

Postfazione
di Claudio Magris

Ci sono uomini, scriveva Jacobsen il 14 marzo 1873 in una lettera ad Edvard Brandes, il fratello del celebre Georg, che vivono come se vivere fosse la cosa più naturale del mondo. Per Niels Lyhne, l'eroe di Jacobsen che passa l'esistenza a poetare sopra di essa senza riuscire ad afferrarla, la vita ha perso ogni naturalezza e ogni contenuto, non è più evidente e autogiustificata nel suo trascorrere, ma è vuota e irreale. Essa è soprattutto estraniata in un'enigmatica lontananza, scissa dall'individuo che non riesce a identificarsi col suo corso ma lo sente remoto e straniero, come se non gli appartenesse. L'esistenza dell'individuo è «quel continuo andare a caccia di se stesso, spiando scaltramente le proprie impronte, in un eterno girare in tondo; quell'apparente tuffarsi nel fiume della vita e intanto starsene seduto a gettar l'amo aspettando di pescare se stesso sotto chissà quale strano travestimento!».

Jacobsen è uno dei primi, e più grandi, poeti dell'irrealità che sembra aver colpito la vita moderna come un incantesimo, votandola all'astrazione e alienandola agli uomini che dovrebbero viverla, sentirla propria e inalienabile. La nostalgica consapevolezza di questa scissione pervade gran parte della letteratura del Novecento. Nell'*Ermellino a Cernopol* di Rezzori (1958), per esempio, la guarigione da una lunga scarlattina pone fine all'infanzia del protagonista, che è

pure il fittizio narratore del romanzo: i parenti si rallegrano con lui perché ormai è sul punto, come si suol dire, di entrare nella vita, della quale essi gli decantano le gioie e le soddisfazioni. Ma, ascoltandoli, egli ha l'impressione che quegli imminenti e annunciati piaceri non lo riguardino e gli sembra che essi stiano parlando delle mercanzie dell'emporio Dobrowolski & Dobrowolski magnificate dai titolari della ditta. Fra l'io e la vita si è aperto uno iato, per cui quella non è più la sua vita, bensì un territorio nel quale egli non riesce a penetrare e a inserirsi, un'estraneità che non gli appartiene e alla quale non sente di appartenere, una continua fuga di qualcosa che egli non ha mai posseduto, e che quindi non è suo, ma di cui egli ha nostalgia, come se l'avesse perduto.

La poesia moderna è spesso nostalgia della vita: non di una sua forma particolare e determinata di cui si lamenti la mancanza, o di qualche bene la cui privazione la renda dolorosa e infelice, ma della vita in sé, come se essa stessa fosse assente. «Ma piangeva un rimpianto senza nome / muto in me della vita», dice una lirica di Hofmannsthal, che paragona tale rimpianto alla malinconia di chi passa, di sera, su una nave davanti alla sua città natale, vede le strade e i giardini familiari alla sua infanzia e se stesso ancora bambino sulla riva della città, vorrebbe rispondere a un lume che lo saluta da una finestra ma la nave lo porta via, lontano.

In quest'immagine la vita, nella quale non si può entrare, sembra perduta nel passato anziché nel futuro, ma è sempre un'assenza, perché il rimpianto non va a quella che è stata veramente l'esistenza di quel bambino –

cioè dell'autore stesso da bambino – in quei giardini, bensì a un'esistenza che non c'è stata mai, a una pienezza di senso e di felicità che il bambino soltanto attendeva e l'adulto soltanto rimpiange. Il fluire dell'acqua è un simbolo ricorrente del vivere inteso quale perpetuo commiato dalla vita: per Richard Beer-Hofmann, un poeta contemporaneo e connazionale di Hofmannsthal, vivere significa scendere lungo la corrente, mentre «muta dai bordi delle erte sponde ci guarda la vita, da cui ci dipartiamo»; nell'*Oblomov* di Gončarov per gli abitanti del villaggio di Oblòmovka la vita scorre «accanto ad essi» come un fiume, sulle cui rive essi siedono a contemplarla. Anche Niels Lyhne s'accorge di non nuotare nel fiume della vita, di non essere identico a quel fluire e di non parteciparvi, ma di guardarlo dalle sue sponde. La malinconia di Niels Lyhne è affine alla noia di Oblomov, alla quale è stata sovente affiancata – per esempio da Lukács e da Walther Rehm – quale testimonianza parallela e complementare della crisi della coscienza europea. Entrambi i romanzi nascono dall'avvertenza dell'esilio della vita vera, dalla consapevolezza che essa è altrove, inafferrabile per l'individuo che dovrebbe viverla. Jacobsen e Gončarov si soffermano sulla fugacità, sul desiderio di estrarne un'essenza destinata a permanere e sulla vanità di questo desiderio. Oblomov cerca nel canto di Olga, la fanciulla amata, un'armonia col trascorrere del tempo, ma la cura giornaliera è più forte della canzone di Olga e finisce per incrinarla e spegnerla; Niels Lyhne aspetta sempre che la vita finalmente giunga, così che non ci sia bisogno di poetarvi sopra, perché allora il canto sarebbe

vita e la vita sarebbe canto. Quest'ultimo dovrebbe essere la redenzione della temporalità, il tempo che si trascende senza negarsi: la melodia consiste nella successione dei suoni ossia nel fluire del tempo, ma afferra l'essenza di quel ritmo e lo salva dalla fuga e dall'oblio. La musica è tempo che scorre ma che non svanisce, bensì sempre ritorna; è armonia che non viene sovrapposta alla vita ma s'immedesima con essa; è il divenire liberato dal suo perire.

Fra canto e vita – fra essenza ed esistenza, durata e istante – s'è tuttavia aperto, per Jacobsen, un divario incolmabile, che condanna il primo all'astrazione e la seconda all'opaca insignificanza. Niels Lyhne, che Stefan Zweig definiva il Werther della sua generazione, ha affascinato per decenni, ma soprattutto intorno alla fine del secolo, lettori e scrittori di tutta Europa, fra i quali Thomas Mann – che dichiara più volte il suo grande debito intellettuale e fantastico nei confronti del narratore danese – e Rilke, che a Jacobsen s'ispira soprattutto nella tacita atmosfera delle memorie d'infanzia nel *Malte*. Il successo europeo degli autori scandinavi era certo anche una moda letteraria: Theodor Fontane, che pure nel suo racconto *Unwiederbringlich* (*Irrecuperabilmente*, 1891) sceglieva l'ambiente danese quale paesaggio poetico dello svanire, prendeva in giro la *Norwegerei*, la norvegiomania letteraria (Fritz Paul). Come molte mode, anche quella finiva nello stereotipo, in un cliché di fascino pallidi e silenti, ma nasceva da una realtà di grandi valori poetici e decisive intuizioni storiche. All'origine della voga scandinava c'erano Ibsen e Strindberg, il pensiero di Kierkegaard e la critica di Brandes, il romanzo fami-

liare di Kielland e la narrativa sommessamente tragica di Herman Bang e Jonas Lie, la geniale disgregazione psicologica delle prime opere di Hamsun. Se da *Synnøve Solbakken* (1857) di Bjørnson, idillio paesano del fiordo e del villaggio, poteva discendere anche una sentimentale epica provinciale prodiga di capelli biondi, boschi solitari e amori silenziosi – *Ingeborg*, il romanzo di Bernhard Kellermann del 1906, è un classico esempio di questa suggestione nordica profusa con faciloneria – la letteratura scandinava che affascina l'Europa non era una voce eccentrica e marginale, ma era l'espressione più lucida e radicale della crisi che investiva la cultura europea.

Ibsen e Strindberg, la riscoperta di Kierkegaard e i primi romanzi di Hamsun costringevano a fare i conti con i problemi centrali della civiltà occidentale: l'incrinatura dell'unità individuale, il conflitto fra vita e rappresentazione, l'eclissi di ogni totalità e di ogni universale del pensiero, il nichilismo ossia l'assenza di un fondamento sul quale costruire un ordine concettuale, l'inconciliabilità delle contraddizioni irriducibili a una sintesi superiore, la negatività del pensiero stesso che appariva non più quale sede in cui i contrasti si risolvono, bensì quale luogo in cui essi si esasperano. La letteratura scandinava ha annunciato e vissuto con particolare intensità la crisi delle filosofie sistematiche e totalizzanti, l'esaurimento del pensiero dialettico e il dilagare, su ogni piano, dell'«anarchia degli atomi», come la chiamavano Nietzsche e Musil. La lezione di Nietzsche si è diffusa anche per merito dell'interpretazione di Brandes, al quale Thomas Mann inviava nel 1903 i *Buddenbrook*

pregandolo di accoglierli «benevolmente quale piccolo e modesto segno della mia profonda, antica ammirazione del Suo genio letterario». Otto Weininger giungeva alle sue radicali e paradossali diagnosi sulla crisi della *Kultur* anche meditando su Ibsen e sul *Pan* di Hamsun. Grazie al confronto con l'opera di Ibsen, Slataper e soprattutto Michelstaedter intuivano e indagavano l'alienazione del pensiero occidentale, il dominio del sapere – della retorica ossia dell'organizzazione intellettuale – su ogni sapienza vissuta e il conflitto fra la vita e il suo significato.

Il successo di Jacobsen (1847-1885) s'inserisce in questo grande momento della cultura scandinava e inizia dopo la sua morte, con un articolo pubblicato dallo scrittore svedese Ola Hansson nel 1890 e intitolato «il poeta della nostalgia» (Fritz Paul, Horst Nägele). La fama di Jacobsen, che raggiunge l'Europa soprattutto attraverso le traduzioni e le fervide accoglienze in Germania, s'affida inizialmente a una suggestione nostalgico-decadente: i lettori tedeschi trovano in lui la natura amletica identificata miticamente con l'anima danese, quell'atmosfera d'incerto trapasso e fluttuante indeterminatezza che induceva Herman Bang, un altro maestro della *fin de siècle* in Danimarca, a definire «danese» il crepuscolo.

La poesia sensitiva e umbratile di Jacobsen non nasce tuttavia da uno stato d'animo estenuato, bensì da una spietata lucidità intellettuale e dalla riflessione sulla scienza. Il più originale decadentismo scaturisce dal confronto con la scienza, con la crisi dei suoi fondamenti e della sua pretesa totalizzante di dominio del reale. Jacobsen è l'autore di due romanzi e di alcuni

racconti vibranti d'impressionismo psicologico e di morbide sfumature crepuscolari, è il lirico che scrive i *Gurrelieder* più tardi musicati da Schönberg, ma è anche lo studioso e il traduttore di Darwin e il seguace delle sue teorie dell'ereditarietà e della selezione naturale, è il botanico che scrive nel 1874-76 l'*Aperçu systématique et critique sur les Desmidiacées du Danemark* e varie pubblicazioni relative alla flora danese, specialmente a quella delle isole Læsø e Anholt nel Kattegat. Formatosi alla scuola positivista e radicale di Georg Brandes, Jacobsen persegue inizialmente l'unione di poesia e scienza, fantasia e oggettività: il suo romanzo *Fru Marie Grubbe* (*Marie Grubbe*, 1876) avrebbe voluto essere, come dice il sottotitolo, una ricostruzione realistico-obiettiva di un «Intérieur del diciassettesimo secolo», ma si risolve in una finissima indagine – epica, lirica e psicologica – della frantumazione dell'io e delle ambivalenze della sessualità.

È la razionalità scientifica che conduce a una poesia ritrosa e sfuggente, evanescente e sensuale, abbandonata all'incerto trascolorare della vita. La razionalità scientifica misura, con i suoi strumenti esatti e sorvegliati, la crisi del sapere scientifico e dell'intelligibilità del reale. In tal senso Jacobsen è una figura esemplare della parabola storica percorsa dalla cultura occidentale. *Niels Lybne* (1880), romanzo del crepuscolo dell'artista e dell'individuo, nasce quale progetto di un romanzo sull'ateismo; il suo titolo originario era infatti *Atheisten*. Il libro è certo anche la storia di un ateo, il protagonista, che vive coerentemente la sua convinzione resistendo alla tentazione di abbandonarla in

fin di vita, come accade ad altri, e morendo così, solo, «la sua morte, la difficile morte». Ma *Niels Lyhne*, il capolavoro dell'ateo Jacobsen, è una critica dell'ateismo positivista, tanto che lo stesso autore se ne preoccupava, dicendo d'aver rappresentato intenzionalmente, per criticarlo, un ambiente di intellettuali compromissari e tentennanti anche se drappeggiati nei panni del modernismo.

Jacobsen vive e rappresenta la dissoluzione dell'ateismo tradizionale, innalzato dai positivisti ottocenteschi a religione libertaria, a concezione laica e progressista – ossia ottimista – dell'uomo e del mondo. L'ateismo di Jacobsen è vicino a quello indagato da Nietzsche e Dostoevskij; esso implica non già una fiducia scientifica e razionale nell'uomo bensì la consapevolezza – angosciata o inebriata, comunque mai tranquillamente soddisfatta – che la morte di Dio trasforma radicalmente la fisionomia dell'uomo e crea un nuovo tipo antropologico. Jacobsen ha scritto due parabole della morte di Dio ossia della modernità deserta del divino: in *Niels Lyhne* si dice che Dio ha fatto sentire per l'ultima volta la sua voce nel terremoto che scosse il Golgota e che poi è sparito dalla terra; nel racconto *Pesten i Bergamo (La peste a Bergamo, 1882)* un monaco annuncia alla folla che sul Golgota Cristo, sdegnato per gli scherni del popolo, ha compreso che gli uomini non erano degni d'esser salvati ed è sceso dalla croce, allontanandosi dal mondo e lasciando per sempre incompiuta la redenzione.

Queste parabole dell'ateismo non proclamano una razionalità laica e progressista né una chiara intelligenza del reale, ma descrivono

una situazione di angoscia, una tragica fase di transizione nella quale l'individuo si sente perire. Niels Lyhne sogna il momento in cui gli uomini affermeranno con gioia l'inesistenza di Dio, sentendosi liberati: «solo allora la terra ci apparterrà e noi apparterremo alla terra». Ma Hjerrild, il suo interlocutore, gli obietta che è impossibile trovare «quelle nature forti» capaci di formare questa nuova umanità: l'uomo nuovo, liberato dai valori, è ancora di là da venire, posto che mai possa giungere. Jacobsen non è il poeta dell'*Übermensch*, dell'«oltre-uomo» – dell'individuo organizzato in una struttura mobile e plurima, proiettata oltre i tradizionali confini dell'io umanistico – ma è il poeta dell'individuo tradizionale nel doloroso momento della sua trasformazione antropologica, del suo mutare e del suo perire.

L'uomo, aveva detto Nietzsche, è una corda tesa sopra un abisso, un passaggio periglioso, un ponte che dev'essere attraversato, una transizione e un tramonto; la poesia di Jacobsen è un perenne soffermarsi in questa transizione e su questo ponte, uno sguardo che erra con nostalgia fra le due rive senza ritornare all'una né raggiungere l'altra; è un indugiare nel passaggio, «un periglioso guardare indietro», per ricordare le parole di Zarathustra, «e un periglioso rabbrivire e fermarsi». Certo Niels Lyhne vagheggia l'individuo forte che appartenga alla terra, la quale in tal caso diverrebbe «la nostra vera patria, la dimora del nostro cuore, dove non ci tratterremo più per breve tempo come ospiti stranieri, ma per sempre». Tuttavia l'ateo Niels Lyhne non è uno di questi individui forti e neppure ne conosce; egli è l'ospite effimero

della terra, la creatura della breve ora, la vittima della caducità. La professione di ateismo non lo emancipa dal cielo restituendogli la terra, ma lo deruba di quest'ultima e della vitalità, gli sottrae ogni durata e lo vota a un perpetuo incerto fluttuare, cioè alla depressione malinconica. La sua ribellione a Dio è la rivolta del vassallo contro il suo legittimo signore; non è l'affermazione positiva di una nuova legge bensì un puro momento di negazione.

L'ateismo risulta un fanatismo per qualcosa di puramente negativo, per «l'idea che Dio non esiste»; sospeso tra il crepuscolo dei valori – della metafisica ma anche della scienza – e il vacillante presagio del loro superamento, l'eroe di Jacobsen conosce solo contenuti negativi ma non può trarne alcun insegnamento, perché essi sono soltanto contenuti e non nuove possibilità del pensiero. Per lui l'ateismo non è una nuova forma della ragione bensì la pura mancanza di un suo fondamento, non è un pensiero che dall'assenza del fondamento tragga nuovi modi di comprensione e di organizzazione del reale, ma è un pensiero che può solo denunciare questa mancanza, e che è costretto a iterare continuamente questa denuncia. Se il pensiero negativo è l'eliminazione o l'oltrepassamento del problema stesso del valore, Jacobsen vi è lontano, perché il nichilismo che regna nella sua opera è sentito quale privazione dolorosa, quale esaurimento e malinconia. Il crepuscolo danese di Jacobsen e Bang è la penombra calata dopo il tramonto di un sistema di valori, è l'incerta luce di una fase di trapasso ed è ancora il riverbero di quella luce scesa sotto l'orizzonte, contemplata con disillusa nostalgia. Quel crepuscolo sta

ancora indugiando e attardandosi, sta ancora avvolgendo le nostre giornate, perché la nostra stagione è ancora quella transizione, quella luce calata e quello sguardo che le si rivolge invano. La nuova razionalità, che vuol sorgere dal nichilismo superando ed eliminando le domande ch'esso pone, finge di essere l'inizio di un mondo nuovo, mentre è un estremo residuo di quello di ieri e della sua fine, e cerca di dissimulare sotto un freddo e virile pathos tecnocratico la malinconia di quella fine.

Niels Lyhne, l'artista, vive sino in fondo la mancanza di Dio ossia di un fondamento, di un centro di valori. Ateismo significa negazione di ogni pensiero capace di racchiudere in un ordine concettuale la fuggitiva molteplicità della vita: l'istitutore di Niels, il signor Bigum, ride dei filosofi e dei loro sistemi, «gusci di chiocciola», egli diceva «che ci si trascina dietro per i campi sterminati del pensiero, con l'ingenua illusione che quei campi sterminati siano dentro al guscio». Alla rete della filosofia sistematica che vuol abbracciare la terra il signor Bigum, dottore in teologia e positivista accanito, contrappone la verifica empirica, di volta in volta, dei limiti della conoscenza: fin qui vedo, e non oltre, questo è il mio orizzonte. Ma l'empirismo analitico riduce il mondo a un insieme di elementi minimi, raggruppabili in combinazioni sempre diverse e interscambiabili perché privi di valore. Il pensiero che riflette su questi dati è anch'esso interscambiabile con qualsiasi altro, è un mero punto di vista, un'opinione: il signor Bigum considera le cose da prospettive antitetiche, passa rapidamente da una convinzione a quella opposta, viene sedotto da ogni filosofia e

da quella contraria perché le accoglie entrambe passivamente.

Il pensiero suggestiona la mente come un'impressione visiva stimola il nervo ottico; il signor Bigum è la tragica figura del dilettante che può soltanto appropriarsi delle idee altrui e compensare la propria inconsistenza con un rapido mimetismo spirituale. La sua condizione caricaturale è tuttavia anche un giudizio sul pensiero moderno, divenuto pura tecnica del sapere e perciò opinione, prodotto che esiste in molteplici confezioni, contrastanti ma coesistenti. L'atomismo scientifico, risultato di una scienza che disarticola il reale scomponendolo nelle sue unità minime, si traduce in un misticismo impressionistico e indifferenziato, fra l'empirista che riduce il reale agli elementi semplici che lo costituiscono, unendosi e scindendosi in agglomerati sempre diversi, e il mistico che scorge ugualmente Dio nel mare, nel cielo o nello sterco c'è quasi più solo una differenza di linguaggio; nel gioco combinatorio degli atomi, che agita perennemente il mondo senza nulla aggiungervi e nulla togliervi, tutto si equivale, in un'identità che si rifrange in una miriade di cangianti impressioni. Come l'impressionismo sensitivo del Lord Chandos di Hofmannsthal nasce anche dall'atomismo di Mach, pure l'impressionismo estetizzante di Jacobsen nasce dalla visione scientifica e materialista del mondo. L'estetismo è la contemplazione dello scontro universale di forze svelate dal materialismo darwiniano, è lo sguardo affascinato che si posa sulla labilità dell'io, che la scienza smaschera quale precaria entità, cedevole e fluttuante. L'artista è colui che sperimenta questa preca-

rietà dell'io senza sostanza e senza confini, e che la sperimenta – come Niels Lyhne – su se stesso, poetando la propria vita (cioè saggiando le varie possibilità di darle forma e fisionomia) piuttosto che la propria opera.

La privazione di un valore consegna la vita alla malinconia della temporalità. Nella casa di Niels la pendola stilla nella coppa dei giorni vuoti, riempiendola di secondi tutti eguali e vacui e scandendo il ritmo di un dileguare, che trasforma il vivere in un lento morire. Il tempo è un fluttuare monotono: le ore scivolano, bianche o nere, senza tregua e senza traccia, come onde che fanno balenare un tesoro ma lo lasciano sempre via prima che lo si possa afferrare o come onde che s'abbattono sulla spiaggia, corrodendola e sbriciolandola senza sosta. Marie Grubbe vive in uno scorrere sempre uguale di attimi, fiocchi di neve che si ripetono e si ricoprono in una placida e ottusa uniformità; il tempo della sua esistenza le viene pagato in centesimi – come a Nikolaj Kusmic nel *Malte* di Rilke – in spiccioli minimi che non possono venir spesi.

Jacobsen si protende verso quello che Lawrence, più tardi, avrebbe chiamato «il momento, il presente immediato, l'Adesso [...] il regno che non abbiamo mai conquistato: il semplice presente». Il pieno godimento e il significato dell'attimo sarebbe il segno della vita vera e dell'individuo forte che sa apprezzarla quale fine a se stessa, autosufficiente e autogiustificata, mai sacrificata a una meta futura. «Potesse questo istante della vita richiudersi su se stesso» si dice nel *Niels Lyhne* «come è richiusa una gemma, e la primavera non venire mai!» Niels

Lyhne è tuttavia incapace perfino di desiderare veramente quell'arresto, di appagarsi del presente; egli soffre la malinconia della temporalità ma non può opporle nulla di duraturo e anzi s'identifica con la fugacità, vive l'esistenza come un continuo cadere dell'attimo e come un continuo commiato. Quest'assenza è la cifra nella quale la vita viene vissuta storicamente in quella stagione culturale, ma – come accade in ogni *Lebensphilosophie* – tale storicità viene cancellata dalla coscienza, che vive la realtà come un dato assoluto.

Se l'esistenza è solo un ininterrotto congedo da se stessa, sulla sua fuga s'innalza di continuo la domanda di Oblomov: «quando si vive?». L'età moderna non sembra conoscere il presente, ma soltanto un trascorrere, un divenire percepito non quale arricchimento, quale itinerario verso una meta che infonde significato e sostanza a ogni tappa del cammino, bensì quale dileguare, quale continuo non-essere, mancanza di ogni valore cui afferrarsi saldamente. La vita alienata è quella che è stata privata di fini che realmente la giustifichino e la rendano autosufficiente nella dedizione a una meta superiore; in luogo di un fine ultimo è subentrata una miriade di obiettivi momentanei e parziali, che si susseguono l'un l'altro senza prender fiato come nella catena di montaggio d'una immane produzione, sacrificando e bruciando ogni attimo a quello che gli succede, per raggiungere uno scopo meramente pratico e ignaro di valori, che non illumina perciò – né a ritroso, nella memoria, né in avanti, nell'attesa – la strada che è necessario percorrere per raggiungerlo.

Carlo Michelstaedter, che ha capito come po-

chi altri, nel nostro secolo, la retorica di quest'alienazione (e cioè la sua insidiosa capacità di allontanare gli uomini dalla propria natura), ricorre nelle prime righe del suo capolavoro *La persuasione e la retorica* (1913) al paragone del peso che vuol solo scendere, precipitare sempre più in basso senza posarsi mai, perché in tal caso perderebbe la sua identità, e non sarebbe più un peso: «la sua vita è questa mancanza della sua vita.» Non si è mai nella vita, come non si è mai nel mare, perché a ogni istante le braccia del nuotatore fendono l'acqua e per un istante l'allontanano. Lo sviluppo della civiltà occidentale – secondo Michelstaedter, a partire da Aristotele o già dal tardo Platone sino all'iperbole di questo processo nell'età contemporanea – ha privato l'individuo della persuasione ossia della forza di vivere possedendo pienamente il proprio presente e quindi la propria persona, senz'aver bisogno di consumarsi – per sapere di esistere – nell'inseguimento di un risultato che si trova sempre un passo più avanti.

Il presente, per bastare a se stesso, deve poggiare su dei valori, ma il pulviscolo di scopi e obblighi convenzionali, con i quali l'organizzazione sociale bersaglia l'individuo, offusca e vela questi valori quando non li distrugge, impedisce al pensiero di soffermarsi sull'essenziale e lo incalza in una corsa affannosa, che lo distoglie da ciò ch'esso ama o vorrebbe amare. «La vita preme, urge da ogni parte!» esclama angosciato Oblomov rigirandosi nel letto; la vita è un impedimento alla vita, la quotidianità martellata da un incessante sciame di cure che assalgono e pungono da ogni parte allontana l'individuo dalla sua verità, da quell'armonia

col trascorrere del tempo che Oblomov sente vibrare in fondo al canto di Olga.

La quotidianità spegne la canzone di Olga; l'esistenza stritola l'essenza, che cerca di difendersi filtrandola e tenendola a distanza, per smorzarne l'impeto distruttore e per estrarre dalla sua lutulenta banalità qualche frammento luminoso. L'organizzazione sociale moderna è un vittorioso attentato a questa pienezza, è la sua ferrea repressione in un inesorabile meccanismo, che spegne quel bagliore unico e irripetibile nel quale la vita dovrebbe far trasparire il suo senso. Già Ibsen ammoniva che pretendere o illudersi di vivere nell'autenticità era ormai una pura megalomania; i grandi poeti che hanno cercato di difendere almeno un riflesso di quel bagliore – Svevo, Proust, Canetti – hanno frapposto una serie di difese e di barriere (la scrittura, il ricordo, il vuoto) fra se stessi e l'accidentalità quotidiana, per proteggere il riverbero dell'essenziale dall'ansia immediata che lo estingue.

Il commiato dalla vita, che fa di essa un perenne dipartirsi da una patria mai avuta, diviene allora un rifugio, lo spazio irreal della nostalgia di felicità che è l'unica felicità possibile. Giannotto Bastianelli, il geniale musicologo amico di Michelstaedter, s'accorgeva del tentativo musicale di reagire al presente «non con la vita, ma col ricordo della vita». Niels Lyhne attende sempre di partire «verso le terre di Spagna della vita», è avvolto dall'alone di tutto ciò che gli manca, sogna il «riflesso dello splendore» e il tintinnio delle monete della vita, che ballano nella sua tasca senza che egli possa spenderle mai.

Il romanzo, secondo Lukács, è la forma poetica della soggettività che ha perduto la patria trascendentale dell'idea e non può reggere positivamente al trascorrere lento e costante del tempo: *l'Éducation sentimentale* è la grandissima epopea della temporalità e della disillusione. La perdita di Dio, diceva Kierkegaard, ossia di un valore centrale, trasforma il tempo in un'uniforme monotonia ignara di un fine e trasforma tutti i sentimenti in malinconia, nell'indefinito lutto per la perdita di qualcosa che non si può nemmeno identificare. La malinconia nasce quando non si può volere, cioè tendere a una meta, perché non si sa e non si vuol sapere ciò che si vuole (Walther Rehm). L'ateismo di Jacobsen è anche questo perpetuo soggiorno nell'irrisolutezza e l'estetismo è il compiacimento di quest'indugio: l'esteta, osserva Kierkegaard, è colui che s'insedia stabilmente nel provvisorio intervallo «fra conoscenza del demoniaco e acquisizione delle forze che consentono di lottare saldamente contro di esso» (Furio Jesi). L'estetismo di Jacobsen, quella sua eleganza priva di significato che colpiva il giovane Lukács, è la scelta dell'intervallo – del vuoto, della pausa, del momentaneo e del discontinuo quale patria: l'effimera patria del tempo, dell'attimo che passa, sostituita alla patria trascendentale dell'idea. L'intervallo ignora ogni dimensione etica e conosce solo fuggevoli seduzioni estetiche; la malinconia, che nasce dalla consapevolezza di questa vanità, ha pure una componente di falsità e d'artificio – come ogni malinconia, diceva Kierkegaard – perché si coltiva e si compiace di sé.

La malinconia diviene, nei romanzi di Jacob-

sen e di Bang, una specie di setta segreta o di massoneria, la lega di coloro i quali sanno che la felicità è sempre felicità che svanisce ma strappano a questa *vanitas* il piacere più raffinato. La sessualità tortuosa e masochista, che Jacobsen indaga e rappresenta con grande acutezza, è un aspetto della voluttà che deriva dall'accidia. L'eleganza senza significato, che affascina e deprime, è il risultato della prospettiva sulla vita che parte dall'intervallo, dello sguardo che sgretola ogni totalità unitaria del reale perché si posa errabondo soltanto sui singoli particolari, senza comporli e stringerli mediante connessioni significative. Il centro dell'attenzione poetica diviene, ogni volta, il particolare infinitesimale e irrelato dal complesso della storia o della personalità, il turbamento inconscio e inespresso, la lesione minimale dell'anima, la sfumatura istantanea.

Herman Bang, il cui stile essenziale e laconico ha un'intensità poetica forse superiore a quella talora lussureggiante di Jacobsen, ha dato un'indimenticabile voce a questa silenziosa malinconia della vita, alla sua cornice di struggente e vana bellezza, che avvolge un insensato sfiorire di speranze e di sentimenti.

Con Herman Bang e con Jacobsen, ma anche con la narrativa del norvegese Jonas Lie, la letteratura scandinava ha scritto un grande capitolo di quella poesia del minimo e del fuggevole, del marginale e del sottaciuto che altrove ha trovato i suoi maestri in Čechov o in Katherine Mansfield (Walter Boehlich) e che splende fra i riverberi del tramonto sugli alberi del Bois de Boulogne, in Proust, o fra le onde di Virginia Woolf. Questa poesia vuol essere il

respiro della vita stessa impalpabile e lieve, tragica nelle sue effimere epifanie. Questa vita è «indicibile», come afferma il signor Bigum; è una vegetazione che cresce sul fondo del mare sotto una crosta di ghiaccio e che, tirata fuori dalla parola, «non è nella sua chiarezza, quella cosa vaga e oscura che era». Irriducibile al linguaggio, questa vita scivola fra le cose, che la dicono in modo indiretto e allusivo: a evocare la sua inesprimibile malinconia sono gli ambienti e gli oggetti, le solide e silenziose case borghesi di Copenaghen con le tende pesanti tirate davanti alle finestre e i massicci mobili di mogano, i grossi volumi con le incisioni di vecchie chiese e laghi quieti, i quadri nelle loro cornici dorate fra le pareti in penombra. Il crepuscolo danese è avvolto in un'atmosfera di ineffabilità ma anche di solidità borghese-patrizia: un binomio che affascinava Thomas Mann e che caratterizza anche i *Buddenbrook*.

Se Jacobsen indulge alla malinconia, ciò avviene perché egli avverte che essa è un'ineludibile condizione storica. Anche se la malinconia non è mai esente da artificio, il nostro destino è fare i conti con questa tristezza neghittosa, se non vogliamo abbandonarci a illusioni megalomani sulla felicità e sull'autenticità; la poesia e il pensiero moderno ci hanno insegnato che la nostra sorte è scivolare via sul mare, lontano dalla città natale, come nella lirica di Hofmannsthal, o giù per la corrente mentre la vita ci guarda dalle sponde.

Non si può eludere la malinconia, perché essa nasce da una perdita irrecuperabile e imprecisa. In questo distacco protratto e continuo si diviene pure estranei a se stessi, si lasciano

senza posa brandelli della propria individualità su quelle sponde che indietreggiano: se l'io non è soltanto autocoscienza ma anche dialogo, ossia risultato perennemente mobile del nostro rapporto con gli altri, il divenire e il mutare di questo rapporto ci fanno esistere anche fuori di noi, ci fanno perdere e ritrovare parti di noi stessi nella realtà esterna, nel mondo; non sappiamo nemmeno dove sono rimasti tanti frammenti di noi, dispersi alle nostre spalle. Marie Grubbe, alla fine del romanzo, si chiede se debba sentirsi responsabile di ciò che hanno commesso le altre Marie Grubbe, l'ingenua bambina e la dama superba, se vi sia identità e continuità fra i vari volti che il suo io ha assunto nel corso degli anni.

La temporalità divora e dissipa l'individualità; l'ateismo è anche l'impossibilità di quella che Kierkegaard chiamava la «ripresa» ossia la rivelazione della vittoria religiosa sul tempo, del riscatto religioso della finitezza. Per Jacobsen la salvezza giunge invece dalla temporalità stessa, che si traduce nella nostalgia di trascendersi. In questa nostalgia sempre sospesa risiede forse la sola vita vera possibile. Nel più grande dei suoi libri, *L'anima e le forme*, il giovane Lukács ha identificato con incomparabile genialità la vita moderna con l'anelito alla vita, l'amore con una privazione che lo fa continuamente rinascere: «*L'amour*», egli dice citando Charles-Louis Philippe «*cest tout ce que l'on n'a pas*». La vita vera diviene allora la sospensione, il palpitante ventaglio di possibilità preservate da ogni irrigidimento e da ogni riduzione. Vivere significa far tintinnare in tasca le monete della vita, senza spenderle; far brillare dietro ogni immagine il

riflesso di una luce che, scrive Lukács, rimane sempre celata dietro ad essa; lasciare che «l'inesprimibile resti inespreso». La poesia di Jacobsen è una poesia saggistica nel senso dato a questa parola da Lukács: Jacobsen è il platonico che insegue l'essenza dietro le immagini e dietro le parole, è uno «che prova l'esperienza più intensa di fronte a quel contenuto dell'anima che le forme, indirettamente e inconsapevolmente, nascondono in se stesse».

Jacobsen è estremamente sensibile al dissidio fra la vita e le forme, indagato da Simmel: tra il fluire della vita, una e indistinta, e il suo obiettivarsi in forme distinte e discrete, nelle quali il fluire si realizza ma anche s'irrigidisce e delle quali esso non può dunque appagarsi. La forma, per Jacobsen, sembra giunta a un grado di cristallizzazione che la fa sentire inadeguata e insufficiente, non già espressione della vita bensì ostacolo al suo manifestarsi. L'intervallo nel quale Jacobsen indugia è un frammento di spazio e di tempo collocato fra lo sbocciare della vita – il suo emergere dall'indistinto – e la sua assunzione di una figura definitiva. Jacobsen insegue un permanere nel fluire, un momento e un'immagine che concilino il divenire con l'essere, sottraendosi al dilagare e insieme all'irrigidirsi; un simbolo di quest'impossibile stadio intermedio tra la vita e le forme è il trascolorare delle rose, oppure il «lilla che è così lieve che sembra apparire e svanire, come se fosse aria fluida. Ogni singolo petalo conchiuso in una linea perfetta, leggiadramente incurvato, mollemente immerso nell'ombra, ma pure rilucente in mille fuggitivi balenii...».

Le più belle immagini di Jacobsen derivano

da questa nostalgia di afferrare forme istantanee, già disegnate nel loro incanto fugace ma pronte a sciogliersi nella vita tremula e struggente; gli oggetti nella stanza hanno contorni precisi ma tremano e sfuggono allo sguardo che non riesce a tenerli fermi; una farfalla brilla per un istante in una striscia di sole fra gli alberi e poi sparisce nella luce all'aperto; l'ombra guizza e fugge fra i bicchieri scintillanti di vino e illuminati dalla fiamma del camino; le foglie accese dal tramonto vengono trascinate dall'acqua del fiume che si fa già scura; l'estate scompare d'improvviso col calare del sole; i ruscelli scendono dai monti inseguendo la primavera che li ha già preceduti nei fiori sulle loro sponde; le ali del mulino roteano e le loro ombre appaiono e dispaiono sui vetri della finestra incendiata dalla sera.

L'arte di Jacobsen è un confronto con l'indicibile, mai raggiunto ma sempre inseguito dalla parola, che vuole soltanto sfiorarlo senza fargli violenza. L'indicibile è la vita, la brezza fra gli alberi e l'azzurro della pervinca, la melodia che chiama con un brusio ininterrotto. L'individuo, intessuto di questa melodia ma anche disperso e disseminato da essa e dal suo snodarsi nel tempo, non può in alcun modo dominare il brusio vitale. Egli vive il suo stesso pensiero non quale atto sovrano proveniente dalla sua persona, bensì quale condensazione iridescente e lieve che scaturisce oscuramente dalla vita, come una bolla d'aria o un vapore di nebbia che s'alzino dal suo fiume. L'individuo non s'identifica col pensiero, non lo sente come suo bensì estraneo e impersonale, separato dal suo agire: egli monta a cavallo del primo pensiero che gli

si presenta e se ne fa trascinare via, il pensiero segue lo sguardo che si protende lontano e si perde con esso nelle insenature del fiordo, oppure balena nella mente e svanisce prima d'aver preso forma, piomba sull'animo come uno stormo d'uccelli o si ritrae da una fronte senza turbare la limpida profondità di un occhio che rispecchia la vita.

L'attività del pensiero si confonde con quella dei sensi, è anzi un'attività sensoriale, un'impressione fisica nella quale percezione e proiezione si accavallano, in modo non dissimile dal pensiero che, all'inizio della *Recherche* proustiana, s'innalza e si dilata cautamente per saggiare l'estensione della stanza, mentre il narratore giace disteso a letto. Anziché essere il luogo che risolve nella propria unità le contraddizioni del reale, il pensiero è il fermento di queste contraddizioni, un agente chimico che dissolve l'unità del mondo e del vissuto. È una manifestazione anonima che l'io sente diversa da sé, come accade a Zeno che, all'inizio della *Coscienza*, vede il proprio pensiero, isolato da lui, alzarsi e abbassarsi quale un battito vitale o come accade ai personaggi delle *Onde* di Virginia Woolf che vedono le banderuole della loro coscienza fluttuare al vento lacerate dal loro stesso disordine e sentono le onde della loro vita infrangersi contro loro stessi.

Jacobsen è il poeta di questa scissione fra l'io e la vita e insieme fra l'io e il suo proprio pensiero, scissione che vota l'io alla disseminazione, al dolore di esistere – come scrive Virginia Woolf nelle *Onde* – disperso quale neve spruzzata sulle montagne. Al pari di *Fru Marie Grubbe*, anche *Niels Lyhne* è un romanzo della

passione amorosa e della sessualità – o meglio della delusione amorosa. La passione, si dice nel libro, perde il suo grande stile ossia la forza di dare slancio e unità alla vita; Jacobsen è un finissimo analista del grande stile che si disarticola in dettagli centrifughi, della passione che si frantuma nell'ambiguità e nella tortuosità, della caduta dell'individuo dall'altezza dell'amore. Niels Lyhne sperimenta il fallimento dei valori, l'insopportabile e sterile tensione della sensibilità sottoposta agli stimoli di una modernità sempre più assillante. La sua storia dissipata in frammenti è la negazione di ogni formazione organica e unitaria della persona; al pari di Strindberg, anch'egli potrebbe dire di non essere divenuto mai un individuo compiuto e il romanzo della sua vita si disperde in una serie di quadri e di brandelli quasi staccati, così come Herman Bang dissolve la struttura narrativa in una sequenza di epifanie isolate ed erranti. L'esito dell'esistenza di Niels Lyhne, dopo tanti turbamenti, è un'inerzia vegetativa, la torpida contemplazione delle spighe di avena che ondeggiavano uniformi nel vento. L'ipersensibilità si trincera e si converte nell'ottundimento; il fluire della vita, che doveva farsi canto, è divenuto un ritmo greve e monotono, il pulsare d'un opaco letargo.