

Amico mio,

ho davanti a me i saggi destinati a questo libro, e mi chiedo se siano pubblicabili, se possano cioè questi lavori dar vita a un'unità nuova, a un libro. Per ora infatti non c'interessa sapere cosa possono offrire questi saggi in quanto studi di « storia letteraria », ma soltanto se in essi c'è qualcosa che possa farli diventare una forma nuova, autonoma, e se questo principio è comune a ciascuno di essi. Che cos'è questa unità – ammesso che esista? Non intendo tentarne una formulazione, perché il discorso non riguarda ora né me né il mio libro; il problema che ci sta di fronte è più importante, più generale: è il problema di vedere se tale unità possa esistere. In quale misura gli scritti veramente grandi, appartenenti alla medesima categoria di questi, abbiano una loro forma e in quale misura questa sia una forma autonoma; in quale misura il genere di punto di vista e la sua configurazione siano in grado di sottrarre un'opera dal campo delle scienze e di collocarla nel campo dell'arte, pur mantenendo distinti i confini che separano le scienze dall'arte; come le infondano l'energia necessaria per imporre un nuovo ordine concettuale alla vita, pur tenendola ben distinta dalla gelida e intoccabile perfezione della filosofia. Questo mi sembra l'unico modo possibile per fare un'apologia non superficiale di questi scritti, ma al tempo stesso per sottoporli ad una critica profonda; infatti essi verranno giudicati in prima istanza secondo il metro che qui verrà stabilito e la determinazione di questo punto di riferimento ci dirà per ora la distanza che li separa da esso.

Insomma: la critica, il saggio – chiamalo per ora come vuoi – come opera d'arte, come genere artistico. Lo so, questo problema ti annoia, e hai la sensazione che tutti gli argomenti pro e contro siano ormai roba vecchia. Wilde e Kerr hanno reso di uso comune una massima,

già nota al romanticismo tedesco, il cui significato ultimo i greci e i romani percepivano, del tutto inconsapevolmente, come ovvio: che la critica è un'arte e non una scienza. Tuttavia io credo – è solo per questo che oso molestarti con queste osservazioni – che tutte queste controversie non abbiano toccato il vero nocciolo del problema; il problema cioè di cos'è il saggio, di come lo si esprime in modo appropriato e quali siano i mezzi e la traccia di questa espressione. Credo che a questo proposito si sia troppo insistito sul « com'è ben scritto! », sul fatto che il saggio potrebbe essere stilisticamente equivalente a una poesia e che sarebbe perciò errato parlare di valori differenti. Forse, ma che cosa significa questo? Anche se noi consideriamo in questo senso la critica come opera d'arte, tuttavia non abbiamo detto alcunché circa la sua essenza. « Ciò che è ben scritto, è un'opera d'arte », un annuncio o una notizia di giornale ben scritti sono essi pure poesia? Capisco a questo punto quello che in una tale concezione della critica ti può irritare: l'anarchia, la negazione della forma, che permetterebbe a un intelletto che si presume sovrano di giocherellare a suo piacimento con ogni possibilità; invece quando io parlo del saggio come una forma d'arte, lo faccio in nome dell'ordine (dunque quasi in modo puramente simbolico e inappropriato); perché sento che ha una forma che lo distingue da tutte le altre forme d'arte con l'impellabile rigore di una legge. Io cerco di isolare il saggio con la massima evidenza proprio definendolo una forma d'arte.

Perciò non parleremo più delle sue affinità con la poesia, ma di ciò che lo distingue dalla poesia. Ogni affinità non sarà che lo sfondo necessario affinché risulti con maggiore evidenza la diversità. Intendo riferirmi alla poesia per avere dinanzi agli occhi i saggi veri, non quel genere di scritti utili ma che senza alcun diritto vengono chiamati saggi, i quali non possono darci altro che erudizione e dati e « riferimenti ». Perché leggiamo i saggi? Molti li leggono per erudizione, ma taluni vi trovano ben altre attrattive. Non è difficile distinguerli: noi oggi – non è vero? – valutiamo e guardiamo la « tragedia classica » con occhi ben diversi rispetto a quanto faceva

Lessing nella *Drammaturgia*; strani e quasi incomprensibili ci appaiono i greci di Winckelmann e forse presto proveremo dei sentimenti non diversi nei confronti del *Rinascimento* di Burckhardt. E ciò nonostante li leggiamo – perché? Ma esistono scritti di critica, che assomigliano a certe ipotesi delle scienze naturali o a certi progetti di parti di una macchina, i quali perdono tutto il loro valore nel momento in cui si formula una nuova ipotesi o si trova un progetto migliore. Se qualcuno però – è una mia speranza e una mia attesa – scrivesse la nuova *Drammaturgia*, una *Drammaturgia* a sostegno di Corneille e contro Shakespeare, come potrebbe sminuire il valore di quella di Lessing? E cosa possono mutare Burckhardt e Pater, Rhode e Nietzsche all'efficacia dei sogni ellenici di Winckelmann?

« Sì, se la critica fosse una scienza » scrive Kerr. « Ma l'Imponderabile è troppo forte. Nel migliore dei casi essa è un'arte ». E se essa fosse una scienza – non è affatto improbabile che lo diventi – il nostro problema sarebbe diverso? Qui non si tratta di trovare un sostitutivo ma qualcosa di sostanzialmente nuovo, qualcosa che non c'entra affatto col raggiungimento completo o approssimativo di scopi scientifici. Nella scienza c'impressionano i contenuti, nell'arte le forme; la scienza ci offre i fatti e le loro connessioni, l'arte invece ci offre anime e destini. Qui le due strade divergono, qui non ci sono né sostitutivi né transazioni. Se in epoche primitive, ancora indifferenziate, arte e scienza (e religione e morale e politica) erano un Tutto indistinto, non appena la scienza si è emancipata ed è divenuta autonoma, ogni agente preparatorio ha perduto il suo valore. Soltanto quando qualcosa ha sciolto tutti i suoi contenuti in una forma ed è divenuto pura arte, allora non può più diventare superfluo, allora la sua precedente scientificità è del tutto dimenticata e priva di significato.

Esiste dunque una scienza dell'arte; ma esiste anche un modo del tutto differente con cui i temperamenti umani si manifestano, che trova la sua espressione per lo più nello scrivere sull'arte. Per lo più, ho detto, perché esistono molti scritti prodotti da tali sentimenti, i quali non sfiorano né la letteratura né l'arte; scritti dove vengono messi

sul tappeto gli stessi problemi esistenziali che si incontrano in opere che si dicono « di critica » con la differenza che i problemi vengono posti direttamente alla vita senza alcuna mediazione letteraria o artistica. Di questo tipo sono gli scritti dei massimi saggisti: i dialoghi di Platone e gli scritti dei Mistici, i saggi di Montaigne, i fogli di diario immaginari e le novelle di Kierkegaard.

Una serie infinita di sottili passaggi appena percettibili conduce da qui alla poesia. Pensa alle ultime scene dell'*Eracle* di Euripide: la tragedia è già alla fine quando appare Teseo e apprende quanto è accaduto, la spaventosa vendetta di Hera su Eracle. Inizia allora il dialogo della vita tra Eracle afflitto e il suo amico; risuonano domande simili a quelle dei dialoghi socratici, ma coloro che le pongono sono figure più rigide, meno umane e le loro domande sono più concettose, più astratte dall'esperienza diretta, che non quelle dei dialoghi di Platone. Pensa all'ultima scena di *Michael Kramer*, alle *Confessioni di un'anima bella*, a Dante, all'*Everyman*, a Bunyan – debbo portarti altri esempi?

Tu replicherai certamente che la chiusa dell'*Eracle* non è drammatica e Bunyan è... Certo, certo – ma perché? L'*Eracle* non è drammatico perché la logica conseguenza di ogni stile drammatico è che tutta la vicenda interiore viene proiettata in atti, movimenti e atteggiamenti umani, cioè resa visibile e percepibile ai sensi. Tu vedi qui la vendetta di Hera che si avvicina a Eracle e vedi Eracle beato nell'ebbrezza della vittoria, prima che la vendetta l'abbia raggiunto, e poi lo vedi agitarsi furiosamente nella pazzia, con cui essa lo ha colpito, e la sua selvaggia disperazione dopo la tempesta, quando si accorge di quanto gli è accaduto. Ma non vedi nulla di ciò che avviene in seguito. Giunge Teseo – e invano tu cercheresti di definire ciò che accade ora con criteri che non siano di puro raziocinio: ciò che tu senti e vedi non è più un autentico mezzo espressivo di ciò che accade realmente, ciò che accade, accade per puro caso. Tu vedi soltanto che Teseo ed Eracle escono di scena insieme. Prima erano rimbalzate le domande: come sono gli dèi in verità, a quali dèi dobbiamo credere e a quali no, che cos'è la vita e qual è il modo migliore per sopportare vi-

rilmente i propri dolori? L'esperienza concreta che ha suscitato queste domande scompare in lontananze infinite. E se le risposte ci riportano al mondo delle cose, pure non sono più risposte a problemi che la vita vivente ha suscitato, a domande su ciò che questi uomini, ora, in questa determinata condizione esistenziale fanno e su ciò che debbono lasciar perdere. Queste risposte sembrano osservare ogni evento con sguardo estraneo, perché provengono dalla vita e dagli dèi e ignorano il dolore di Eracle e la sua causa, la vendetta di Hera. Lo so che il dramma pone le sue domande anche *alla* vita, che anche in questo caso è *il* destino a fornire la risposta e che in ultima analisi le domande e le risposte sono riferite anche qui a una cosa determinata. Ma il vero autore drammatico (nella misura in cui è vero poeta, vero interprete del principio poetico) osserverà *una* vita con tanta ricchezza e intensità, da farla diventare quasi senza accorgersene *la* vita. Ma qui tutto perde il suo valore drammatico perché diventa operante l'altro principio; quella vita che qui poneva le domande perde tutta la sua corporeità dal momento in cui echeggia la prima parola della domanda.

Esistono dunque due tipi di realtà dell'anima: l'uno è *la* vita e l'altro è il *vivere*; entrambi sono ugualmente reali, ma non possono esserlo contemporaneamente. Nell'esperienza di ogni uomo sono contenuti i due elementi, anche se con intensità e profondità sempre diverse, anche nel ricordo, ora questo ora quello; soltanto in una forma possono essere percepiti contemporaneamente. Da quando esiste una vita e degli uomini che vogliono capirla e ordinarla è esistito sempre questo dualismo nelle loro esperienze. La controversia sulla priorità e la superiorità dell'una o dell'altra trovò per lo più il suo terreno di scontro nella filosofia e le grida di battaglia furono sempre diverse, quindi incomprese e incomprensibili per la maggioranza degli uomini. Nel Medioevo, come sembra, il problema fu posto con la massima chiarezza; i pensatori si divisero in due fronti: gli uni sostenevano che gli universali, le categorie (le idee di Platone, se vuoi) erano le uniche vere realtà, mentre gli altri le ritenevano soltanto parole, nomi riassuntivi delle uniche vere, singole cose.

Lo stesso dualismo divide anche i mezzi dell'espressione; qui il contrasto è tra immagine e « significato ». Il primo principio è creatore d'immagini, il secondo di significati; per l'uno esistono soltanto le cose, per l'altro soltanto le loro relazioni, soltanto categorie e valori. La poesia in sé e per sé non conosce nulla che sia al di là delle cose, per essa ogni cosa è definitiva, unica e incomparabile. Perciò essa non si pone problemi del tipo « non si rivolgono domande alle pure cose, ma solo alle loro relazioni » poiché — come nelle favole — ogni domanda diventa qui a sua volta una cosa, simile a ciò che l'ha fatta nascere. L'eroe si trova ad un bivio o in mezzo alla battaglia, ma il bivio e la battaglia non sono destini tali da giustificare domande e risposte, ma semplicemente e letteralmente battaglie e bivî. L'eroe soffia nel suo corno incantato e appare l'atteso miracolo, un fatto che dà nuovo ordine alle cose. Ma nella critica veramente profonda non c'è vita delle cose, non ci sono immagini, ma solo trasparenza, solo qualcosa che nessuna immagine sarebbe in grado di esprimere adeguatamente. Una « afiguratività di tutte le immagini », ecco l'ideale di tutti i mistici; Socrate, rivolgendosi a Fedro, ha parole di scherno e di disprezzo per i poeti che non hanno mai cantato degnamente la vera vita dell'anima e mai la canteranno. « Poiché il grande Essere, dove un tempo albergava la parte immortale dell'anima, è incolore, senza figura e impercettibile e soltanto il timoniere dell'anima, lo spirito, ha la facoltà di vederlo ».

Forse ribatterai che il mio poeta è una vuota astrazione e così pure il mio critico. Hai ragione, entrambi sono astrazioni, ma forse non completamente vuote. Sono astrazioni perché anche Socrate deve parlare per immagini del suo mondo senza forma e al di là di ogni forma; persino il termine dei mistici tedeschi, « afiguratività », è una metafora. Inoltre non esiste poesia se non c'è ordine nelle cose. Matthew Arnold la chiamò una volta « Criticism of Life ». Essa rappresenta le relazioni fondamentali tra l'uomo, il destino e il mondo ed è scaturita certamente da questa intuizione profonda, anche se spesso non sa nulla delle proprie origini. E se spesso allontana da se stessa ogni atteggiamento problematico e ogni pre-

sa di posizione – la negazione di tutti i problemi non è forse a sua volta un atteggiamento problematico e il consapevole rifiuto dei problemi non è forse a sua volta una presa di posizione? Ma c'è di più: la separazione tra immagine e significato è essa stessa un'astrazione, poiché il significato è sempre avvolto in un velo d'immagini e il riflesso di un bagliore che sta dietro le immagini filtra attraverso ognuna di esse. Ogni immagine è di questo mondo e il suo sguardo brilla per la gioia di esistere; ma essa allude e ricorda a noi qualcosa che esisteva chissà quando, chissà dove, ricorda la sua patria d'origine, quell'unica cosa che è importante e pregna di significato nel fondo dell'anima. Sì, nella loro nuda purezza, questi due estremi del sentire umano sono solo astrazioni, ma soltanto per mezzo di tali astrazioni potevo indicare i due poli possibili dell'espressione letteraria. E gli scritti dei critici, dei platonici e dei mistici sono quelli che con maggior decisione astraggono dalle immagini, che con maggior forza afferrano ciò che sta dietro le immagini.

In tal modo credo di avere anche dimostrato perché questo genere di sensazione richiede una forma artistica particolare e perché ogniqualevolta essa si manifesta nella poesia in altre forme, noi avvertiamo sempre un fastidio. Una volta tu hai postulato, riferendoti a tutto ciò cui viene data una forma, la grande esigenza – forse l'unica esigenza sempre valida ma spietata e che non ammette trasgressioni – che nell'opera d'arte tutto sia plasmato con lo stesso materiale, che ogni sua parte sia ordinata secondo un criterio percepibile da un punto solo. Poiché ogni opera scritta tende sia all'unità che alla molteplicità, il problema stilistico generale è quello di mantenere l'equilibrio della molteplicità delle cose e di articolare con fantasia la massa di materia uniforme. Ciò che è vitale in una forma d'arte, è morto nelle altre: ecco una prova pratica, palpabile, dell'interna divisione delle forme. Ti ricordi quando mi spiegavi la vitalità delle figure umane di certi affreschi fortemente stilizzati? Dicevi: questi affreschi sono dipinti tra colonne, ma benché gli atteggiamenti delle figure umane siano rigidi come quelli delle marionette e ogni fisionomia sia soltanto una maschera, tuttavia ciò ha più vita delle colonne che incorniciano i

dipinti, con i quali forma un'unità decorativa. Ma ha appena un po' più di vita, per mantenere l'unità e tuttavia quel tanto di più perché nasca l'illusione della vita. Qui però il problema dell'equilibrio si pone nei termini seguenti: il mondo e l'al di là, l'immagine e la trasparenza, l'idea e l'emanazione poggiano ciascuno sui piatti di una bilancia, che deve rimanere in equilibrio. Quanto più il problema penetra nel profondo – confronta semplicemente la tragedia con la favola – tanto più lineari diventano le immagini; quanto minore è la superficie che contiene il tutto, tanto più tenui e sfocati diventano i colori; quanto più parca la ricchezza e la molteplicità del mondo, tanto più le fisionomie umane assumono i contorni di maschere. Ci sono però delle esperienze di vita, per esprimere le quali anche gli atteggiamenti più semplici e misurati sarebbero eccessivi – e al tempo stesso insufficienti; ci sono domande la cui voce è così fiavole che per esse il suono dell'evento più incolore non sarebbe una musica d'accompagnamento ma un rozzo rumore; esistono rapporti tra destini umani diversi che sono a tal punto puri e semplici rapporti tra destini in sé, che ogni riferimento umano verrebbe soltanto a disturbare la loro astratta purezza ed elevatezza. Non intendo riferirmi alla finezza e alla profondità, queste sono categorie di valori, che solo all'interno della forma hanno una loro validità; intendo riferirmi ai principi fondamentali che suddividono le forme tra loro, alla materia, con cui tutto si costruisce, alla prospettiva, alla visione del mondo, che conferisce unità al tutto. In breve: se paragonassimo le diverse forme della poesia alla luce del sole rifratta dal prisma, gli scritti dei saggisti sarebbero i raggi ultravioletti.

Esistono dunque esperienze che nessun atteggiamento può esprimere, ma che aspirano tuttavia a trovare un'espressione. Da quanto ho già detto avrai capito a quali alluda e di che tipo esse siano. L'esperienza intellettuale, concettuale, come esperienza sentimentale, come realtà diretta, come principio esistenziale spontaneo; la *Weltanschauung* come avvenimento dell'anima nella sua nuda purezza, come forza motrice della vita. La domanda diretta: che cos'è la vita, l'uomo e il destino? Ma

solo in quanto domanda; perché la risposta anche qui non porta alcuna « soluzione », come nel caso della scienza o – in un'atmosfera più rarefatta – della filosofia; essa è piuttosto, come in ogni genere di poesia, simbolo, destino e tragicità. Quando l'uomo ha un'esperienza del genere, tutto ciò che v'è di esteriore in lui aspetta, con immobile fissità, la decisione che scaturirà dalla lotta delle potenze invisibili, precluse ai sensi. Ogni atteggiamento con cui l'uomo volesse esprimere qualcosa di ciò che sente, falserebbe la sua esperienza, ove non voglia poi sottolineare con ironia la propria insufficienza e quindi con ciò neutralizzarsi. Nulla di esteriore è in grado di dare forma a un uomo che fa questa esperienza – come potrebbe esserne capace la poesia?

Ogni opera scritta rappresenta il mondo sotto il simbolo di un rapporto di destini; il problema del destino determina ovunque il problema della forma. Questa unità, questa coesistenza è così salda, che i due elementi non si presentano separati; anche qui la separazione è possibile solo facendo ricorso all'astrazione. La distinzione, che cerco di fare, sembra essere costituita in pratica solo da una diversità d'accento: mentre è il destino che dà alla poesia il profilo, la forma, e nella poesia la forma appare sempre come destino, negli scritti dei saggi la forma diventa destino, principio creatore di destini. Questa differenza ci dice che il destino estrae le cose dal mondo delle cose, accentua quelle importanti ed elimina quelle non essenziali. Le forme, d'altra parte, recingono una materia che altrimenti si dissolverebbe nel tutto. Il destino viene da lì, da dove proviene il tutto, come cosa tra le cose, mentre la forma – considerata dall'esterno, come qualcosa di finito – delimita i confini di ciò che è estraneo all'essere. Poiché il destino regolatore delle cose è carne della loro carne e sangue del loro sangue, non trova posto negli scritti dei saggi. Infatti il destino, spogliato della sua unicità e casualità, è immateriale e aereo proprio come ogni altra materia incorporea di questi scritti, ai quali esso non dà una forma, tanto più perché mancano di ogni naturale tendenza e capacità a lasciarsi comprimere in una forma.

È per questa ragione che questi scritti trattano delle

forme. Il critico è colui che intravede nelle forme l'elemento fatale, è colui che prova l'esperienza più intensa di fronte a quel contenuto dell'anima che le forme, indirettamente e inconsapevolmente, nascondono in se stesse. La forma è la sua grande esperienza, è, come una realtà immediata, ciò che vi è di figurativo, di veramente vitale nei suoi scritti. L'intensità di questa esperienza infonde vita autonoma a quella forma, nata da un'osservazione « per simboli » dei simboli della vita. Essa diviene una *Weltanschauung*, una prospettiva, una presa di posizione nei riguardi della vita da cui è nata, un modo possibile di darle una propria forma nuova, di ricrearla. Per il critico dunque il momento del destino è quello in cui le cose diventano forme, è l'attimo nel quale tutti i sentimenti e le esperienze che erano al di qua e al di là della forma ricevono una forma, si mescolano e si coagulano in una forma. È l'attimo mistico dell'unione di ciò che sta fuori e di ciò che sta dentro, dell'anima e della forma, mistico proprio come il momento fatale della tragedia, come quello della novella, come quello della lirica, dove, rispettivamente, eroe e destino, caso e necessità cosmica, anima e sfondo, s'incontrano e crescono insieme in una nuova unità inscindibile, per il passato e per l'avvenire. Negli scritti del critico la forma è la realtà, la voce con cui rivolge le sue domande alla vita: questo è il reale, più profondo motivo per cui la letteratura e l'arte sono la tipica, naturale materia del critico. Infatti per lui il punto d'arrivo di una poesia può diventare punto di partenza, inizio, e la forma, persino nella sua più astratta concettualità, gli appare come qualcosa di sicuramente, tangibilmente reale. Ma questa è soltanto la materia più tipica del saggio, non l'unica. Il saggista infatti ha bisogno della forma solo come esperienza, solo come vita vivente, ha bisogno di ciò che in essa è realtà vitale dell'anima. Ma questa realtà si può trovare in ogni manifestazione diretta, sensibile della vita, si può dedurla e intuirli; con tale schema di esperienze si può autonomamente sperimentare e plasmare la vita. Solo il fatto che letteratura, arte e filosofia siano attratte manifestamente e direttamente dalle forme – mentre nella vita esistono come pure esigenze ideali di uomini ed esperienze di un determi-

nato genere — fa sì che nei confronti di una cosa formata basti un'intensità di capacità critiche d'esperienza minore di quanto occorra nei confronti di una cosa vissuta; perciò — ad un primo e superficialissimo sguardo — la realtà della visione formale appare nel primo caso meno problematica che nel secondo. Ma così appare solo al primo e superficialissimo sguardo, poiché la forma della vita non è più astratta della forma di una poesia. Eppure lì la forma diventa percepibile solo mediante astrazione e la sua verità non ha una forza maggiore di quella con cui fu esperita. Sarebbe superficiale distinguere le poesie assumendo come criterio il fatto che abbiano tratto dalla vita oppure altrove la loro materia, poiché la forza della poesia creatrice della forma frantuma e disperde comunque tutto ciò che è vecchio, che è già stato formato, e nelle sue mani tutto diventa materia grezza e informe. Una tale distinzione mi sembra anche nel nostro caso altrettanto superficiale. Infatti i due modi di considerare il mondo non sono che prese di posizione sulle cose, ed entrambi sono applicabili ovunque, anche se per entrambi esistono cose che si sottomettono all'interpretazione data con naturale condiscendenza, e cose che vi si piegano soltanto dopo lotte acerrime ed esperienze profondissime.

Come in ogni relazione veramente essenziale anche qui l'effetto naturale della materia e l'utilità immediata coincidono: gli scritti dei saggisti nascono dall'esigenza di esprimere quelle esperienze di cui la maggior parte degli uomini ha coscienza solo quando vede un quadro o legge una poesia; e queste esperienze non hanno una forza tale da muovere la vita stessa. Perciò la maggior parte degli uomini crede che gli scritti dei saggisti servano solamente a spiegare dei libri e dei quadri, a facilitare la loro comprensione. Tuttavia è una relazione profonda e necessaria ed è proprio ciò che vi è d'indivisibile e di organico in questa commistione di casualità e di necessità che sta all'origine di quell'umorismo e di quella ironia che noi troveremo negli scritti dei saggisti veramente grandi. Quell'ironia caratteristica, così forte che quasi non vale la pena di parlarne, poiché se non si avverte spontaneamente non servirebbe neppure farla notare.

Penso all'ironia dei critici, che parlano delle questioni fondamentali della vita, ma lo fanno sempre come se si trattasse di quadri e di libri, di ornamenti trascurabili e di ornamenti belli dell'esistenza; e senza parlare delle regioni più remote dello spirito ma semplicemente di una superficie bella ed inutile. Così si ha l'impressione che ogni saggista sia lontanissimo dalla vita e che la separazione sia tanto maggiore quanto più bruciante e dolorosa è la sensazione della vicinanza effettiva dell'essere reale. Forse il grande signore di Montaigne avvertì qualcosa di simile a questa sensazione allorché diede ai suoi scritti la meravigliosa e precisa definizione di *Saggi*. Altera cortesia, semplice modestia di questa parola! Il saggista respinge le proprie ambiziose speranze, che talvolta credono d'essere giunte in prossimità del fondo delle cose — egli può offrire soltanto spiegazioni di poesie altrui e, nel migliore dei casi, dei propri concetti. Ma accetta con ironia questa pochezza, l'eterna pochezza della mente che lavora sui fatti più profondi della vita, e tende a metterla in risalto con ironica modestia. In Platone il discorso filosofico viene accompagnato dall'ironia delle piccole realtà della vita. Erissimaco guarisce Aristofane del suo singulto con gli starnuti, prima che quello cominci il suo profondo inno all'eros. Ippotale osserva con timida attenzione Socrate, mentre questi interroga l'amato Liside ed il piccolo Liside, con infantile crudeltà, esorta Socrate a tormentare il suo amico Menesseno con le stesse domande con le quali ha tormentato lui. Rozzi pedagoghi strappano i fili di questo dialogo così profondo, tenero, iridescente, e trascinano i ragazzi a casa. Socrate viene preso in giro più di tutti: « Socrate e i due ragazzi vogliono essere amici ma non sono ancora stati capaci di dire che cos'è propriamente l'amicizia ». Io scorgo un'ironia non diversa persino nei mastodontici apparati filologici di certi nuovi critici (pensa soltanto a Weininger) e la stessa, solo diversamente atteggiata, vedo in uno stile così signorilmente riservato, com'è quello di Dilthey. In ogni scritto di tutti i grandi saggisti potremmo trovare sempre questa stessa ironia, certo in forme sempre diverse. I mistici medievali sono i soli senza intima ironia — non c'è bisogno che ti spieghi perché, vero?

La critica, dunque, il saggio parlano per lo più di quadri, di libri e di pensieri. In che rapporto stanno con l'oggetto rappresentato? Si dice sempre: il critico deve dire la verità sulle cose, il poeta invece non è vincolato a nessun debito di verità con la sua materia. Non faremo a questo punto la domanda di Pilato, né indagheremo se il poeta sia vincolato o meno a una veridicità interna oppure se è più forte la verità di qualche critica o se può essercene una ancora più forte di questa; no, poiché anche qui mi sembra di intravedere una distinzione, che a sua volta è limpida, netta e senza compromessi soltanto nei suoi poli considerati in astratto. Vi accennai già quando scrissi su Kassner: il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta; è proprio della sua essenza non « ricavare novità dal nulla » ma « dare nuovo ordine alle cose già esistite ». Proprio perché le mette in un ordine nuovo, esso non plasma qualcosa di nuovo dall'informe, è legato ad esse e deve sempre dire « la verità » sul loro conto, trovare un'espressione per la loro essenza. Forse si può formulare questa distinzione nel modo più breve dicendo che mentre la poesia trae i suoi temi dalla vita (e dall'arte) il saggio assume come modello l'arte (e la vita). Forse basta dire: il paradosso del saggio è pressoché lo stesso del ritratto. Tu ne vedi la ragione, vero? Di fronte a un paesaggio non ti chiedi mai: questa montagna o questo fiume sono veramente così come sono dipinti? Di fronte a tutti i ritratti invece sorge sempre, involontariamente, il problema della somiglianza. Cerchiamo di andare un po' più a fondo in questa questione della somiglianza, che, quando viene sollevata a casaccio e superficialmente, deve far disperare i veri artisti. Ti trovi di fronte ad un ritratto di Velázquez ed esclami: « Com'è somigliante » e senti di aver detto veramente qualcosa a proposito del quadro. Somigliante? A chi? A nessuno, naturalmente. Tu ignori completamente chi raffigura e forse non puoi neppure saperlo; ed anche se lo sapessi non t'interessa. Ma provi questa sensazione: è somigliante. In altre pitture ciò che ti colpisce sono semplicemente i colori e le linee e non provi sensazioni simili. I ritratti veramente significativi, oltre a tutte le altre

sensazioni artistiche, ci danno anche questa: la vita di un uomo che una volta è realmente vissuto; c'infondono la sensazione che la sua vita sia stata veramente come ce la dicono le linee e i colori del quadro. È solo perché vediamo i pittori impegnati in una dura lotta di fronte agli uomini per raggiungere questo ideale espressivo, perché il bagliore e il grido di questa battaglia non possono essere che quelli di una lotta per la somiglianza, che chiamiamo così questa suggestione di vita, benché non ci sia al mondo nessuno cui possa assomigliare la figura dipinta nel quadro. Anche se sappiamo chi è la persona raffigurata, il cui ritratto può essere « somigliante » o « non somigliante » – non è forse un'astrazione affermare, a proposito di un suo atteggiamento casuale o di una sua espressione del volto: qui è proprio lui! Pur conoscendo migliaia di questi atteggiamenti, che cosa sappiamo di quella parte infinitamente grande della sua vita, di cui noi non siamo stati testimoni, che cosa sappiamo della luce interiore che illumina gli atteggiamenti a noi noti e del riflesso che manda su quelli a noi ignoti? Vedi, così, pressappoco, m'immagino « la verità » del saggio; anche nel saggio si svolge una lotta per la verità, per dare corpo allo spirito vitale che qualcuno ha creduto d'intuire in un uomo, in un'epoca, in una forma; ma dipende soltanto dall'intensità del lavoro e della visione, se quelle pagine scritte riescono a infonderci la suggestione di questo spirito vitale. Ecco la grande differenza: la poesia ci dà l'illusione dello spirito vitale dell'oggetto rappresentato e non è pensabile che ci possa essere qualcuno o qualcosa che costituisca il termine di paragone per valutare l'oggetto rappresentato. L'eroe del saggio invece ha già irradiato in passato il suo spirito vitale e questo spirito deve aver già ricevuto una forma, ma esso è tale solo all'interno dell'opera, come tutto, del resto, in poesia. Tutte queste premesse per l'efficacia e per la validità del tema trattato, il saggio deve crearsele da sé. Non è possibile dunque che due saggi siano in contraddizione tra loro, perché ciascuno si crea un suo mondo diverso dall'altro ed anche quando uno di essi oltrepassa i confini del suo mondo, per raggiungere una validità più generale, rimane sempre, nel tono, nel colore, negli accenti, in

quell'universo che si è creato; lo abbandona dunque solo in senso improprio. Non è vero che esiste un metro obiettivo, esterno, per misurare sul Goethe « vero » la verità dei Goethe di Grimm, di Dilthey o di Schlegel. Ciò non è vero perché molti Goethe – diversi gli uni dagli altri e profondamente diversi dal nostro – hanno risvegliato in noi la certezza della vita, mentre altri ci hanno deluso, non ci siamo riconosciuti in essi, poiché il loro respiro era troppo debole per infondere un soffio di vita autonomo. Il saggio tende alla verità, esattamente, ma come Saul, il quale era partito per cercare le asine di suo padre e trovò un regno; così il saggista, che sa cercare realmente la verità, raggiungerà alla fine del suo cammino la meta non ricercata, la vita.

L'illusione della verità! Non dimenticare quanto difficile e lento è stato il processo di rinuncia a questo ideale da parte della poesia – è un fatto abbastanza recente – ed è assai incerto se la sua scomparsa sia avvenuta realmente per motivi di pura utilità. È assai dubbio se l'uomo sa volere ciò che deve raggiungere, se sa andare incontro ai suoi scopi per la strada più semplice e diritta. Pensa all'epica cavalleresca medievale, alle tragedie greche, a Giotto e capirai ciò che voglio dire. Non mi riferisco alla verità comune, alla verità del naturalismo, che sarebbe meglio chiamare quotidianità e banalità, ma alla verità del mito, il cui vigore riesce a tenere in vita per millenni antichissime saghe e leggende. I veri poeti dei miti cercavano solamente il significato vero dei loro temi, senza poter né voler cambiare nulla della loro realtà pragmatica. Consideravano questi miti come geroglifici sacri e misteriosi e si sentivano investiti della missione di decifrarli. Vedi dunque che ogni universo può avere una propria mitologia? Già Friedrich Schlegel diceva che gli dèi nazionali dei tedeschi non erano Arminio e Wotan, ma la scienza e l'arte. Certamente ciò non è esatto per tutta la storia tedesca, ma caratterizza perfettamente una parte della vita di ogni popolo e di ogni epoca, quella parte appunto di cui stiamo parlando. Anche questa vita ha le sue epoche d'oro e i suoi paradisi perduti, vi troviamo vite intense, piene di meravigliose avventure, e non mancano enigmatiche punizioni di oscuri peccati, compaiono eroi figli del sole che combat-

tono la loro dura tenzone con le potenze delle tenebre, astute parole di saggi stregoni e nenie adescatrici di belle sirene portano tutti i deboli alla rovina, anche qui troviamo peccati ereditari e redenzioni. Sono presenti qui tutti i conflitti della vita – tutto è come nell'altra vita, soltanto la materia è diversa.

Noi chiediamo ai poeti e ai critici di darci i simboli della vita e di imprimere i contorni dei nostri problemi ai miti e alle leggende ancora vitali. È una sottile e commovente ironia, non è vero, quando un grande critico riesce a trasferire la nostra *Sehnsucht* nei quadri dei primi fiorentini o nei torsi greci e crea in tal modo per noi qualcosa che invano avremmo cercato altrove e invece si parla di tutto ciò come di nuovi risultati dell'indagine scientifica, di nuovi metodi e di nuovi fatti? I fatti esistono sempre e contengono già tutto, ma ogni epoca ha bisogno di altri Greci, di un altro Medioevo e di un altro Rinascimento. Ogni epoca si crea quelli che le sono necessari e soltanto la generazione immediatamente successiva tratta i sogni dei padri come menzogne, da dover combattere con le proprie nuove « verità ». Anche l'efficacia storica della poesia segue le stesse regole; nella stessa critica, i contemporanei non riescono a invalidare i sogni degli antenati, né i sogni di coloro che sono morti di recente, sogni che non muoiono. Possono coesistere così le più diverse « concezioni » del Rinascimento, una accanto all'altra, proprio come una nuova Fedra, o un Sigfrido o un Tristano di un nuovo poeta non potrebbero compromettere il valore di quelli dei suoi predecessori.

Naturalmente esiste una scienza dell'arte, è necessario che esista. Proprio i massimi rappresentanti della saggistica non possono trascurarla, perché ciò che essi creano deve essere anche scienza, anche se la loro visione della vita ha ormai superato il recinto della scienza. Spesso il loro libero volo è legato al filo dei fatti incontestabili dell'arida materia, spesso perde ogni valore scientifico, perché è anch'esso una visione, preesistente ai fatti, che li manovra liberamente e a proprio arbitrio. Sinora la forma del saggio non ha percorso fino in fondo il cammino dell'autonomia, quello che da lungo tempo sua so-

rella, la poesia, ha già compiuto: il processo di sviluppo da una primitiva indifferenziata unità di scienza, morale e arte. Ma la prima tappa di questo cammino fu così possente che gli sviluppi successivi non sono riusciti mai a toccare quel primo punto di arrivo, ma al massimo ad avvicinarvisi un paio di volte. Mi riferisco ovviamente a Platone, il più grande saggista che sia mai esistito, colui che ha spremuto tutto dalla storia che l'ha immediatamente preceduto, sì da non aver bisogno di strumenti di mediazione, colui che ha saputo collegare alla vita di ogni giorno i suoi interrogativi, i più profondi che mai furono posti. L'eccezionale maestro di questa forma fu anche il più felice di tutti i creatori: l'uomo con la sua essenza e il suo destino viveva a contatto diretto con lui e questa essenza e questo destino avevano valore paradigmatico per la sua forma. Forse questo valore paradigmatico era presente anche nelle sue più aride annotazioni, non solo e non tanto per la sua meravigliosa capacità di plasmare - così forte era l'unità di vita e di forma. Platone incontrò Socrate e poté costruire il suo mito, utilizzare il suo destino come veicolo per i suoi interrogativi alla vita sul destino. La vita di Socrate è tipica per la forma del saggio, paradigmatica quanto nessun'altra vita per qualunque altro genere poetico, con la sola eccezione, per il genere tragico, della vita di Edipo. Socrate era sempre vivo nei suoi interrogativi fondamentali, ogni altra realtà vivente aveva per lui così poco valore esistenziale quanto ne avevano, per gli uomini comuni, i suoi interrogativi. Egli ravvivava le categorie nelle quali inquadrava tutta la vita, con piena immediatezza di energia vitale, tutto il resto era solo una verifica di questa unica vera realtà, era valido solo come mezzo per esprimere queste esperienze vitali. Nella sua vita vibra la *Sehnsucht* più profonda, più remota, ma piena di acerrime contese; ma la *Sehnsucht* è semplicemente la *Sehnsucht* e la forma in cui compare è il tentativo di afferrare l'essenza della *Sehnsucht* e di fissarla concettualmente, le contese invece sono soltanto duelli oratori, ingaggiati per circoscrivere più precisamente alcuni concetti. La *Sehnsucht* pervade tutta quanta la vita, le contese invece affrontano la morte e la vita solo a parole. Tuttavia non è la *Sehnsucht* l'essenza della

vita, anche se sembra pervaderla tutta, né il vivere né il morire sono mezzi adeguati per esprimere le contese sulla vita e sulla morte, perché, se lo fossero, la morte di Socrate sarebbe un martirio o una tragedia, rappresentabile cioè epicamente o drammaticamente; mentre erano ben chiare a Platone le ragioni per le quali aveva bruciato le tragedie che aveva scritto in gioventù. L'esistenza tragica infatti viene legittimata soltanto dalla fine, soltanto la fine le conferisce significato, intenzionalità e forma, ma è proprio la fine che in ogni dialogo – come in tutta la vita di Socrate – è sempre arbitraria e ironica. Si pone un interrogativo e lo si approfondisce al punto che esso diventa l'interrogativo supremo, poi però tutto rimane in sospenso; è dall'esterno, dalla realtà che non ha alcun legame con l'interrogativo proposto né con un altro interrogativo passibile al fine di risposta, che sopraggiunge qualcosa che interrompe bruscamente tutto. Questa interruzione non è una fine, perché non scaturisce dall'interno, eppure è la fine più profonda, perché non sarebbe stato possibile trovare una conclusione interna al sistema. Per Socrate ogni avvenimento era soltanto un'occasione per chiarire dei concetti, la sua difesa di fronte ai giudici consiste soltanto nel portare all'assurdo la loro debole logica – e la sua morte? La morte qui non conta, non è afferrabile intellettualmente; essa interrompe bruscamente il grande dialogo, che è la sola vera realtà, così brutalmente e così fortuitamente, proprio come quei rozzi pedagoghi avevano interrotto il colloquio con Liside. Questa interruzione è da intendersi solamente sotto il profilo dell'ironia, poiché è troppo slegata dalla vicenda che interrompe. Ma essa è anche un profondo simbolo della vita – e quindi ancor più profondamente ironica – perché significa che l'essenziale viene sempre interrotto da questi accidenti e in questo modo.

I greci percepivano tutte le forme di cui disponevano come una realtà, come qualcosa di vivo, non come un'astrazione. Perciò già Alcibiade vide chiaramente (e Nietzsche molti secoli dopo lo ha nuovamente sottolineato con forza) che Socrate era un tipo nuovo di uomo, profondamente diverso, nel suo essere inafferrabile, da tutti i greci vissuti prima di lui. Socrate però – in questo

stesso dialogo – ha espresso anche l'eterno ideale degli uomini come lui, un ideale che non sarà mai compreso né da coloro che sono dotati di una perfetta partecipazione umana, né da coloro che posseggono naturali doti di poesia: che la stessa persona dovrebbe scrivere tragedie e commedie, che il tragico e il comico dipendono totalmente dalla prospettiva prescelta. Il critico ha espresso qui il suo sentimento esistenziale più profondo: la priorità della prospettiva intellettuale, dell'idea, sul sentimento, formulando così il pensiero più profondamente antigreco.

Ecco, persino Platone era un « critico », anche se in lui questa critica era puramente un pretesto e un mezzo espressivo ironico. Per i critici che sono venuti dopo di lui, invece, questo è diventato il contenuto dei loro scritti, essi parlarono soltanto di poesia e di arte e non incontrarono nessun Socrate, la cui vicenda umana potesse servire loro da trampolino per mettersi al servizio di ciò che è fondamentale. Già Socrate però li aveva condannati. « Poiché mi sembra » diceva a Protagora « che fare di una poesia l'oggetto del dialogo somigli troppo alle conversazioni conviviali di uomini incolti e volgari... Tali conversazioni, come la presente, alle quali assistono uomini come la maggior parte di quelli che si vantano di essere tra noi, non hanno bisogno né di voci estranee né di poeti... ».

Sia detto, per nostra buona sorte, che il saggio moderno non parla né di libri né di poeti – ma questa redenzione lo rende ancora più problematico. Si trova troppo in alto, abbraccia e si riallaccia a troppe cose, per poter essere la rappresentazione o la spiegazione di un'opera; ogni saggio reca scritto a lettere invisibili accanto al titolo: come pretesto a... È diventato troppo ricco e indipendente insomma per servire umilmente, troppo rarefatto e multiforme per trarre da se stesso una forma. Non è forse diventato ancor più problematico e più staccato dai valori esistenziali di quando si limita a riferire fedelmente sui libri?

Se qualcosa è diventato a un certo punto problematico – questo modo di pensare e la sua rappresentazione non sono nati col tempo, ma sono sempre esistiti – vi

può essere salvezza solo radicalizzando al massimo la problematicità, penetrando a fondo ogni problematica. Il saggio moderno ha perduto lo sfondo esistenziale, che dava energia a Platone e ai mistici, e non ha più il dono della fede ingenua nel valore del libro e in ciò che c'è da dire su di esso. L'elemento problematico di una situazione ha raggiunto gli estremi di una frivolezza quasi necessaria nel pensiero e nell'espressione – per la maggior parte dei critici è diventato addirittura condizione esistenziale permanente. Con questo si è dimostrato però che una salvezza era necessaria e quindi possibile e quindi reale. Ora il saggista deve rientrare in se stesso e ritrovare se stesso e costruire qualcosa di suo con materiale proprio. Il saggista parla di un quadro o di un libro, ma se ne allontana rapidamente – perché? Perché, credo, l'idea di questo quadro o di questo libro lo sovrasta, poiché egli ha dimenticato tutto il corollario degli elementi concreti in essa contenuti e l'ha usata solo come spunto, come trampolino di lancio. La poesia è anteriore, è più grande, più ricca e più importante di tutte le poesie: questa era la vecchia condizione esistenziale permanente dei critici, ai tempi nostri è stato possibile soltanto portarla a livello di coscienza. La missione del critico nel mondo è quella di mettere chiaramente in risalto e di predicare nei suoi discorsi questa apriorità sulle cose grandi e sulle piccole, al fine di giudicare ogni singolo fenomeno con i criteri di valutazione qui considerati e ricavati. L'idea è precedente a tutti i modi di esprimerla, essa è di per sé valore dell'anima, motore del mondo e formazione di vita, perciò questa critica parlerà sempre della vita più viva. L'idea è il termine di misura di tutto ciò che esiste, perciò il critico che rivela « occasionalmente » l'idea contenuta in qualche creazione sarà anche l'autore della sola vera profonda critica: a contatto con l'idea soltanto ciò che è grande e ciò che è vero può vivere. Pronunciata questa parola magica, tutto il marcio, il meschino, l'incompiuto perdono la loro essenza usurpata e la loro esistenza falsamente accumulata. Non c'è nulla da « criticare », basta l'atmosfera dell'idea per pronunciare la sentenza.

Tuttavia è proprio a questo punto che la possibilità di

esistenza del saggista diviene problematica sino nelle più profonde radici, perché soltanto la forza giudicatrice dell'idea da lui intravista lo salva dal relativo e dall'inesistente — ma chi gli dà questo diritto a giudicare? Sarebbe forse esatto dire: egli se lo prende, si crea da sé le sue categorie di giudizio. Ma nulla è più lontano dal vero che la sua approssimatività, questa guercia categoria di una conoscenza di facile contentatura e soddisfatta di sé. In effetti il saggista si crea i propri metri di giudizio, ma non è lui che li richiama alla vita e all'opera, perché gli vengono elargiti dal grande istitutore di valori estetici, da colui che deve sempre venire ma che non è ancora mai giunto, da colui che è l'unico chiamato a giudicare. Il saggista è uno Schopenhauer che scrive i suoi *Parerga* attendendo l'avvento del suo (o di un altro) « mondo come volontà e rappresentazione », è un Battista che s'incammina per annunciare nel deserto colui che deve venire, al quale non è degno di sciogliere i lacci dei calzari. E se lui non viene — come può giustificare la sua esistenza? E se lui compare — non diventa forse superfluo? Non è forse questo tentativo di giustificare la propria esistenza che ha provocato la sua totale problematicità? Egli è il tipo perfetto del precursore; ma uno come lui, il quale non ha altro che se stesso, cioè non è legato alla sorte della sua predicazione, può pretendere di istituire un valore e di possedere una qualche validità? Il suo tener duro di fronte a coloro che non credono alla sua funzione messianica all'interno del grande sistema di redenzione è cosa assai facile: ogni autentica *Sehnsucht* ha facilmente la meglio su quelli che rimangono tenacemente attaccati ai rozzi dati di fatto e alle esperienze, l'esserci della *Sehnsucht* è sufficiente per assicurare questa vittoria. Essa infatti smaschera ciò che è apparentemente positivo e immediato, scopre ciò che è *Sehnsucht* secondaria e conclusione a buon mercato, mette in luce la misura e l'ordine, cui tendono inconsapevolmente anche coloro che vigliaccamente e affrettatamente ne negano l'esistenza solo perché sembrano loro irraggiungibili. Il saggio può contrapporre con tranquillo orgoglio la propria frammentarietà ai piccoli sistemi della precisione scientifica e della freschezza impressionistica, ma l'a-

dempimento più coerente della sua missione, i suoi approdi più alti, diventano carta straccia all'avvento della grande estetica. Allora ogni sua immagine è solo applicazione del criterio di valutazione finalmente divenuto inoppugnabile; esso stesso diventa allora qualcosa di puramente provvisorio e occasionale, i suoi risultati, già prima di una loro possibile sistemazione, non sono più giustificabili di per se stessi. Sembra dunque che il saggio sia veramente ed esclusivamente un precursore, che non ha alcuna validità autonoma. Ma questa *Sehnsucht* per il valore e la forma, per la misura, l'ordine e lo scopo non ha fine, così come ogni cosa finisce, per cui scompare e diventa una pretenziosa tautologia. Ogni fine autentica è una fine vera e propria: la fine di un percorso, dove percorso e fine non costituiscono un'unità, non sono collocati uno accanto all'altra come equivalenti, eppure coesistono: la fine è impensabile e irrealizzabile se il percorso non viene compiuto in modo sempre nuovo; non c'è fermata alcuna, ma arrivo, non pausa, ma scalata. Il saggio si giustifica dunque come un mezzo necessario per raggiungere la meta ultima, come il penultimo gradino di questa gerarchia. Ma ciò rappresenta soltanto il valore della sua funzione, perché il fatto della sua esistenza rappresenta un altro valore ancora più autonomo. La *Sehnsucht* infatti potrebbe realizzarsi e quindi dissolversi nel sistema dei valori istituiti, ma essa non è qualcosa che si chiude nella realizzazione di se stessa, bensì un fatto dell'anima con valore ed esistenza autonomi, un'originaria e profonda presa di posizione di fronte alla totalità della vita, una categoria ultima e insopprimibile delle possibilità della vita. Quindi non ha bisogno di una pura realizzazione, che provocherebbe la sua soppressione, ma di una rappresentazione formale che redima e salvi la sua propria e ormai indissolubile essenza come valore eterno. Il saggio opera questa rappresentazione formale. Pensa all'esempio dei *Parerga*! Non si tratta di una differenza puramente cronologica, se essi vengono prima o dopo il sistema: questa differenza storico-cronologica è solo un simbolo della separazione dei loro generi. I *Parerga* che precedono il sistema creano con mezzi propri le loro premesse, quindi ricavano tutto il mondo

dalla *Sehnsucht* in conformità al sistema, per rappresentare – apparentemente – un esempio, una indicazione; essi contengono il sistema e la sua crescita parallela al palpito della vita come dati immanenti e inesprimibili. Insomma essi anticipano sempre il sistema; ed anche se il sistema si fosse già realizzato, i saggi non sarebbero mai un'applicazione dello stesso, bensì una creazione nuova, una rivitalizzazione nell'esperienza reale di vita. Questa « applicazione » crea sia il giudicante che il giudicato, circoscrive un mondo intero, eterna un esistente proprio nella sua unicità. Il saggio è un tribunale, ma ciò che è essenziale e istitutore di valori in lui (come nel sistema) non è la sentenza ma il processo di giudizio.

Soltanto ora possiamo ripetere le parole iniziali: il saggio è un genere artistico, un'autonoma e insopprimibile rappresentazione formale di una vita propria e compiuta. Soltanto ora definirlo un'opera d'arte e tuttavia metterne costantemente in luce gli elementi che lo distinguono dall'arte non è più contraddittorio, equivoco e sintomo d'imbarazzo: esso assume verso la vita lo stesso atteggiamento che assume l'opera d'arte, ma soltanto l'atteggiamento; entrambi sono ugualmente sovrani in questa presa di posizione, all'infuori di questo non v'è alcun contatto tra saggio e poesia.

Volevo parlarti qui soltanto di questa interpretazione possibile del saggio, della essenza e della forma di questa « poesia intellettuale », come lo Schlegel maturo chiamava i saggi di Hemsterhuys. Non è questo il luogo di esporre o di giudicare se il processo di autocoscienza del saggista, che è in corso da lungo tempo, sia giunto o possa giungere ad una fase risolutiva. Ci siamo limitati a parlare di una possibilità, del problema se la strada per cui questo libro tenta d'incamminarsi è veramente una strada e non ci siamo chiesti chi l'ha già percorsa né come l'ha fatto, né tantomeno quanta parte ne abbia percorsa questo libro: la sua critica è già contenuta con tutta l'asprezza e la severità possibili nella visione dalla quale è nato.