

11.

Giancarlo Lacchin

## La citazione come forma di una “nuova mitologia” nella poetica di Stefan George

[giancarlo.lacchin@unimi.it](mailto:giancarlo.lacchin@unimi.it)

---

“Ancor prima che i ruscelli scrosciassero dalle montagne  
E boschi e città fiorissero lungo fiumi  
Così Egli tuonando  
Una legge pura ha creato  
E fondato puri suoni”  
Friedrich Hölderlin

Di ritorno da Parigi nel 1890, dove viene in contatto con la lezione simbolista e in particolar modo con la figura e la produzione di Stéphane Mallarmé, Stefan George dà l'avvio anche in Germania a un'opera di fondazione di una *neue Dichtung* nazionale, che del modello simbolista possa rappresentare, almeno nella sua prima fase di costituzione, una originale e per certi aspetti controversa rielaborazione. Al di là del complesso rapporto che lega fra loro la prima produzione georgeana e quella simbolista – questione che appare fra l'altro di primaria importanza ai fini del rinvenimento delle radici della stessa produzione georgeana, ma la cui trattazione va ben al di là degli intenti che qui ci si propone<sup>1</sup> –, risulta ciò nondimeno estremamente significativo ricordare come proprio il confronto con la già matura poetica francese, nella sua attenzione

---

<sup>1</sup> Per la quale si rimanda a studi quali E.L. Duthie, *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne*, Champion, Paris 1933, o M. Durzak, *Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung*, in “Arcadia”, IV/2, 1969, pp. 164 e sgg.; Id., *Zwischen Symbolismus und Expressionismus: Stefan George*, Kohlhammer, Stuttgart 1974.

primaria per la forza evocativa delle parole e dei suoni, sia all'origine della connotazione prettamente linguistica che George fin dall'inizio attribuisce alla sua opera, tanto da far sì che la prospettiva fondazionale nella quale essa si colloca trovi il suo momento di massima espressione ed efficacia per l'appunto e soprattutto nell'intervento sulla lingua e nella *Vervendung* delle sue strutture. La dimensione primariamente linguistica del rinnovamento poetico e spirituale che il progetto georgeano tende a perseguire viene colta innanzi tutto dagli stessi collaboratori e discepoli del *Kreis*, che proprio in questi termini esprimono la loro devozione verso l'opera del maestro, capace, a partire da una parola nuova, di giungere alla formazione di un'arte e di una idea nuove, che si costituiscono a comunità spirituale per l'effetto vincolante-formativo di un nuovo *Lebensgefühl*, di un nuovo sentimento della vita.

Quando Karl August Klein, allievo georgeano della prima generazione e curatore dei "Fogli per l'arte"<sup>2</sup> fin dal 1892, identifica come "nuova arte" la lirica del maestro, intravede a ragione proprio nella rivoluzione linguistica da lui operata l'enorme portata della novità introdotta dalla sua produzione nel panorama letterario e culturale europeo:

Stefan George aveva operato per un periodo di tempo persino con altri suoni rispetto a quelli della sua lingua madre<sup>3</sup> e, dopo una serie di rilevanti studi preliminari ed esperimenti linguistici, sembra che abbia voluto rinvenire e riprodurre nella sua lingua, i suoni straordinariamente dolci e pieni della lingua del Sud.

Si possono riscontrare nelle sue poesie effetti nuovi realizzati con nuovi mezzi. Da quando gli antichi dèi sono morti, abbiamo per la prima volta a che fare con la manifestazione di uno spirito poetico originario, che ha formato per sé un mondo traendolo dai suoi pensieri e ha realizzato un'opera eterna e compiuta secondo un progetto ben determinato e a lui peculiare<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> I "Fogli per l'Arte" ("Blätter für die Kunst") appaiono in fascicoli con cadenza differenziata dal 1892 al 1919, e costituiscono, accanto alla successiva produzione scientifica dei più stretti collaboratori di George, i famosi *Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst* (Berlino, 1911 e sgg.) e i *Werke der Schau und der Forschung aus dem Kreise der Blätter für die Kunst* (Breslavia, 1921 e sgg.), la tribuna privilegiata del *Kreis*, il luogo di formazione e di educazione della nuova poetica.

<sup>3</sup> Riferimento alla sua vasta attività di traduttore dall'italiano, francese, inglese, spagnolo, polacco, ecc. e alle numerose inserzioni di linguaggi e idiomi indecifrabili all'interno delle sue liriche.

<sup>4</sup> "Blätter für die Kunst", Bondi, Berlin (d'ora in poi BfK) I, 2, 1892, p. 48. La rivista, inizialmente pubblicata dall'editore Bondi di Berlino, edizione a cui qui si fa riferimento, è stata riedita recentemente: "Blätter für die Kunst", I-XII (1892-1919), 6 voll., Küpper, München-Düsseldorf 1967. Ove non specificamente indicato, le traduzioni dei testi sono da intendersi mie.

La dimensione essenziale di questa nuova normatività è rappresentata dall’operare con la lingua e sulla lingua, e solo tale prospettiva vincola il progetto georgeano (così come ogni altra impresa artistica che intenda porsi nel solco di una tradizione nobile, votata alla bellezza delle forme) alla dimensione autentica della spiritualità, connotandolo come una vera e propria *poetica* che, se inizialmente si esprime come opposizione forte e decisa al naturalismo imperante<sup>5</sup> con il richiamo alle categorie estetiche del simbolismo francese, in seguito tende a conseguire sempre maggiore autonomia e specifica caratterizzazione, attraverso l’articolazione di una teoria della forma che esemplifichi l’intento di dire l’origine della poesia e le possibilità di una rifondazione del senso proprio mediante l’intervento sul linguaggio. È pertanto a tale livello che non è più possibile ridurre la poetica georgeana a una delle tante forme di antinaturalismo di fine Ottocento, mentre diviene al contempo necessario riconoscerle una forza mitopoietica che, dall’azione sulle forme del dire, perviene alla creazione di nuovi mondi e di nuovi orizzonti spirituali.

Sulla medesima prospettiva sembra insistere Friedrich Gundolf, discepolo e attento interprete dell’opera del maestro, in un saggio del 1923 a lui dedicato, quando afferma: “Lo spirito del tempo [...] si trasforma, non appena un uomo è capace di esprimere la vita con un nuovo *linguaggio*, con una nuova idea e con una nuova forma attraverso la forza del suo essere che è indipendente dallo spirito del tempo”<sup>6</sup>.

La possibilità di formazione di una nuova epoca spirituale viene realizzata attraverso un processo formativo che abbia nel linguaggio la sua origine e il suo nucleo di sviluppo, e che proprio attraverso la manipolazione di quest’ultimo possa condurre all’esplorazione di quel regno delle idee e delle forme, da cui trarre le forze per una rinascita nello spirito. La prospettiva eminentemente mitopoietica, che la ricerca georgeana pertanto dischiude, tende a mettere in rilievo la funzione che l’arte riveste, e in sé custodisce, di dar forma a nuovi ordini di senso: la contemplazione dell’idea e della forma [*Gestalt*] non può prescindere pertanto dallo studio delle modalità in cui la forma stessa viene detta; il rinvenimento della prospettiva spirituale nella quale essa vive si dà in prima istanza come considerazione della molteplicità delle sue manifestazioni, e quindi come studio dei modi del suo darsi nella parola e delle tecniche destinate a esprimerlo.

---

<sup>5</sup> In merito al rapporto fra George e il naturalismo, si rimanda, fra i tanti, a S. Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1995.

<sup>6</sup> F. Gundolf, “Stefan George in unsrer Zeit”, in Id., *Dichter und Helden*, Weiss’sche Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1923, pp. 62-63, corsivo mio.

Da ultimo, la centralità che la questione linguistica assume all'interno del progetto georgeano viene testimoniata e ribadita da Norbert von Hellingrath, discepolo georgeano della seconda generazione e grande studioso dell'opera di Hölderlin<sup>7</sup>, il quale riconoscendo proprio nel medesimo ideale stilistico e linguistico che accomuna i due poeti, nella medesima severità e rigore del loro senso artistico, l'affinità essenziale che sussiste fra i due maestri, li definisce come veri e propri "artisti del linguaggio", spiriti originari ed esploratori della parola, artefici di una volontà formale e stilistica [*Form- e Stilville*] che diviene, senza distinguersene, forma linguistica formata e formante, oggetto e atteggiamento della parola. È nel linguaggio che Hellingrath incontra i due poeti, ed è in esso che egli scopre pertanto la possibilità di una nuova poesia e di un nuovo regno dei miti. È facile intravedere la figura di George, quando, nella introduzione del 1914 alla sua *Hölderlin-Ausgabe*, egli afferma:

Se da secoli tutte le civiltà europee si riproducono sull'immagine che loro vedevano sempre più chiaramente riflessa nell'umanità greca, Hölderlin non ha solo fatto in modo che il sogno della Grecia divenisse eterno in quanto privilegio dei Tedeschi, ma ha anche fatto sì che oggi, unica fra tutte, solo la lingua tedesca possa paragonarsi a quella degli Antichi in ardore, sobrietà e sacro *pathos* [...] incarnazione nella parola e nelle strutture linguistiche, non rappresentazione o descrizione attuata attraverso le parole – e quale altro sarebbe il compito della lingua tedesca, che non potrà mai essere paragonabile alle sue sorelle romaniche per la sua dolce e piacevole precisione, per la sua graziosa versatilità e per la dolcezza del suo suono?<sup>8</sup>

La rivoluzione apportata da George nella poesia appare pertanto in primo luogo rivoluzione del e nel linguaggio, rimando simbolico al momento di fondazione di nuove forme, che coinvolge tutte le strutture linguistiche e al quale di contro tutte partecipano. Essa è inoltre autentica tecnica, nel senso di quel "duro lavoro con il verso"<sup>9</sup> che rappresenta la premessa del fare artistico; è, per usare ancora un'incisiva espressione georgeana, "*Mache*"<sup>10</sup>, propriamente

---

<sup>7</sup> A lui si deve la prima edizione storico-critica delle opere complete di Hölderlin e in particolar modo la riscoperta degli *Inni tardi* della maturità. Cfr. F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, 3 voll., a c. di N. von Hellingrath e F. Seebaß, Müller, München-Leipzig 1913-1916. L'opera fu completata, in seguito alla prematura morte di Hellingrath, dallo stesso Seebaß e da L. von Pigenot, con l'edizione dei tre volumi ancora mancanti (Propyläen, Berlin 1923).

<sup>8</sup> Citato da N. von Hellingrath, *Einleitung zur Hölderlin-Ausgabe. Vorrede zu Band IV* (1914), ora raccolta in *Der George-Kreis. Eine Auswahl aus seinen Schriften*, a c. di G.P. Landmann, Klett-Cotta, Stuttgart 1965, p. 117.

<sup>9</sup> BfK I, 5 (1893), p. 130.

<sup>10</sup> BfK I, 1 (1892), p. 1: "Questa pubblicazione [...] vuole l'ARTE SPIRITUALE in

“messa in scena”, “montatura” e quindi costruzione e artificialità, utilizzo e interpretazione nei confronti della materia, che è innanzi tutto scontro con la sua capacità di resistenza<sup>11</sup>, e *techne* nell’originario significato greco del termine.

La trasformazione avviene innanzi tutto a livello della parola, riguardando quindi la scrittura e i caratteri, l’ortografia, la punteggiatura, la sintassi, le forme lessicali: sono svariati i casi che si potrebbero a tal fine addurre, dalla scrittura rigorosamente minuscola dei sostantivi, all’introduzione di nuovi segni di punteggiatura e di neologismi, dal diverso concatenamento fra sostantivi e forme verbali al recupero di espressioni da antichi patrimoni linguistici, nella ricerca di nuovi legami fra i significati delle parole e le forme lessicali. A un secondo livello, essa diviene così modificazione della vita delle immagini, alle quali il linguaggio georgeano sembra infondere nuova forza rappresentativa, nell’accostamento fra diversi strati di senso e codici linguistici. A un terzo livello infine, la trasformazione agisce sui simboli, modificandone la capacità allusiva ed esaltandone il carattere mitopoietico. Il tutto risulta conciliato in un’opera di rivisitazione delle forme linguistiche che, più che mero sperimentalismo, diviene approfondimento delle loro possibilità espressive, movimento centripeto verso il loro nucleo più interno e originario, come risposta a un progetto poetico fondato su una severa normatività delle forme e su una attenta disposizione degli elementi in base a una precisa composizione dei suoni e dei materiali.

In questo progetto, funzione privilegiata assumono la traduzione e da ultimo la citazione. Infatti, la stessa traduzione di autori stranieri, che occupa gran parte dell’impresa poetica georgeana, vive di questa tensione fra il duro lavoro con i testi e quella “suprema gioia spirituale”<sup>12</sup> a cui essa è destinata, fino a renderla essa stessa autentica poesia e opera d’arte. Suonano in tal senso di straordinario significato le parole che George premette, quasi a suggello di tale concezione, alla sua versione tedesca di Baudelaire: “Questa traduzione in tedesco dei *Fiori del male* deve il suo sorgere non al desiderio di presentare un autore straniero, quanto piuttosto alla originaria e pura gioia per le forme”<sup>13</sup>.

Come luogo di manifestazione e forma autonoma del linguaggio, anche la citazione appartiene alla più alta necessità del dire, in quanto è essa stessa

---

virtù del nuovo modo di sentire e di agire [*Mache*] – un’arte per l’arte”.

<sup>11</sup> Cfr. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988, pp. 41 e sgg.

<sup>12</sup> BfK II, 2 (1894), p. 34.

<sup>13</sup> S. George, “Introduzione alla prima edizione della traduzione de *I fiori del male* di Charles Baudelaire”, in Id., *Werke in zwei Bänden*, Klett-Cotta, Stuttgart 1984 (d’ora in poi *WzB*), vol. II., p. 233.

“gioia per le forme”, è essa stessa forma e quindi poesia. Incastonata come gioiello prezioso nella tessitura del linguaggio georgeano, è apertura e sguardo verso l’origine ed emblema della nuova “arte spirituale”<sup>14</sup>, venendo a rivestire pertanto un ruolo ermeneutico decisivo all’interno dell’estetica del *Kreis*.

La citazione svolge la sua funzione mitopoietica innanzi tutto identificando un vero e proprio “stile della citazione”, che guida e ordina la produzione consapevole di senso, perseguita dall’artista nella realizzazione dell’opera, attraverso la rigida obbedienza alle leggi e ai vincoli imposti dalle dinamiche trasfigurative delle *Formen*. La sua sola presenza interroga sulle più alte possibilità del linguaggio, e il suo interrogare è un richiamare indietro all’origine e alla *Form*, fonte di ispirazione e paradigma della mitopoiesi: è il “Grande Stile” nietzscheano che George, anche attraverso la citazione, sembra fare suo e richiamare a nuova vita.

In tal senso la citazione non è solo mezzo o strumento del fare artistico, ma è essa stessa paradigma, *Urbild*, forma, e questo nella duplice accezione che l’estetica georgeana le attribuisce<sup>15</sup>: l’identificazione di due paradigmi formali che simbolizzano al contempo due grandi tradizioni della poetica europea, quella della lirica assoluta e quella della poesia corale, rappresenta la citazione di due modalità di sviluppo della stessa anima dell’Occidente, di due destini contrapposti che solo nella forma artistica si trovano compenetrati e conciliati.

Essa è innanzi tutto *Form*, cioè tradizione, normatività apollinea, trasfigurazione intenzionale, lirica assoluta e quindi citazione come *auctoritas*, nel senso di un riferimento primario e originario agli archetipi e ai modelli dell’agire mitopoietico. La citazione come opera d’arte e quindi come *Form*, opera nel senso della dimensione astratta dell’arte intesa nella sua distanza incolumabile dalla vita, è il segno di un dialogo con i classici (nel senso della *Klassik* nietzscheana) che diviene dominio e trascendenza della materia, così come intende Gottfried Benn quando afferma: “La forma è appunto la poesia. I contenuti di una poesia [...] li hanno tutti [...] ma la lirica ne vien fuori solo se tutto sfocia in una forma che renda autoctono questo contenuto, lo regga, crei da esso, con le parole, un incantesimo”<sup>16</sup>. La citazione è per l’appunto strumento di questo agire astratto ma al contempo ne è forma e origine, essa è

---

<sup>14</sup> Vedi nota n. 10.

<sup>15</sup> Per un approfondimento della distinzione fra *Form* e *Gestalt* nella poetica di George, anche in riferimento al dibattito con Klages sul rapporto fra forma e vita, mi permetto di rinviare alla introduzione alla edizione italiana da me curata degli scritti sull’arte del *Kreis* georgeano, di prossima pubblicazione presso l’editrice Herrenhaus di Seregno (MI).

<sup>16</sup> G. Benn, “Problemi della lirica” (1951), in Id., *Lo smalto sul nulla*, a c. di L. Zagari, Adelphi, Milano 1992, p. 267.

spirito, è “la legge della forma, l'*ananke* della creazione espressiva che sta sopra di noi”<sup>17</sup>, il veicolo di un sapere poetico che rimanda alle grandi figure [*Formen*] della storia dello spirito e dell’arte. Fra di esse, un significato di primaria rilevanza viene attribuito a Dante, iniziatore e modello della nuova poesia: “Ma ciò che egli [l’autore] crede di rendere fecondo è l’elemento poetico, il suono, il movimento e la forma: tutto ciò per cui Dante, per ogni popolo che se ne interesserà (quindi anche per noi), si pone al principio di ogni Nuova Poesia”<sup>18</sup>.

La “Nuova Poesia” vive pertanto nella prossimità agli antichi padri e ai maestri di stile, e proprio attraverso la citazione del loro dire ottiene la possibilità di surgerne lo spirito divenuto forma nelle opere: in tale alto significato, la poesia georgeana diviene forma compiuta e perfetta solo nella misura in cui sa essere citazione di una forma superiore, di “quell’Eden stupendo che è il solo a essere eterno”<sup>19</sup>. Accanto a Dante, e quali abitatori delle sfere più alte dello spirito, agiscono con la stessa forza mitopoietica *Formen* originarie quali Mallarmé, Baudelaire, Jean Paul e naturalmente Goethe e Nietzsche. Il ricorso alle parole dei grandi padri crea un legame di autentica affinità spirituale, che destina il poeta alla medesima loro grandezza e splendore: l’incontro tra il poeta e le *Formen* avviene nella *Sage*, nel dire originario, ed è reso possibile proprio dalla citazione, dal suo carattere eminentemente simbolico, allusivo, di rimando essenziale, nonché dalla sua capacità di cogliere i nessi più alti del linguaggio e di veicolare i significati ultimi dell’agire poetico. La citazione della massima di Nietzsche “Scrivi con il sangue!”<sup>20</sup> porta alla identificazione del pensatore tedesco come sommo maestro di stile e di misura, come modello di “Grande Stile” nell’arte; ancora nel 1896 George scrive:

Occorre guardarsi dalle eccessive esplosioni di forza nell’opera d’arte, poiché sovente dietro di esse non stanno la verità e la profondità del sentimento [...]. La vera forza si mostra nel dominare simili esplosioni. Per cui la massima di Nietzsche “Scrivi con il sangue!” viene da molti fraintesa come se significasse “Mostra senza vergogna i segni delle tue ferite e gli spasimi della tua voluttà affinché ti si ritenga sincero!”. Ma noi questi segni e questi spasimi non li dobbiamo vedere, poiché arte non è né dolore né voluttà, bensì il trionfo sull’uno e la

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 295.

<sup>18</sup> S. George, “Introduzione alla prima edizione della traduzione della *Divina Commedia* di Dante” (1900/1901), in *WzB* II, p. 7.

<sup>19</sup> S. George, *Mallarmé* (1893), in Id., *Giorni e gesta*, tr. it. a c. di G. Schiavoni, Arsenal, Venezia 1986, p. 65.

<sup>20</sup> Da “Del leggere e dello scrivere”, in F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, tr. it. a c. di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1991, p. 42.

trasfigurazione dell'altra [...]. Una profondissima voluttà non si disvela neppure nell'impiego di parole e immagini violente, ma in un sorriso, in una lacrima repressa, in un fremito<sup>21</sup>.

La citazione stessa è quel sorriso, quella lacrima, quel fremito; essa, come *Form*, serra pertanto la vita nella preziosità del capolavoro nel quale è inserita; è essa stessa forma e simbolo di quella "grandezza della vittoria e della trasfigurazione"<sup>22</sup> sulla vita, che nell'arte salva quest'ultima dalla caducità e dall'oblio. Ne è simbolo nel senso che è essa stessa quella grandezza alla quale rimanda, è quel tutto di cui appare essere frammento e arabesco.

Ma la citazione come forma assume anche una seconda valenza: diviene modello ed emblema di una diversa forma di mitopoiesi, in quella che è lecito definire come una seconda fase dello sviluppo della lirica georgeana e che coincide con gli anni successivi al contrasto consumatosi fra George e le correnti cosiddette cosmiche interne al *Kreis*, rappresentate in prima istanza da Ludwig Klages<sup>23</sup>, ma anche da autori quali Alfred Schuler e Karl Wolfskehl. Sotto tale prospettiva, che cela la complessità del rapporto con Klages, del reciproco interagire e quindi della possibile coesistenza, all'interno della poetica georgeana, fra la prospettiva della *Form* e le dimensioni dionisiache e antinichilistiche di un paradigma formale che possa maggiormente corrispondere alle richieste che provengono da un mondo che si desta alla lotta contro la decadenza, la citazione vive anche nella sua dimensione di *Gestalt*<sup>24</sup>, cioè del *Urbild*, del modello, caricato di un significato salvifico e di una forza che a esso proviene dal contatto con le forze della vita nel suo fluire immediato. Le *Formen*, luminosi e armonici riferimenti del Grande Stile, divengono per l'appunto "figure" [*Gestalten*] verso le quali dirigere la speranza dell'uomo in un'epoca di nichilismo, paradigmi di una nuova forma di mitopoiesi non più radicata sulla perfezione delle forme classiche, ma sulla forza eroica (e solo in questo mitopoietica) dei nuovi modelli, autentici *Erlöser* [redentori] della storia e della vita, figure immerse nel dionisiaco e nel tempo, ma al contempo inattuali proprio perché destinate a una funzione salvifica superiore. La citazione come *Gestalt* (così come tutte le funzioni espressive del linguaggio), viene così sottratta alla volontà

---

<sup>21</sup> S. George, *Giorni e gesta*, cit., p. 105.

<sup>22</sup> Ivi, p. 107.

<sup>23</sup> Sono gli anni successivi al 1904, anno in cui si consumò la rottura definitiva fra i due. Per un approfondimento del rapporto fra George e Klages, cfr. G. Moretti, "La questione della forma. Note sulla contrapposizione fra Klages e George", in S. George-L. Klages, *L'anima e la forma*, a c. di G. Moretti e P. Tripodo, Fazi, Roma 1995, pp. 133-148.

<sup>24</sup> Termine di più ampio campo semantico, che traduce anche i sostantivi "sembiante", "figura" e "persona".

formativa dell'artista, alla sua intenzionalità apollinea, e viene affidata all'azione di forze transindividuali, che attraverso di esso, ma trascendendone l'individualità, si manifestano nella storia: sono le forze del *Leben*, le pulsioni dell'eros, gli impulsi [*Triebe*] che emergono dall'oscuro e dall'inconscio, che rivendicano tutto il loro potenziale antinichilistico e che si fanno opera d'arte, modello, *Gestalt*, per l'appunto citazione. La prossimità che attraverso la citazione si guadagna alle grandi figure della storia dello spirito, è immersione nel loro *Lebensrhythmus*, partecipazione a un nuovo Eden, che ha perso le sembianze della chiarezza e serenità olimpiche, per divenire sanguinoso e rovinoso scenario e campo di battaglia, luogo in cui “l'essere ha trionfato nei confronti della volontà”<sup>25</sup> e in cui la vita persegue la sua vittoria nei confronti del nichilismo, della decadenza, del prosaicismo. Alla reinterpretazione di figure quali Goethe e Nietzsche, ecco così aggiungersi nuovi “spiriti guida”, nuovi *Urgeister*, nuove *Gestalten* della storia, quali Hölderlin, Böcklin e Wagner. Ma ancora su Nietzsche si gioca gran parte dell'interpretazione georgeana della questione della forma e della citazione come forma. Una famosa lirica del 1900, inclusa poi nella raccolta *Der Siebente Ring* del 1907 e significativamente dedicata al pensatore tedesco, ne rappresenta un'alta e al contempo “profonda” citazione, nel senso appunto della duplice dinamica della *Gestalt*, che penetrando le apparenze le trascende e le eleva a forma artistica assoluta:

[egli] il *Tuonatore* – era forse l'unico  
Fra i tanti fatti di fumo e polvere che aveva intorno?  
[...]  
Ma poi tu stai radioso *prima dei tempi*  
Come altri *duci* portando la *corona insanguinata*  
Tu il *Redentore!* ma anche il più infelice –  
Caricato del peso di quali destini  
Hai mai visto sorridere la terra di desiderio?  
Hai forse creato dèi solo per *distruggerli*  
Mai felice di una sosta e di un progetto?  
[...]  
E se la severa voce *straziante*  
Poi come un canto di lode risuona nel blu della notte  
E nelle chiare acque – così si lamenta: *avrebbe dovuto cantare*  
*E non parlare questa nuova anima!*<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> K. Wolfskehl, “Über die Dunkelheit”, in BfK III, 5 (1896), p. 142.

<sup>26</sup> Citazione dal *Tentativo di autocritica* (1886) che Nietzsche premette a *La nascita della tragedia*, tr. it. in F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a c. di G. Colli e S. Giametta, Adelphi, Milano 1989, p. 7. La lirica *Nietzsche* è contenuta in *WzB*, I, pp. 231-232, corsivo mio. Si noti l'accentuazione di una terminologia dai toni fortemente aspri e incisivi, che allude con

Ecco che pertanto la citazione, come contemplazione delle *Formen-Gestalten*, come *Form* e *Gestalt* nell'unità delle loro determinazioni, e quindi come paradigma unitario dell'agire artistico, sembra rappresentare anche la forma più alta di possibilità di una teoria dell'arte georgeana, in quanto proprio tale contemplazione, che si dà nel senso di un puro interrogare, può divenire pensiero sull'arte unicamente nella misura in cui diviene essa stessa opera d'arte; e tale è per l'appunto la citazione. Essa è "teoria nel significato originario del termine: una contemplazione spirituale dell'oggetto con animo quieto, sereno, indiviso, come si conviene a chi fissi lo sguardo festoso e solenne nel gioco variamente allusivo delle immagini divine"<sup>27</sup>, è forma attraverso la quale "le figure antiche riviverebbero in nuove spoglie"<sup>28</sup> e gli dèi troverebbero nuovamente corpo.

La citazione, come contemplazione estatica, è quindi in George anche forma e oracolo di una nuova religione, fondata su un rinnovato senso del sacro e su una nuova mitologia, che ha i caratteri della profondità e della più perfetta artisticità e artificialità, "nuovo letto e nuovo invaso per l'antica e perenne fonte originaria della poesia"<sup>29</sup>. Essa è oracolo da interrogare e luogo di manifestazione di una nuova bellezza che si fa carne, e da cui sorgono nuove divinità e nuovi culti, gli stessi che Hölderlin, per primo nella modernità, ha intravisto e annunciato al mondo: "Dioniso e Orfeo erano ancora sepolti, e soltanto Lui seppe scoprirli. Non gli occorsero rimandi esteriori: fu aiutato soltanto dalla propria vista interna. [...] Con le sue profezie così elementari egli è la pietra angolare del prossimo futuro tedesco e l'araldo del Nuovo Dio"<sup>30</sup>.

È questa la mitologia georgeana di Maximin, il "Nuovo Dio" apparso ma al contempo voluto, che "perfeziona fino al prodigio la propria bellezza"<sup>31</sup> e la cui parola, come "forza trasformatrice"<sup>32</sup>, infiamma il poeta-profeta, che di tale forma superiore diviene citazione vivente. Il rapporto di devozione che la citazione instaura fra l'uomo e il divino, vive nel riconoscimento di una forza originaria superiore che vive e si manifesta nella lode che di essa viene cantata, nell'esaltazione della sua forma e del suo agire: la poesia si fa linguaggio di una nuova religione, canto di lode che fonda un nuovo stile liturgico e celebrativo.

L'oracolo dice la possibilità di un prodigio, del suo accadere nella storia

---

evidenza alla simbologia del linguaggio nietzscheano.

<sup>27</sup> F. Schlegel, "Dialogo sulla poesia" (1800), tr. it. a c. di D. Mazza, in *Athenaeum 1798-1800*, a c. di G. Cusatelli, Sansoni, Milano 2000, p. 687.

<sup>28</sup> Ivi, p. 688.

<sup>29</sup> Ivi, p. 672.

<sup>30</sup> S. George, *Hölderlin* (1914-15), in Id., *Giorni e gesta*, cit., pp. 85 e 87.

<sup>31</sup> S. George, *Premessa al Maximin* (1905), ivi, p. 97.

<sup>32</sup> Ivi, p. 93.

e rimanda, allude, cita per l'appunto, la dimensione di una nuova alta speranza, di una nuova immanenza che “nell’universale disfacimento ci ridonò la fiducia e ci colmò del bagliore di nuove promesse”<sup>33</sup>:

Riconoscemmo in lui il rappresentante di una gioventù onnipossente quale l’avevamo sognata, capace cioè, con la sua indomita potenza e schiettezza, ancor oggi di smuovere le montagne e di camminare a piede asciutto sulle acque: di una gioventù capace di raccogliere la nostra eredità e di conquistare nuovi regni<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 89.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 90-91.