti i personaggi sono gente di mare, abitanti di Chioggia, insieme alle loro mogli, sorelle e figlie. Ottimamente imitato è il loro continuo vocio, pacifico o ostile che sia, i loro traffici, la loro vivacità, bonomia, trivialità, arguzia, allegria, spontaneità di modi. [...] Ma neppure m'era mai capitato d'assistere a una esplosione di gioia come quella cui s'abbandonò il pubblico nel veder rappresentati così naturalmente se stesso e i propri simili: risa, grida di giubilo dal principio alla fine. [...] Queste maschere per noi non molto più che mummie, prive come sono di vita e di significato, qui fanno mirabilia, da autentiche creature del paese. Le differenze di età, di caratteri, di ceti sociali hanno preso corpo in travestimenti bizzarri, e dato che ognuno va in giro mascherato per la maggior parte dell'anno, nessuno si sorprende delle facce nere che compaiono sulle scene.¹⁸

Ma la sorpresa maggiore è un'altra. Scoprire che la stessa Roma, meta ideale del viaggio, intorno alla quale gravita tutto il suo itinerario italiano, soggiace all'inquietante principio metamorfico del travestimento. Anche Roma è una città in maschera. Anche Roma è una città doppia, ambigua, nella quale la convivenza tra Apollo e Dioniso è tutt'altro che episodica o casuale, anzi si rivela come l'icona più aderente a questa capitale dello spirito

¹⁶ Ivi, p. 73.

¹⁷ Georg Simmel, *Venezia* [1907], in Id., *Roma, Firenze, Venezia*, a cura di Federica Corecco e Christian Zürcher, introduzione di Andrea Pinotti, Milano, Meltemi, 2017, pp. 64-68.

¹⁸ Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., pp. 102-104.

mediterraneo. Certo, «chiarità e pace» (*Klarheit und Ruhe*) espandono prepotentemente le proprie irradiazioni luminose fino a penetrare quasi in ogni angolo della città, ma è una sovranità, la loro, tutt'altro che incondizionata. Il 7 novembre 1786 non può fare a meno di notarla:

Ma, confessiamolo, è una dura e contrastante fatica quella di scovare pezzetto per pezzetto, nella nuova Roma, l'antica; eppure bisogna farlo, fidando in una soddisfazione finale impareggiabile. Si trovano vestigia di una magnificenza e di uno sfacelo che superano, l'una e l'altro, la nostra immaginazione. Ciò che hanno rispettato i barbari, l'han devastato i costruttori della nuova Roma.¹⁹

L'allarme maggiore proviene, però, dalle tracce di un altro «sfacelo», ben più traumatico. Discende dal progressivo deterioramento della ragione, dalla soppressione di ogni misura, di ogni principio di ordine. È quanto dimostra il Carnevale romano: un evento che alla «chiarità e alla pace» nelle quali sembra immerso la città sostituisce l'oscurità delle pulsioni distruttive più ancestrali. Assistendo al Carnevale Goethe è consapevole di trovarsi di fronte a uno spettacolo che non ha nulla di pittoresco, poiché è l'espressione, profondamente radicata, dei dispositivi che regolano le passioni collettive del popolo romano. Come tale va analizzato, isolandone con minuzia e pazienza le singole componenti. Nel primo soggiorno romano l'impatto con il Carnevale è così violento da lasciare Goethe interdetto, quasi attonito. Il 20 febbraio 1787, mercoledì delle Ceneri, si limita a notare:

La mattana è ormai finita. Ancora iersera i moccoli innumerevoli furono un folle spettacolo. Bisogna aver veduto il Carnevale a Roma per togliersi completamente la voglia di rivederlo. Nulla c'è da scrivere in proposito, anche se una descrizione a voce potrebbe essere gustosa. Resta la spiacevole sensazione che in fondo tutta questa gente non sia affatto allegra, e che non abbiano danaro abbastanza per lasciarsi andare a quel poco di divertimento al quale aspirerebbero. I grandi sono tirchi e si tengono indietro, il ceto medio è privo di mezzi, il popolo inerte. Negli ultimi giorni il baccano era spaventevole, ma senza vera gioia. Un cielo infinitamente sereno guardava dall'alto, nobile e puro, a quelle buffonate. [...] Non siamo in presenza d'una festa destinata ad abbagliare gli occhi degli spettatori; [...] no, è piuttosto un semplice segnale che ognuno è libero di folleggiare e impazzire a volontà e che, all'infuori delle zuffe e delle coltellate, tutto è permesso.²⁰

La curiosità di lasciarsi nuovamente accerchiare dal Carnevale gli tornerà invece nel suo secondo soggiorno romano e sarà l'occasione per descrivere in un lungo resoconto (uno dei primi frammenti del *Viaggio in Italia* dati alle stampe) lo spettacolo di questo «sfrenato tripudio collettivo». Ogni volta irripetibile sfolgorio del caos, di un'ebbrezza generale vicina alla totale libertà, il Carnevale romano descritto da Goethe sembra illustrare quasi alla lettera l'esplosiva forza di trasgressione sociale che i grandi esegeti dello spirito carnevalesco – da Florens Christian Rang a Julio Caro Baroja e Michail Bachtin –²¹ hanno ritrovato in questo evento che, nella sua eccezionalità, apre una breccia nell'ordinato corso della ragione. Su quest'ultimo punto l'interpretazione di Goethe, riguardo almeno al Carnevale romano, si rivela, però, decisamente drammatica. A Roma il Carnevale non si manifesta attraverso i tratti consueti della pausa, dell'interregno temporale nel quale tutto è consentito. Esso segna, al contrario, il prolungamento e

¹⁹ Ibid., p.143.

²⁰ Ibid., p. 194.

²¹ Cfr. Florens Christian Rang, *Psicologia storica del carnevale* [1927-1928], a cura di Fabrizio Desideri, commento di Massimo Cacciari, Venezia, Arsenale, 1983 [poi Torino, Bollati Boringhieri, 2008]; Julio Caro Baroja, *Il Carnevale* [1965], trad. it. di Daniela Carpani, Genova, Il Nuovo Melangolo, 1989; Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale e rinascimentale* [1965], trad. it. di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1979.

l'amplificazione di una tensione dionisiaca che è un requisito costitutivo del carattere romano. Nelle prime pagine della sua esposizione Goethe lo ribadisce esplicitamente:

Come spiegheremo tra poco, il carnevale è in verità la continuazione o meglio il punto culminante di questi consueti svaghi domenicali e festivi; non è nulla di nuovo, né di straordinario, né d'unico, ma si ricollega affatto naturalmente al modo di vita romano.

Del pari, non ci sembrerà per nulla straordinario il veder sciamare all'aperto tanta gente mascherata, avvezzi come siamo a osservare per tutto l'anno, sotto un cielo lieto e sereno, continui spettacoli viventi. Non passa festa che non si espongano tappeti alle finestre, si spargano fiori, si tendano striscioni di stoffa, rendendo le strade simili a grandi sale e gallerie. Nessun morto vien portato alla sepoltura senza un seguito di cappucci delle confraternite; la miriade delle vesti monacali abitua l'occhio a sagome strane e bizzarre; tutto l'anno sembra d'essere a carnevale.²²

Parole simili non possono passare inosservate. Questa volta valgono, per Goethe, come legittimazione esplicita della duplicità di Roma: città della suprema «chiarità e pace» e, insieme, del perenne carnevale.

Un'opposizione analoga viene riscontrata a Napoli, dove la cornice infernale dell'eruzione vulcanica si sovrappone a un «paradiso in cui ciascuno vive in una sorta d'ebbrezza obliosa».²³ Anche Palermo ripropone la medesima antinomia. Questo estremo lembo di un Eden dimenticato, mentre continua ad accreditare il suo stupore naturale, non può – né vuole – dissimulare, nello stesso tempo, il teatro di mostruose assurdità ideate dal principe di Palagonia,²⁴ rimanendo, inoltre, patria della maschera per eccellenza della seconda metà del Settecento: di quel falsario, illusionista, truffatore che passa sotto il nome di Cagliostro, nei cui confronti Goethe dimostra notevole curiosità²⁵.

Non è un caso, avrebbe rilevato Valéry, acuto interprete dello stesso Goethe, oltre a dimostrarsi impareggiabile esegeta dello spirito mediterraneo.

Nel *Discorso in onore di Goethe*, pronunciato alla Sorbona il 30 aprile 1932 celebrandone il centenario della morte, Valéry lo definisce «il grande apologeta dell'Apparenza»,²⁶ perciò «gli antichi, forse, lo avrebbero raffigurato sotto le sembianze ambigue di quel dio mostruoso cui Roma tributava un culto; dio del transito, dio della transizione, il quale contemplava tutte le cose possibili da due opposti volti: JANUS».²⁷

«Due opposti volti», appunto. Tale è l'effigie stessa del «pensiero meridiano», racchiusa in un'ambivalenza degna di Faust. Ecco perché solo Goethe poteva esserne il precursore più autentico.

²² Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 545.

²³ Ivi, p. 230.

²⁴ Su questo misterioso, bizzarro, personaggio della Sicilia settecentesca e sulla sua residenza presso Bagheria, ancora più misteriosa e bizzarra (denominata addirittura villa dei mostri), oggetto della distesa attenzione di Goethe, e anche di altri visitatori stranieri nel corso del loro viaggio in Italia, cfr. Giovanni Macchia, *Il principe di Palagonia. Mostri, sogni, prodigi nelle metamorfosi di un personaggio*, con 8 fotografie di Enzo Sellerio, Milano, Mondadori, 1978.

²⁵ Cfr. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., pp. 281-293.

²⁶ Cfr. Valéry, *Varietà*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Rizzoli, 1971, p. 158.

²⁷ Ivi, p. 163.



Figura 1: Canaletto, *Ingresso al Canal Grande*, c. 1730



Figura 2: Johannes Lingelbach, Carneval in Rome, 1650-1651



Figura 3: Wilhelm Marstrand - *La serata dei moccoletti sul Corso a Roma - 1848*



Figura 4: Ippolito Caffi - Festa dei moccoletti



Figura 5: Villa Palagonia, Palermo