

Aesthetica Preprint

*Arte e critica
nell'estetica di Kierkegaard*

di Simonella Davini



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*, commercializzata in libreria) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, bibliografie e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7-1-1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

69

Dicembre 2003

Centro Internazionale Studi di Estetica
Edizione fuori commercio distribuita in abbonamento gratuito

Simonella Davini

*Arte e critica
nell'estetica di Kierkegaard*

Indice

Avvertenza bibliografica	7
Introduzione	11
L'arte e l'idea	14
Mimesis	17
La rappresentazione estetica	21
L'arte in un'epoca iper-riflessa	26
Arte e pensiero: Kierkegaard e Kant	30
L'arte oltre l'estetica: gli pseudonimi e la «doppia riflessione»	35
Per una critica “artistica”	41
Gli scritti di critica teatrale	47
Appendice	
<i>Un'osservazione fugace su un dettaglio del “Don Giovanni”</i> di Søren Kierkegaard	71

Avvertenza bibliografica

1. Sigle e abbreviazioni

SKS = *Søren Kierkegaards Skrifter* [Scritti di S. K.], a cura di N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Knudsen, J. Kondrup, A. McKinnon, F. Hauberg Mortensen, Gads Forlag, København 1997 ss. Promossa dal Søren Kierkegaard Forskningscenter di Copenaghen, questa nuova edizione, la prima storico-critica, riunirà in un unico progetto editoriale tutto quanto scritto da Kierkegaard: opere pubblicate in vita e postume, abbozzi, diari, fogli sparsi, lettere e documenti. Si articolerà in 55 volumi (28 di testi e 27 di apparati critici), di cui fino ad oggi sono usciti i voll. 1-7 e i voll. 17-20 di testi con i relativi *Kommentarer* (K 1-7 e 17-20); essendo essa ancora in corso di pubblicazione e tuttora poco diffusa in Italia, ho preferito continuare a citare gli scritti, le carte e le lettere di Kierkegaard dalle edizioni indicate qui di seguito. I riferimenti ai SKS presenti nel testo concernono pertanto unicamente i volumi di apparato critico, come segnala la lettera K che nelle citazioni precede il numero del volume e della pagina.

SV² = *Søren Kierkegaards Samlede Værker* [Opere complete di S. K.], a cura di A. B. Drachmann, J. L. Heiberg, H. O. Lange, 2^a ed. riveduta, con indici e glossario a cura di A. Ibsen e J. Himmelstrup, 15 voll., Gyldendal, Kjøbenhavn 1920-36. Nelle citazioni il numero romano indica il volume, il numero arabo la pagina.

Pap. = *Søren Kierkegaards Papirer* [Carte di S. K.], rist. dell'ed. a cura di P. A. Heiberg, V. Kuhr e E. Torsting (11 voll., 20 tomi, Kjøbenhavn 1909-48), con aggiunte a cura di N. Thulstrup (voll. XII e XIII) e indici a cura di N. J. Cappelørn (voll. XIV-XVI), 16 voll., Gyldendal, København 1968-78. Nelle citazioni il numero romano indica il volume, la lettera (A, B, C) la sezione, il numero arabo il brano secondo l'ordine progressivo dato dai curatori; l'eventuale numero arabo tra il numero romano e la lettera indica invece il tomo.

B&A = *Breve og Aktstykker vedrørende Søren Kierkegaard* [Lettere e documenti riguardanti S. K.], a cura di N. Thulstrup, 2 voll., Munksgaard, København 1953-54. Nelle citazioni il numero romano/arabo indica il documento/la lettera, secondo l'ordine progressivo dato dal curatore.

Aukt. = *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling* [Protocollo d'asta della biblioteca di S. K.], a cura di H. P. Rohde, København 1967. Nelle citazioni il numero che segue la sigla indica il numero di catalogo del libro in oggetto.

2. *Elenco degli scritti di Kierkegaard citati* nel presente volume e delle rispettive traduzioni italiane, quando esistono, che ho utilizzato, talvolta modificandole. La traduzione dei passi dai *Pap.* è invece sempre mia.

Af en endnu Levendes Papirer. Udgivet mod hans Villie af S. Kierkegaard, Kjøbenhavn 7 settembre 1838; *Dalle carte di uno ancora in vita edite contro il suo volere da Søren Kierkegaard*, a cura di Dario Borso, Morcelliana, Brescia 1999 [= DC].

Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates. Af Søren Kierkegaard, ivi 16 settembre 1841; S. K., *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, a cura di D. Borso, Guerini, Milano 1989 [= CI].

Enten – Eller. Et Livs-Fragment udgivet af Victor Eremita, ivi 20 febbraio 1843; S. K., *Enten-Eller. Un frammento di vita*, a cura di Alessandro Cortese, 5 tomi, Adelphi, Milano 1976-89 [= EE. Nelle citazioni il numero romano indica il tomo, il numero arabo la pagina].

Gjentagelsen. Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi af Constantin Constantius, ivi 16 ottobre 1843; S. K., *La ripetizione. Un esperimento psicologico*, di Constantin Constantius, a cura di D. Borso, Guerini, Milano 1991 [=R].

Forord. Morskabslæsning for enkelte Stænder efter Tid og Leilighed af Nicolaus Notabene, ivi 17 giugno 1844; S. K., *Prefazioni. Lettura ricreativa per determinati ceti a seconda dell'ora e della circostanza*, di Nicolaus Notabene, a cura di D. Borso, Guerini e Associati, Milano 1990 [= P].

Stadier paa Livets Vei. Studier af Forskjellige. Sammenbragte, befordrede til Trykken og udgivne af Hilarius Bogbinder, ivi 30 aprile 1845; S. K., *Stadi sul cammino della vita*, a cura di Ludovica Koch, Rizzoli, Milano 1993 [= SCV].

En flygtig Bemærkning betræffende en Enkelthed i "Don Juan", (A), in "Fædrelandet", nn. 1890-91, ivi, 19-20 maggio 1845; *Un'osservazione fugace su un dettaglio del "Don Giovanni"*, (A), a cura di S. Davini, *infra*, Appendice.

Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Smuler. Mimisk-pathetisk-dialektisk Sammenskraft, Existentielt Indlæg. Af Johannes Climacus. Udgiven af S. Kierkegaard, ivi 27 febbraio 1846; *Postilla conclusiva non scientifica alle Briciole di filosofia, composizione*

mimico-patetico-dialettica, Saggio esistenziale, di Johannes Climacus, edito da S. Kierkegaard, in S. K., Opere, a cura di Cornelio Fabro, Sansoni, Firenze 1972 [= OP], pp. 259-611.

En literair Anmeldelse. Af S. Kierkegaard, ivi 30 marzo 1846; S. K., *Una recensione letteraria*, a cura di D. Borso, Guerini, Milano 1995 [= RL].

Den etniske og den ethisk-religieuse Meddelelses Dialektik. Et lille Udkast (1847) (*Pap.* VIII 2 B 79-89); *La dialettica della comunicazione etica ed etico-religiosa. Un piccolo abbozzo*, in Kierkegaard, *Scritti sulla comunicazione*, a cura di C. Fabro, 2 voll., Edizioni Logos, Roma 1979-1982 [= SC], vol. I, pp. 49-96.

Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv, (Inter et Inter), in “Fædrelandet”, nn. 188-91, ivi, 24-27 luglio 1848; *Inter et inter* (S. K.), *La crisi e una crisi nella vita di un’attrice*, a cura di Inge Lise Rasmussen Pin, in Aa. Vv., *Maschere kierkegaardiane*, a cura di Leonardo Amoroso, Rosenberg & Sellier, Torino 1990, pp. 211-32 [= CC].

Hr. Phister som Captain Scipio (i Syngestykket “Ludovic”). En Erindring og for Erindringen [Il Sig. Phister qual Capitano Scipione (nell’opera comica “Ludovic”). Un ricordo e per il ricordo], (Procul), dicembre 1848 (*Pap.* IX B 68).

Sygdommen til Døden. Af Anti-Climacus. Udgivet af S. Kierkegaard, ivi 30 luglio 1849; S. K., *La malattia per la morte*, a cura di Ettore Rocca, Donzelli, Roma 1999 [= MM].

Indøvelse i Christendom. Af Anti-Climacus. Nr. I, II, III. – Udgivet af S. Kierkegaard, ivi 25 settembre 1850; *Esercizio del cristianesimo, di Anti-Climacus, Numeri I, II, III, edito da S. Kierkegaard*, in S. K., *Opere*, cit., [= OP], pp. 693-822.

Om min Forfatter-Virksomhed. Af S. Kierkegaard, ivi 7 agosto 1851; *Sulla mia attività letteraria*, di S. K., in Kierkegaard, *Scritti sulla comunicazione*, a cura di C. Fabro, 2 voll., Edizioni Logos, Roma 1979-1982 [= SC], vol. I, pp. 99-118.

S. Kierkegaard, *Derved bliver det!* [Insisto!], in “Fædrelandet Lørdag”, 30 dicembre 1854, (n. 304).

Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed. En ligefrem Meddelelse, Rapport til Historien, af S. Kierkegaard (scritto nel 1848, ma pubblicato nel 1859 dal fratello di Kierkegaard, Peter Christian); *Il punto di vista della mia attività letteraria. Una comunicazione diretta. Rapporto alla storia*, di S. K., in Kierkegaard, *Scritti sulla comunicazione*, a cura di C. Fabro, 2 voll., Edizioni Logos, Roma 1979-1982 [= SC], vol. I, pp. 121-210.

Desidero ringraziare Leonardo Amoroso, Ettore Rocca, Andrea Scaramuccia, Ivan Ž. Sørensen per il generoso e competente aiuto, e Luigi Russo per aver accolto il lavoro in questa collana (S. D.).

Introduzione

Nel suo saggio sulla categoria kierkegaardiana dell'estetico, Theodor W. Adorno insisteva sulla necessità di «ricercare innanzitutto le equivocazioni del termine», cioè i vari significati che «l'estetico» [*det Æsthetiske*] assume nell'opera di Kierkegaard, giacché «la sintesi dei significati [...] può riuscire alla costruzione solo quando se ne siano resi chiari e nitidi gli elementi», per quanto non si lasci «ricavare dalla loro addizione», né si lasci «ottenere dal loro conflitto astratto»¹. Da parte sua Adorno riteneva che fossero distinguibili almeno tre significati, «nonostante compaiano sempre intrecciati»: «Anzitutto – scrive Adorno – “estetico” indica in Kierkegaard, come nell'uso corrente della parola, il campo delle opere d'arte e della riflessione teorica sull'arte. Così nella maggior parte degli scritti che costituiscono il primo volume di *Aut-aut*: il vasto saggio sul *Don Giovanni* di Mozart, la breve e importante trattazione *Sul riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, le *Silhouettes* di personaggi di drammi, e l'interpretazione del *Primo amore* di Scribe. Con la scelta degli oggetti, tali scritti si ricollegano al secondo significato, quello centrale, della parola in Kierkegaard: l'estetico come atteggiamento, ovvero, secondo l'uso che ne fa più tardi, come “sfera”. [...] [Questo] secondo uso della parola viene definito esplicitamente già in *Aut-aut*: “L'estetica nell'uomo è quello per cui egli spontaneamente è quello che è; l'etica è quello per cui diventa quello che diventa. Chi vive tutto immerso, penetrato nell'estetico, vive esteticamente”. [...] Il terzo significato della parola rimane alquanto in disparte dall'uso abituale kierkegaardiano. Esso si trova solo nella *Postilla conclusiva non scientifica*. Qui l'estetico è riferito alla forma della comunicazione soggettiva [...] [e indica] la maniera secondo la quale l'interiorità si manifesta quale modo della comunicazione soggettiva, perché secondo la dottrina di Kierkegaard essa non può diventare “oggettiva”: “Dovunque, nella conoscenza, ha importanza il soggettivo e quindi l'appropriazione è la cosa principale, ivi la comunicazione è un'opera d'arte”, oppure brevemente: “quanto più arte, tanto più interiorità”»².

Di questi tre significati quello a cui storicamente è stata riservata

maggior attenzione da parte della letteratura critica è sicuramente il secondo, non solo perché in effetti costituisce, come già rilevava Adorno, il significato centrale in Kierkegaard, ma perché utilizzando originariamente il termine «estetico» per designare un atteggiamento esistenziale, un *modus vivendi*, quello proprio di chi vive «nel, grazie al, del e per l'estetico», inteso come «ciò per cui egli è immediatamente ciò che è»³, Kierkegaard si inseriva da protagonista in quel processo di «sdefinizione» dell'estetica che avrebbe dato i suoi frutti nel secolo successivo ampliando l'ambito dell'estetica ben oltre gli angusti confini della riflessione teorica sul bello e sull'arte che l'Ottocento le aveva assegnato.

In anni recenti, sotto la spinta del decostruzionismo, è invece il terzo dei significati distinti da Adorno a venire in primo piano, nella misura in cui l'attenzione dei critici si è principalmente concentrata sugli aspetti formali dell'opera di Kierkegaard, sulla «retorica», potremmo dire, del discorso kierkegaardiano. Che gli scritti di Kierkegaard presentino caratteristiche formali del tutto peculiari, che li rendono difficilmente classificabili (sono libri di filosofia? sono opere di letteratura?), lo si era notato da sempre, avendolo rilevato già Georg Brandes, autore della prima monografia su Kierkegaard⁴. Ma questa constatazione, collocata il più delle volte nella prefazione al libro, a mo' di obbligata premessa, restava quasi sempre priva di conseguenze sull'effettivo lavoro interpretativo svolto poi dal critico nel libro stesso, ove il pensiero di Kierkegaard veniva analizzato nei suoi aspetti contenutistici a prescindere totalmente dalla forma in cui tale contenuto era stato esposto. La recente lettura «estetica» di Kierkegaard, attenta al come del suo discorso, alla testualità del testo, ha dunque preso in considerazione un aspetto dell'opera kierkegaardiana prima trascurato, un aspetto che Kierkegaard stesso riteneva fondamentale. Avvenendo però all'interno del presupposto decostruzionista secondo cui il «testo» dice di più dell'«opera» e spesso anche la contraddice, ha condotto altresì a una riconsiderazione complessiva dell'opera e della figura di Kierkegaard⁵.

Continua invece a suscitare scarso interesse tra gli studiosi di Kierkegaard l'ambito tematico denotato dal primo dei significati distinti da Adorno. A tutt'oggi gli studi dedicati all'estetica kierkegaardiana, nell'accezione tradizionale del termine, si contano sulle dita di una mano. Esistono, è vero, numerosi saggi che trattano singoli aspetti della riflessione kierkegaardiana sull'arte bella: saggi che prendono in esame, ad esempio, la sua teoria del medio musicale, o la sua celebre interpretazione del *Don Giovanni* di Mozart, o la sua concezione del tragico, o del comico, ma sono assai pochi gli studi che si propongono di ricostruire e analizzare la sua visione estetica complessiva, che cioè prendano in esame unitariamente la sua concezione dell'opera d'arte, della

creazione e della fruizione artistica ⁶. La ragione di ciò va a mio avviso ricercata nella tesi, assai diffusa, secondo cui Kierkegaard non avrebbe una sua estetica. In sostanza, gli studi mancherebbero per mancanza dell'oggetto. Secondo questo luogo comune, infatti, nei suoi scritti di estetica Kierkegaard riprenderebbe alla bisogna – spesso semplificandole – tesi elaborate da altri (Aristotele, Lessing, Hegel, Heiberg) e difficilmente armonizzabili in una visione unitaria ⁷.

Nelle pagine che seguono mi propongo di mostrare non solo come negli scritti di Kierkegaard sia al contrario rintracciabile un vero e proprio sistema di estetica, seppur esposto in forma frammentaria, ma anche che ricostruirlo è estremamente importante per due ordini di motivi. In primo luogo questo sistema di estetica è alla base dell'attività di critico di Kierkegaard, guida e fonda cioè la sua prassi in questo campo. Un'attività cospicua, che occupa una parte non irrilevante dei suoi scritti. Il libro di esordio di Kierkegaard, *Af en endnu Levendes Papirer*, del 1838, è sostanzialmente uno scritto di critica letteraria, una lunga recensione del romanzo di Hans Christian Andersen, *Kun en Spillemand* [Nient'altro che un suonatore ambulante], uscito alcuni mesi prima. E con uno scritto di critica letteraria, *En literair Anmeldelse*, (1846), recensione del romanzo *To Tidsaldre* [Due epoche], (1845), di Thomasine Gyllembourg, celebre scrittrice danese dell'epoca, Kierkegaard, otto anni dopo, aveva in un primo tempo pensato di concludere la sua «attività di scrittore» ⁸. Ma è soprattutto in relazione all'arte drammatica, da lui considerata la forma suprema di arte, trovandosi per questo aspetto in sintonia con la filosofia idealistica dell'epoca, che Kierkegaard dà il meglio di sé come critico. Basti pensare alla magistrale recensione della commedia *Il primo amore* di Scribe, contenuta nella prima parte di *Enten – Eller*, o all'articolo del 1848, *La crisi e una crisi nella vita di un'attrice*, o, ancora, al testo tradotto in appendice al presente volume.

In secondo luogo, ricostruire il sistema di estetica di Kierkegaard è importante perché può contribuire a illuminare la sua pratica comunicativa. Recentemente ha suscitato una certa risonanza in Danimarca un libro sulla «poetica» di Kierkegaard: *Tanken i billedet. Søren Kierkegaards poetik* [Il pensiero nell'immagine. La poetica di S. K.], (København 1998). In esso l'autore, Isak Winkel Holm, sostiene che tra «l'estetica» di Kierkegaard, cioè tra la riflessione che Kierkegaard svolge esplicitamente nei suoi scritti intorno ai temi dell'arte e della bellezza, di scarsissimo interesse, in quanto semplice collage di tesi prese a prestito dalla contemporanea filosofia idealistica (Hegel e soprattutto Heiberg), e la sua «poetica» (quest'ultima, sì, di notevolissimo interesse, dovendosi con essa intendere «la riflessione di Kierkegaard sulla sua propria opera in qualità di autore», una «riflessione poetologica» in cui «Kierkegaard non formula una teoria coerente della sua prassi,

ma si esprime principalmente attraverso immagini letterarie» e che «è interessata al movimento del pensiero in direzione del significato attraverso le immagini sensibili del testo», quindi una poetica «che concerner il movimento del pensiero nell'immagine ed è essa stessa un pensare per immagini letterarie») non esiste alcuna connessione significativa: l'estetica e la poetica di Kierkegaard sono non solo ambiti distinti, ma ambiti che sostanzialmente non interagiscono tra loro ⁹.

Personalmente ritengo che il rapporto tra l'estetica di Kierkegaard e la sua prassi comunicativa sia più problematico di quanto sostiene Winkel Holm. Da un lato, infatti, Kierkegaard elabora la sua concezione di un'"arte oltre l'estetica", così si potrebbe chiamare a mio avviso la sua «arte della comunicazione», cioè il tipo di comunicazione che egli adotta nei suoi scritti pseudonimi, in consapevole contrapposizione all'arte esteticamente intesa, o meglio, all'arte bella così come lui la concepiva, e quindi quest'ultima rientra, seppur negativamente, in tale elaborazione, svolge comunque un ruolo nella sua prassi comunicativa, seppur quello negativo di bersaglio polemico; dall'altro, positivamente, alcuni tratti dell'operare artistico così come Kierkegaard lo concepiva trapassano, più o meno consapevolmente, nella sua prassi comunicativa: esiste, ad esempio, è Kierkegaard stesso a sottolinearlo, una notevole affinità tra i suoi pseudonimi e i personaggi di un dramma teatrale. Il modo in cui Kierkegaard costruisce questi «autori poetico-reali», come lui li chiama, si avvicina molto al modo in cui a suo avviso un drammaturgo dovrebbe costruire i personaggi dei propri drammi.

In conclusione, sia l'attività di critico di Kierkegaard, sia la sua prassi letteraria, non possono essere comprese appieno e valutate se non sullo sfondo della sua concezione estetica. Vediamo dunque quale fosse.

L'arte e l'idea

In una delle primissime annotazioni dei *Papirer*, datata 11 settembre 1834, Kierkegaard riflette sul proprio differente rapporto con la natura e con l'arte: l'arte è per lui fonte di godimento, di piacere estetico, la natura no. Scrive il giovane Kierkegaard: «La ragione per cui non posso propriamente dire di godere in modo determinato della natura è che non vuol diventare chiaro alla mia riflessione di che cosa io goda. Un'opera d'arte, invece, posso comprenderla; sono in grado – se così posso dire – di trovare quel punto archimedeo individuato il quale tutto mi diventa facilmente chiaro. Ora posso svolgere quest'unico grande pensiero e vedere come tutti i particolari contribuiscano a illuminarlo. Vedo, per così dire, l'intera individualità dell'autore come il mare in cui ogni particolare si riflette. Lo spirito dell'autore mi è affine, magari potrà essermi superiore e di molto, ma è comunque finito come me. Le opere divine sono troppo grandi per me; non posso non perdermi nei particolari. Ciò spiega anche perché le espressioni della

gente al cospetto della natura: “È magnifico”, “grande”, ecc., siano così vuote; sono infatti troppo antropomorfe; si fermano al lato esteriore; l’interno, il profondo, non sanno esprimerlo. Da questo punto di vista mi sembra anche altamente significativo che i grandi geni della poesia (come un Ossian, un Omero) siano raffigurati ciechi. Naturalmente per me è indifferente se lo siano stati realmente o no, mi interessa solo il fatto che la gente li abbia immaginati ciechi, giacché con ciò sembrerebbe venisse indicato che quanto vedevano quando cantavano la bellezza della natura non lo vedevano con l’occhio esteriore ma si mostrava a un’intuizione interna. Non è significativo che uno dei migliori, anzi, il miglior scrittore sulle api fosse cieco fin dalla sua prima giovinezza? Ciò parrebbe indicare che qui, dove si dovrebbe credere che l’osservazione esteriore sia della massima importanza, egli aveva trovato quel punto e ora muovendo da esso, per mezzo di un’attività unicamente spirituale, si riportava indietro a tutte le particolarità e le ricostruiva in analogia alla natura» (*Pap.* I A 8).

Il piacere estetico è per Kierkegaard un piacere eminentemente intellettuale, un piacere che ha origine da un atto di comprensione. L’opera d’arte è fonte di piacere estetico perché può essere compresa, perché è cioè possibile trovare quel «punto archimedeo» che costituisce la sua ragion d’essere, ovvero quel principio che rende ragione di ogni suo particolare, da cui ogni suo particolare discende come conseguenza necessaria. Comprendere, in senso estetico e intellettuale, significa infatti per Kierkegaard, come si legge nella *Postilla*, «risolvere l’esse della realtà nel *posse*» (SV² VII 347; OP 456), ovvero riportare tutte le determinazioni che costituiscono la realtà alla possibilità da cui scaturiscono¹⁰. In questo senso, un’opera d’arte è, almeno in linea di principio, pienamente comprensibile.

La natura invece non è un oggetto estetico in quanto eccede le nostre, umane, capacità di comprensione. Di fronte a un prodotto naturale si resta irretiti nei particolari, si è normalmente incapaci di risalire da essi al loro principio unitario. Kierkegaard non esclude che ci siano individualità eccezionali, i grandi geni della poesia, cui la natura possa apparire bella nello stesso senso in cui è bella un’opera d’arte: in tal caso è perché sono state capaci di penetrarne con un atto di intuizione il principio costitutivo, quel principio che rende ragione di ogni sua determinazione. Non c’è dunque per Kierkegaard una differenza ontologica tra arte e natura; per un intelletto infinito, o finito, ma capace temporaneamente di trascendersi, anche la natura è un’opera d’arte, cioè un’esistenza pienamente riconducibile alla propria ragion d’essere.

La concezione – che emerge nell’annotazione citata – dell’opera d’arte come totalità coerente e trasparente al pensiero non verrà mai meno in Kierkegaard. Certo, essa si arricchirà – come vedremo – di

ulteriori aspetti, verrà cioè inglobata in una visione più complessa e articolata, ma non verrà mai abbandonata, resterà un tratto fortemente caratterizzante l'estetica kierkegaardiana. Ancora nel suo ultimo scritto estetico, risalente alla fine del 1848, *Il Sig. Phister qual Capitano Scipione*, Kierkegaard farà sviluppare a Procul, l'autore pseudonimo, come premessa alla critica che sta per svolgere, la tesi secondo cui la vera ammirazione nei confronti di un'opera d'arte consiste nella sua «compiuta comprensione, né più né meno», cioè nel «saper scoprire e capire l'intero: Perché? – Perché» dell'opera (*Pap.* IX B 68, p. 386).

Il principio archimedeo che costituisce la chiave di volta di ogni opera d'arte, individuato il quale essa si apre alla comprensione del fruitore diventando così per lui fonte di godimento estetico, è l'idea rappresentata nell'opera. Un'opera d'arte è infatti per Kierkegaard la rappresentazione di un'idea. Così il *Don Giovanni* di Mozart è la rappresentazione dell'idea di Don Giovanni, ovvero dell'idea del demoniaco sensuale; il *Faust* di Goethe la rappresentazione dell'idea di Faust, incarnazione del demoniaco spirituale, per fare solo due esempi particolarmente cari a Kierkegaard¹¹. Proprio perché suo scopo è rappresentare un'idea, ove rappresentare significa, come vedremo, dare apparenza sensibile all'idea, nell'opera d'arte ogni particolare, ogni determinazione deve esprimere o manifestare l'idea in essa rappresentata e dunque stare in un rapporto di implicazione, di connessione necessaria con l'idea. L'idea costituisce perciò il principio unitario dell'opera, ciò che fa di essa una totalità coerente.

Una volta risaliti dall'opera all'idea, cioè dai particolari al loro principio unitario, alla loro ragion d'essere, sarà poi possibile compiere il movimento inverso, ridiscendere dall'idea all'opera e spiegare ciascun particolare alla luce dell'idea. L'opera risulterà allora un'esistenza pienamente comprensibile, trasparente al pensiero. Ciò vale però solo per i grandi capolavori dell'arte come, ad esempio, il *Don Giovanni* di Mozart, giacché solo in essi si realizza questa perfetta congruenza di apparenza sensibile e idea. La maggior parte delle opere d'arte presenta invece zone più o meno ampie di "opacità", cioè contiene particolari inspiegabili alla luce dell'idea, se non addirittura in contrasto o contraddizione con essa, come Kierkegaard mette in luce in più occasioni (si veda, ad esempio, la sua analisi del *Dom Juan* di Molière o del *Don Juan* di Byron ne *Gli stadi erotici immediati*, *Enten – Eller*, 1), e ciò a scapito del loro valore estetico. Maggiore è il numero di tali particolari e minore sarà il valore estetico dell'opera. È proprio la coerenza rispetto all'idea, infatti, a costituire per Kierkegaard il valore estetico di un'opera. Se l'opera d'arte è per definizione la rappresentazione di un'idea, un'opera sarà tanto più riuscita quanto più coerentemente avrà saputo dare apparenza sensibile all'idea, ovvero quanti più particolari in essa risulteranno coerenti con l'idea rappresentata e giu-

stificabili alla luce di tale idea; sarà tanto meno riuscita quanti più particolari in essa saranno in contrasto o in contraddizione con l'idea o, comunque, non riconducibili all'idea, non spiegabili alla luce dell'idea e in tal senso, dunque, casuali.

Questo criterio di valutazione estetica è all'opera fin da subito in Kierkegaard, come attestano alcuni commenti sul *Faust* di Goethe e sul *Faust* di Lenau che leggiamo nei *Papirer* degli anni giovanili. «Sarei stato tanto contento – scrive ad esempio Kierkegaard – se Goethe non avesse mai continuato il *Faust*, lo avrei considerato una meraviglia; ma qui ha prevalso la debolezza umana. Ci vuole una certa forza per vedere l'eroe di un dramma soccombere nella lotta, come qui disperare del proprio dubbio; ma era proprio questo che rendeva grande Faust; mentre con la conversione egli viene abbassato a un livello più ordinario» (*Pap.* I A 104, datato 1 novembre 1835). E perché, facendo convertire Faust, Goethe avrebbe compromesso il suo capolavoro? Perché così facendo, leggiamo in un'annotazione di qualche mese precedente, «ha peccato contro l'idea», ha cioè dato all'idea di Faust uno sviluppo che la contraddice. Faust è il «dubbio personificato» e «di più non deve essere»: «secondo la sua idea egli non potrebbe mai arrivare a rivolgersi a Dio, perché nel momento in cui lo facesse, dovrebbe riconoscere che in verità qui si trova la luce; ma nello stesso istante avrebbe rinnegato la sua natura di dubitante» (*Pap.* I A 72, p. 47, datato 1 giugno 1835). Anche la conclusione del *Faust* di Lenau (suicidio) non convince Kierkegaard, che scrive: «Faust non può suicidarsi; come idea trascendente tutte le sue concretizzazioni deve compiersi in una nuova idea (l'Ebreo Errante)» (*Pap.* II A 56). Il suicidio può essere l'epilogo di un'esistenza rosa dal dubbio, ma Faust non è un individuo, è un'idea, cioè l'incarnazione di un principio, e come tale può evolversi solo in un altro principio, nell'idea dell'Ebreo Errante, incarnazione della disperazione.

Come avremo modo di verificare, al criterio della coerenza rispetto all'idea saranno fortemente improntati tutti gli scritti kierkegaardiani di critica. «Corretto», «appropriato», «adeguato», «giusto», «conforme all'idea»: sono questi, come vedremo, gli aggettivi che in essi ricorrono maggiormente come sinonimi di «esteticamente valido».

Mimesis

«Un'osservazione nella *Vita di Filostrato* di Apollonio di Tiana [...]: “Tutta la poesia è imitazione” (Aristotele): “migliori, peggiori, come siamo”. Con ciò la poesia indica oltre se stessa verso la realtà e verso l'idealità metafisica. – dove si trova la medietà poetica – Non appena si oltrepassa la simpatia – Non possiamo perciò dire che simpatizziamo con Cristo, la Scrittura dice del resto il contrario. Cfr. *Eb.* 4» (*Pap.* IV C 109)¹².

Questa nota fa parte di un gruppo di annotazioni che Kierkegaard butta giù su un quaderno intitolato *Æsthetica* e datato 20 novembre 1842 (*Pap.* IV C 102-127), in connessione, appunto, con le letture di estetica che andava conducendo in quel periodo¹³. Essa riassume bene un altro aspetto della concezione kierkegaardiana dell'arte. L'arte è imitazione della realtà, *mimesis* in senso aristotelico o, meglio, in quel senso chiarito ottimamente da Gadamer nel suo *Verità e metodo*, ad esempio laddove scrive che «il concetto di imitazione può servire a descrivere il gioco dell'arte solo nella misura in cui si tiene presente il significato conoscitivo insito nell'imitazione», il quale consiste nel «riconoscimento»¹⁴. «Che cosa sia il riconoscimento, nella sua essenza più profonda – spiega Gadamer –, non lo si capisce se ci si limita a osservare che in esso viene conosciuto di nuovo qualcosa che già si conosce, che il conosciuto viene riconosciuto. Il piacere del riconoscimento [che è poi il piacere estetico] consiste piuttosto nel fatto che in esso si conosce *più* di ciò che già si conosceva. Nel riconoscimento la cosa conosciuta emerge, per così dire, come attraverso una nuova illuminazione, dalla casualità e dalla variabilità delle condizioni in cui in genere è sommersa, e viene colta nella sua essenza. Essa viene conosciuta *come* qualcosa. [...] Dal punto di vista della conoscenza del vero, l'essere della rappresentazione è più che l'essere del materiale rappresentato, l'Achille omerico più che il suo modello»¹⁵. «Il rapporto mimetico – conclude Gadamer – non implica dunque soltanto che il rappresentato è presente in esso, ma che esso viene in luce in modo più autentico e proprio»¹⁶.

Analogamente per Kierkegaard l'opera d'arte non è una mera costruzione fantastica, essa si rapporta alla realtà; tale rapporto, però, non è quello passivo della copia all'originale: l'arte non è riproduzione, bensì trasfigurazione della realtà, ossia, per servirci ancora del linguaggio di Gadamer, «trasmutazione in forma della realtà», in quanto ci presenta la realtà nella sua idealità, nei suoi tratti essenziali e definitivi, nella sua verità. Già in un'annotazione giovanile, datata 5 febbraio 1839, a riprova di come certe idee di fondo maturino molto presto in lui, Kierkegaard osservava, giocando sul doppio significato del sostantivo danese "*Forklarelse*": «La poesia è la trasfigurazione [*Forklarelse*] (*Transfiguration*) della vita essendone la chiarificazione [*Forklarelse*] (la vita vi è chiarificata, illuminata, spiegata ecc.). È davvero significativo che la lingua abbia questa ambiguità» (*Pap.* II A 352).

L'opera d'arte – abbiamo detto – è per Kierkegaard la rappresentazione di un'idea; l'idea a sua volta è la rappresentazione di un aspetto della realtà, della vita, colto nella sua idealità ed essenzialità. Infatti: quando nascono le idee? Ad esempio, le grandi idee di Don Giovanni, Faust, l'Ebreo Errante, su cui Kierkegaard tanto riflette nei suoi anni giovanili e intorno alle quali tanto si documenta e legge¹⁷? Nel

Medioevo, giacché – spiega A, l'esteta autore degli scritti che compongono la prima parte di *Enten – Eller*, ne *Gli stadi erotici immediati* – «il Medioevo, consciamente o inconsciamente, è soprattutto l'idea della rappresentazione; il totale è rappresentato in un singolo individuo, ma in modo che solo un singolo aspetto è determinato come totalità e appare in un singolo individuo, il quale perciò è sia più, sia meno di un individuo. Accanto a questo individuo si troverà allora un altro individuo che altrettanto totalmente rappresenterà un altro aspetto del contenuto della vita, ed ecco il cavaliere e lo scolastico, l'ecclesiastico e il laico. Insomma, la grandiosa dialettica della vita è qui resa costantemente evidente in individui rappresentativi che, il più delle volte, a coppie, stanno l'uno di fronte all'altro; la vita esiste costantemente solo *sub una specie*, e la grande unità dialettica che la vita possiede in unità *sub utraque specie* non è presentata» (SV² I 80; EE I 155). E se talora, conclude A, accanto all'individuo rappresentativo, viene posto un altro individuo che gli sia in rapporto, «generalmente questo rapporto è un rapporto comico, in cui un individuo rimedia come può alla sproporzionata grandezza dell'altro di fronte alla vita. Così il re ha accanto a sé il giullare, Faust ha Wagner, Don Chisciotte Sancio Panza, Don Giovanni Leporello» (*ib.*; EE I 155-56).

Le idee (Don Giovanni, Faust, l'Ebreo Errante, ecc.) sono individui rappresentativi; incarnazioni, personificazioni di principi; individui cioè totalmente determinati dal principio che incarnano; pure essenze, pure idealità. E prima di diventare oggetto di trattamento artistico, le idee nascono come miti, come leggende; esse non sono il parto della fantasia di un singolo poeta, bensì «idee primitive che con autoctona spontaneità erompono dal mondo della coscienza popolare» (*ib.*; EE I 156). In tal senso, come produzioni mitiche, come personaggi leggendari, come idealità, le idee preesistono all'attività artistica; compito del poeta (o del compositore) è quello di rappresentarcele nella loro purezza, essenzialità, idealità, di badare cioè che nella rappresentazione non «s'immischi qualcosa d'accidentale, qualcosa non riguardante l'idea» (SV² I 66; EE I 140), come hanno fatto, invece, Goethe e Lenau con l'idea di Faust, e Molière e Byron con l'idea di Don Giovanni (cfr. *supra*, § 2). Il difetto delle loro opere sta nell'aver interpretato tali personaggi come singoli individui, come individui particolari, e in tal modo nel non aver potuto evitare che diventassero di più di quanto devono essere, «perché tale in un certo senso istantaneamente [un simile personaggio] diventa, appena diventa individuo. Ma nel diventare più, diventa meno, cessa d'essere l'idea» (*ib.*; *ib.*). Quando l'artista riesce invece nel suo compito, cioè a rappresentare l'idea nella sua idealità, come ha fatto ad esempio Mozart con il suo *Don Giovanni*, l'arte rivela tutto il suo potere mimetico, tutta la sua capacità di svelarci la realtà, di mostrarcela nel suo vero essere.

La natura mimetica dell'arte si riflette anche nell'ambivalente rapporto che essa intrattiene con la storia. Da un lato, infatti, le idee sono storiche, hanno un'origine nel tempo, e ciò non nel senso, debole, che vengono scoperte nel tempo, ma in senso forte, perché la realtà di cui vengono a costituire, per così dire, dei principi di visibilità è una realtà storica, divenuta. L'esteta dedica diverse pagine del suo saggio su *Gli stadi erotici immediati* a mostrare come il principio della genialità sensuale, che si incarna nell'idea di Don Giovanni, sia stato introdotto nel mondo dal cristianesimo e come fosse sconosciuto alla greicità. Lo stesso dicasi per i principi che si incarnano nelle idee di Faust e dell'Ebreo Errante, anch'essi conseguenze di quell'evento storico per eccellenza – perché fondatore della possibilità stessa della storia – che è stato l'Incarnazione.

D'altra parte, però, Kierkegaard fa propria la tesi aristotelica secondo cui la poesia è «più nobile e più filosofica» della storia (*Poetica*, 1451 b 5): «la poesia è superiore alla storia, perché la storia espone solo ciò che è accaduto, la poesia ciò che avrebbe potuto o dovuto accadere», scrive Johannes Climacus nella *Postilla* (SV² VII 306; OP 433) e spiega: «la poesia cioè dispone della possibilità» e «dal punto di vista poetico e intellettuale, la possibilità è superiore alla realtà» (*ib.*; *ib.*). È pertanto un equivoco gigantesco da parte dello spettatore chiedersi, ad esempio, se l'azione rappresentata in un dramma sia realmente accaduta, o, da parte del poeta, cercare sostegno nella realtà storica, rassicurando lo spettatore che i fatti rappresentati sono realmente accaduti. L'arte è *mimesis*, trasmutazione in forma della realtà, la quale nell'opera giunge alla sua verità, alla sua pienezza di senso, alla sua compiuta manifestazione. È assurdo pertanto valutare la verità dell'opera commisurandola a una realtà precedente e preesistente all'opera: l'opera ha in se stessa la sua verità, la sua verità poetica. È un'arte fallita quella che ha bisogno di appoggiarsi alla realtà per essere vera¹⁸.

Alla natura mimetica dell'opera d'arte Kierkegaard fa risalire anche il potere catartico che analogamente ad Aristotele le attribuisce. In una nota a margine all'annotazione citata in apertura di paragrafo egli infatti osserva: «Il piacere che ogni uomo trova nell'imitazione, persino di ciò che solitamente lo spaventa. [...] Non risiede qui la condizione al contempo dell'inquietudine (terrore [*Skræk*] e compassione [*Medlidenhed*]) che la poesia suscita e della pacificazione che dà?» (*Pap.* IV C 116). E in un'annotazione successiva, prendendo posizione in merito alla lunga controversia sul significato da attribuire a quella parte della definizione aristotelica della tragedia che concerne l'effetto sullo spettatore, egli chiarisce così il suo pensiero: «Il significato è certamente quello che la tragedia per mezzo della compassione [*Medlidenhed*] e del timore [*Frygt*] vuole produrre la loro purificazione, nobilitando la simpatia. Ἐλεος e φόβος come determinazioni egoistiche

sono la condizione per avere un'impressione estetica; l'effetto è che ἔλεος e φόβος diventano puramente simpatetici, che io dimentico me stesso nell'estetico, puramente simpatetico ἔλεος και φόβος. Questa è la pacificazione che in genere dà l'estetico, non con il pensiero che gli altri soffrono di più, ma con il perdersi nella contemplazione dell'estetico stesso, del dolore estetico» (*Pap.* IV C 110). Che la tragedia si rapporti alla realtà dello spettatore è la condizione perché questi possa immedesimarsi nella rappresentazione e provare compassione e timore. Ma per il fatto che questa realtà è trasmutata in forma, idealizzata, cioè presentata nella sua essenzialità e necessità, essa produce la purificazione di tali passioni e costituisce una forma, seppur imperfetta, di riconciliazione con l'esistenza (cfr. *Pap.* IV C 108 e 117 e *La validità estetica del matrimonio*, *Enten – Eller*, II, SV² II 149; EE IV 190).

La rappresentazione estetica

Il 4 febbraio 1837 Kierkegaard annota nel suo diario: «Per poter scrivere una vera battuta drammatica è necessario aver raggiunto una notevole chiarezza e superato l'indistinto generico e nebuloso; ad uno stadio precedente si scriverà quella che dovrebbe essere la battuta inframmezzandola di incisi, che normalmente vengono stampati in piccolo e nei quali si indica quello che l'attore deve fare, per esempio: “con impeto”, “commosso” ecc.» (*Pap.* II A 15). E a margine aggiunge: «Il tutto diventa un aborto come le antiche incisioni, ad esempio ne *Il vero cristianesimo* di Arndt, dove viene raffigurata artisticamente, ad esempio, la proposizione: “Uccido me stesso quotidianamente” nel modo seguente: si vede una dama con un pugnale in mano e sul cui petto è dipinto un cuore che reca scritte queste parole: Uccido me stessa quotidianamente» (*Pap.* II A 16).

In questi due appunti giovanili si affaccia, in forma germinale, un altro aspetto della concezione kierkegaardiana dell'arte: per Kierkegaard l'arte (sia figurativa che drammatica) non deve *dire* [*sige*], deve *mostrare* [*vise*]. In altri termini, l'arte è comunicazione indiretta e la forma di questa comunicazione è la rappresentazione. Un'opera d'arte sarà tanto più riuscita, quindi, quanto più l'autore userà per esprimersi dei mezzi propri del linguaggio o del medio da lui scelto, ad esempio battuta e situazione per la poesia drammatica, forme e colori per la pittura, e si asterrà dal comunicare direttamente, cioè verbalmente nel caso dell'arte figurativa o narrativamente nel caso dell'arte drammatica, quanto voleva esprimere nell'opera.

L'esempio delle antiche incisioni come modello negativo di ciò che l'arte non deve fare ritorna anche in *Silhouettes*, uno degli scritti che compongono la prima parte di *Enten – Eller*, all'interno di alcune riflessioni che A svolge sulla differenza tra «poesia» e «arte», cioè tra poesia e arti figurative, e sulle rispettive potenzialità rappresentative,

come premessa ai tre “ritratti” di Marie, Elvira, Margherita che tratteggia nel corpo del testo. Egli dichiara di rifarsi alla differenza stabilita da Lessing nel suo celebre *Laokoon* e riconosciuta unanimemente da tutti gli esteti, secondo la quale: «l’arte sta nella determinazione dello spazio, la poesia in quella del tempo, l’arte rappresenta ciò che è in riposo, la poesia ciò che è in movimento» (SV² I 169; EE II 55). Da questa premessa generale A ricava il precetto secondo cui «quello che diventerà oggetto di rappresentazione artistica dovrà avere la quieta limpidezza del fatto che l’interno riposa in un esterno corrispondente. Tanto meno sarà così, tanto più difficile diventerà il compito dell’artista, finché si fa valere la suddetta differenza che gli insegna che in tal caso non ha affatto compiti» (*ib.*; *ib.*). Proprio in considerazione dei limiti intrinseci alla propria arte – conclude A – l’artista, cioè lo scultore o il pittore, deve fare molta attenzione nella scelta dei propri soggetti, «se l’arte non vuol limitarsi all’ingenuità di cui si trovano esempi negli scritti degli antichi, ove si raffigura un personaggio che all’incirca può rappresentare chicchessia, mentre invece si scorge sul suo petto una piastrina, un cuore o cosa simile che dà ogni possibile informazione, specialmente quando il personaggio con il suo atteggiamento v’attira l’attenzione, persino vi punta il dito, effetto che si potrebbe altrettanto bene ottenere scrivendovi sopra: un “Notate, prego!”» (SV² I 173; EE II 60), ovvero se l’arte non vuol cessare di essere arte.

In un altro scritto della prima parte di *Enten – Eller*, la recensione a *Il primo amore* di Scribe, l’esteta elogia invece la commedia moderna e in particolare, appunto, quella di Scribe, perché in essa, a differenza dell’antica, «la sostanza individuale del personaggio poetico diventa commensurabile al dialogo, le effusioni verbali del monologo sono rese superflue; la sostanza dell’azione drammatica diventa commensurabile alla situazione, le dilucidazioni d’ordine novellistico sono rese superflue; il dialogo, infine, diventa udibile nella trasparenza della situazione. Ne viene dunque che non è necessaria nessuna dilucidazione per orientare lo spettatore, che non è necessaria nessuna pausa nel dramma per fornire indizi e notizie. Così succede nella vita, dove a ogni istante si abbisogna di note esplicative, ma così non deve succedere nella poesia! Lo spettatore può dunque gustare tranquillamente, può sorbire indisturbato la vita drammatica» (SV² I 255-56; EE II 151).

L’immagine, la raffigurazione artistica, non è un semplice segno, che ha con il proprio significato un rapporto estrinseco, convenzionale, e la cui funzione è, sì, quella di attirare a sé, ma per rimandare subito ad altro da sé¹⁹. Nella raffigurazione artistica il significato, ciò che essa raffigura e significa, deve essere visibile nell’immagine stessa; questa perciò non rimanda ad altro da sé, attira l’attenzione su di sé per trattenerla presso di sé, perché ciò che essa rappresenta è lì, nell’immagine stessa. Analogamente non può essere un legame estrinseco, quale, ad

esempio, il semplice fatto che un personaggio di un dramma pronuncia una certa battuta a fare di essa una sua battuta, ma il personaggio, il carattere, deve essere presente nella battuta, visibile, per così dire, in essa. In un dramma artisticamente riuscito ad ogni personaggio deve essere possibile dire con Kierkegaard: *loquere te ut videam*.

L'opera d'arte è kierkegaardianamente la rappresentazione di un'idea. Il verbo danese «*at fremstille*» [rappresentare] significa etimologicamente, come nota lo stesso Kierkegaard (cfr., ad esempio, *Pap. IX B 68*, p. 395), mettere fuori [*stille frem*], portare all'esterno, e dunque mettere davanti agli occhi, portare alla visibilità, rendere visibile ciò che è interno, celato, e come tale invisibile. Nell'opera d'arte, perciò, l'idea deve essere presente, visibile, nella concretezza dell'opera, nel suo essere immediato. In altri termini, proprio per la sua natura rappresentativa, l'opera d'arte è simbolica in senso lato, in quanto non rimanda al suo significato, l'idea, attraverso un rapporto convenzionale, ma contiene già tale significato nella propria immediatezza sensibile²⁰. Ciò vale tanto più per l'opera d'arte classica²¹, che per Kierkegaard è la vera arte, l'arte che realizza al meglio la sua funzione rappresentativa e che, per la perfetta coincidenza di apparenza e idea, può dirsi simbolica in senso stretto²², mentre l'arte romantica, proprio per l'inadeguatezza dell'apparenza rispetto all'idea, ha, invece, secondo Kierkegaard, un rapporto essenziale con l'allegoria²³.

Il rapporto simbolico che nell'opera d'arte sussiste tra rappresentante (l'opera) e rappresentato (l'idea) si fonda ancor più in profondità sulla natura simbolica delle idee, che emerge se riflettiamo con Kierkegaard sul loro carattere rappresentativo. Le grandi idee, le idee, ad esempio, di Don Giovanni, Faust, dell'Ebreo Errante sono individui rappresentativi. Che significa? «L'idea della rappresentazione – spiega A – è introdotta nel mondo con il cristianesimo» (SV² I 54; EE I 127); è un rapporto di tipo rappresentativo, infatti, «quello che sta a fondamento dell'Incarnazione» (SV² I 53; EE I 126). Tale idea era sconosciuta alla grecità. Prendiamo ad esempio la figura mitica di Eros. «Eros era il dio dell'amore – osserva l'esteta –, ma di per sé non fu innamorato. Se gli altri dei o gli uomini avvertivano in loro la potenza dell'amore, ne attribuivano a lui la responsabilità, ma Eros di per sé non s'innamorò; e se una volta gli capitò, quella fu un'eccezione; e benché dio dell'amore, quanto a numero d'avventure fu di gran lunga inferiore agli altri dei, di gran lunga inferiore agli uomini. Dicendo che s'innamorò viene piuttosto espresso il fatto che anch'egli cedette all'universale potenza dell'amore, la quale in un certo senso diventò così una potenza al di fuori di lui, sebbene lontano da lui non ci fosse luogo alcuno in cui la si potesse cercare» (*ib.*; *ib.*). Nel rapporto rappresentativo avviene invece l'esatto contrario: «Nel rapporto rappresentativo tutta la forza è concentrata in un singolo individuo, e i singoli individui

vi partecipano in quanto partecipano i singoli movimenti di questo» (*ib.*; *ib.*). Così «nell'Incarnazione il singolo ha in sé tutta la pienezza della vita e tale pienezza per gli altri individui è solo in quanto la contemplanò nell'individuo incarnato», mentre «per i greci [...] quella che è la forza del dio non è nel dio, ma in tutti gli altri individui che gliela attribuirono; di per sé egli è per così dire privo di forza, è debole perché ha comunicato la sua forza a tutto il resto del mondo» (*ib.*; EE I 126-127). Proprio per il rapporto rappresentativo che sussiste tra Don Giovanni e il principio che in lui si incarna, Don Giovanni, a differenza di Eros, è una figura simbolica: Don Giovanni non rimanda al principio della genialità sensuale come ad altro da sé, tale principio è in lui, in lui si incarna, è lui stesso. Non per nulla il numero delle sue sedotte ammonta a 1003 nella sola Spagna, mentre a voler immaginare «un dio o una dea del desiderio, sarebbe autenticamente greco che mentre tutti coloro che conoscessero la dolce ansietà o il dolore del desiderio l'attribuirebbero a quell'essere, quell'essere di per sé non avesse conoscenza alcuna del desiderio» (*ib.*; EE I 126).

Proprio in considerazione del carattere simbolico dell'opera d'arte, ovvero del legame intrinseco che sussiste tra l'opera e ciò che essa rappresenta, è necessario conoscere le potenzialità e i limiti di ogni medio artistico, al fine di non voler rappresentare con un medio ciò che con esso non può essere rappresentato. Certi oggetti per le loro caratteristiche costitutive non possono essere rappresentati, ad esempio, utilizzando i *media* della pittura o della scultura. Un errore nella scelta del medio comporta inevitabilmente il fallimento dell'opera, come Kierkegaard mostra a proposito del *Dom Juan* di Molière e del *Don Juan* di Byron, nella sezione degli *Stadi erotici immediati* intitolata *Altre rielaborazioni di Don Giovanni considerate in rapporto all'interpretazione musicale*. Sia Molière che Byron usano il medio della parola (il primo in chiave drammatica, il secondo in chiave epica), ma Don Giovanni, nella sua essenzialità e nella sua idealità, può essere rappresentato solo in musica, come l'esteta non si stanca di ripetere per tutto il suo saggio. «L'idea più astratta che si può immaginare – scrive A – è la genialità sensuale. Ma qual è il medio attraverso cui la si può rappresentare? Unicamente la musica. Non la si può rappresentare nella scultura, poiché è un tipo di determinazione in sé dell'interiorità; non la si può dipingere, poiché non è fissabile in contorni determinati; in tutta la sua liricità è una forza, un respiro, insofferenza, passione, ecc., eppure non è in un momento, ma in una successione di momenti, perché se fosse in un momento, la si potrebbe ritrarre o dipingere. Il fatto che sia in una successione di momenti esprime il suo carattere epico, ma non è epica nel senso più stretto, poiché non è tanto forte da farsi sentire, si muove costantemente in una immediatezza. Nemmeno dunque nella poesia la si può rappresentare. L'unico medio che la può

rappresentare è la musica. La musica ha infatti in sé un momento di tempo, e tuttavia non scorre nel tempo se non in senso figurato. La musica non può esprimere ciò che nel tempo è storico» (SV² I 45-46; EE I 118-119)²⁴.

La teoria dei *media* artistici che l'esteta A espone frammentariamente nei suoi scritti è ripresa sostanzialmente da B, cioè dal magistrato Wilhem, l'autore delle carte che costituiscono la seconda parte di *Enten – Eller*. Nelle scarse ma importanti considerazioni che nella prima delle sue lettere all'amico esteta egli svolge intorno alla rappresentazione artistica e che, com'è nel suo stile, invita modestamente a considerare «l'umile offerta di un marito sull'altare dell'estetica» (SV² II 148; EE IV 189), anche B opera una distinzione tra i *media* sulla base della loro (minore o maggiore) capacità di rappresentare ciò che ha in sé una determinazione temporale, ma più esplicitamente di quanto faccia A, dà alla successione che così viene a stabilire il significato di un progresso in direzione della perfezione artistica. Scrive infatti B: «Allorché tanto dialetticamente quanto storicamente si investiga sullo sviluppo dell'esteticamente bello, si troverà che il senso di tale moto è a partire dalle determinazioni dello spazio verso quelle del tempo, e che il perfezionamento dell'arte dipende dalla progressiva possibilità di sempre più liberarsi dallo spazio risolvendosi decisamente per il tempo. In ciò giace il passaggio e il significato del passaggio dalla scultura alla pittura cosiccome l'ha primamente additato lo Schelling. La musica ha come suo elemento il tempo, ma non acquista sussistenza alcuna in esso, il suo significato è la costante sparizione nel tempo, essa suona nel tempo, ma egualmente sfuma, e appunto non ha alcuna sussistenza. È in fin dei conti la poesia la più perfetta di tutte le arti, e perciò anche quella che meglio sa far valere il significato del tempo. Essa non ha bisogno di ridursi al momento, alla maniera della pittura, né sparisce senza lasciar traccia alla maniera della musica» (SV² II 148-49; EE IV 189-190)²⁵. Anche la poesia, però, non può rappresentare qualsivoglia oggetto, anch'essa ha dei limiti. Sono i limiti che ineriscono alla forma stessa della «rappresentazione estetica» in quanto «implicita al rappresentare esteticamente, ad una rappresentazione estetica, è sempre una concentrazione nel momento, e quanto più ricca questa concentrazione sarà, tanto più grande sarà l'effetto estetico» (SV² II 145; EE IV 185). «Trovandosi costretta a concentrarsi nel momento», anche la poesia «non può rappresentare ciò la cui verità è proprio la successione temporale», cioè l'autentica storia, che è poi la storia «interiore», la storia propria dell'individualità «aperta», nella quale «ogni singolo piccolo momento è d'estrema importanza», e dovrà limitarsi a rappresentare «la storia esteriore», che, essendo priva di concretezza, si lascia abbreviare «senza alcun inconveniente», e l'individualità ad essa corrispondente, «l'individualità chiusa e tutto

quanto le conviene» (SV² II 146-47; EE IV 186). Così, per fare alcuni esempi, la poesia potrà rappresentare «l'orgoglio, che è fierezza, ma anche alterigia e superbia, [...] perché l'essenziale dell'orgoglio non è successione, ma intensità nel momento», mentre difficilmente potrà rappresentare «l'umiltà [...], poiché si tratta proprio di successione, e mentre l'osservatore non abbisogna d'altro che di vedere l'orgoglio al suo culmine, così propriamente, in questo secondo caso, egli esigerà [...] di vedere l'umiltà nel suo costante generarsi, perché questo essenzialmente appartiene all'umiltà, il fatto che costantemente diviene; e allorché gliela si mostra nel suo momento ideale, egli avvertirà la mancanza di qualcosa, poichè sentirà che l'autentica idealità di essa non consiste nel fatto che sia ideale nel momento, ma nel fatto che è costantemente» (SV² II 147; EE IV 188). «L'amore romantico – continua B – si lascia eccellentemente rappresentare nel momento, quello matrimoniale no, perché un marito idealizzato non è chi lo sia qualche volta nella vita, ma chi lo è ogni giorno» (*ib.*; *ib.*). E ancora: «Quando io voglia rappresentare un eroe che conquista regni e paesi, sì, allora ciò si lascia eccellentemente rappresentare nel momento, ma un uomo curvo sotto il peso degli affanni quotidiani, un crucifero che solleva ogni giorno la sua croce non si lascia rappresentare né in poesia, né in arte, poiché qui sta il punto, lo fa ogni giorno!» (*ib.*; *ib.*).

Il magistrato Wilhelm espone qui una tesi molto importante, una tesi che, essendo condivisa da tutti gli pseudonimi che si esprimono sull'argomento, può essere attribuita allo stesso Kierkegaard ed essere considerata un presupposto della sua produzione: oggetto della rappresentazione estetica, cioè dell'opera d'arte, può essere solo l'uomo che vive esteticamente. Solo dall'ambito dell'estetico l'artista può attingere materia per le sue opere, mentre le individualità etiche, e ancor più quelle religiose, sfuggono a questo tipo di rappresentazione ²⁶.

L'arte in un'epoca iper-riflessa

Nelle prime pagine della *Futile introduzione* che apre gli *Stadi erotici immediati*, lo scritto kierkegaardiano di estetica forse più organico, A espone con particolare enfasi la sua teoria del classico. Essa si compone di due aspetti, che per l'autore coincidono e che invece a una considerazione critica appaiono distinti, se non addirittura in contrasto tra loro. La «felicità» che secondo A caratterizza ogni produzione classica è infatti talvolta da lui definita come armonia, unità, mutua compenetrazione, assoluta corrispondenza di forma e contenuto, talaltra questa felicità sta a indicare la pari rilevanza, la pari importanza che, a suo giudizio, rivestono entrambi i fattori, la «materia» e l'«attività formativa», nella produzione di un'opera classica: «La felicità ha due fattori: è felice che la più importante materia epica toccò ad Omero, e l'accento è infatti posto tanto su Omero quanto sulla materia.

Ecco dov'è la profonda armonia che risuona in ogni produzione che noi chiamiamo classica!» (SV² I 36; EE I 108).

La definizione del classico come perfetta corrispondenza di forma e contenuto porta inevitabilmente ad affermare un primato della forma sul contenuto: da questo punto di vista, infatti, qualunque contenuto, anche il più irrilevante, se espresso nella sua forma corrispondente, può dar luogo ad un'opera classica. Di contro, la tesi della pari rilevanza di materia e forma è formulata da A proprio in polemica con quella «scuola di esteti che, sottolineando unilateralmente il valore della forma» (SV² I 38; EE I 110), ha «talmente allargato» il concetto di classico che «un tal pantheon venne arricchito, venne sovraccaricato di ninnoi e bagattelle classiche, al punto che l'immagine naturale d'una fresca sala percorsa da certe e determinate grandi figure scomparve del tutto, e un tal pantheon diventò piuttosto un ripostiglio» (SV² I 41; EE I 114). Secondo tale estetica formalistica, «ogni piccola e gentil cosa, artisticamente perfetta, era un'opera classica cui era assicurata un'assoluta immortalità; in quel giuoco di prestigio si diede soprattutto la preferenza a inezie del genere, e sebbene, per altro, s'abborrissero i paradossi, non si paventò il paradosso che l'arte autentica fosse ciò che è minimo» (SV² I 41-42; *ib.*). L'esteta vede in questa concezione che insiste unilateralmente sull'«attività poetica» «una forma di quel radicalismo che s'è analogamente manifestato in numerosissime sedi», una delle tante manifestazioni «dell'intemperante soggetto nella sua altrettanto intemperante mancanza di contenuto», la quale, al pari di molte altre, «trovò il suo domatore in Hegel» (SV² I 42; *ib.*). Nella sua *Estetica*, infatti, Hegel «ridiede alla materia e all'idea i loro diritti e espulse così dalle volte della classicità queste opere classiche superficiali, questi esseri leggeri, questi sciami di insetti notturni» (*ib.*; EE I 115)²⁷, cui «una certa eternità si può ben concedere», quell'eternità che «propriamente non è altro che l'istante eterno che ogni autentica opera d'arte possiede», ma «non la piena eternità che sta nel cuore delle alterne vicissitudini dei tempi» (*ib.*; *ib.*) e che spetta solo alle grandi opere classiche²⁸. «Ciò che mancava a quelle opere – chiarisce conclusivamente A – erano le idee» ed «è solo dove l'idea ha trovato riposo e trasparenza in una forma determinata che si può parlare d'opera classica, solo così essa potrà resistere ai tempi» (SV² I 43; *ib.*). La grande arte, quella che merita l'appellativo di classica e che può sostenere il soffio del tempo, è caratterizzata non solo da perfezione formale, dal fatto che una certa materia trova in essa «riposo e trasparenza» ovvero una rappresentazione pienamente adeguata, ma anche da grandi contenuti, dal fatto che a trovare riposo e trasparenza in una forma determinata è un'idea: Prometeo, Don Giovanni, Faust..., che, come abbiamo visto, rappresentano un aspetto fondamentale dell'esistenza umana determinato come totalità, assolutizzato. La grande arte

rappresenta dunque i grandi ideali, le grandi passioni, le grandi forze che muovono l'umanità.

Da questo punto di vista, l'arte è forse una cosa ormai passata, nella misura in cui l'epoca attuale è incapace di grandi passioni, di grandi ideali. «Si lamentino gli altri che questa è un'epoca malvagia; io mi lamento che è meschina, poiché è priva di passione», scrive A in uno dei *Diapsalmata* che aprono la prima parte di *Enten – Eller*, e spiega: «I pensieri degli uomini sono sottili e fragili come merletti, destano pietà come le merlettaie. I pensieri dei loro cuori sono troppo poveri per essere peccaminosi. Forse per un verme potrebbe essere peccato avere pensieri come questi; non per un uomo, che è creato a immagine di Dio. I loro desideri sono composti e apatici, le loro passioni sonnolente; fanno il loro dovere queste anime mercenarie, ma pure si permettono, come gli ebrei, di taglieggiare un pochino sulla moneta, pensano che se anche nostro Signore tiene un registro bene ordinato, con un po' d'inganno ce la si può sempre cavare. Questa gente... Puah!... Ecco perché la mia anima ritorna sempre al Vecchio Testamento e a Shakespeare. Là almeno si sente che sono uomini quelli che parlano; là si odia, là si ama, s'uccide il proprio nemico, se ne maledice la discendenza per tutte le generazioni, là si pecca!» (SV² I 13-14; EE I 84-85).

E che questa fosse l'opinione dello stesso Kierkegaard, e non solo di un suo pseudonimo, lo conferma la magistrale descrizione della propria epoca come epoca «essenzialmente spassionata» che egli ci ha lasciato nella terza parte di *Una recensione letteraria* (cfr. SV² VIII 65 ss.; RL 103 ss.), scritto che pubblica con il proprio nome. Fin dalla sua dissertazione per il conseguimento del titolo di *magister*, *Sul concetto di ironia*, Kierkegaard vede nell'epoca moderna l'epoca in cui si afferma il principio della soggettività assolutamente riflessa in sé, ovvero, in termini hegeliani, il momento del puro essere per sé della soggettività. In quanto tale, l'epoca attuale – sostiene l'esteta nel suo saggio su *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno* – è un'epoca essenzialmente anti-tragica. Allo stesso modo in cui – scrive A – «nella tragedia greca l'azione è una cosa a mezzo tra l'agire e il patire, così anche la colpa, ed è qui che sta la collisione tragica. Invece, tanto più la soggettività diventa riflessa, tanto più pelagianamente si vede l'individuo da solo e lasciato a se stesso, tanto più etica diventa la colpa. Tra questi due estremi sta il tragico. Se l'individuo non ha colpa alcuna, l'interesse tragico è annullato, perché in tal caso è snervata la collisione tragica; se invece ha assolutamente colpa, non ci interessa più dal punto di vista tragico. È perciò senza dubbio un fraintendimento del tragico quando la nostra epoca si sforza di far sì che tutto quel che è fatalità si sostanzii in individualità e soggettività. Non si vuol sapere e dire nulla del passato dell'eroe, gli si rovescia tutta la sua vita sulle sue spalle quale risultato dei suoi propri atti, lo si rende respon-

sabile di tutto; ma in tal modo si trasforma anche la sua colpa estetica in colpa etica. L'eroe tragico diventa così un perverso, il male diventa il vero e proprio oggetto del tragico; ma il male non ha alcun interesse estetico e il peccato non è un elemento estetico» (SV² I 140-41; EE II 25). L'esteta chiarisce ulteriormente il suo pensiero con un esempio: «Se si volesse rappresentare un individuo su cui infelici circostanze dell'infanzia hanno influito con impressioni tanto conturbanti da provocarne la rovina, la cosa non andrebbe affatto a genio all'epoca attuale, e naturalmente non perché sarebbe trattata male – infatti ho ragione di pensare che sarebbe trattata egregiamente –, ma perché essa adotta un'altra scala di misurazione. Essa non vuol saperne di pettegolezzi del genere, e senza indugio rende l'individuo responsabile della propria vita. Se dunque l'individuo si perde, la cosa non è tragica, ma è male» (SV² I 141; EE II 26).

Oltre ad essere essenzialmente anti-tragica, l'epoca moderna è anche essenzialmente nichilista: quando la soggettività assolutamente riflessa in sé si volge verso l'oggettività scopre inevitabilmente l'«essere per lei» di tale oggettività e dunque la sua nullità. Il dubbio e l'ironia sono pertanto gli atteggiamenti esistenziali tipici dell'epoca moderna: «L'esistenza è resa indeterminata dal dubbio soggettivo, l'isolamento prende costantemente e sempre più il predominio» (SV² I 137; EE II 21), nella misura in cui i valori condivisi vengono meno e ciascuno è chiamato a costruirsi autonomamente la propria identità: «La nostra epoca ha perduto tutte le determinazioni sostanziali di famiglia, stato, stirpe; deve abbandonare completamente a se stesso il singolo individuo, cosicché questi nel senso più forte della parola diventa il suo proprio creatore» (SV² I 146; EE II 31). Ma proprio per questo l'epoca attuale presenta anche una caratteristica tendenza al comico: «Si potrebbe pensare allora – scrive A, ancora nel suo saggio sul tragico – che sia un reame di dèi la generazione in cui ho l'onore di vivere... Tuttavia non è affatto così. Quel vigore, quel coraggio che in tal modo vogliono essere creatori della loro propria fortuna, sì, creatori di sé stessi, sono un'illusione, e perdendo il tragico la nostra epoca trova la disperazione. Ci sono nel tragico una melanconia e una virtù curativa che in vero non devono sdegnare, e volendo trovare se stessi nella maniera soprannaturale in cui cerca di farlo la nostra epoca, si perde se stessi e si diventa comici» (SV² I 141-42; EE II 26). In altri termini, «il comico [e la disperazione] sta nel fatto che la soggettività vuol farsi valere come la forma pura» (SV² I 139; EE II 23)²⁹.

Ma l'epoca attuale, l'epoca in cui egli si trova a vivere, non può nemmeno dirsi – secondo Kierkegaard – un'epoca di nichilismo spiegato; essa è, più sommessamente, un'epoca di nichilismo strisciante. «La nostra epoca – scrive il magistrato Wilhelm nella sua prima lettera all'amico esteta – ricorda molto il disgregarsi dello stato greco:

tutto resta in piedi e però non c'è nessuno che ci creda!» (SV² II 23; EE IV 37). E per questo è doppiamente ridicola.

È questo lo sfondo che dobbiamo tenere presente per comprendere il significato della recensione della commedia *Il primo amore* di Scribe, contenuta nella prima parte di *Enten – Eller*. Questa commedia – a giudizio dell'esteta – è da considerarsi «un piccolo capolavoro» (SV² I 256; EE II 152), non solo per la sua perfezione formale (per il fatto cioè che in questa commedia è perfettamente visibile quello che, come abbiamo visto, secondo A, è il merito della commedia moderna rispetto all'antica, di aver reso cioè la sostanza del personaggio poetico commensurabile al dialogo, superflue le effusioni verbali del monologo, la sostanza dell'azione drammatica commensurabile alla situazione, superflue le dilucidazioni di ordine novellistico, il dialogo udibile nella trasparenza della situazione), ma anche perché meglio di ogni altra interpreta ed esprime lo “spirito” dell'epoca. L'esteta approva in pieno la scelta di Scribe di fare di Emmeline il personaggio su cui ruota tutto il canovaccio: «Il canovaccio deve appoggiarsi su Emmeline, non può essercene dubbio. Emmeline è in tutti i modi avvezza a dettar legge, ed è perciò giustissimo che faccia la dominatrice anche nel canovaccio. Ha tutte le qualità possibili per diventare un'eroina, però non sostanzialmente, ma in senso negativo. È dunque comica, e grazie a lei la composizione diventa una commedia. È avvezza a dettar legge come si conviene a un'eroina, ma coloro ai quali detta legge sono un padre vanesio, la servitù, ecc. Ha pathos, ma poiché il contenuto di questo è non senso, il suo pathos è essenzialmente chiacchiera; ha passione, ma poiché il contenuto di questa è un fantasma, la sua passione è essenzialmente follia; va in estasi, ma poiché il contenuto di questa è nulla, la sua estasi è essenzialmente cicalata; vuol fare sacrifici d'ogni genere alla sua passione, cioè vuol sacrificare tutto per nulla! Come eroina comica è impareggiabile. In lei tutto s'impernia su una chimera, e tutto quel che è al di fuori di lei s'impernia a sua volta su di lei e così sulla sua chimera. Si vede facilmente come l'insieme diventi perfettamente comico, vi si guarda dentro come se si guardasse in un abisso di ridicolo» (SV² I 261-62; EE II 158-159). Il personaggio di Emmeline è dunque l'incarnazione perfetta della vacuità che, secondo Kierkegaard, caratterizzava l'epoca in cui gli era capitato di vivere ³⁰.

Arte e pensiero: Kierkegaard e Kant

Nei paragrafi centrali della terza *Critica*, che trattano dell'arte bella, Kant codifica, soprattutto laddove introduce le nozioni di «genio» e di «idee estetiche», un modo di concepire l'arte e in particolare la poesia che si affermerà sempre più nei due secoli successivi. «Le arti belle – scrive Kant nel § 46 della *Kritik der Urtheilskraft* – devono essere necessariamente considerate come arti del *genio*» ³¹, e il genio viene

poi definito, tra l'altro, come «la facoltà di esibire *idee estetiche*», dovendosi intendere «per idea estetica [...] quella rappresentazione dell'immaginazione che dà occasione di pensare molto, senza però che qualche pensiero determinato, cioè qualche *concetto*, possa esserle adeguato, una rappresentazione, di conseguenza, che nessun linguaggio può raggiungere totalmente e rendere comprensibile. – Si vede facilmente che essa è il corrispettivo (*pendant*) di una *idea della ragione*, la quale, viceversa, è un concetto al quale nessuna *intuizione* (rappresentazione dell'immaginazione) può essere adeguata»³². Proprio per questa eccedenza delle idee estetiche rispetto ai concetti, l'opera d'arte, e in particolare la poesia, non può mai essere ricondotta a un significato preciso; la sua caratteristica distintiva sarà proprio quella di trascendere ogni significato determinato che si vorrà assegnarle. In considerazione di questa sua «ulteriorità», la poesia è il luogo in cui si mostra, nell'unico modo in cui può mostrarsi, cioè traducendosi in una serie di significati che però non sono mai in grado di esaurirlo, la condizione stessa di ogni significare, il senso, di per sé indicibile e indefinibile. Non per nulla Kant chiama la facoltà di idee estetiche che costituisce il genio: il talento di «esprimere ciò che c'è d'ineffabile»³³. Ora questa concezione dell'arte è antitetica a quella kierkegaardiana nella misura in cui per Kierkegaard l'opera d'arte ha un significato preciso, che coincide con l'idea in essa rappresentata. Un confronto, seppur rapido, tra queste due concezioni potrà dunque servire a precisare ulteriormente il punto di vista kierkegaardiano sull'arte.

Tutto ruota intorno al differente significato che Kierkegaard e Kant danno al termine chiave da loro usato, il termine «idea». Kierkegaard non intende per idea né ciò che Kant intende per idea estetica, né ciò che Kant intende per idea della ragione.

Confrontiamo innanzitutto l'idea kierkegaardiana con l'idea estetica kantiana. Tentiamo un esperimento mentale. Proviamo cioè a trasferire il significato che Kant assegna all'idea estetica nel contesto kierkegaardiano. Ipotizziamo che quando, ad esempio, parla dell'idea di Don Giovanni, Kierkegaard dia al termine «idea» il significato che ha per Kant l'espressione «idea estetica». Se così fosse l'idea di Don Giovanni, questa rappresentazione mitica, non potrebbe essere ricondotta ad un concetto. Ma è proprio quello che fa l'esteta A nel suo saggio sul capolavoro mozartiano, ove l'idea, intesa come rappresentazione mitica, di Don Giovanni, è ricondotta al concetto di genialità sensuale, concetto che egli poi analizza discorsivamente nelle sue implicazioni al fine di mostrare come esso abbia trovato una impareggiabile rappresentazione estetica nella musica di Mozart. E se ciò è possibile per l'idea di Don Giovanni, che è l'idea di una vita puramente immediata, lo sarà tanto più per le altre idee, giacché – secondo quanto nota A – «il linguaggio [...] è l'autentico medio dell'idea» (SV² I 57; EE I 130).

Naturalmente Kierkegaard non intende per concetto, in questo contesto, ciò che si intende comunemente, cioè una rappresentazione astratta, l'insieme di determinazioni che una classe di oggetti condivide; il concetto per lui è, hegelianamente, una unità di determinazioni differenti, un principio da cui si generano tutte le determinazioni che costituiscono la sua realtà, allo stesso modo in cui nel seme sono contenute tutte le determinazioni dell'albero ³⁴.

La possibilità di ricondurre l'idea, intesa come rappresentazione mitica (o estetica), a un concetto è un presupposto fondamentale dell'estetica kierkegaardiana. È proprio tale concetto che guida la produzione dell'artista, sia come *telos*, in quanto fine dell'artista è rappresentare, dare apparenza sensibile all'idea-concetto, sia come canone, nel senso che ogni determinazione dell'opera dovrà essere riconducibile all'idea, dovrà essere una manifestazione dell'idea e dunque ad essa conforme. È solo avendo in mente tale idea-concetto che, nella prospettiva kierkegaardiana, l'artista può darne una rappresentazione sensibile adeguata ³⁵.

La possibilità di ricondurre la rappresentazione estetica ad un concetto è fondamentale anche per l'altro versante dell'esperienza estetica, quello della fruizione. Soltanto dopo aver colto il concetto in essa rappresentato, è possibile fruire pienamente di un'opera d'arte. Fruire di un'opera d'arte per Kierkegaard significa, come abbiamo visto, capirla. Non è la semplice apparenza sensibile dell'opera a darci piacere, ma ciò che ci dà piacere è la possibilità di ricondurre questa apparenza alla sua ragion d'essere, capire che questa apparenza sensibile è la manifestazione dell'idea-concetto. Persino nel caso del *Don Giovanni*, in cui ad essere rappresentata è una vita puramente immediata, il piacere estetico è legato alla comprensione dell'opera. Nel *Futile epilogo* l'esteta conclude il suo saggio rallegrandosi «ancora una volta della felicità di Mozart, felicità che invero è invidiabile, sia in sé e per sé, sia perché rende felici tutti coloro che anche solo in parte sono in grado di comprenderla. Io, per lo meno, mi sento indescrivibilmente felice d'aver capito Mozart, seppur solo da lontano, e d'aver presentito la sua felicità; quanto più, dunque, coloro che l'hanno perfettamente capito, quanto più dovranno sentirsi felici con quel felice!» (SV² I 132; EE I 213).

L'opera d'arte, dunque, in quanto rappresentazione estetica di quel concetto cui è riportabile l'idea intesa come rappresentazione mitica è per Kierkegaard solo una forma diversa di espressione del concetto, l'espressione sensibile, che però, dal punto di vista conoscitivo, non aggiunge niente al concetto. L'opera d'arte non contiene un surplus di conoscenza rispetto a quanto discorsivamente si può ricavare dal concetto in essa rappresentato. Il *Don Giovanni* di Mozart costituisce indubbiamente, da questo punto di vista, un'eccezione, ma è l'eccezio-

ne che conferma la regola. Qui c'è in effetti un surplus dell'opera rispetto a quanto discorsivamente si può dire sulla genialità sensuale, ma ciò è dovuto alla particolarità dell'idea rappresentata, al fatto che Don Giovanni incarna una vita puramente immediata, assolutamente priva di riflessione, una vita, dunque, che il linguaggio, poiché in esso «si trova la riflessione» (SV² I 60; EE I 134), non può esprimere nella sua immediatezza: «La riflessione uccide l'immediato, e perciò nel linguaggio è impossibile esprimere il musicale», spiega l'esteta, che però significativamente aggiunge: «ma questa apparente povertà del linguaggio è proprio la sua ricchezza. L'immediato è infatti l'indeterminabile e perciò il linguaggio non lo può cogliere; ma il fatto che sia l'indeterminabile non costituisce una perfezione quanto un difetto» (*ib.*; *ib.*)

Se passiamo ora a confrontare l'idea kierkegaardiana con l'idea della ragione kantiana, scopriamo che Kierkegaard non intende per idea nemmeno ciò che Kant intende per idea della ragione. Per Kierkegaard l'arte è una rappresentazione adeguata dell'idea. Nella vera arte «non resta niente di incommensurabile», potremmo dire usando un'espressione kierkegaardiana; l'idea cioè è interamente «convertita» nella rappresentazione estetica. Nell'arte, quando è vera arte, grande arte, l'idea trova – come abbiamo visto – «riposo e trasparenza», mentre per Kant nessuna rappresentazione potrà mai essere adeguata ad un'idea della ragione. L'idea della ragione è per Kant «un concetto indimostrabile della ragione» (laddove per «“dimostrare” si deve intendere, come nell'anatomia, il mero *esibire*») ³⁶, di cui si danno solo rappresentazioni «simboliche» e non «schematiche». «Per provare la realtà dei nostri concetti – scrive Kant nel § 59 della sua terza *Critica* – si richiedono sempre intuizioni. Se si tratta di concetti empirici, esse si chiamano *esempi*. Se si tratta di concetti puri dell'intelletto, esse sono dette *schemi*. Se poi si pretende che venga provata la realtà oggettiva dei concetti della ragione, cioè delle idee, in funzione, anzi, della loro conoscenza teoretica, si vuole qualcosa d'impossibile, perché ad esse non si può dare assolutamente un'intuizione adeguata. Ogni *ipotiposi* (esibizione, *subiecto sub adspectum*), in quanto resa sensibile, è di uno di questi due tipi: o *schematica*, se a un concetto colto dall'intelletto viene data a priori l'intuizione corrispondente; oppure *simbolica*, se sotto a un concetto che solo la ragione può pensare, e al quale nessuna intuizione sensibile può essere adeguata, ne viene posta una con la quale il modo di procedere della capacità di giudizio è solo analogo a quello che essa segue nello schematizzare, in quanto conviene con quello solo secondo la regola di questo modo di procedere, non secondo l'intuizione stessa, e dunque solo secondo la forma della riflessione, non secondo il contenuto» ³⁷. Gli schemi sono dunque «esibizioni dirette» di concetti, i simboli «esibizioni indirette» ³⁸.

In conclusione, volendo compiere un'operazione inversa rispetto a

quella precedente, cioè volendo provare ad esprimere in termini kantiani la concezione kierkegaardiana dell'arte, potremmo dire che l'opera d'arte, così come la concepisce Kierkegaard, è, kantianamente, una esibizione di concetti apriorici, la rappresentazione schematica di un concetto a priori. L'idea per Kierkegaard, pur essendo storica, è infatti logicamente a priori rispetto all'esperienza. Ora di questa idea è possibile, secondo Kierkegaard, farsi mentalmente un'intuizione analizzandola discorsivamente nelle sue implicazioni. A tale intuizione l'opera d'arte darà poi concretezza sensibile, evitando accuratamente di mischiare ad essa elementi di casualità e di compromettere così la purezza dell'intuizione e insieme il proprio valore estetico.

Kierkegaard non si è limitato a teorizzare un simile percorso, lo ha anche praticato, ad esempio nella prima parte di *Enten – Eller*, laddove l'esteta dapprima, ne *Gli stadi erotici immediati*, seguendo «la modificazione» che subisce l'«idea» di Don Giovanni allorché gli si dà la replica, quando cioè, anziché come potenza, forza della natura, lo si interpreti come individuo, guadagna l'idea del seduttore «riflesso» o «intensivo»³⁹, da cui poi “deduce”, attraverso un'analisi concettuale, le caratteristiche costitutive di un simile personaggio⁴⁰, dandocene infine la rappresentazione estetica nel *Diario del seduttore*⁴¹.

È un'opera d'arte, un'opera letteraria, il *Diario del seduttore* di Kierkegaard? Dal punto di vista di Kierkegaard con ogni probabilità sì. In primo luogo esso è la rappresentazione estetica di un'idea, l'idea appunto del seduttore riflesso: «Non si chiama *Diario di un seduttore* [*En Forførelers Dagbog*], ma *del seduttore* [*Forførelers*]» (Pap. IV A 231), nota Kierkegaard appuntando una copia stampata dell'opera, accanto al titolo. Per valutare poi se questa rappresentazione sia più o meno riuscita i criteri da utilizzare saranno, dal punto di vista kierkegaardiano, da un lato la sua conformità all'idea, cioè la possibilità di ricondurre ogni suo particolare all'idea, di spiegarlo alla luce di essa, di avere dunque nell'idea un principio di comprensione dell'opera, dall'altro l'adeguatezza all'idea del medio impiegato: nella fattispecie la forma diaristica rispetto ad una individualità iper-riflessa e adusa alla mistificazione, una individualità, per usare la terminologia kierkegaardiana, il cui «esterno» era in costante contraddizione con l'«interno». Dal punto di vista, ad esempio, di Goethe, con cui Kierkegaard si confronta spesso, sia nelle Opere che nelle Carte, *Forførelers Dagbog* non potrebbe dirsi un'opera letteraria, un'opera di poesia: «Ed eccoli che vengono a domandare a quale idea ho cercato di dar corpo nel mio *Faust*. Come se io lo sapessi e lo potessi dire! Ne sarebbe nato un bel pasticcio se io avessi voluto infilare sul tenue filo di un'unica idea sempre presente la vita ricca, varia e multiforme che ho rappresentato nel mio *Faust*. Del resto non è nel mio carattere di poeta il cercare di dar corpo a qualche cosa di astratto. Sono invece del parere che

un'opera poetica tanto più è incommensurabile e tanto meno è accessibile all'intelletto, tanto migliore è»⁴². Kant, e molti altri con lui, avrebbero sottoscritto queste affermazioni di Goethe.

L'arte oltre l'estetica: gli pseudonimi e la «doppia riflessione»

Se ora, dopo aver ricostruito, seppur a rapidi tratti, la concezione kierkegaardiana dell'arte bella, ritorniamo a quei tre significati con cui a giudizio di Adorno il termine «*det Æsthetiske*» ricorrerebbe nell'opera di Kierkegaard, possiamo intanto notare come il primo e il secondo di tali significati siano fortemente intrecciati tra loro, non nel senso, più volte sottolineato dalla letteratura critica, secondo cui vivere esteticamente significherebbe per Kierkegaard vivere artisticamente (una visione sicuramente riduttiva dello stadio estetico kierkegaardiano), ma nel senso che l'arte esteticamente intesa, l'arte bella, ha per oggetto – secondo Kierkegaard – l'estetico come stadio esistenziale, può cioè rappresentare uomini che vivono in tale stadio, mentre lei sono precluse le individualità etiche e religiose e tutto ciò che ad esse pertiene. Inoltre – come abbiamo visto – l'effetto catartico che l'arte esercita sul fruitore rafforza in questi un atteggiamento estetico nei confronti dell'esistenza, in quanto lo trasforma in un puro e disinteressato soggetto contemplante, laddove solo nell'interesse dell'esistente per la propria esistenza può trovare fondamento un'esistenza etica.

In questo paragrafo mi propongo di verificare se esiste una connessione anche tra il primo e il terzo degli usi kierkegaardiani di «estetico» distinti da Adorno. La questione dell'artisticità, della qualità letteraria di uno scritto come il *Diario del seduttore*, sollevata alla fine del paragrafo precedente, induce a porre più in generale il problema di quale statuto assegnare alla produzione pseudonima kierkegaardiana, ad opere, ad esempio, come *Enten – Eller*, di cui il *Diario del seduttore* è solo una parte, o *La ripetizione*, o ancora *Stadi sul cammino della vita*. Chiunque abbia anche solo sfogliato questi scritti ha potuto rendersi conto del loro carattere anomalo. È filosofia? È letteratura? La questione è estremamente complessa e aperta, a giudicare almeno dalle opposte risposte che ha ricevuto nella letteratura critica, le quali naturalmente dipendono dall'idea di filosofia, da un lato, e di arte-poesia-letteratura, dall'altro, che si fa valere⁴³. Qui tenterò di affrontare l'argomento ponendomi dal punto di vista di Kierkegaard, usando cioè come criterio di giudizio la sua concezione estetica qual è emersa nei paragrafi precedenti. La questione quindi è: che rapporto c'è in Kierkegaard tra la sua estetica e la sua cosiddetta «comunicazione indiretta»? Per rispondere a questa domanda non è necessario a mio avviso prendere in esame la produzione pseudonima kierkegaardiana e vagliarla alla luce di tale concezione (indagine che ovviamente non potrebbe essere svolta in questa sede), è sufficiente prendere in

esame la prassi comunicativa kierkegaardiana così come Kierkegaard l'ha teorizzata in alcuni suoi scritti.

Ritorniamo al luogo dove secondo Adorno ricorrerebbe il terzo uso del termine «estetico» da parte di Kierkegaard. Si tratta di un breve paragrafo della seconda parte della *Postilla* intitolato: *Il pensatore soggettivo esistente è attento alla dialettica della comunicazione*. Adorno ha ragione a sostenere che qui Kierkegaard sta indirettamente teorizzando la sua pratica comunicativa, o almeno una parte di essa, quella adottata negli scritti pseudonimi, in quanto, come proprio nella *Postilla* viene esplicitamente affermato, gli autori pseudonimi sono appunto «pensatori soggettivi (poetico-reali)» (cfr. SV² VII 237 ss. e le pagine conclusive non numerate; OP 395 ss. e 608 ss.).

Il paragrafo si apre con la distinzione tra pensiero/pensatore «oggettivo» e pensiero/pensatore «soggettivo» che verrà poi ampiamente illustrata nei paragrafi successivi: «Mentre il pensiero oggettivo – si legge – è indifferente nei confronti del soggetto pensante e della sua esistenza, il pensatore soggettivo, in quanto esistente essenzialmente interessato al suo proprio pensiero, è esistente in esso. Il suo pensiero pertanto ha un'altra specie di riflessione, cioè quella dell'interiorità, del possesso, per mezzo della quale esso appartiene al soggetto e a nessun altro» (SV² VII 60-61; OP 296). «La riflessione dell'interiorità – chiarisce poi Climacus – è la doppia riflessione del pensatore soggettivo. Pensando il pensatore pensa l'universale, ma in quanto esistente in questo pensiero, in quanto lo acquisisce nella sua interiorità, si isola sempre più nella sua soggettività» (SV² VII 61; *ib.*). Il pensiero oggettivo e il pensiero soggettivo, potremmo anche dire sulla base dell'analisi che Climacus svolgerà nei paragrafi successivi, fanno valere due diverse concezioni della verità: la verità oggettivamente intesa, il primo, la verità soggettivamente intesa, il secondo. Nel primo caso la verità «è un oggetto a cui il conoscente si rapporta. [...] È sufficiente che ciò cui ci si rapporta sia la verità, il vero, perché il soggetto sia nella verità»; nel secondo caso la verità sta «nel rapporto; è sufficiente che il come del rapporto sia nella verità perché l'individuo sia nella verità, anche nel caso in cui si rapportasse alla non-verità» (SV² VII 184-85; OP 365-66). Nel primo caso il rapporto è costituito dal sapere, nel secondo caso da ciò che in termini kierkegaardiani potremmo chiamare «appropriazione esistenziale».

Ma nel paragrafo che stiamo esaminando la distinzione tra queste due diverse modalità del pensare è operata dal punto di vista della diversa forma di comunicazione cui mettono capo. Mentre il pensatore oggettivo, essendo «il pensiero oggettivo del tutto indifferente nei confronti della soggettività e, di conseguenza, nei confronti dell'interiorità e dell'appropriazione», usa una «comunicazione diretta» (cfr. SV² VII 63; OP 298), si limita cioè alla esternazione dell'espressione verbale

del suo pensiero, la quale, a ben guardare, «non costituisce alcuna comunicazione, almeno alcuna comunicazione artistica, nella misura in cui in ogni comunicazione di questo tipo si esige sempre di pensare al destinatario e di badare alla forma della comunicazione in relazione al fraintendimento del destinatario» (SV² VII 64; *ib.*)⁴⁴, il pensatore soggettivo, proprio perché qui è il rapporto esistenziale alla verità a venire in primo piano, «deve fare subito attenzione che la forma abbia artisticamente tanta riflessione quanta ne ha lui stesso esistendo nel suo pensiero. Artisticamente, si noti bene, giacché il segreto non è che egli enunci direttamente la doppia riflessione, essendo appunto tale enunciazione una contraddizione» (SV² VII 62; OP 297). Johannes Climacus mostra con diversi esempi come l'enunciazione diretta di verità esistenziali, di proposizioni «doppiamente riflesse», conduca a conseguenze paradossali. Quando è in giuoco la verità soggettiva, ciò che si vuol comunicare è il rapporto esistenziale alla verità, laddove una comunicazione diretta trasforma la verità soggettiva in verità oggettiva, in un sapere.

La verità soggettiva va dunque comunicata «artisticamente», giacché «quanta più arte, tanta più interiorità» (SV² VII 65; OP 299). Ecco perché Climacus può affermare, nel passo citato da Adorno, che «ogniqualevolta l'elemento soggettivo è importante nella conoscenza, quindi l'appropriazione è la cosa principale, la comunicazione è un'opera d'arte» (SV² VII 66 ; OP 300). Che cosa intende dire Climacus, e con lui Kierkegaard, il quale sta qui indirettamente dandoci indicazioni sul tipo di comunicazione da lui stesso adottata negli scritti pseudonimi? Vuol forse dire che solo l'arte, intendendo per arte ciò che comunemente intendiamo per tale, e cioè l'arte bella, l'arte in senso estetico, è il medio idoneo a comunicare una verità soggettiva, una verità esistenziale? In che senso Kierkegaard parla qui di arte e di opera d'arte? In realtà, contrariamente a quello che afferma Adorno, nel paragrafo che stiamo esaminando non ricorrono mai né il sostantivo «*det Æsthetiske*», né l'aggettivo «*æsthetisk*», e ciò deve quantomeno mettere sull'avviso nel caso di un autore come Kierkegaard che nel suo scritto tematicamente dedicato al problema della comunicazione, *La dialettica della comunicazione etica ed etico-religiosa*, critica la concezione moderna secondo cui «l'arte è intesa solo esteticamente come arte bella» (*Pap.* VIII 2 B 81, 5, p. 144; SC 213).

A ben guardare il significato di arte in questo contesto pare essere piuttosto quello di “comportamento guidato da un metodo in vista del conseguimento di un fine”, fine che non potrebbe essere raggiunto con un comportamento spontaneo, non guidato da riflessione. Non a caso «arte» nelle pagine che stiamo esaminando si accompagna il più delle volte ad «abilità», «astuzia», «stratagemma», «autodominio»⁴⁵. Il fine da realizzare in questo contesto è l'appropriazione esistenziale del

messaggio da parte del destinatario, il metodo è la forma da dare alla comunicazione, una forma che favorisca tale appropriazione. Naturalmente, presupposto di quest'«arte della comunicazione» è la distinzione operata da Climacus tra l'espressione verbale di un pensiero e la forma in cui viene comunicato: «La forma della comunicazione è altra cosa dall'espressione della comunicazione. Quando il pensiero ha trovato la sua corretta espressione verbale, che si ottiene con la prima riflessione, allora viene la seconda riflessione, che concerne il rapporto della comunicazione al comunicante e ripete il rapporto del comunicante esistente all'idea» (SV² VII 64; OP 298)

È vero che anche l'arte in senso estetico è comunicazione indiretta, nel senso ora chiarito, e che ciò che caratterizza un'opera d'arte è proprio l'adeguatezza della forma al contenuto, ma le analogie tra l'arte in senso estetico e la kierkegaardiana arte della comunicazione finiscono qui, in quanto la forma che realizza l'arte in senso estetico è – come abbiamo visto – la rappresentazione estetica, mentre la forma che persegue l'arte kierkegaardiana della comunicazione è la «doppia riflessione»⁴⁶.

Per comprendere meglio che cosa Kierkegaard intenda per «doppia riflessione» dobbiamo volgerci ad un'altra sua opera, *Esercizio di cristianesimo*, di qualche anno posteriore alla *Postilla*. Nel paragrafo 3 dell'*Esercizio n. II*, intitolato: *L'impossibilità della comunicazione diretta*, Anti-Climacus indica nella «doppia riflessione» uno dei due modi in cui si può realizzare una comunicazione indiretta (l'altro è il caso del tutto eccezionale della comunicazione del messaggio evangelico da parte di Cristo, che diventa comunicazione indiretta a causa della natura contraddittoria del comunicante): «La comunicazione indiretta può essere un'arte della comunicazione nel raddoppiare la comunicazione. L'arte consiste appunto nell'annientarsi come comunicanti, nel farsi nessuno, nel rendersi puramente obiettivi e poi porre continuamente in unità gli opposti qualitativi. È ciò che alcuni pseudonimi sono soliti chiamare la doppia riflessione della comunicazione» (SV² XII 154; OP 757). Gli esempi addotti da Anti-Climacus chiariscono ulteriormente il tipo di messaggio cui la kierkegaardiana «arte della comunicazione» mette capo: «È per esempio comunicazione indiretta mettere insieme scherzo e serietà in modo che la composizione è un nodo dialettico: e poi essere da parte nostra nessuno. Se qualcuno vuole avere a che fare con questo genere di comunicazione, bisogna che scioglia il nodo da sé. Oppure unificare la difesa e l'attacco in modo tale che nessuno può dire direttamente se si attacca o si difende, così che il più zelante fautore della causa e il suo più accanito nemico possano credere entrambi di vedere un alleato in colui che da parte sua è nessuno, un posto vacante, qualcosa di obiettivo, non un essere umano» (SV² XII 154-55; OP 757-58). Ecco ancora un altro «esempio di comu-

nicazione indiretta o comunicazione nella doppia riflessione: si rappresenta la fede in senso eminente, ma lo si fa in modo tale che il più ortodosso vi veda una difesa della fede e il libero pensatore un attacco, mentre colui che comunica è uno zero, non un essere umano, ma qualcosa di oggettivo, o forse un'abile spia che con l'aiuto di quella comunicazione riesce a sapere chi è l'uno e chi è l'altro, chi è il credente e chi il libero pensatore, poiché questo diventa manifesto dal modo di giudicare quella produzione che non è né una difesa né un attacco» (SV² XII 155; OP 758).

La comunicazione indiretta, nel significato più ristretto che Kierkegaard sta teorizzando qui, consiste nella produzione di messaggi oggettivamente indecidibili: È uno scherzo? È una cosa seria? È un attacco? È una difesa ⁴⁷? Sono cioè messaggi che pongono il destinatario di fronte a un *aut-aut*, nella condizione di dover operare una scelta, interpretativa, prima ancora che esistenziale, di mettersi dunque in giuoco, giacché nella scelta interpretativa che opera, il lettore svela se stesso, i pensieri che albergano in lui (allo stesso modo in cui Cristo, il segno di contraddizione, rende manifesti i pensieri dei cuori) ⁴⁸. «*Solche Werke sind Spiegel: wenn ein Affe hinein guckt, kann kein Apostel heraus sehen*» ⁴⁹, si potrebbe dire, citando l'aforisma di Lichtenberg che fa da epigrafe a *In vino veritas* (cfr. SV² VI 20; SCV 88). «Il segreto della comunicazione sta nel rendere libero l'altro» (SV² VII 62; OP 297), scriveva Climacus nel paragrafo della *Postilla* precedentemente preso in esame, cioè nello stimolare l'autoattività del ricevente, nel richiamare l'altro alla propria interiorità. È questa la condizione prima per ogni appropriazione esistenziale. Ed è questo che si propongono gli pseudonimi kierkegaardiani ricorrendo all'arte della comunicazione nella doppia riflessione ⁵⁰.

Ora, il metodo della doppia riflessione è stato praticato dagli pseudonimi kierkegaardiani essenzialmente in due modi. Uno è quello del *Dobbeltværk*, utilizzato in *Enten – Eller* e in *Stadi sul cammino della vita* nel suo complesso, scritti in cui – come ha notato Aage Henriksen – «viene condotto un dialogo eterno tra tipi rappresentativi di forme di esistenza, che si parlano senza esercitare alcuna influenza l'uno sull'altro» ⁵¹; l'altro è quello dell'*Experiment*, in cui l'unione degli opposti qualitativi (serietà e scherzo, realtà e invenzione, tragico e comico), per il particolare tipo di esposizione in esso utilizzata, è realizzata in un unico scritto. E tra le opere pseudonime di Kierkegaard sono proprio gli scritti in forma di *Experiment*, come ad esempio *La ripetizione e Colpevole? – Innocente?*, a realizzare al meglio quell'"arte oltre l'estetica" cui Kierkegaard mirava con la sua comunicazione indiretta, giacché in essi la dialetticità del messaggio è intrinseca al testo, mentre nell'altro caso sopraggiunge, per così dire, dall'esterno ⁵². Prese singolarmente, la prima e la seconda parte di *Enten – Eller*, ad esem-

pio, hanno molto in comune con l'opera d'arte in senso estetico così come la concepiva Kierkegaard. L'opera d'arte è per Kierkegaard, abbiamo detto, la rappresentazione sensibile di un'idea. La prima e la seconda parte di *Enten – Eller* rappresentano anch'esse un'idea, rispettivamente l'idea di una concezione di vita estetica e l'idea di una concezione di vita etica. Attraverso le parole dell'esteta A e dell'uomo etico, nei loro scritti, sono le rispettive concezioni di vita a parlare e a trovare così rappresentazione sensibile.

Più in generale, Kierkegaard ritorna alla concezione tradizionale dell'arte nella delineazione degli autori pseudonimi, i quali hanno molti tratti in comune con quegli individui rappresentativi che trovano espressione nelle opere d'arte: Don Giovanni, Faust, l'Ebreo Errante ecc. Lo pseudonimo kierkegaardiano non è un individuo che ha una certa concezione di vita, ad esempio una concezione di vita estetica o etica o religiosa, ma è la concezione di vita, estetica, etica o religiosa, fatta individuo, incarnatasi. Tra lo pseudonimo e la concezione di vita esiste lo stesso rapporto che esiste tra l'individuo rappresentativo e il principio che in lui si incarna. E allo stesso modo in cui nell'opera d'arte che rappresenta un tale individuo ciascun particolare deve essere una manifestazione dell'idea, così tutto ciò che lo pseudonimo dice deve essere un'espressione della concezione di vita che in lui si incarna. Tutto, persino il nome dello pseudonimo deve esprimere tale concezione, allo stesso modo in cui, secondo una certa teoria drammaturgica, i nomi dei personaggi di un dramma dovevano essere in sintonia con i tipi umani da essi rappresentati⁵³. C'è insomma negli scritti pseudonimi, almeno in linea di principio, una assoluta congruenza tra la concezione di vita che lo pseudonimo incarna e tutto ciò che egli dice e fa nello scritto. E ciò conferma il loro carattere ideale, giacché in un individuo reale una tale coerenza, una tale trasparenza del pensiero nell'esistenza è rarissima da trovare, essendo unicamente propria delle individualità religiose⁵⁴.

C'è anche un'altra affinità tra gli pseudonimi kierkegaardiani e gli eroi dei drammi teatrali: entrambi non possono compiere movimenti o, meglio, possono muoversi solo all'interno dello spazio circoscritto rispettivamente dalla concezione di vita incarnata dallo pseudonimo e dall'idea incarnata dal personaggio. Ma questi non sono movimenti, giacché per Kierkegaard il movimento implica un salto, una rottura, un passaggio da uno stadio all'altro⁵⁵. Allo stesso modo in cui Faust, come abbiamo visto, non può rivolgersi a Dio, giacché non sarebbe più Faust, il dubitante "per eccellenza", e Don Giovanni, se non intervenisse dall'esterno il Commendatore, continuerebbe la sua inarrestabile corsa in avanti, così Constantin Constantius dichiara esplicitamente: «Movimenti religiosi non so farne, va contro la mia natura. Ma non per questo nego loro realtà, o che si possa imparare moltissimo da un

giovane» (SV² IV 248; 248; R 84), (e proprio al giovane, che non è uno pseudonimo, ma un semplice individuo, è affidato nell'opera il ruolo di andare al di là della concezione della ripetizione incarnata dallo pseudonimo), così Johannes de silentio guarda con ammirazione il doppio movimento della fede di Abramo, un movimento che da parte sua non potrà mai compiere, perché non può andare al di là dello stadio che in lui si incarna, lo stadio dell'infinita rassegnazione.

Per una critica "artistica"

Nelle pagine introduttive della recensione a *Il primo amore* di Scribe (*Enten – Eller*, I), dopo aver individuato nell'«invocazione della musa» e nell'«occasione» i «poli estremi» di ogni vera produzione artistica, l'esteta passa ad esaminare le conseguenze che una tale concezione del fare artistico ha sull'altro versante, quello della fruizione estetica, e su quell'attività più strutturata, a questa connessa, che è la critica d'arte. Ad una prima considerazione – osserva A – potrebbe sembrare che il critico non abbia bisogno di alcuna occasione giacché «oggetto di considerazione per l'esteta è senza dubbio il già finito, e a differenza del poeta egli non deve anche produrre» (SV² I 243; EE II 138). Ma così non è: anche qui, nei riguardi cioè di «recensioni e note critiche» (*ib.*; EE II 137), l'occasione ha la stessa fondamentale importanza, svolge il medesimo insostituibile ruolo che svolge per la produzione dell'opera, e proprio nell'aver trascurato tale importanza, misconosciuto tale ruolo, va ricercata, a giudizio di A, «la causa del fatto che le recensioni sono in genere così artigianali, come un lavoro di pura routine» (*ib.*; *ib.*). Infatti, «l'esteta che ritiene l'estetica sua professione, e che inoltre nella sua professione vede la vera e propria occasione, è *eo ipso* perduto» (*ib.*; EE II 138). Chi ha fatto della critica d'arte un mestiere, il critico di professione, scrive su commissione, per obbligo contrattuale, e può trovarsi a dover produrre la sua critica anche quando non ha niente da dire, anche quando cioè non è stato minimamente toccato dall'opera. Se il critico ha bisogno di un'occasione, dunque, è perché, al pari dell'artista, anche lui dev'essere chiamato dalla musa, dev'essere ispirato. Occasione e entusiasmo – come l'esteta ha mostrato a proposito della produzione artistica – vanno sempre insieme, sono così dialetticamente uniti che, non solo non si dà l'una senza l'altro, ma la mancanza dell'una è indice della mancanza dell'altro⁵⁶. Che anche il critico abbia bisogno di un'occasione significa allora, in ultima istanza, che è artista anche lui; del resto – ricorda A – «il simile è solo capito dal simile» (*ib.*; *ib.*): nell'artista creatore l'entusiasmo coincide con la visione dell'idea, cioè della vera realtà, ovvero del vero essere della realtà, ch'egli poi rappresenterà nell'opera; nell'artista fruitore coincide con la visione dell'idea rappresentata nell'opera⁵⁷. Solo da una tale visione può scaturire una critica d'arte degna di questo

nome. Infatti, una volta risalito dall'opera all'idea in essa rappresentata (con un movimento inverso a quello dell'artista produttore, che va dall'idea alla sua rappresentazione, cioè dall'idea all'opera), il critico ridiscenderà da quella all'opera, per verificare in che misura l'opera sia una rappresentazione adeguata dell'idea.

Nel caso di opere pienamente riuscite, dei capolavori dell'arte, la critica consisterà nel mostrare come ogni dettaglio, ogni particolare di tali opere esprima l'idea, sia in accordo con l'idea e pertanto spiegabile alla luce di essa, ovvero sarà essa stessa un'opera d'arte, quell'«opera d'arte» – come Kierkegaard fa dire all'autore pseudonimo del suo ultimo scritto estetico – che consiste nello «scomporre una tale prestazione in ogni suo dettaglio, spiegare ciascheduno, e poi ricomporre il tutto in un intero» (*Pap.* IX B 68, pp. 385-86), dove spiegare il dettaglio significa appunto mostrare come esso abbia la sua ragion d'essere nell'idea. Un esempio di tale critica magistrale di un'opera magistrale può essere considerata proprio la recensione a *Il primo amore* di Scribe che segue le riflessioni di A sull'«occasione».

Nel caso di opere non completamente riuscite, la critica consisterà nel mostrare le loro incoerenze, ovvero quei particolari che contraddicono l'idea o che comunque non discendono da essa; nel caso di opere sostanzialmente fallite, il radicale travisamento che l'idea subisce nell'opera. È quanto fa Kierkegaard, sempre sotto lo pseudonimo di A, con il *Dom Juan* di Molière⁵⁸, su cui si diffonde particolarmente perché lo ritiene il «modello» delle interpretazioni di Don Giovanni che usano il medio della parola, «così [...]», cercando di darne una valutazione dal punto di vista estetico», potrà «in pari tempo dare indirettamente una valutazione delle altre interpretazioni» (SV² I 99; EE I 176).

L'errore di fondo di Molière, da cui discendono tutti gli altri, è di non aver tenuto conto delle profonde modificazioni che l'idea subisce allorché si dà a Don Giovanni la replica: Don Giovanni diventa una personalità riflessa, un individuo, e perde quell'idealità che ha nella rappresentazione tradizionale e che solo la musica può adeguatamente rappresentare: «Il Don Giovanni musicale – spiega l'esteta – è assolutamente vincitore, e perciò, naturalmente, anche in assoluto possesso d'ogni mezzo che possa portare a questa vittoria, o meglio, è in così assoluto possesso del mezzo che è come se non avesse bisogno d'usarlo, cioè non lo usa come mezzo. Allorché egli diventi un individuo riflesso, si vedrà che esiste qualcosa che si chiama “il mezzo”. Ora se il poeta glielo dà, ma accanto a ciò gli rende l'opposizione e l'ostacolo così pericolosi che la vittoria diventa dubbia, Don Giovanni cadrà sotto la determinazione dell'interessante, e da questo punto di vista saranno possibili parecchie interpretazioni di Don Giovanni, finché s'arriverà a quel che abbiamo sopra definito la seduzione intensiva; se il

poeta gli nega il mezzo, l'interpretazione cadrà sotto la determinazione del comico» (SV² I 103; EE I 181). È a questa interpretazione comica che, per certi versi, pare tendere Molière con il suo *Dom Juan*, ma non riesce ad essere «corretto», cioè a percorrere coerentemente questa strada, «e quello che gli ha impedito di diventarlo è l'aver mantenuto in Don Giovanni qualcosa dell'ideale della rappresentazione tradizionale» (SV² I 106; EE I 184), (fornendo così l'ennesima prova che nella sua idealità Don Giovanni può essere rappresentato solo in musica). Molière vuol farci credere che il suo Don Giovanni è il Don Giovanni dell'interpretazione tradizionale, il Don Giovanni che ha sedotto Elvira, ucciso il Commendatore, ecc. Di qui le cadute di gusto, le incoerenze e le vere e proprie assurdità che punteggiano il dramma molieriano; di qui il comico involontario in cui Molière frequentemente incorre e che l'esteta mette in luce attraverso un puntuale confronto con il capolavoro mozartiano, nel quale il metodo critico kierkegaardiano emerge con particolare chiarezza: «Nel *Dom Juan* di Molière – scrive l'esteta – Sganarello ha subito al primo atto una replica molto lunga in cui vuol darci un'immagine della sconfinata passione del suo signore e della molteplicità delle sue avventure. Questa replica corrisponde esattamente alla seconda aria del servo nell'opera. La replica non suscita altro effetto che quello comico [...]. Molière [...] tenta di farci presentire la potenza di Don Giovanni, ma non gli riesce; solo la musica può combinare le due cose, perché, nel momento stesso in cui descrive il comportamento di Don Giovanni, nel momento stesso in cui la lista ci si srotola dinanzi, ci fa udire la potenza della seduzione» (SV² I 106-107; EE I 184-85). Continua l'esteta: «In Molière la statua interviene all'ultimo atto per andare a prendere Don Giovanni. Ora, benché il poeta abbia cercato di motivare la comparsa della statua facendola precedere da un "avvertimento", questa pietra sarà sempre una pietra d'inciampo drammatico! Se Don Giovanni è interpretato idealmente come forza, come passione, è il cielo stesso che deve mettersi in movimento. Se non è interpretato in tal modo, sarà sempre pericoloso usare di mezzi così forti. Il Commendatore non avrà in vero bisogno di scomodarsi, perchè è molto più giusto che sia il signor Paaske a far mettere Don Giovanni in prigione. Ciò, per altro, sarebbe del tutto nello spirito della commedia moderna, la quale, per schiacciare, non ha bisogno di potenze così grosse, proprio perchè le sue potenze motrici non sono così grandiose; sarebbe del tutto conforme alla sua natura far sì che Don Giovanni venga a conoscere le triviali barriere della realtà» (SV² I 107; EE I 185). L'ambiguità di fondo dell'opera di Molière, in bilico tra interpretazione comica e interpretazione ideale, si riflette anche sul personaggio di Sganarello, il servo di Don Giovanni: «Sganarello, così com'è interpretato da Molière, è un personaggio inesplicabile le cui caratteristiche rimangono estremamente

confuse. Qui quel che arreca disturbo è ancora il fatto che Molière abbia conservato qualcosa della tradizione. Se Don Giovanni è soprattutto una potenza, ciò apparirà anche nel suo rapporto con Leporello, che si sente attratto verso di lui, da lui sopraffatto, che in lui sprofonda, e rimane soltanto uno strumento della volontà del suo signore. Quest'oscura, opaca simpatia fa appunto di Leporello un personaggio musicale, e si troverà del tutto appropriato che egli non abbia il potere di staccarsi da Don Giovanni. Con Sganarello la cosa è diversa. In Molière Don Giovanni è un semplice individuo e dunque Sganarello entra in rapporto con lui come con un individuo. Ora se Sganarello gli si sente indissolubilmente legato, domandarne la spiegazione non è più che una giusta esigenza estetica. Non giova a nulla che Molière gli faccia dire che non può staccarsi da lui, e infatti il lettore o lo spettatore vedranno non essercene alcun motivo ragionevole» (SV² I 108; EE I 186). L'ultimo rilievo critico di A riguarda la figura stessa di Don Giovanni: «Anche il Don Giovanni di Molière è un seduttore, ma di ciò il lavoro ci dà solo una pallida immagine. [...] La scena in cui egli si mostra nella massima attività è quella con Carlotta e Maturina, ove intrattiene entrambe con delle chiacchiere, e a ciascuna fa continuamente credere d'essere colei che ha promesso di sposare. Ma ciò che qui occupa la nostra attenzione non è la sua arte seduttrice, ma un comunissimo intrigo teatrale» (SV² I 110; EE I 188); «Si può dire insomma che nel *Dom Juan* di Molière solo da un punto di vista storico veniamo a sapere che il protagonista è un seduttore, drammaticamente non lo si vede» (*ib.*; *ib.*).

Che cosa accade, invece, se il critico non coglie l'idea o comunque se nella sua critica non si fa guidare da questo criterio di valutazione? Nel migliore dei casi accade quello che accade nello scritto di Hotho sul *Don Giovanni* di Mozart⁵⁹, cui l'esteta negli *Stadi erotici immediati* contrappone la propria analisi del capolavoro mozartiano. Per quanto «pieno di talento», il commento di Hotho «non può essere ritenuto soddisfacente», sostiene A, giacché a Hotho è sfuggito «l'elemento profondo e assoluto del *Don Giovanni*», ovvero la sua assoluta classicità, quella perfetta, mutua compenetrazione di materia e forma, idea e medio che in esso si realizza e che lo rende non solo migliore, ma qualitativamente diverso da tutte le altre opere (cfr. SV² I 78-79; EE I 154). Tale classicità si fonda a sua volta sulla natura assolutamente musicale dell'idea in esso rappresentata, dell'idea di genialità erotico-sensuale. «Ma quando non si è scorto questo con l'onnipresente sicurezza dell'occhio speculativo – spiega A –, non si può parlare con dignità o precisione di Don Giovanni, anche se, qualora lo si avesse scorto, si era in grado di parlarne in maniera senza dubbio più splendida, più ricca e soprattutto più vera, di colui che qui si azzarda a prendere la parola» (SV² I 79; *ib.*). Intanto Hotho non ha saputo evitare la «falsa

astrazione» di operare separatamente una valutazione estetica della musica e una analisi della struttura drammatica del testo (cfr. SV² I 111; EE I 189). Per quanto riguarda il primo aspetto, l'esteta nota che un commento puntuale alla musica mozartiana non potrà «contenere altro che soggettive accidentalità e idiosincrasie» e s'indirizzerà «solo a un qualcosa d'equivalente nel lettore», come appunto prova il fatto che persino «un commentatore così di buon gusto e così ricco di riflessione, così vario nell'espressione come il Dottor Hotho non ha potuto evitare che la sua interpretazione degenerasse in uno sproloquio che dovrebbe costituire un compenso alla polifonia di Mozart, ovvero che essa fosse una debole eco, una scialba riproduzione della sonora e opulenta ricchezza di Mozart» (SV² I 77-78; EE I 153). È un'operazione perdente in partenza voler riprodurre a parole quanto Mozart ha espresso con la sua musica: per quanti predicati si accumuleranno, essi serviranno soltanto a mettere in luce l'impotenza del linguaggio nei confronti di un'idea assolutamente musicale come Don Giovanni. Per quanto riguarda il secondo aspetto, le categorie utilizzate da Hotho «sono indeterminate e fluttuanti, la sua interpretazione di Don Giovanni non è impregnata di un unico pensiero, ma diluita in molti. Per lui Don Giovanni è un seduttore. Ma già questa categoria è indeterminata, e va quindi determinato in che senso egli lo sia, così come mi son provato di fare anch'io. Ora di questo seduttore si dicono moltissime cose in sé e per sé vere; ma poiché al riguardo ebbero fin troppo il permesso di comandare delle idee generiche, è facile che un tal seduttore diventi così riflesso da cessare d'essere assolutamente musicale» (SV² I 111-12; EE I 190). «Hotho – conclude l'esteta – esamina il canovaccio scena per scena, la sua analisi è vivamente penetrata della sua individualità, e in certi punti forse un po' troppo. Quando ciò avviene, spesso fan seguito simpatetiche effusioni sulla bellezza, la ricchezza, la varietà con cui Mozart ha espresso tutto questo. Ma questa gioia lirica sulla musica di Mozart è sempre troppo poco, e per quanto gli vada a pennello, per quanto essa sappia esprimersi con finezza, con tale interpretazione il *Don Giovanni* di Mozart non viene riconosciuto nel suo assoluto valore» (SV² I 112; *ib.*). È a questo riconoscimento che invece aspira l'esteta e ad esso si perviene attraverso un'analisi dell'idea di genialità sensuale, l'idea rappresentata nel *Don Giovanni*, che ne metta in luce il carattere assolutamente musicale. È quanto si propone l'esteta nella sua critica: «Quello che voglio – scrive A – è illuminare da tutti i lati possibili l'idea e il suo rapporto con il linguaggio, e in tal modo serrare sempre più il territorio in cui abita la musica, cosiccome tormentarla fino a farla emergere, pur senza che, mentre si lascia ascoltare, io possa dire nulla più di: “Ascolta!”. [...] Io voglio costantemente scoprire le tracce del musicale a partire dall'idea, dalla situazione ecc., [...] e quando avrò fatto diventare il lettore musicalmente ricettivo al

punto di credere d'udire la musica, pur non udendo nulla, allora avrò concluso la mia missione, allora tacerò, allora al lettore come a me stesso dirò: "Ascolta!"» (SV² I 78-79; EE I 153-154).

Generalmente però, a giudizio di Kierkegaard, la critica raggiunge risultati ben più deludenti di quelli di un autore come Hotho. È il caso, ad esempio, della contemporanea critica giornalistica, dei commenti e delle recensioni che si leggevano sui giornali e sulle riviste dell'epoca, in cui l'intrinseca debolezza di una critica "artigianale", di una critica cioè priva del criterio dell'idea, si combina ai perversi meccanismi della comunicazione di massa e dà luogo ad una critica del tutto generica, superficiale, che non entra mai nel merito ed esalta o stronca un'opera o una *performance* in base a motivi del tutto estrinseci.

Il motivo della critica alla critica giornalistica «ordinaria» (*Pap.* IX B 68, p. 400) accomuna pressoché tutti gli scritti critici di Kierkegaard, da quelli di critica letteraria a quelli di critica teatrale. Esso è però svolto in chiavi diverse. Talvolta la polemica è diretta, come nelle pagine iniziali della recensione a *Il primo amore* di Scribe, sopra esaminate, nella Prefazione di *Una recensione letteraria* e, come vedremo, in *Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv*, nell'abbozzo *Rosenkilde som "Hummer"* e in *Hr. Phister som Captain Scipio*; talaltra è ironica, e allora utilizza o il modulo dell'autoabbassamento, come in *En flygtig Bemærkning betræffende en Enkelthed i "Don Juan"*, o quello parodico, come in *Skrift-Prøver*⁶⁰.

L'unico scritto critico di Kierkegaard che non reca tracce di questa polemica è il suo libro d'esordio, *Dalle carte di uno ancora in vita*, una lunga recensione del romanzo di Hans Christian Andersen, *Kun en Spillemand* [Nient'altro che un suonatore ambulante]. Ma è proprio in questa occasione che Kierkegaard comincia a sperimentare la propria distanza dalla critica che appariva su giornali e riviste. La recensione era destinata al secondo numero di "Perseus. Journal for den speculative Idee" [Perseo. Giornale dell'Idea speculativa]⁶¹, rivista fondata e diretta da Johan Ludvig Heiberg (il primo numero era uscito nel giugno 1837), che si rivolgeva a quanti, in ambito artistico, religioso, filosofico, fossero capaci di «esprimere un pensiero positivo e autonomo» e che contava nel folto numero dei sottoscrittori intellettuali del calibro di H. N. Clausen, J. P. Mynster, A. Oehlenschläger, F. C. Sibbern e H. C. Ørsted. Una collocazione particolarmente prestigiosa, dunque, e probabilmente ambita da Kierkegaard: un suo saggio sulle colonne di "Perseus" avrebbe sancito definitivamente la sua appartenenza al Circolo Heiberg⁶². Da una lettera di Kierkegaard a Heiberg, datata 28 luglio 1838, si evince però che questi aveva avanzato delle perplessità, sia per scritto che a voce, sul saggio di Kierkegaard e richiesto delle modifiche, che Kierkegaard si dichiara disposto ad apportare. Le riserve riguardavano soprattutto lo stile, giudicato

pesante⁶³. Ora, il 25 agosto esce il secondo numero di “Perseus” senza il saggio di Kierkegaard. Le ipotesi sono due (come notano i curatori dei SKS): o Kierkegaard non è riuscito a portare a termine in tempo utile la revisione o Heiberg non è rimasto soddisfatto delle modifiche apportate (cfr. SKS K 1, 71). Fatto sta che la rivista chiuse e Kierkegaard si vide costretto a pubblicare lo scritto a proprie spese come testo a sé stante, aggiungendo probabilmente il *Forord* iniziale che chiarisce, almeno in parte, lo strano titolo con cui l’opera uscì il 7 settembre 1838⁶⁴. Questa vicenda segnò in qualche misura Kierkegaard⁶⁵, il quale viveva gli avvenimenti della sua vita sempre in modo molto amplificato, ed è importante anche perché costituisce la prima incrinatura nel rapporto con Heiberg. Probabilmente la questione stilistica nascondeva una divergenza più sostanziale. Da un lato la recensione del romanzo di Andersen appare improntata ai dettami estetici di Heiberg: Kierkegaard vi conduce una critica “logica” che mette in luce le incoerenze e le casualità contenute nel romanzo di Andersen; dall’altro Kierkegaard pare distanziarsi da Heiberg sia laddove introduce la nozione di «visione di vita» [*Livs-Anskuelse*]⁶⁶, sia a conclusione del saggio, laddove, quasi a voler mitigare la stroncatura operata nelle pagine precedenti, sveste i panni del critico e indossa quelli del semplice lettore e allora ringrazia Andersen per la «molteplicità di stati d’animo poetici» che la lettura del romanzo gli ha suscitato (SV² XIII 99-100; DC 117-19)⁶⁷. Entrambe queste “correzioni-integrazioni” vanno nella direzione di quel superamento di una critica unicamente attenta alla correttezza della forma e della corrispondente concezione formalistica dell’opera d’arte, cui Kierkegaard – come abbiamo visto – approderà in *Enten – Eller*⁶⁸. L’incrinatura si approfondirà notevolmente proprio in seguito alla recensione di Heiberg a *Enten – Eller*⁶⁹, diventerà insanabile dopo la replica di Kierkegaard affidata all’articolo *Ringraziamento al Sig. Professor Heiberg*, firmato Victor Eremita⁷⁰, e si consumerà definitivamente con la recensione di Heiberg a *Gjenta-gelsen* apparsa su *Urania. Annuario per il 1844*⁷¹.

Il giovane Kierkegaard vedeva in Heiberg un esteta di prim’ordine, un maestro indiscusso di gusto, colui che con la sua attività culturale avrebbe potuto operare una educazione estetica dei ceti colti danesi⁷²; il Kierkegaard maturo tenderà sempre più ad associarlo alla superficialità e al pressappochismo che a suo avviso caratterizzavano il mondo editoriale danese e che egli metterà ironicamente in luce nel magistrale libello del 1844, *Prefazioni* di Nicolaus Notabene, nel quale Heiberg è appunto uno dei principali bersagli polemici⁷³.

Gli scritti di critica teatrale

Anche il critico, dunque, se è un vero esteta e non un mestierante, ha bisogno di un’occasione, affinché «ciò che è diventato una de-

terminazione interiore possa diventare anche una determinazione esteriore», ha cioè bisogno di qualcosa che lo costringa a trasformare la sua comprensione dell'opera in una produzione sull'opera. L'occasione ha da essere veramente tale, circostanza fortuita, evento assolutamente casuale ed imprevedibile. Non potrà perciò costituire un'occasione in questo senso la rappresentazione scenica, nel caso di un'opera teatrale, o, nel caso di un'opera musicale, l'esecuzione, come avviene invece comunemente nella critica giornalistica. Rappresentazione scenica ed esecuzione stanno in un rapporto troppo essenziale con l'opera per poter costituire delle occasioni nell'accezione che A dà a questo termine; le cose infatti – sostiene l'esteta – non stanno come lasciano intendere generalmente i recensori, i quali «prima parlano del canovaccio e poi, a parte, della realizzazione per il teatro» (SV² I 246; EE II 140). Rappresentazione scenica ed esecuzione formano un tutt'uno con l'opera, in quanto, secondo A, «è la realizzazione stessa il canovaccio» (*ib.*; *ib.*).

Quest'affermazione non può essere liquidata come una battuta di spirito né considerata semplicemente l'opinione di uno pseudonimo; essa sintetizza una precisa concezione estetica che è di Kierkegaard stesso a giudicare dal numero di pagine che egli dedica al mondo del teatro e in particolare ad alcuni attori della scena danese⁷⁴. Tra la rappresentazione scenica e l'opera sussiste lo stesso rapporto mimetico che c'è tra l'opera e la realtà. Allo stesso modo in cui l'opera d'arte trasfigura la realtà, rendendola più vera, svelandone il vero essere, così una rappresentazione scenica (o un'esecuzione) magistrale trasfigura l'opera, la quale, dopo tale rappresentazione (o esecuzione), non sarà più la stessa di prima. L'opera che si offrirà all'interpretazione del critico sarà l'opera quale è diventata nella – e grazie alla – interpretazione costituita dalla rappresentazione. Ma quand'è che una rappresentazione scenica opera sul canovaccio una tale trasfigurazione? Quand'è che una rappresentazione scenica può dirsi magistrale? Analogamente alla trasfigurazione operata dall'opera sulla realtà, la trasfigurazione dell'opera da parte della rappresentazione scenica consiste nel suo svelamento; la rappresentazione sarà tanto più riuscita, artisticamente valida, quanto più saprà cogliere e far emergere l'idea rappresentata nell'opera, la quale solo allora, cioè appunto nella rappresentazione scenica, potrà dirsi pienamente giunta all'apparenza sensibile⁷⁵.

C'è anche un altro fattore alla base della cospicua produzione che Kierkegaard dedica ai suoi attori prediletti, e cioè la convinzione che la critica teatrale «ordinaria», quella che si leggeva su giornali e riviste dell'epoca, fosse assolutamente incapace di comprendere e, dunque, apprezzare veramente la loro grandezza: «I comuni critici teatrali – scrive lo pseudonimo Procul – vanno a teatro la prima sera in cui una nuova opera viene rappresentata e il solo vederla quest'unica volta basta loro per giudicare l'opera e ogni singolo attore – un Phister, un

Rosenkilde, un Nielsen, un Wiehe, una Signora Heiberg, una Madame Nielsen ecc., che talvolta hanno impiegato mesi e tutto il loro genio, tutta la loro ponderazione, la loro solerzia, per assolvere il compito» (*Pap.* IX B 68, pp. 399-400)⁷⁶. Al pari della critica letteraria, anche la «critica teatrale ordinaria», mancando di sicuri criteri ermeneutici, quale può essere il criterio dell'idea, è una critica superficiale, casuale, generica, che sa offrire solo interiezioni ed ammirazione immediata, con l'aggravante che un attore è più esposto personalmente di uno scrittore all'incompetenza e alla superficialità dei critici⁷⁷. Così a cominciare da *La crisi e una crisi nella vita di un'attrice*, dedicato a Luise Heiberg⁷⁸, passando per il progettato *Rosenkilde qual "Hummer"*⁷⁹, per giungere infine all'articolo sull'amatissimo Phister⁸⁰, Kierkegaard concepisce i suoi scritti di critica teatrale, in cui appunto teorizza, e pratica, un modello alternativo di critica, incentrato, come si è detto, sul criterio dell'idea, come risarcimenti nei confronti di questi artisti incompresi, come tentativi di saldare l'enorme debito che il pubblico danese ha nei loro confronti e che la contemporanea critica teatrale non fa che aumentare⁸¹. Ancora nel 1854, in uno degli articoli polemici contro la Chiesa di Stato⁸², Kierkegaard citerà «artisti scenici come Nielsen, Rosenkilde, Phister» (SV² XIV 20) tra quei danesi che, pur essendosi particolarmente distinti nei loro campi, non hanno ricevuto dai loro compatrioti gli adeguati riconoscimenti nel corso della vita. Essendo le prestazioni di tali attori totalità «trans-riflesse», interpretazioni ove niente è lasciato al caso e ogni dettaglio ha il suo perché, solo una recensione esemplare in cui il critico dimostri di aver capito alla perfezione la prestazione e di saperne perciò spiegare ogni dettaglio, l'«intero perché», può restituire esattamente quello che con tanta precisione l'attore ha dato e dunque costituire un adeguato riconoscimento della sua grandezza. E per quanto ciascuna prestazione di questi attori riveli l'applicazione e la cura per il dettaglio con cui essi affrontano i ruoli e, quindi, da questo punto di vista, una valga l'altra, il bravo critico si indirizzerà preferibilmente verso quelle interpretazioni in cui la potenza di tali attori si esprime al meglio, verso quei ruoli cioè che esaltano al massimo la loro riflessività.

Così in *La crisi e una crisi nella vita di un'attrice*, lo pseudonimo Inter et Inter si sofferma sul ruolo di Giulietta nel *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, che Luise Heiberg era tornata a interpretare dopo quasi vent'anni, e vi vede un esempio particolarmente significativo di quella che chiama «metamorfofi del potenziamento» (SV² X 389; CC 231), ovvero di un «ritorno in senso eminente al proprio primo momento» (SV² X 387; CC 229). Chi sarà maggiormente in grado di interpretare la Giulietta shakesperiana, la giovane attrice diciassettenne o l'attrice più che trentenne? Lo pseudonimo kierkegaardiano non ha dubbi. Poiché interpretare Giulietta significa *rapportarsi all'idea* della

giovinezza femminile, e non semplicemente *essere* una giovane fanciulla, l'«attrice che possa in assoluto *riprodurre* Giulietta deve essenzialmente avere una differenza di età rispetto a Giulietta» (*ib.*; *ib.*), essere cioè più “vecchia” di Giulietta. È necessario che l'attrice «si rapporti all'idea a distanza dall'idea» (SV² X 385; CC 227), ovvero tramite il ricordo: «Riguardo a tutte le determinazioni naturali vale che la prima volta è il massimo, è il culmine; riguardo all'idealità vale che la seconda volta è il massimo, perché che cos'è l'idealità se non: la seconda volta? L'idea della giovinezza come compito e il fatto stesso d'essere molto giovane non si corrispondono affatto, in rapporto all'idealità» (SV² X 385-86; CC 227-28).

L'articolo su Phister prende in esame la sua interpretazione del personaggio di Capitano Scipione nell'opera comica *Ludovic*⁸³. Un ruolo minore, ma che mette decisamente alla prova le doti di comico riflettente proprie di Phister. Scipione è un uomo cui piace bere, ma non è propriamente un ubriaco, è uno che è sempre un po' alticcio e che fa di tutto, anche in considerazione della posizione che ricopre (è capitano nella polizia pontificia), per nasconderselo. L'arte sta dunque nel mostrare lo stato di ebbrezza del personaggio attraverso i tentativi che egli fa per nascondersela, quindi del tutto indirettamente, ironicamente: «Capite che rappresentare ciò è un compito ben altrimenti difficile» dall'interpretare un ubriaco, nota lo pseudonimo Procul; «a tal fine si richiede un comico più sottile, raro a trovarsi in qualunque teatro. In un certo senso l'immediato è negato; immediatamente non si deve mai vedere che è ubriaco, perché non è ubriaco a quel modo. Il compito perciò è una contraddizione: rappresentare (e qui c'è nuovamente una contraddizione, giacché il “rappresentare” si rapporta all'esteriorità) un uomo che è ubriaco – e tuttavia non lo è, un uomo che ha un vizio, ma sa anche badare, sia come civile che come militare, a nasconderselo. L'astuzia comica sta nel renderlo manifesto con segnali telegrafici, nello svelare il segreto furtivamente proprio con i mezzi con cui il Capitano nasconde il vero stato di cose. [...] Solo per afferrare correttamente un compito del genere ci vuole veramente un comico notevole, figuriamoci per assolverlo: un'ebbrezza tanto segreta che il segno di riconoscimento, l'elemento rivelatore è proprio lo sforzo di nascondersela» (*Pap.* IX B 68, pp. 395-396)⁸⁴.

Il tipo di critica teorizzata e praticata da Kierkegaard nei suoi scritti di critica teatrale, in quanto essenzialmente opera della riflessione, ha bisogno di distanza, la distanza che corrisponde a quella cui il bravo attore si pone rispetto al ruolo interpretato. Così lo pseudonimo Procul, al termine dell'articolo su Phister, tiene a precisare di averlo composto a *distanza* di molti anni da quando vide *Ludovic* per la prima volta e da quando l'operetta fu rappresentata per l'ultima volta (cfr. *Pap.* IX B 68, p. 399). Di qui il sottotitolo: «Un ricordo e per il ricor-

do». Anche il progettato articolo su Rosenkilde avrebbe dovuto avere come sottotitolo «*Et Erindrings-Forsøg* [Un tentativo di ricordo]» (*Pap.* VIII 2 B 172), mentre nelle prime righe dell'Introduzione l'autore avrebbe dichiarato: «Sono passati almeno due anni dall'ultima volta che ho visto Hummer; in questi due anni non ho voluto assistervi per non turbare il mio ricordo con la memoria» (*Pap.* VIII 2 B 173)⁸⁵.

Se da un lato, nel momento in cui, come teorizza Procul nel suo articolo, la vera ammirazione nei confronti di un artista «riflettente», quale appunto Phister o la Heiberg, è né più né meno che la «compiuta comprensione» dell'interpretazione (cfr. *Pap.* IX B 68, p. 386), il rapporto tra ammirante e ammirato diventa «infinitamente distante quanto è possibile, così eminentemente distante quanto può esserlo lo spirito dallo spirito» (*Pap.* IX B 68, p. 387), dall'altro la critica diventa una questione a due tra recensore e artista, e la recensione in fondo non è scritta che per il recensito stesso. Al materiale manoscritto concernente *Hr. Phister som Captain Scipio*, (la bella copia e le stesure primitive), era allegata una lettera indirizzata «All'Attore Sig. Phister»⁸⁶, nella quale, tra l'altro, Kierkegaard prega il destinatario di «non disdegnare il dono di questo piccolo manoscritto che, in fondo, è come si rivolgesse a un lettore soltanto», cioè Phister stesso. «Infatti – continua Kierkegaard – qualora facessi stampare l'articolo e, mettiamo, venisse letto da tutti – se non venisse letto da Lei, non avrebbe tuttavia trovato il suo lettore; e, d'altra parte, se sarà letto da Lei, quand'anche nessun altro lo leggesse, avrà raggiunto la sua destinazione, avrà trovato “il lettore”, il solo, sì, l'unico, perché nemmeno io, l'autore, oso paragonarmi a questo lettore, quasi fossi altrettanto competente» (B&A 193)⁸⁷. Lo stesso pensiero è espresso anche nella lettera con cui, nell'agosto 1851, Kierkegaard accompagnò l'invio a Luise Heiberg dello scritto *Sulla mia attività letteraria*, nel quale rivelava di essere l'autore di *Krisen*. Kierkegaard esorta la Heiberg, nel caso non lo abbia ancora fatto, a leggere l'articolo giacché esso «si rapporta in particolare a Lei. Sia che a suo tempo sia stato letto da molti oppure solo da pochi, se non è stato letto da Lei, non sarà, secondo l'opinione dell'autore, arrivato alla sua destinazione. Qualora, invece, da Lei sia stato letto – nel caso in cui si sia trovato ad essere, se non in perfetto almeno in piuttosto felice accordo con i Suoi pensieri al riguardo, ebbene, allora, secondo l'opinione dell'autore, avrà del tutto raggiunto la sua destinazione» (B&A 283 e SV² X 366)⁸⁸.

L'unico pezzo non elogiativo nei confronti dell'artista in esso recensito è *En flygtig Bemærkning betræffende en Enkelthed i “Don Juan”*, lo scritto pseudonimo tradotto in appendice al presente volume⁸⁹. A parte questa “anomalia”, l'articolo è per il resto estremamente esemplificativo del metodo critico kierkegaardiano. Il quadro teorico in cui questa nota critica si inserisce è quello delineato negli *Stadi erotici im-*

mediati, a cui rimanda anche la sigla con la quale Kierkegaard⁹⁰ firma lo scritto: «A», la stessa utilizzata da Victor Eremita per designare lo sconosciuto autore degli scritti che compongono la prima parte di *Enten – Eller*, tra i quali figura appunto quello sul capolavoro mozartiano. Le principali tesi sviluppate in quel celebre saggio vengono qui rapidamente richiamate o semplicemente date per presupposte: il *Don Giovanni* di Mozart è un capolavoro assoluto, sia per la perfetta congruenza di materia e forma, idea e medio che in esso si realizza, sia per la grandezza delle forze e delle passioni che mette in campo. L'idea rappresentata in quest'opera è l'idea di genialità erotico-sensuale, di cui è incarnazione Don Giovanni, il quale dunque è più che un individuo, è una forza della natura. L'idea di genialità sensuale, l'idea più astratta che si possa immaginare, è assolutamente musicale; in essa la musica, medio tra i più astratti, ha il suo vero e proprio oggetto, cosicché nel *Don Giovanni* la musica non interviene come accompagnamento, ma, mentre rivela l'idea, rivela la sua essenza più intima. (Di qui la differenza qualitativa che sussiste tra quest'opera e tutte le altre). L'erotico sensuale è seduzione e Don Giovanni è un seduttore, ma un seduttore, si badi bene, immediato. Egli seduce con la forza, l'energia del desiderio, e non usa alcun mezzo, a differenza del seduttore riflesso...⁹¹.

Il «dettaglio» del *Don Giovanni* cui allude il titolo e su cui dunque verte l'osservazione fugace dell'esteta è il duetto tra Don Giovanni e Zerlina nel primo atto, un punto a cui non era stata riservata particolare attenzione ne *Gli stadi erotici immediati* e che qui invece viene posto sotto la lente di ingrandimento dell'esteta. Tale analisi non è fine a se stessa, ma funzionale alla critica che A muove all'interpretazione fornita in quel punto dal Sig. Hansen, il cantante-attore che sostiene il ruolo di Don Giovanni nella rappresentazione che l'esteta sta, a suo modo, recensendo (si tratta dell'allestimento del capolavoro mozartiano da parte del Kongelige Theater di Copenhagen nella primavera del 1845). Rispetto al saggio contenuto in *Enten – Eller*, infatti, l'articolo estende originalmente lo sguardo critico anche alla esecuzione-rappresentazione dell'opera, in particolare alla prova dei cantanti⁹². L'analisi del duetto serve a individuare l'«idea» che in esso il compositore ha voluto rappresentare; ad essa andrà commisurata l'interpretazione dei due artisti che sostengono rispettivamente i ruoli di Don Giovanni e Zerlina, la quale potrà dirsi riuscita nella misura in cui avrà saputo cogliere e rendere tale idea.

La polemica nei confronti della critica giornalistica «ordinaria», che, come abbiamo detto, accomuna tutti gli scritti estetici di Kierkegaard, è qui svolta in chiave ironica, secondo il modulo dell'autoabbassamento. Di contro ai comuni critici teatrali, cui è sufficiente assistere ad una singola rappresentazione per giudicare di una messa in scena nel complesso e nei particolari, per formulare giudizi di portata univer-

sale, A si limita a svolgere un'osservazione fugace su un unico dettaglio, un dettaglio per di più giudicato comunemente insignificante: chi si prenderebbe infatti l'incomodo di fare oggetto di considerazioni estetiche Zerlina? L'ironia è palese, si dice una cosa e si intende l'opposto, ed è volta a mettere in luce, indirettamente, la presunzione e l'inconsistenza dei recensori di professione. L'osservazione fugace dell'esteta non ha infatti niente del rilievo estemporaneo e immotivato, non è l'esternazione di insindacabili preferenze di gusto, ma discende da una precisa interpretazione del capolavoro mozartiano, quella esposta appunto ne *Gli stadi erotici immediati*, la quale presuppone a sua volta un intero sistema di estetica. Secondo tale concezione, come abbiamo visto, un'opera d'arte è un tutto organico in cui ogni dettaglio riflette ed esprime il principio informatore dell'opera. Ciò vale tanto più per il *Don Giovanni*, in quanto dramma musicale di assoluta perfezione, come A chiarisce molto bene in una sezione degli *Stadi* intitolata *L'intima costruzione musicale dell'opera*. «Don Giovanni – scrive l'esteta – è l'eroe dell'opera; su di lui si concentra l'interesse principale, non solo, egli dà interesse a tutti gli altri personaggi. Ciò però non va preso in un senso esteriore, anzi, il segreto di quest'opera è proprio il fatto che in essa l'eroe è anche la forza degli altri personaggi, il fatto che la vita di Don Giovanni è il loro principio di vita. La sua passione mette in moto la passione degli altri, la sua passione echeggia per ogni dove, echeggia e sostiene la gravità del Commendatore, la collera di Elvira, l'odio di Anna, la boria di Ottavio, l'angoscia di Zerlina, l'esasperazione di Masetto, il disorientamento di Leporello. [...] Ora, se da un'opera si esige che la sua unità sia una nota fondamentale, si vedrà facilmente che per essa non è immaginabile tema più perfetto di Don Giovanni. [...] Nel *Don Giovanni* la nota fondamentale non è nient'altro che la forza fondamentale dell'opera stessa, cioè Don Giovanni, il quale, a sua volta, proprio perché non è un carattere ma essenzialmente vita, è assolutamente musicale. Neppure gli altri personaggi dell'opera sono caratteri, ma essenzialmente passioni che sono poste con Don Giovanni, e che in questo senso diventano a loro volta musicali» (SV² I 114-115; EE I 193). Proprio «a causa dell'onnipresenza del musicale in questa musica – concludeva l'esteta –, se ne potrà gustare una singola particella, e tuttavia si è istantaneamente trascinati; si potrà arrivare durante l'esecuzione, e istantaneamente si è al centro, perché questo centro, che è la vita di Don Giovanni, è per ogni dove» (SV² I 115; EE I 194).

Date queste premesse è evidente che trattando di un dettaglio si dice in realtà qualcosa dell'opera nel suo complesso. Così, in una stesura primitiva dell'articolo, A in chiusura gettava la maschera dell'ironista e osservava: «Forse a qualcuno quanto precede potrà sembrare senza importanza. Ma non è così. Ciò illumina tutta l'opera; infatti è

questa la cosa meravigliosa in quest'opera, che dappertutto si trova l'intero» (*Pap.* VI B 190, p. 267). Ora, se ciò è vero per ogni singolo dettaglio dell'opera, lo è tanto più per il punto preso in esame nell'articolo, giacché è qui, nel duetto con Zerlina, che Don Giovanni si mostra direttamente allo spettatore nella sua qualità di seduttore. Il duetto con Zerlina è la vera e propria scena di seduzione dell'opera e dunque il centro del centro: un errore del compositore in questo punto e l'intera opera sarebbe stata irrimediabilmente compromessa. L'esteta osserva a tale proposito che Mozart aveva davanti a sé queste due possibilità: «O una seduzione così difficile e rischiosa che l'incitamento della tensione ecciterà al massimo il desiderio di Don Giovanni e la sua forza (il che però indebolirà l'effetto di Anna ed Elvira e sarà da questo indebolito), oppure un'insignificante amabile contadinella, infantile e con una naturale birbanteria, una specie femminile di cui al Nord si trovano solo approssimazioni e per la quale la Chiesa cattolica ha una categoria ibrida» (SV² XIII 486 nota; *infra*, p. 78, nota 80). Mozart scelse questa seconda strada, nella quale «Don Giovanni è sì nel suo elemento, ma l'effetto delle altre forze del canovaccio non è indebolito» (*ib.*; *ib.*), cioè la strada di una seduzione puramente musicale: «Don Giovanni e Zerlina si rapportano immediatamente l'uno all'altra come la forza naturale alla determinazione naturale, un rapporto puramente musicale» (*ib.*; *ib.*). E poiché l'esteta ha ampiamente chiarito ne *Gli stadi erotici immediati* in che senso Don Giovanni sia un seduttore, come vada intesa questa qualifica in rapporto a lui, e ripetuto innumerevoli volte che Don Giovanni non va interpretato come un individuo, ma come vita, passione, forza della natura, ora può volgersi al versante femminile della seduzione musicale e prendere in esame il personaggio di Zerlina. In questa analisi, ricca di fini osservazioni, si può vedere all'opera il tipico procedimento kierkegaardiano: si tratta infatti di individuare l'"idea" di Zerlina e da essa "dedurre" ciò che le si addice e ciò che non le si addice. Come Don Giovanni è vita assolutamente immediata, senza alcuna riflessione, così sarebbe del tutto fuori luogo applicare a Zerlina, in quanto determinazione della natura, la «categoria seria», cioè sottoporre il suo comportamento a valutazioni di carattere morale, giacché Zerlina è assolutamente priva di coscienza morale, come dimostra il fatto che non si rende minimamente conto delle conseguenze del suo comportamento. Il richiamo che l'erotico-sensuale esercita sulla femminilità in Zerlina è vissuto immediatamente, senza filtri di sorta ⁹³.

Allo stesso modo in cui l'arte, l'abilità del compositore è stata quella di tenere fuori la riflessione, così gli attori che sostengono i ruoli di Don Giovanni e Zerlina devono badare a non farvela rientrare con le loro interpretazioni, come ha fatto invece il Sig. Hansen nel punto in questione ⁹⁴. Dapprima giudicata una perla, una preziosa rarità, in

quanto tecnicamente perfetta, la sua prova esce in realtà demolita dalle considerazioni dell'esteta, che ne mostrano la totale incongruenza, il suo essere del tutto fuori luogo. Non è il virtuosismo o la perfezione tecnica a determinare la grandezza di un'opera d'arte e quindi anche di quell'opera d'arte che è l'interpretazione di un ruolo, ma la sua appropriatezza, la sua adeguatezza all'idea. Don Giovanni non è un seduttore riflesso, ma un seduttore immediato. Nel duetto con Zerlina egli perciò non canta *per* Zerlina, come fa invece il Sig. Hansen nella sua interpretazione, ma canta *a* Zerlina: Don Giovanni non ha infatti bisogno di stimolare, con il suo canto melodioso, la fantasia della fanciulla per favorire il suo abbandono (mezzo cui potrebbe ricorrere semmai un seduttore del tipo di Johannes); gli basta mostrarsi a Zerlina in tutta la sua prestanza fisica ed esprimerle cantando tutto il suo desiderio per uscirne vincitore, per sedurla. Ancora una volta l'idea, nella fattispecie l'idea di una seduzione immediata, si rivela essere per Kierkegaard il criterio estetico decisivo.

¹ Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Frankfurt-Tübingen 1933, tr. it. di Alba Burger Cori, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano 1983 (1^a ed. 1962), p. 47.

² Cit., pp. 47-51.

³ Queste definizioni si trovano ne *L'equilibrio tra l'estetico e l'etico nell'elaborazione della personalità (Enten - Eller, Seconda Parte)*, cfr. SV² II 193; EE v 46.

⁴ Søren Kierkegaard, *En kritisk Fremstilling i Grundrids* [S. K. Un'esposizione critica in compendio], København 1877, in cui Brandes rilevava come l'allora modesta popolarità di Kierkegaard fosse dovuta alla sua «*stilistisk Eiendommelighed*» [peculiarità stilistica], che così descriveva: «È l'eterogeneità dell'esposizione. La lirica più pura è qui mescolata a un'espressione del linguaggio accademico più astratto. Immagini così calde e carnali, quali poteva concepirle Christian Winther, si alternano a una terminologia di scuola così arida da sembrare importata da una qualche cattedra hegeliana nord-tedesca» (G. Brandes, *Samlede skrifter* [Scritti completi], Kjøbenhavn 1899, vol. II, p. 344).

⁵ Come ha osservato Joakim Garff, uno dei maggiori esponenti di questo nuovo filone interpretativo, nell'articolo *L'indispensabilità dell'inutilizzabile*, apparso in "Notabene. Quaderni di studi kierkegaardiani", n. 1, Città Nuova, Roma 2000, pp. 17 ss.: «La frequentazione decostruttiva ha portato a un radicale mutamento di paradigma nella ricerca kierkegaardiana. Il supposto padre dell'esistenzialismo è stato liberato dal gergo dell'autenticità e restituito alla sua scrittura labirintica. [...] Kierkegaard non viene più considerato come un oracolo esistenzialista, ma ha mostrato di essere depositario di notevoli problemi che si ramificano fino agli angoli più remoti della modernità» (cit., pp. 20-21). Di Joakim Garff, autore tra l'altro di una monumentale biografia di Kierkegaard (*SAK. Søren Aabye Kierkegaard. En biografi*, Gads Forlag, København 2000), uno dei più grossi successi editoriali degli ultimi anni in Danimarca, si veda in particolare "*Den Sovnløse*". *Kierkegaard læst æstetisk/biografisk* ["L'insonne". Kierkegaard letto in chiave estetica/biografica], C. A. Reitzels Forlag, København 1995.

⁶ Una bella eccezione a questo proposito è costituita da George Pattison, *Kierkegaard. The Aesthetic and the Religious. From the Magic Theatre to the Crucifixion of the Image*, St. Martin's Press, New York 1992.

⁷ Come hanno sostenuto, ad esempio, oltre allo stesso Adorno (cfr. *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, cit., pp. 52 ss.), Lars Bejerholm, secondo cui «le distinzioni e le teorie estetiche che incontriamo nella produzione kierkegaardiana non differiscono significativamente dal materiale presente nelle opere che Kierkegaard per forza di cose studiò. In altri termini, Kierkegaard non ha una propria teoria estetica nel senso che non introduce teorie radi-

calmente nuove in ambito estetico» (*Meddelelser dialektik. Studier i Søren Kierkegaards teorier om sprog, kommunikation och pseudonymitet* [Dialettica della comunicazione. Studi sulla teoria kierkegaardiana del linguaggio, della comunicazione e della pseudonimia], Lund 1962, p. 72), e di recente Isak Winkel Holm, di cui *infra*, nota 9. Ma questa tesi è implicitamente sottintesa in molti lavori sull'estetico in Kierkegaard.

⁸ Cfr. *Pap.* VII 1 A 4, del 7 febbraio 1846.

⁹ Cit., p. 319. Winkel Holm può essere considerato un sostenitore della tesi secondo cui «Kierkegaard non ha una sua estetica» (*ib.*), che ha ribadito anche in un contributo apparso recentemente su «Kierkegaardiana»: «Søren Kierkegaard non ha una sua teoria estetica, se con questo termine si intende un coerente sistema filosofico riguardante le arti belle. Certo, specialmente i suoi scritti pseudonimi sono pieni di concetti e temi provenienti dalla teoria dell'arte, a riprova di come Kierkegaard conoscesse le teorie estetiche dell'epoca – soprattutto quelle di Hegel e degli hegeliani – ma queste osservazioni sparse sull'arte e la letteratura non sono niente di più di ciò che Kierkegaard stesso una volta ha chiamato: «reliqui di teorie estetiche». È persino stupefacente come spesso Kierkegaard e i suoi pseudonimi non riescano a capire gli stessi teorici da cui hanno preso le loro idee» («Kierkegaardiana», 20, C. A. Reitzels Forlag, København 1999, p. 139).

¹⁰ Dal comprendere in senso intellettuale Kierkegaard distingue il comprendere in senso etico, quel comprendere che consiste nell'appropriazione esistenziale, ovvero nel reduplicare nella propria esistenza quello che si è compreso intellettualmente. Il comprendere in senso intellettuale è detto da Kierkegaard anche «estetico» (estetico nel senso dell'atteggiamento esistenziale), in quanto è un comprendere che resta confinato alla sfera intellettuale, senza conseguenze sull'esistenza di colui il quale comprende. Nella *Postilla*, Climacus distingue così questi due tipi di comprendere: «Dal punto di vista estetico e intellettuale vale che una realtà è compresa e pensata solo quando il suo *esse* è dissolto nel suo *posse*. Dal punto di vista etico vale che la possibilità è compresa solo quando ogni *posse* è realmente un *esse*» (SV² VII 312; OP 436). Il punto di vista estetico e intellettuale, pertanto, «contesta ogni *esse* che non sia un *posse*»; il punto di vista etico «condanna ogni *posse* che non sia un *esse*» (*ib.*; *ib.*). Sulla distinzione tra «comprendere e comprendere» si veda anche *La malattia per la morte*, Parte seconda, capitolo secondo (SV² XI 227 ss.; MM 91 ss.).

¹¹ Cfr. SV² I 83; EE I 158. Per un'analisi dell'interpretazione kierkegaardiana delle figure di Don Giovanni e di Faust mi permetto di rimandare ad un mio saggio di qualche anno fa, *La maschera estetica del seduttore*, in Aa. Vv., *Maschere kierkegaardiane*, a cura di Leonardo Amoroso, Rosenberg & Sellier, Torino 1990, pp. 105-198.

¹² La Scrittura dice infatti che Cristo sa «compatire le nostre infermità, essendo stato lui stesso provato in ogni cosa, a somiglianza di noi, escluso il peccato» (*Ebrei*, 5, 15).

¹³ Le annotazioni attestano la lettura, tra l'altro, della *Poetica* di Aristotele, nella traduzione tedesca di Curtius (Hannover 1753: *Aukt.* 1094), della *Hamburgische Dramaturgie* di Lessing (*Lessings, G. E., Sämtliche Schriften*, 32 voll., Berlin 1825-28: *Aukt.* 1747-62), della *Kritik der Urtheilskraft* di Kant (2^a ed., Berlin 1793: *Aukt.* 594), delle *Vorlesungen über die Ästhetik* di Hegel (hrsggeg. von H. G. Hotho, 3 voll., Berlin 1835: *Aukt.* 1384-86).

¹⁴ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, tr. it. di Gianni Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, p. 145.

¹⁵ Cit., p. 146.

¹⁶ Cit., p. 146-47.

¹⁷ Come attestano i voll. I e II dei *Pap.* (relativi agli anni 1831-37 e 1837-40).

¹⁸ Scrive Gadamer in *Verità e metodo*: «Trasmutazione in forma non significa semplicemente trasferimento in un altro mondo. [...] La trasmutazione è una trasmutazione nella verità. Non è una specie di incantesimo magico che aspetta sempre la parola che ce ne liberi facendoci ritornare al mondo di prima; è invece essa stessa una tale liberazione e un ritrovamento del vero essere» (tr. it. cit., p. 144). Certo il mondo dell'opera – chiarisce ulteriormente Gadamer – «è un mondo diverso, chiuso in sé stesso. Ma nella misura in cui è forma, esso ha trovato in sé la sua propria misura, e non si confronta a nulla che gli sia esterno. Così per esempio l'azione di un dramma [...] si presenta come qualcosa di assolutamente autonomo, e chiuso in sé. Non permette nessun confronto con la realtà intesa come il criterio familiare di ogni somiglianza imitativa. Il dramma è posto al di sopra di ogni confronto del genere – e quindi anche al di sopra del problema se ciò che vi accade sia reale o no – giacché da esso parla una verità superiore» (*ib.*).

¹⁹ Caratteristica del segno è, secondo Kierkegaard, proprio la differenza tra il suo «essere

immediato», ciò che esso è immediatamente, e il suo «essere secondo», ciò che esso significa. Si veda a questo proposito quanto scrive Anti-Climacus in *Esercizio di cristianesimo*: «Cosa si intende per “segno”? Un segno è l'immediatezza negata, ovvero l'essere secondo differente dall'essere primo. Questo non significa che il segno non sia immediatamente qualcosa; ma qualcosa è un segno non immediatamente, [...] vale a dire qualcosa, in quanto segno, non è l'immediato che è. Una boa è un segno. Immediatamente è certamente qualcosa, un palo, un faro e simili, ma non è immediatamente un segno, cioè un segno è qualcosa d'altro da ciò che è immediatamente» (SV² XII 145; OP 752).

²⁰ In *Verità e metodo* Gadamer osserva acutamente che «il dilatarsi [verso la fine del 1700] del concetto di simbolo in principio estetico universale» (cit., p. 106), cioè in concetto capace di cogliere l'essenza dell'arte, di pensare l'unità di apparenza sensibile e significato che in essa si realizza, fu possibile perché già «nell'uso originario, in cui esso sta a indicare il documento, il segno di riconoscimento, il lasciapassare» (cit., p. 101), «la significazione del *symbolon* si fonda sulla sua concreta presenza e solo nell'essere esibito o pronunciato acquista la sua funzione rappresentativa» (cit., p. 100), ovvero perché «il simbolo non si fonda su una arbitraria assunzione o stipulazione di riferimenti, ma presuppone un legame metafisico tra visibile e invisibile» (cit., p. 101).

²¹ Ne *Gli stadi erotici immediati* l'esteta definisce «opera d'arte classica» quella in cui «l'idea ha trovato riposo e trasparenza in una forma determinata» (SV² I 43; EE I 115). Sulla concezione kierkegaardiana del classico cfr. *infra*, § 5.

²² Nella distinzione tra un significato più ampio di «simbolo» (quello con cui si indica l'essenza dell'opera d'arte in generale quale piena identità dell'universale e del particolare nella forma particolare, in modo tale che il particolare non “rappresenta” ma “è” l'universale stesso) e uno più ristretto (quello con cui si definisce quell'opera d'arte in cui l'idea si acquista e traspare compiutamente) ci siamo rifatti all'uso del termine da parte di K. W. F. Solger nelle sue *Vorlesungen über Ästhetik*, 1829 (tr. it. di G. Pinna, *Lezioni di Estetica*, Aesthetica edizioni, Palermo 1995, sp. pp. 104 ss.), filosofo che Kierkegaard conosceva bene essendo uno dei tre autori che prende in esame ne *Il concetto di ironia* come esemplificativi degli sviluppi dell'ironia moderna, ovvero dell'«ironia dopo Fichte» (cfr. SV² XIII 408-422; CI 237-247).

²³ In un'annotazione giovanile, datata 3 agosto 1836, Kierkegaard appuntava: «Non si trova in *I Corinzi* 13, 12: “Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa, ma allora vedremo faccia a faccia” un riconoscimento della necessità dell'allegoria per la nostra condizione attuale? / Rapporto dell'allegoria al romantico? / quando appunto non tutta l'idea può trovare riposo ed essere rappresentata nell'espressione appropriata. – L'immagine → (Pap. I A 214). E in un'annotazione di poco successiva, concordando con il giudizio, letto su un giornale, «che Baggesen manca dell'ineffabile», osserva: «ma questo è appunto il romantico, un continuo tendere a qualcosa che sfugge, per cui non lo si può rendere, ma darne solo un'immagine; da qui l'ombra ecc., cioè l'allegoria [...]. Il classico non ha propriamente alcuna allegoria» (Pap. I A 306).

²⁴ La tesi secondo cui tra l'idea di Don Giovanni e il medio musicale c'è un «rapporto assoluto» è il *leit-motiv* del saggio su *Gli stadi erotici immediati*, «il vero e proprio oggetto della ricerca» (SV² I 95; EE I 172) in esso condotta. Il *Don Giovanni* di Mozart, secondo l'esteta, «è la regina tra le opere», e ciò non va inteso nel senso debole che «è l'opera migliore di tutte», ma nel senso forte che «c'è una differenza qualitativa tra questa e tutte le altre opere, differenza che certo può essere cercata solo nell'assoluto rapporto tra idea, forma, materia e medio» (SV² I 62; EE I 136). «Certo, nella musica – precisa ulteriormente A – si possono immaginare molte altre opere classiche, ma c'è un'opera sola della cui idea si possa dire che è assolutamente musicale, tanto che la musica non interviene come accompagnamento, ma, mentre rivela l'idea, rivela la sua essenza più intima» (SV² I 47; EE I 119), quest'opera è appunto il *Don Giovanni*. La genialità sensuale, l'idea che si incarna in Don Giovanni, è assolutamente musicale e proprio per questo la musica ha in essa il suo «oggetto assoluto» (SV² I 55; EE I 128).

²⁵ Per quanto riguarda Schelling, il riferimento è allo scritto *Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur* (1807), in F. W. J. Schelling, *Philosophische Schriften*, vol. 1, Landshut 1809 (Aukt. 763), pp. 364 ss. (cfr. SKS K 2-3, 153), tr. it. a cura di G. Moretti e L. Rustichelli, *Le arti figurative e la Natura*, Aesthetica, Palermo 1989, pp. 64 ss.

²⁶ L'esteta A, ad esempio, nel saggio su *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, ponendosi la questione di quale sia «la vera pena estetica e quale il vero dolore estetico», osserva che «il dolore più acerbo è evidentemente il pentimento, ma il pentimento ha real-

tà etica, non estetica. [...] Il pentimento ha una sacralità che oscura l'estetico, non vuole essere visto, soprattutto dallo spettatore, ed esige un travaglio personale di tutt'altra specie» (SV² I 145-146; EE II 30-31). «È vero – continua A – che la commedia contemporanea ha talvolta portato sulla scena il pentimento», ma ciò è a suo avviso un'ulteriore conferma della «confusione che in tanti modi si fa sentire nella nostra epoca: si cerca una cosa dove non la si dovrebbe cercare e, quel che è peggio, la si trova dove non la si dovrebbe trovare; ci si vuol edificare in teatro ed eccitare esteticamente in chiesa, ci si vuol convertire con i romanzi e trar godimento dagli scritti edificanti, si vuole la filosofia sul pulpito e il prete sulla cattedra» (*ib.*; EE II 31). Dal canto suo Frater Taciturnus, l'autore pseudonimo di *Colpevole? – Innocente?*, dedica il primo paragrafo dell'Epistola al lettore che chiude l'opera ad argomentare la tesi secondo cui «la poesia ha a che fare con l'immediatezza» e pertanto non può rappresentare passioni «dialettiche in sé stesse»; in altri termini: «l'eroe estetico deve trovare i suoi ostacoli fuori di sé, non dentro di sé» (SV² VI 427-428; SCV 601-602).

²⁷ Cfr. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, cit., il secondo paragrafo del capitolo quarto dell'Introduzione, tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Einaudi, Torino 1972, pp. 86-88.

²⁸ Data l'importanza che Hegel attribuiva alla materia e all'idea, A afferma che per lui «è stato spesso motivo di sorpresa notare che questi esteti [che sottolinearono unilateralmente il valore della forma] si rifacessero senz'altro alla filosofia hegeliana» (SV² I 38; EE I 110). Quest'osservazione lascerebbe pensare che il bersaglio polemico di queste considerazioni sul concetto di classico sia J. L. Heiberg che fu per l'appunto il divulgatore dell'hegelismo in Danimarca e la cui estetica, evidentemente, cominciava ad andare stretta a Kierkegaard, perché appunto troppo formalistica. Cfr. *infra*, § 8. I curatori dei SKS rimandano anche a Christian Hermann Weisse, *System der Aesthetik von Idee der Schönheit*, voll. 1-2, Leipzig 1830, Aukt. 1379-80 (cfr. SKS K 2-3, 115).

²⁹ Kierkegaard ha descritto e analizzato dettagliatamente il tipo di disperazione in cui finisce il sé quando si identifica con la «forma infinita» e vuole essere creatore di sé stesso nella sezione de *La malattia per la morte* di Anti-Climacus intitolata: *La disperazione di voler essere disperatamente se stesso, l'ostinazione* (cfr. SV² XI 201 ss.; MM 69 ss.).

³⁰ Nella sua recensione a *Enten – Eller* contenuta in *Messe letteraria d'inverno* (cfr. *infra*, § 8), sostanzialmente negativa nei confronti della prima parte, J. L. Heiberg stroncò senza mezzi termini questa nota critica su *Il primo amore* di Scribe, accusando l'autore di «aver voluto fare di una deliziosa piccola bagattella un capolavoro» (“Intelligensblade” [Fogli intellettuali] n. 24, 1 marzo 1843, vol. 2, p. 290). Dopo l'iniziale cocente delusione, questo giudizio di Heiberg sarà apparso a Kierkegaard l'ennesima conferma della schizofrenia che a suo giudizio caratterizzava l'epoca: si dice una cosa e se ne fa un'altra. Heiberg era qui infatti clamorosamente in contraddizione con se stesso perché proprio dal punto di vista della sua estetica, di un'estetica attenta alla forma, la composizione di Scribe andava considerata un capolavoro. Formulando quel giudizio, Heiberg dimostrava dunque di non avere piena consapevolezza delle implicazioni, anche paradossali, della sua concezione dell'arte e operava una scissione tra “teoria” (la sua estetica) e “prassi” (la sua attività di critico).

³¹ I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, tr. it. di Leonardo Amoroso, *Critica della capacità di giudizio*, Rizzoli, Milano 1995, p. 427.

³² Cit., pp. 443-45.

³³ Cit., p. 453.

³⁴ «Per ciò che riguarda la natura del *concetto come tale* – leggiamo nel primo capitolo della prima parte dell'*Estetica* di Hegel –, questo non è in se stesso l'*unità astratta* di contro alle *differenze della realtà*, ma come concetto esso è già l'*unità di determinatezze differenti e quindi totalità concreta*» (cit., p. 125). Il concetto dunque «contiene già tutto ciò che la realtà come tale porta ad apparenza», ma lo contiene idealmente ed è perciò «affetto da questa manchevolezza, che, pur essendo in se stesso la totalità, tuttavia concede il diritto ad un libero sviluppo solo al lato dell'*unità e dell'universalità*. Ma poiché questa universalità è inadeguata all'essenza propria al concetto, il concetto secondo il proprio concetto la toglie. Esso si nega come questa ideale unità e universalità e fa uscire fuori ad *oggettività* reale ed autonoma ciò che quella unità e universalità racchiudevano in sé in ideale soggettività. Il concetto con la sua propria attività si pone come l'*oggettività*», la quale «considerata per sé non è quindi nient'altro che la *realtà del concetto*, ma il concetto in forma di autonoma particolarizzazione e *reale differenziazione* di tutti i momenti, di cui il concetto in quanto soggettivo era l'*unità ideale*» (cit., p. 127). Il concetto realizzatosi e postosi in unità con la sua realtà è

l'idea. L'idea, infatti, «non è soltanto l'unità ideale e la soggettività del concetto, ma ne è ugualmente l'oggettività; l'oggettività però, che non si contrappone al concetto come mero opposto, bensì l'oggettività in cui il concetto si riferisce come a sé stesso» (cit., pp. 127-28). L'idea così intesa è per Hegel «la verità, tutta la verità» (cit., p. 128), e «poiché il vero che è come tale, esiste anche», «l'idea deve anche realizzarsi esternamente ed acquistare una determinata esistenza attuale come oggettività naturale e spirituale» (cit., p. 129). Quando ciò accade, quando dunque l'idea «è immediatamente per la coscienza in questa sua esistenza esteriore e il concetto rimane immediatamente in unità con la sua apparenza esterna, l'idea non solo è vera, ma è anche *bella*» (*ib.*). Hegel può così concludere che «*il bello* si determina perciò come la *parvenza* sensibile dell'idea» (*ib.*).

³⁵ Questa concezione del rapporto tra pensiero e fare artistico è confermata anche nelle pagine introduttive della recensione a *Il primo amore* di Scribe (*Enten – Eller*, I), (cfr., *infra*, § 8), laddove l'esteta, riallacciandosi a una tradizione antichissima e variamente ripresa nei secoli, secondo cui l'arte è il prodotto di una mania, di una sorta di invasamento divino, individua sì nell'«invocazione della musa», da lui interpretata come momento estatico coincidente con la visione dell'idea (l'invocazione della musa attrae gli artisti «fuori dal mondo, e adesso non hanno orecchie che per la sua voce, e il tesoro del pensiero si apre dinanzi a loro, ma con una tale potenza che, benché ogni parola risulti distinta e viva, tuttavia per loro è come se non fosse loro possesso», SV² I 240; EE II 134), la condizione *sine qua non* di ogni vera opera d'arte, ma sostiene anche che è solo in un momento successivo, quando cioè «la coscienza è ritornata in sé al punto da possedere l'intero contenuto», che va collocato «l'istante che contiene in sé la possibilità della vera e propria genesi dell'opera» (*ib.*; *ib.*): ciò significa che la creazione artistica è un processo intenzionale e consapevole, l'artista sa quello che sta facendo e quello che vuole.

³⁶ Cfr. cit., p. 519.

³⁷ Cit., pp. 541-543. Ettore Rocca nell'articolo *Kierkegaard's Second Aesthetics* (apparso in N. J. Cappelørn, H. Deuser, eds., *Kierkegaard Studies. Yearbook 1999*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1999, pp. 278-92), da cui ho tratto lo spunto per il confronto tra Kierkegaard e Kant, ha proposto di interpretare come esibizioni simboliche, nel senso kantiano dell'espressione, di verità religiose le numerose immagini che costellano la produzione religiosa di Kierkegaard, ad esempio l'immagine della croce, del giglio e dell'uccello, della peccatrice. Il ricorso a tali immagini e la riflessione sulla loro funzione costituirebbero quella che Rocca, in analogia alla distinzione operata da Kierkegaard tra l'«etica prima» e l'«etica seconda», propone di chiamare l'«estetica seconda» di Kierkegaard, di contro all'«estetica prima», la sua filosofia dell'arte.

³⁸ Cit., p. 545.

³⁹ «Il Don Giovanni musicale è assolutamente vincitore» (SV² I 103; EE I 180), giacché «la musica non mi rappresenta Don Giovanni come persona o individuo, ma come potenza» (SV² I 101; EE I 178). Se invece «Don Giovanni è interpretato come individuo», come accade nelle rappresentazioni dell'idea che usano il medio della parola, «è *eo ipso* in conflitto con il mondo che lo circonda; come individuo egli sente il peso e il vincolo di quest'ambiente; come individuo grande forse lo vincerà, ma si sente subito che le difficoltà date dagli ostacoli qui giuocano un altro ruolo. [...] Se lo si volesse in tal caso rappresentare con gran pompa di linguaggio come assolutamente vincitore, si sentirà subito che questo non soddisfa, perché a un individuo, in quanto individuo, non compete per essenza di essere vincitore, e s'esigerà la crisi del conflitto» (*ib.*; EE I 178-79). Ora «l'opposizione contro cui l'individuo ha da lottare può essere esterna e trovarsi [...] nel mondo circostante, ovvero può trovarsi nell'oggetto stesso. Il primo è il caso del quale si sono per lo più occupate tutte le interpretazioni di Don Giovanni, perché si è restati a quel momento dell'idea in cui egli, in quanto erotico, dev'essere vincitore. Però solo se si pone l'accento sul secondo caso, credo si schiuderà la prospettiva a una valida interpretazione del Don Giovanni che costituisca un riscontro all'interpretazione musicale» (SV² I 101-102; EE I 179): «sarà l'idealità dell'intensità quella che allora si otterrà» (SV² I 102; EE I 180), ovvero il seduttore intensivo, riflesso, che «cade sotto la determinazione dell'interessante» (SV² I 101; EE I 179), di contro a quello estensivo, immediatamente determinato, musicale.

⁴⁰ «Il Don Giovanni immediato deve sedurne 1003, quello riflesso ha solo bisogno di sedurne una, e quel che ci occuperà sarà come faccia» (SV² I 102-103; EE I 180), ovvero «l'arte, la penetrazione, la profonda astuzia con cui seduce» (SV² I 102; EE I 179); infatti, mentre «la seduzione del Don Giovanni musicale è un batter di ciglia, la questione d'un

istante, più rapidamente fatta che detta» (SV² I 103; EE I 180), quella «del Don Giovanni riflesso è un giuoco di destrezza, in cui ogni singola piccola mossa ha la sua particolare importanza» (*ib.*; *ib.*), una seduzione, dunque, «incantatrice, metodica, successiva» (SV² I 102; EE I 179). Anche il godimento, alla fine, sarà diverso nei due seduttori: «Il Don Giovanni musicale gode della soddisfazione, il Don Giovanni riflesso gode dell'inganno, dello stragemma. Il godimento immediato è passato, ed egli gode piuttosto di una riflessione sul godimento» (*ib.*; EE I 179-180).

⁴¹ È lo stesso Kierkegaard, sempre prodigo di indicazioni di lettura, seppur indirette, delle sue opere, a suggerire questa connessione tramite Victor Eremita, il curatore di *Enten – Eller*, il quale nell'Avvertenza, molto autoironicamente, sostiene che A è in realtà ricorso a «un vecchio artificio della narrativa» allorché si dichiara l'editore e non l'autore di *Forførelsens Dagbog*: «Se si tratta di un fatto autentico del quale A era stato testimone, mi risulta strano che il proemio non porti traccia alcuna della gioia di vedere realizzata quell'idea che più volte s'era presentata alla sua mente. L'idea del seduttore si trova chiaramente suggerita tanto nel saggio sull'immediato erotico, quanto in *Silhouettes*, dove infatti si dice che l'analogia di Don Giovanni dev'essere un seduttore riflesso che sta nella categoria dell'interessante, e dove dunque il problema non è su quante egli ne seduca, ma su come le seduce. Nel proemio non trovo traccia alcuna d'una gioia del genere, ma piuttosto, [...] un tremore, un certo orrore, che sicuramente ha il suo fondamento nel rapporto poetico di A con quell'idea» (SV² I XIV; EE I 62-63).

⁴² J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, tr. it. di G. V. Amoretti, *Colloqui con il Goethe*, Utet, Torino 1957, pp. 432-34.

⁴³ Si vedano, ad esempio, le opposte posizioni di Aage Henriksen, che nel suo *Kierkegaards romaner* [I romanzi di K.] (København 1954) definisce appunto «romanzi» le opere più letterarie di Kierkegaard: *Enten – Eller*, *La ripetizione*, *Stadi sul cammino della vita*, e Villy Sørensen, che nel suo *Digtene og dæmoner* [Poeti e demoni] (København 1959), proprio in polemica con Henriksen, nega che tali scritti possano chiamarsi «romanzi»: «un'opera d'arte è secondo la sua essenza poesia simbolica, [...] i «romanzi» di Kierkegaard sono poesia concettuale: la loro «idea» non si evince dall'andamento artistico, ma lo determina, cosicché essi non mostrano una struttura artistica, ma una struttura filosofico-sistematica» (cit., p. 25). Dello stesso avviso di Sørensen è anche Adorno, il quale in polemica con H. Gottsched, il traduttore tedesco di Kierkegaard che aveva definito il filosofo danese «un poeta, la cui lira è dotata delle corde più possenti e più fini, delle più cupe come delle più serene» (*Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, cit., p. 26), sostiene che «le figure estetiche di Kierkegaard sono unicamente illustrazioni delle sue categorie filosofiche, che esse rendono evidenti come in un abbecedario, prima ancora che siano sufficientemente articolate come concetti. [...] Se Kierkegaard, nel suo ultimo scritto in forma di romanzo, la *Storia di sofferenze*, manifesta già nello schema esteriore l'alternarsi di immediatezza e di riflessione, se ormai non riveste più che a malapena di aneddotta lo scheletro della concettualità per giungere poi, nel poscritto del Taciturno, a denudarlo completamente, è molto probabile che, insieme al prorompere incontrastato dell'intenzione filosofica, lo abbia guidato anche il riconoscimento dell'insufficienza del suo metodo estetico fittizio» (cit., pp. 31-32).

⁴⁴ Comunicazione diretta, cioè mera esternazione di contenuti mentali, è per Climacus anche la «comunicazione ordinaria», ovvero il tipo di comunicazione che gli uomini generalmente hanno tra di loro; infatti, «in genere gli uomini vivono immediatamente» e non hanno alcuna consapevolezza del problema dell'appropriazione della verità e, di conseguenza, del fraintendimento costituito dall'aver un'opinione senza averla fatta propria (cfr. SV² VII 62; OP 297).

⁴⁵ «Arte» qui è usato nello stesso significato in cui – come abbiamo visto – l'esteta A parla di un'«arte della seduzione» a proposito della «seduzione metodica, incantatrice, successiva» di Johannes il seduttore.

⁴⁶ Per un'analisi approfondita della kierkegaardiana arte della comunicazione, nei suoi vari aspetti, rimando al saggio di Leonardo Amoroso, *L'arte della comunicazione*, in Aa. Vv., *Maschere kierkegaardiane*, a cura di L. Amoroso, cit., pp. 13-104. Cfr. anche il breve ma stimolante contributo di Poul Lübcke, *Kierkegaard and Indirect Communication*, in «History of European Ideas», vol. 12, n. 1, pp. 31-40.

⁴⁷ La comunicazione indiretta – si potrebbe anche dire – è un dare che è al contempo un togliere e perciò i testi scritti in questa forma comunicativa contengono in sé stessi la propria ritrattazione.

⁴⁸ In senso lato, invece, comunicazione indiretta è ogni forma di comunicazione non immediata, che si pone il problema della forma della comunicazione. In questo senso abbiamo potuto definire comunicazione indiretta anche la rappresentazione estetica.

⁴⁹ «Opere simili sono specchi: quando una scimmia vi si guarda, non può apparirvi un apostolo» (*Ueber Physiognomik wider die Physiognomen* (1788), in *G. C. Lichtenbergs vermischte Schriften*, voll. I-IX, Göttingen 1800-06, (Aukt. 1764-72), III (1801), p. 479).

⁵⁰ In considerazione della sua finalità, ne *La dialettica della comunicazione etica ed etico-religiosa* Kierkegaard definirà la comunicazione indiretta «comunicazione di potere», di contro alla «comunicazione di sapere» costituita dalla comunicazione diretta. Inoltre, proprio perché essa aspira a trascendersi, a farsi realtà trasformando l'esistenza del destinatario, Kierkegaard sosterrà in quel saggio che la comunicazione indiretta è nel «medio della realtà», mentre quella diretta è nel «medio della possibilità» in quanto resta appunto confinata nella sfera intellettuale (cfr. *Pap.* VIII 2 B 79 ss.; SC 53 ss.).

⁵¹ A. Henriksen, *Kierkegaards romaner*, cit. p. 8. E, per quanto riguarda *Enter - Eller*, lo aveva prima di tutti notato Victor Eremita nella sua Avvertenza all'opera: «Letto il libro, A e B sono dimenticati, solo le concezioni continuano a fronteggiarsi vicendevolmente, senza attendere una soluzione definitiva in determinate personalità» (SV² I XX; EE I 69).

⁵² Come si intuisce facilmente, Kierkegaard usa il termine «*Experiment*» [esperimento] in un significato peculiare, riconducibile al significato baconiano di «verifica sperimentale di un'ipotesi», da cui anche Kierkegaard pur prende le mosse, solo attraverso diverse mediazioni che qui non posso ripercorrere interamente. In un'annotazione del 1849 Kierkegaard elogia lo «scritto *Sulla favola* di Lessing» per «la dottrina su realtà e possibilità» che Lessing, riprendendo Aristotele, vi propugna, osservando che essa «s'accorda perfettamente con quanto ho sviluppato in parecchi Pseudonimi, e spiega perché ho preferito "l'esperimento" allo storico-reale» (*Pap.* X 1 A 363). Quest'ultimo metodo espositivo era stato da lui impiegato in *Sul concetto di ironia*, nella cui Introduzione si legge che «per quanto l'osservatore rechi con sé il concetto, conta ugualmente che l'apparenza non patisca violenza e che il concetto sia visto nascere in quella» (SV² XIII 113; CI 21). E infatti la prima parte dell'opera tratta de *Il punto di vista di Socrate interpretato come ironia*, giacché appunto «il concetto di ironia fa il suo ingresso nel mondo con Socrate» (*ib.*), e solo nella seconda parte dell'opera si affronta tematicamente *Il concetto di ironia*. Ora, un andamento analogo è rintracciabile anche ne *La ripetizione*, come mette in evidenza lo stesso Constantin Constantius in una replica non pubblicata alla recensione di Heiberg al libro apparsa in *Urania* (cfr. *infra*, nota 71): «In senso greco, ho voluto far sì che il concetto nascesse in individualità e situazione aprendosi un cammino tra ogni sorta di malintesi» (*Pap.* IV B 117, p. 282), con la differenza che qui l'apparenza fenomenica nella quale viene visto nascere il concetto, cioè la categoria di ripetizione, non è costituita dall'esistenza di un personaggio storico realmente esistito, ma dall'esistenza di un anonimo giovane poeticamente prodotto dall'autore; nel primo scritto Kierkegaard ha fatto uso dello storico-reale, nel secondo dell'*Experiment*. C.C., nella sua Epistola al lettore, sostiene che il suo libro, a causa del suo «andamento inverso», non piacerà ad un «recensore medio» (cfr. SV² III 288; R 126-27): l'andamento inverso è l'andamento che si ha nell'*Experiment*, mentre il recensore medio è un recensore ancorato alla concezione tradizionale dell'arte, cui peraltro anche Kierkegaard – come abbiamo visto – sostanzialmente aderisce nei suoi scritti di estetica, secondo cui l'opera d'arte è la rappresentazione di un'idea e pertanto in essa l'idea informa totalmente di sé l'apparenza sensibile, nella misura in cui, appunto, ogni dettaglio, ogni particolare dell'opera deriva dall'idea ed esprime l'idea. Nell'*Experiment*, anch'esso opera d'arte, ma di un'arte che prova a porsi al di là dei limiti dell'estetica, invece, il movimento è inverso, cioè non procede dall'idea all'apparenza sensibile, ma da questa a quella e l'idea perciò è raffigurata come indissolubilmente legata all'accidentalità che è presente nella realtà.

⁵³ Cfr. ad esempio J. G. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69), che – come abbiamo già visto – Kierkegaard lesse e annotò nell'inverno '42-'43. Non gli saranno certo sfuggiti quei passi dei capitoli LXXXIX e XC (dato che lo pseudonimo Frater Taciturnus mostra di avere ben presenti queste pagine nel § 3 della Epistola al lettore che conclude *Colpevole?* – *Innocente?*) in cui Lessing, dopo aver richiamato la tesi aristotelica della maggiore filosoficità ed elevatezza della poesia rispetto alla storia, che risiede nell'«universalità» dei personaggi della mimesi poetica, commedia o tragedia che sia, i quali «devono parlare e agire non in guisa che potrebbe convenirsi solo ed esclusivamente a loro, ma così come potrebbe e dovrebbe parlare chiunque avesse un carattere analogo e si trovasse nelle medesime circostan-

ze», interpreta l'affermazione di Aristotele secondo cui la commedia mira a tale universalità assegnando nomi inventati ai singoli personaggi (*Poetica*, cap. 9) con la teoria dei «nomi parlanti»: «La commedia – scrive Lessing – dava ai suoi personaggi dei nomi i quali, per la loro etimologia e composizione, o per un qualche altro significato che riflettessero, esprimevano il carattere di questi stessi personaggi: in una parola, essa applicava loro dei nomi parlanti, nomi che bastava udire per comprendere la natura di chi li portava. [...] [Nomi che] si trovano sempre in diretta relazione con lo stato sociale, con la mentalità o con qualche altra cosa che questi personaggi abbiano in comune con più individui. [...] Fin dal suo inizio, da quando, cioè, i poeti giambici si elevarono dal particolare all'universale e dalla satira sferzante nacque l'istruttiva commedia, si cercò di sottolineare questo lato generale mediante nomi. Il soldato spaccone e vigliacco non prendeva il nome di un qualche condottiero, ma si chiamava Pyrgopolinice, il capitano «sfondamuraglie»; il miserabile parassita, che lo seguiva, non si chiamava come qualche povero diavolo della città, ma Artotrogo, o «scoccabriciole»; il giovane che indebitava il padre con le sue spese, particolarmente nei cavalli, non prendeva il nome dal figlio di questo o quel nobile: si chiamava Filippide, «risparmiacavallo»» (*Drammaturgia d'Amburgo*, tr. it. di P. Chiarini, Laterza, Bari 1956, pp. 385-93).

⁵⁴ Ne *La malattia per la morte* lo pseudonimo Anti-Climacus definirà la fede, ovvero la condizione in cui la disperazione è «completamente estirpata», come quello «stato del sé» in cui «nel rapportarsi a se stesso e nel voler essere se stesso il sé si fonda in modo trasparente nella potenza che lo ha posto» (SV² XI 145; MM 16).

⁵⁵ Sulla concezione kierkegaardiana del movimento mi permetto di rimandare al mio libro, *Il circolo del salto. Kierkegaard e la ripetizione*, Ets, Pisa 1996, sp. pp. 31-58.

⁵⁶ L'espressione: «invocazione della musa», di per sé ambigua, va intesa – aveva chiarito l'esteta a proposito della creazione artistica – nel senso che è la musa a chiamare e non che siamo noi a chiamare la musa. Ora, «mentre gli autori che chiamano la musa s'imbarcano nell'impresa anche senza che ella venga», coloro che invece è la musa a chiamare si trovano piuttosto «in un nuovo imbarazzo, abbisognando essi, affinché ciò che è diventato una determinazione interiore possa diventare anche una determinazione esteriore, di un momento in più; questo è ciò che si deve chiamare l'occasione» (SV² I 239-240; EE II 133). Sono dunque solo gli autori chiamati dalla musa, ispirati, ad avere bisogno di un'occasione, cioè di una circostanza casuale e senza alcun rapporto immanente con la futura opera, che li spinga alla produttività, a trasformare la visione dell'idea che li ha riempiti di entusiasmo in un'opera vera e propria; gli altri trovano tale spinta nei fini estrinseci (moralì, politici, educativi, economici, ecc.) che assegnano all'arte. Il fatto dunque che un'opera d'arte abbia un'occasione nel senso ora chiarito, cioè venga alla luce per una circostanza del tutto fortuita ed estrinseca all'opera, «certifica» che l'artista è stato chiamato dalla musa ovvero che la sua è vera arte, un'arte che non ha altri fini che la rappresentazione dell'idea. L'esteta può così affermare senza contraddizione, da un lato, che «l'occasione in sé e per sé è nulla, ed è qualcosa solo in rapporto a ciò che occasiona, e in rapporto a questo propriamente è nulla» (SV² I 245; EE II 140), altrimenti starebbe con esso in un rapporto «immanente» e non sarebbe più «occasione», bensì «fondamento» o «causa» (cfr. SV² I 242 e 245; EE II 136 e 140), e, dall'altro, che «è propriamente l'occasione a decidere nei riguardi del vero valore estetico dell'opera»: infatti «le produzioni senza occasione alcuna mancano sempre di qualcosa, e non al di fuori di se stesse [...] ma mancano di qualcosa in se stesse. Anche una produzione in cui l'occasione sia tutto manca di qualcosa» (SV² I 242; EE II 136-137): entrambe mancano appunto dell'entusiasmo, di ispirazione.

⁵⁷ Si evince così che quanto A osserva amaramente sulla differenza tra «critico» e «poeta» nel primo dei *διαμύματα* che aprono *Enten – Eller* vale solo per il critico di professione: «Che cos'è un poeta? Un uomo infelice che nasconde profonde sofferenze nel cuore, ma le cui labbra sono fatte in modo che se il sospiro, se il grido sopra vi scorre, suonano come una bella musica. [...] E gli uomini s'affollano attorno al poeta e gli dicono: "Presto, canta ancora!", il che vuol dire: "Che nuove sofferenze scuotano il tuo spirito, e che le tue labbra conservino la forma che hanno, perché il grido non farebbe che angosciarci, ma la musica, quella è soave!". E intervengono i recensori dicendo: "È giusto, così dev'essere per le regole dell'estetica!". Ora, s'intende, critico e poeta si somigliano come due gocce d'acqua, solo che il primo non ha le sofferenze nel cuore, non ha la musica sulle labbra» (SV² I 3; EE I 73).

⁵⁸ Molière, *Dom Juan ou Le festin de Pierre*, Paris 1665 (Kierkegaard possedeva il primo volume dei *J. B. P. Molières udvalgte Skuespil*, trad. danese di K. L. Rahbek, København 1813: *Aukt.* 1921).

⁵⁹ Heinrich Gustav Hotho, *Vorstudien für Leben und Kunst*, Stuttgart und Tübingen 1835, la cui prima parte (pp. 1-172) tratta quasi esclusivamente del *Don Giovanni* di Mozart.

⁶⁰ In *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate* parodia e autoabbassamento vengono indicati da Kierkegaard come i due modi in cui di norma si manifesta «l'ironia rispetto ai profani, a quelli contro cui è rivolta la sua polemica», a seconda che «l'ironista si identific[hi] con i mali che vuole combattere, oppure si mett[ra] in opposizione ad essi, sempre però ovviamente nella consapevolezza che l'apparenza datasi è l'opposto di quanto egli tiene per fermo» (SV² XIII 349; CI 194). *Skrift-Prøver* [Esercizi di scrittura] è il titolo di un'opera rimasta allo stato di abbozzo cui Kierkegaard lavorò dapprima nel 1844-45 (cfr. *Pap.* VI B 194-235) e poi nel 1845-47 (cfr. *Pap.* VII 2 B 271-295) e la cui «idea» è schizzata in un NB del *Diario* del 1844: «Come ho fatto con *Prefazioni* di Nicolai Notabene, così dovrei pubblicare nuovamente un piccolo pezzo polemico. Penso che lo si potrebbe fare col titolo *Scritti modello* [*Forskriften*] o *Esercizi vari di scrittura* [*Prøver paa forskjellig Skrift*]. Vi parodierei i singoli stili. Questo è anche il modo migliore di utilizzare l'ironia» (*Pap.* v A 99). Nella prima versione l'opera sarebbe consistita in una silloge di parodie di vari stili letterari, nella seconda nella parodia di una rivista che avrebbe contenuto, tra l'altro, recensioni di vario genere (letterarie, teatrali, musicali).

⁶¹ Si veda la lettera di Emil Boesen a Martin Hammerich del 20 luglio 1838: «Kierkegaard ha scritto un pezzo su Andersen per il "Perseus" di Heiberg. È in un stile un po' pesante, ma comunque è un buon lavoro» (B&A 6).

⁶² Diverse testimonianze attestano la frequentazione da parte del giovane Kierkegaard del salotto di casa Heiberg a Christianshavn, ove periodicamente si ritrovava l'intelligenza copenaghenese, e sotto gli auspici di Heiberg Kierkegaard esordì come autore pubblicando sul "Kjøbenhavns flyvende Post. Interimsblad" [La posta volante di Copenaghen. Foglio *ad interim*], diretto appunto da Heiberg, l'articolo *Ogsaa et Forsvar for Quindens høie Anlæg* [Un'altra apologia delle alte doti femminili], apparso il 17 dicembre 1834, con la sigla «A» (SV² XIII 11-13), a cui fecero seguito, nel 1836, a breve distanza uno dall'altro, tre articoli polemici contro la libertà di stampa, i primi due siglati «B», l'ultimo firmato S. Kierkegaard ("Kjøbenhavns flyvende Post. Interimsblad", nn. 76, 82, 87; SV² XIII 14-44).

⁶³ Si veda a questo proposito la già citata lettera di Boesen a Hammerich.

⁶⁴ È la tesi avanzata da Finn Hauberg Mortensen nell'articolo "Visione di vita". *Su Søren Kierkegaard e Hans Christian Andersen*, in "Studi Nordici", VI-1999, Pisa 2000, pp. 31 e ss. Secondo Hauberg Mortensen, il saggio scritto per "Perseus" sarebbe constato unicamente della recensione al romanzo di Andersen, che nella pubblicazione finale diventerà il corpo del testo con il titolo: *Su Andersen come romanziere con particolare riferimento a "Nient'altro che un suonatore ambulante"*. Dovendo poi pubblicare lo scritto come testo a sé stante, Kierkegaard vi premise la Prefazione iniziale, in cui l'«editore» racconta del suo rapporto con l'«autore effettivo del saggio», una sorta di *alter ego* che per suo conto non darebbe mai niente alle stampe (sia perché, pubblicando qualcosa, «ci si consegna totalmente in balia del fato e delle circostanze» e non «si potranno evitare tutti i pregiudizi che la gente porta con sé quando affronta la lettura di un libro», sia per non sentirsi «vincolato dalla forma fissa» che uno scritto, una volta pubblicato, assume, e infine perché dare alle stampe i propri scritti è pur sempre una forma di vanità, la «vanità d'autore»), e lo spiritoso Poscritto «per i lettori cui dovesse far male leggere la Prefazione: potranno ben saltarla e saltarcela così lungo da saltare insieme il saggio, sarebbe ancora uguale» (cfr. SV² XIII v-x; DC 53-58).

⁶⁵ Come attestano i frequenti accenni ironici nelle sue opere alle riviste che chiudono (la lingua batte...): cfr., ad esempio, le prime pagine della recensione a *Il primo amore* (SV² I 252; EE II 148) e *Prefazioni VIII*, ove il riferimento al "Perseus" di Heiberg è addirittura esplicito (SV² v 55 ss; P 117 ss). La stessa Prefazione di *Dalle carte* può essere considerata un primo riflesso di questa spiacevole esperienza: Kierkegaard si premuniva nei confronti di eventuali reazioni negative che la sua pubblicazione avrebbe potuto suscitare distanziandosi dallo scritto col dichiararsene soltanto l'editore. Molti interpreti (cfr., oltre al già citato F. Hauberg Mortensen, Ivan Z. Sørensen, *Il libro d'esordio di Søren Kierkegaard e la traduzione italiana*, in "Studi Nordici", VI-1999, Pisa 2000, pp. 21 e ss.), del resto, hanno visto nella Prefazione di *Dalle carte* un primo germe della pseudonimia kierkegaardiana.

⁶⁶ In *Dalle carte* Kierkegaard sostiene che una visione di vita è *conditio sine qua non* per un romanziere (cfr. SV² XIII 74; DC 84) e attribuisce proprio alla mancanza di una tale visione di vita il fallimento di Andersen come romanziere (cfr. SV² XIII 73; DC 82): «Una visione di vita è propriamente la provvidenza del romanzo, è la sua unità più profonda che gli fa

avere un baricentro in sé; essa gli evita di diventare arbitrario e senza scopo, dacché lo scopo è presente ovunque immanentemente nell'opera d'arte. Quando invece una tale visione di vita manca, il romanzo o cerca di insinuare a spese della poesia una qualche teoria (novelle dogmatiche, dottrinarie), o entra in rapporto finito e casuale con l'autore in carne e ossa» (SV² XIII 78; DC 89-90), come nel caso di Andersen. La visione di vita, potremmo dire, svolge rispetto al romanzo la stessa funzione dell'idea nella poesia drammatica, è l'idea rappresentata nel romanzo; ma allo stesso modo in cui, secondo Kierkegaard, come abbiamo visto, non ogni idea può dare origine a una grande opera d'arte, così solo una visione di vita positiva è una vera visione di vita e può reggere un romanzo: «Non ho mai asserito – precisa infatti l'«uno ancora in vita» – che un'idea come tale (men di tutto un'idea fissa) sia da ritenere una visione di vita. Se ora essa prevede che la vita non è un processo di sviluppo bensì un processo di declino del grande e dell'eccellente che voleva spuntare fuori, credo di poter a ben giusto titolo protestare contro l'impiego qui del predicato visione di vita» (SV² XIII 76; DC 87). Al romanzo di Andersen l'«ancora in vita» di *Dalle carte* contrappone il «ciclo di novelle dell'autore di *Una storia di tutti i giorni*» (pseudonimo dietro cui si celava Thomasine Gyllembourg, madre di J. L. Heiberg, che nel 1828 pubblicò sul “Kjøbenhavns flyvende Post”, diretto dal figlio, la novella *En Hverdagshistorie*; il successo fu tale che la Gyllembourg continuerà a sfornare novelle a getto continuo, sempre a firma «l'autore di *Una storia di tutti i giorni*») proprio «in considerazione della visione di vita contenuta in esso»: «Il sublimato di gioia di vivere, la fiducia verso il mondo come rendita vitale di tante battaglie vinte, che in esso neppure nelle sue forme più subordinate la fonte vitale della poesia è inaridita, la fiducia verso gli uomini, che pure nelle manifestazioni loro più triviali, se solo cercheremo giusto, si trova una pienezza, una scintilla divina che premurosamente custodita può infiammare una vita intera, detto in breve la verificata congruenza di pretese e promesse della gioventù con le prestazioni della vita, che qui non viene dimostrata *ex matematica pura*, ma illustrata *de profundis* dall'intera infinità interiore di un ricco temperamento e declamata con giovanile serietà – tutto ciò dà appunto a questi racconti una tinta evangelistica che [...] farà della loro lettura uno studio davvero edificante» (SV² XIII 61-62; DC 66-68). Della Gyllembourg Kierkegaard recensirà alcuni anni dopo, in termini estremamente elogiativi, il romanzo *To Tidsaldre* nello scritto *En litterair Anmeldelse* (1846).

⁶⁷ Kierkegaard riprende qui la distinzione operata da Heiberg tra livello poetico e livello tecnico: il primo riguarda il sentimento immediato e va lasciato al giudizio del pubblico, il secondo l'appartenenza al genere ed è il vero e proprio oggetto della critica (cfr. J. L. Heiberg, *Svar paa Hr. Prof. Oehlenschläger Skrift: “Om Kritiken i “Kjøbenhavns flyvende Post”*” [Risposta allo scritto del Sig. Prof. Oehlenschläger: “Sulla critica del “Kjøbenhavns flyvende Post””], in “Kjøbenhavns flyvende Post”, 1828, nn. 7-8 e 10-16), ma affermando che il «disaccordo [...] tra il giudizio su Andersen proveniente da un mondo di lettori e quello proveniente da un mondo di critici» si era ripetuto anche nella sua coscienza (cfr. SV XIII 99; DC 117), egli poneva implicitamente il problema del rapporto tra questi due livelli di fruizione di un'opera d'arte, problema che nell'estetica matura di Kierkegaard viene superato – come abbiamo visto – con la concezione mimetica dell'opera d'arte. L'opera d'arte è trasfigurazione della realtà, trasmutazione in forma della realtà, e dunque per cogliere e comprendere l'idea rappresentata in un'opera il critico ha bisogno di un'adeguata esperienza di vita, deve cioè aver sperimentato anche lui, in qualche modo, la realtà che l'artista ha trasfigurato nell'opera.

⁶⁸ Rispetto alle quali, del resto, si era dimostrato critico fin da subito, come attesta la conferenza *Vor Journal-Litteratur* [La nostra letteratura giornalistica], tenuta il 28 novembre 1835 all'Unione Studentesca, in cui, dopo aver sottolineato la «tendenza formale» che «l'intera nostra epoca denota», precisava: «Concordo pienamente con tutta questa tendenza nel tener fermo alla forma, fin dove questa è il medio attraverso cui abbiamo l'idea; ma ci si ricordi tuttavia che è l'idea a dover determinare la forma, non la forma a dover determinare l'idea. Si tenga a mente che la vita non è qualcosa di astratto, ma qualcosa di sommatamente individuale. Non si dimentichi che la forma, dal punto di vista immediato dell'autore geniale ad es., altro non è se non la venuta al mondo dell'idea» (*Pap.* I B 2, p. 172). Insomma, pur sostenendo che compito della riflessione è «ricercare se l'idea ha acquistato pure la giusta forma corrispondente», esortava a ricordarsi «sempre che non è attraverso la forma che si acquista la vita, ma attraverso la vita si acquista la forma» (*ib.*).

⁶⁹ La recensione è contenuta nell'articolo *Litteraer Vintersæd* [Messe letteraria d'inverno], apparso su “Intelligensblade”, giornale diretto da Heiberg, il 1 marzo 1843 (n. 24, p. 288 ss.).

Al di là della delusione personale (Kierkegaard ambiva sicuramente a vedere riconosciuto il proprio talento filosofico-letterario dall'allora principe del Parnaso danese), ciò che deluse profondamente Kierkegaard fu il metodo con cui questa recensione era stata condotta. Heiberg si sottraeva al compito precipuo del critico, quello cioè di guidare e affinare i gusti del pubblico, limitandosi a riportare quella che secondo lui sarebbe stata la reazione di un lettore comune, designato con il pronome impersonale "si", di fronte ad un libro di cotale scoraggiante mole, il quale, dopo una rapida scorsa alla disorganizzata sua prima parte, avrebbe chiuso il libro «dicendo: "Basta! Ne ho abbastanza di *Enten*, non voglio aver a che fare con *Eller*"» (cit., p. 291); salvo poi auspicare sul finale che alcuni «singoli, curiosi di sapere qual è l'*Eller* che l'autore contrappone a un tale *Enten*», si mettessero quantomeno a «sfogliare il secondo volume» e, rimasti «folgorati», prendessero nuovamente in mano la prima parte e la rilegessero «scrupolosamente per intero» (*ib.*). Per una ricostruzione dettagliata della reazione di Kierkegaard alla recensione di Heiberg e, più in generale, alla accoglienza che il libro di Victor Eremita ricevette sulla stampa danese, rimando alla tesi di laurea di Andrea Scaramuccia, "*L'ironista nella botte*". *Søren Kierkegaard e la ricezione di "Enten - Eller"*, di prossima pubblicazione.

⁷⁰ *Taksigelse til Hr. Professor Heiberg*, comparso su "Fædrelandet" il 5 marzo 1843 (n. 1168) (SV² XIII 448-52).

⁷¹ *Urania. Aarbog for 1844*, del dicembre 1843, volume collettaneo curato da Heiberg. La recensione è contenuta nell'articolo di Heiberg *Det astronomiske Aar* [L'anno astronomico].

⁷² Come esempio *instar omnium* dell'alta stima che Kierkegaard ha nutrito per Heiberg fino ad un certo periodo, si può citare il giudizio espresso nella prima parte di *Enten - Eller*, laddove A attribuisce la superiorità del *Don Juan* di Heiberg rispetto al *Don Juan* di Molière, che Heiberg dichiara di prendere in parte a modello, al «sicuro sguardo estetico con cui Heiberg coglie sempre il suo oggetto, quel gusto con cui egli sa distinguere» (SV² I 99; EE I 176).

⁷³ Kierkegaard attribuisce questa sua mutata considerazione nei confronti di Heiberg talvolta al cambiamento che, a suo giudizio, sarebbe avvenuto in Heiberg nel corso degli anni (cfr., ad esempio, *Prefazioni*, ove si legge: «Il Prof. Heiberg ha rifiutato di rimanere quello che era, quello che potrebbe essere sempre: un eccellente ministro dell'interno, un fior di talento come ministro di polizia e giustizia in *republica literaria*. L'indimenticabile redattore di "Flyveposten", [...] l'autore di *vaudeville* ammirato per l'arguzia e l'estro quanto per l'intima vena lirico-musicale s'è stancato, e ha cercato di diventare quello che si dice un altro uomo [...] di voler essere – già, mica è facile dire cosa vuol essere adesso. Sugli "Intelligensblade" la sua figura di scrittore subisce nella realtà tante metamorfosi quante nell'*Amleto* quella nuvola agli occhi di Polonio», SV² IV 28; P 76), talaltra all'emergere dei limiti costitutivi propri di Heiberg: «"Potrei tirar fuori tutta una serie di problemi estetici dei quali Heiberg non ha la minima idea"», Hans Brøchner ricorda di avergli sentito dire nel corso di una loro conversazione (cfr. Bruce H. Kirmmse, ed., *Søren Kierkegaard truffet: et liv set af hans samtidige* [Incontri con Søren Kierkegaard: una vita vista dai suoi contemporanei], C. A. Reitzels Forlag, København 1996, p. 318); «Lei, Sig. Prof. Heiberg [...] non si è addentrato nel cuore umano, nelle sue passioni, ecc. Non so dire se nonostante ciò Lei abbia sviluppato la sua visione della vita in modo completo; già le passioni sviluppate in *Enten - Eller* sono troppo alte per Lei, e se avessi l'onore di conversare con Lei, Le suggerirei all'orecchio qualcosa da cui capirebbe che per spiegare la vita si richiede qualcosa di più» (*Pap.* IV B 37), si legge in uno dei tanti fogli sparsi che riempie dopo l'uscita della recensione di Heiberg a *Enten - Eller*.

⁷⁴ Di questa produzione fanno parte: 1) le pagine della recensione a *Il primo amore* di Scribe (SV² I 245-246 e 289-291; EE II 140-141 e 190-191), in cui l'esteta si sofferma sulla magistrale rappresentazione cui ha assistito ad opera di un «quadrifoglio» di attori di mostruosa bravura: la Signora Heiberg nel ruolo di Emmeline; Jørgen Peter Frydendahl (1766-1836), nel ruolo di Dervière, (questo attore, che, ammalatosi, abbandonò le scene all'inizio del 1835, proprio mentre recitava in *Den første Kjærlighed*, non verrà più nominato da Kierkegaard nei suoi scritti); Gottlob Adolph Johan Stage (1791-1845), nel ruolo di Rinville (anche questo attore non sarà menzionato altrove da Kierkegaard), e infine Joachim Ludvig Phister (1807-1896), nel ruolo di Charles; 2) le pagine sulla farsa ne *La ripetizione* (SV² III 222 ss.; R 47 ss.), in cui Constantin Constantius si sofferma anche sulla compagnia di attori comici del Königstädter Theater (il teatro di farsa di Berlino ove Kierkegaard aveva assistito ad alcune rappresentazioni durante il suo primo soggiorno nella capitale tedesca), e in partico-

lare sui due «geni comici» Friedrich Beckmann (1803-66) e Philipp Grobecker (1815-83) (unico caso in cui Kierkegaard si occupa di attori non danesi e non «riflettenti»); 3) la lunga nota su «Madame Nielsen» (Anna Nielsen Wexschall Brenoe, 1807-1856, moglie dell'attore Nicolai Peter Nielsen, 1795-1860) contenuta in *Adskilligt om Ægteskabet mod Indsigelser* [Miscellanea sul matrimonio contro a delle obiezioni], seconda parte di *Stadi sul cammino della vita* (SV² VI 142 ss.; SCV 244 ss.); 4) *En flygtig Bemærkning betræffende en Enkelthed i "Don Juan"* (SV² XIII 483-492; cfr. *infra*, Appendice); 5) l'abbozzo *Rosenkilde som "Hummer"* (Pap. VIII 2 B 172-174), che intendeva celebrare l'attore comico Christen Niemann Rosenkilde (1786-1861); 6) *Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv* (SV² X 365-390; CC); 7) *Hr. Phister som Captain Scipio* (Pap. IX B 68).

⁷⁵ Scrive Gadamer: «Abbiamo qui, dunque, una doppia *mimesis*: il poeta rappresenta, e così pure l'attore. Ma questa doppia *mimesis*, appunto, è *una*: ciò che nell'una e nell'altra rappresentazione viene all'essere è la stessa cosa» (*Wahrheit und Methode*, tr. it. cit., p. 149). Per Kierkegaard questa stessa cosa che viene all'essere nell'opera e nella sua rappresentazione è l'idea.

⁷⁶ Del resto, già il nome stesso dello pseudonimo: «Procul» contiene una carica polemica nei confronti della critica giornalistica. Come si evince dalle *Carte* di quel periodo (cfr. *Pap. IX A 33* e *Pap. IX B 29*), esso deriva dai versi virgiliani: «*Procul o procul este profani!*» (*Aen.*, VI, 258). I profani, in questo caso, sono i critici dei giornali, profani d'estetica, e la scelta del nome dello pseudonimo, in linea con lo spirito dell'articolo, è un invito loro rivolto: lungi, lungi da ciò che non capite e che perciò, con la vostra insipienza – e le vostre recensioni – rischiate di profanare.

⁷⁷ Si veda a questo proposito l'attacco di *Krisen*, in cui, a quanti – e sono i più – associano al «pensiero di essere attrice, vale a dire, dunque, un'attrice di prim'ordine», «la rappresentazione di una condizione di vita così affascinante e brillante che il più delle volte vi si dimenticano affatto le spine», lo pseudonimo Inter et Inter ricorda appunto le spine che una tale esistenza porta con sé ovvero «le incredibilmente tante trivialità, tutta la mancanza di equità o anche l'incomprensione proprio nei momenti decisivi, contro cui un'attrice può aver da combattere» (SV² X 367; CC 211); e quello di *Rosenkilde som "Hummer"*: «Molte volte ho riflettuto sull'ingrata condizione dell'attore: la critica mediocre» (*Pap. VIII 2 B 173*).

⁷⁸ *Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv* uscì nell'estate del 1848, in quattro puntate, su "Fædrelandet" (nn. 188-91, 24-27 luglio), a firma Inter et Inter, ma la sua stesura risale all'estate precedente ed era stata occasionata dalle reazioni scettiche della critica alla nuova messa in scena, nel gennaio di quell'anno, del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare al Teatro Reale di Copenaghen, nella quale Johanne Luise Heiberg Pätges (1812-90), attrice molto famosa e amata dal pubblico, nonché moglie di Johan Ludvig Heiberg, era tornata a interpretare, ormai trentaquattrenne, il ruolo di Giulietta già sostenuto diciotto anni prima, nel dicembre 1828, quando aveva solo 16 anni.

⁷⁹ *Rosenkilde som "Hummer"*, non datato, ma attribuito dagli editori dei *Papirer* al 1847. (Hummer è un personaggio della commedia *De Uadskillelige* [Gli inseparabili] di J. L. Heiberg, rappresentata fin dal 1827, ma frequentemente proprio nel 1845-47). Lo scritto avrebbe dovuto far parte di una silloge, intitolata *Ungdoms-Arbejder* [Lavori giovanili] e firmata Felix de St. Vincent, che avrebbe compreso: (1) *Krisen*; un (2) *Lovtale om Efteraaret* [Elogio dell'autunno] (di cui resta un abbozzo: *Pap. VII 1 B 205-210*); (3) l'articolo su Rosenkilde e il già citato (4) *Skrift-Prøver* (cfr. *Pap. VIII 1 A 339*).

⁸⁰ *Hr. Phister som Captain Scipio (i Syngestykket "Ludovic")*. *En Erindring og for Erindringen* [Il Sig. Phister qual Capitano Scipione (nell'opera comica "Ludovic"). Un ricordo e per il ricordo] fu composto nel dicembre 1848. Da un appunto coevo (*Pap. IX B 73*) si evince che inizialmente Kierkegaard aveva pensato di pubblicare questo pezzo su "Fædrelandet", ma poi non lo fece. L'articolo venne pubblicato per la prima volta nel 1880, nell'Appendice al volume V (pp. 346-363) degli *Af Søren Kierkegaards Efterladte Papirer* [Dalle carte postume di S. K.], a cura di Barfod e Gottsched, e poi nel 1920, nel volume IX dei *Søren Kierkegaards Papirer* (Kjøbenhavn 1909-48): *Pap. IX B 68* riproduce il manoscritto in bella copia, mentre in *Pap. IX B 69-72* sono raccolti gli schizzi preparatori e le varianti. Kierkegaard non ha lasciato scritto niente sulle ragioni che lo fecero desistere dalla pubblicazione del pezzo su Phister, ma, data l'affinità, sia di contenuti che di finalità, tra questo testo e quello sulla Heiberg, è ipotizzabile che egli abbia deciso di non pubblicare l'articolo sull'attore per gli stessi motivi che lo avevano fatto esitare a lungo prima di risolversi a pubblicare l'articolo sull'attrice, in sostanza per un senso di «responsabilità» nei confronti dei lettori della sua ormai

cospicua produzione strettamente religiosa, che avrebbero potuto «restare scandalizzati» sentendo dire che aveva «scritto su un'attrice [e su un attore] in un feuilleton» (cfr. *Pap.* IX A 175). Non per nulla, lo pseudonimo Procul, a conclusione del pezzo, tiene a precisare di sentire come suoi «ben altri compiti che la critica teatrale», ma di aver scritto l'articolo perché si sentiva moralmente obbligato a restituire a Phister un poco di quello che egli aveva generosamente dato con le sue numerose interpretazioni, cioè più per un motivo etico che per un interesse estetico (cfr. *Pap.* IX B 68, p. 400). Comunque sia, al di là delle dichiarate intenzioni, è estremamente significativo che Kierkegaard a distanza di pochi mesi dalla pubblicazione dell'articolo sulla Heiberg, che tanti dubbi e angosce gli aveva procurato, abbia sentito il bisogno di comporre un altro scritto su un attore, perché la dice lunga sul suo mai sopito interesse per l'arte teatrale e l'estetica in generale e ridimensiona l'interpretazione strategica che di *Krisen* egli darà nello scritto autointerpretativo *Il punto di vista della mia attività letteraria*, in cui sostiene di aver pubblicato il «piccolo articolo estetico di Inter et Inter» per dimostrare la finalità religiosa dell'intera produzione e la funzione unicamente maieutica degli scritti pseudonimi (cfr. SV² XIII 555 ss.; SC 125 ss.).

⁸¹ Stando all'abbozzo schizzato in *Pap.* VIII 2 B 172, l'articolo su Rosenkilde sarebbe stato a firma «*En Taknemlig* [Un riconoscente]».

⁸² *Derved bliver det!* [Insisto!], apparso su “Fædrelandet Lørdag” [Il sabato di Fædrelandet] il 30 dicembre 1854. Si tratta di un secondo articolo polemico (di qui il titolo) contro H. L. Martensen che, in un discorso commemorativo, aveva definito il vescovo Mynster, cui era succeduto alla guida della Chiesa danese, «un autentico testimone della verità».

⁸³ *Ludovic*, opera comica in due atti: testo originale di J. H. Vernoy de Saint-Georges, musiche di L. J. F. Herold e J. F. Halevy, traduzione danese di Th. Overskou. L'opera fu rappresentata negli anni 1834-41 (l'ultima volta l'11 ottobre 1841) e successivamente (durante la vita di Kierkegaard) l'11 giugno 1846.

⁸⁴ Almeno in questo, cioè nell'ammirazione per Phister, Kierkegaard si trovò sulla stessa lunghezza d'onda di Heiberg, il quale pure nutriva un'alta stima nei confronti di questo attore e per gli stessi motivi di Kierkegaard, come ricorda Fru Heiberg nel suo libro di memorie: «Di tutti gli attori Phister era quello che Heiberg stimava di più. Ne ammirava la rapida e sicura ricettività, il gusto e la cura coscienziosa nell'interpretare anche la parola più insignificante, la non invadenza e fedeltà nel servire il poeta» (J. Luise Heiberg, *Et liv gjenoplevet i Erindringen* [Una vita rivissuta nel ricordo], (1891-92), a cura di N. Birger Wamberg, København 1973 (5^a ed.), 2 voll., vol. I, p. 194).

⁸⁵ Sulla differenza tra memoria e ricordo si veda il Preludio di *In vino veritas* (cfr. SV² VI 21 ss.; SCV 89 ss.).

⁸⁶ Come riferiscono i curatori dei *Papirer* (cfr. *Pap.* IX, *Prefazione*, p. XIII). La lettera, già pubblicata da Barfod e Gottsched, insieme al manoscritto, nel volume V degli *Efterladte Papirer* (pp. 363-64), è stata poi inserita da Thulstrup nella sua raccolta con il numero 193.

⁸⁷ Insomma, dopo l'intenzione iniziale di pubblicare lo scritto su “Fædrelandet” e prima della scelta finale di lasciarlo nel cassetto, Kierkegaard aveva pensato di farne omaggio al diretto interessato, all'attore in esso celebrato, a Phister medesimo, che tra l'altro allora abitava nel suo stesso palazzo e con il quale spesso si incontrava e discuteva, intendendosi, pare, molto bene. Nella lettera citata Kierkegaard spiegava inoltre all'«Illustrissimo» destinatario come «per diversi rispetti» fosse stata per lui «una piacevole vacanza il tempo passato a lavorare al piccolo saggio»: «Innanzitutto è già un piacere occuparsi di un oggetto interessante e pregevole, una prestazione veramente artistica. In secondo luogo, questo lavoro mi è stato caro perché in qualche modo mi sono fatto l'idea di avere una sorta di debito di cortesia nei confronti dell'artista. Infine mi è stato caro anche perché accarezzavo – e come tuttora spero: non invano – la speranza di farLe in tal modo piacere». Dopodiché Kierkegaard si congedava con l'augurio che, così come era stato caro per lui scrivere quel piccolo saggio, fosse altrettanto caro per Phister riceverlo «e con esso un saluto da uno – sconosciuto – ammiratore».

⁸⁸ Questa lettera fu pubblicata da Johan Ludvig Heiberg il 2 gennaio 1856 sul “Kjøbenhavnsposten” [La posta di Copenaghen], assieme ad una nota in cui, in considerazione del fatto che «le affermazioni del defunto Dott. Søren Kierkegaard recentemente sono diventate punto di riferimento anche in questioni drammaturgiche», invitava a «rileggere di bel nuovo» il saggio che Kierkegaard aveva scritto ispirandosi a sua moglie, «se non altro – concludeva Heiberg –, almeno per quel disprezzo con cui si sbarazza dell'affatto incompetente critica teatrale, in tutta la sua inconsistenza estetica e depravazione morale» (SV² X 365).

⁸⁹ Esso apparve in due puntate sul *feuilleton* di “Fædrelandet” il 19 e 20 maggio 1845

(nn. 1890-91). Su “Fædrelandet”, quotidiano copenaghenese dell’epoca, di orientamento apertamente liberale, Kierkegaard pubblicò la quasi totalità dei suoi articoli giornalistici. La ragione di questa predilezione da parte del “conservatore” Kierkegaard sta probabilmente nell’amicizia e nella stima che lo legava a Jens Finsteen Gjødwad (1811-91), caporedattore e responsabile commerciale del giornale, amicizia nata al tempo di *Enten – Eller* (Gjødwad aveva gentilmente fatto da intermediario con il tipografo Luno e il distributore Reitzel per la pubblicazione dello scritto – desiderando Kierkegaard che non si scoprisse chi realmente si celava dietro lo pseudonimo di Victor Eremita – e corresse le bozze del manoscritto definitivo) e rafforzatasi negli anni durante le loro lunghe conversazioni a passeggio per le vie di Copenaghen. Sull’amicizia con Gjødwad cfr., ad esempio, *Pap.* X 1 A 29 e X 3 A 88.

⁹⁰ In una importante annotazione dei *Papirer*, databile 1848 e intitolata: *Cosa ho scritto sui giornali* (*Pap.* IX A 167), Kierkegaard dichiara esplicitamente di essere l’autore di questo articolo. Difficile perciò dire perché esso non compare invece nell’elenco degli scritti pseudonimi di cui Kierkegaard si assume la paternità in *Una prima e ultima spiegazione* posta a conclusione della *Postilla* (cfr. SV² VII, la prima delle ultime cinque pagine non numerate; OP 608), tanto più che in una stesura provvisoria rimasta l’elenco era completo (cfr. *Pap.* VII 1 B 74).

⁹¹ Allo scritto contenuto nella prima parte di *Enten – Eller* viene anche fatto esplicito riferimento due volte nel corso dell’articolo, e che A si citi in terza persona, chiamandosi, distaccatamente, «un autore», rientra nel suo stile ironicamente dimesso e modesto ed è anzi un’ulteriore conferma che siamo in presenza del medesimo autore de *Gli stadi erotici immediati*, perché anche nella prima parte di *Enten – Eller* i rimandi tra i vari scritti sono altrettanto impersonali (cfr., ad esempio, SV² I 209; EE II 99).

⁹² Nelle stesure provvisorie questo allargamento di prospettiva veniva segnalato fin dal titolo, che in quella primitiva suonava: «Una piccola osservazione su un dettaglio del Don Giovanni di Hansen» (*Pap.* VI B 190), modificato poi in una seconda, più elaborata stesura in: «Un’osservazione occasionata da un dettaglio del Don Giovanni dell’attore Sig. Hansen» (*Pap.* VI B 188).

⁹³ L’interpretazione di Zerlina che A propone in questo articolo si discosta da quella che si può trarre dai pochi cenni che a lei vengono dedicati ne *Gli stadi erotici immediati*. Anche lì A evidenziava il «profondo intimo valore» del fatto che «Zerlina, la fanciulla che nel canovaccio è oggetto di seduzione, sia una contadinella qualunque» (SV² I 89-90; EE I 166), ma spiegava diversamente la “felicità” di questa scelta mozartiana: «Se [...] Don Giovanni [...] fosse stato un seduttore in senso spirituale [...] sarebbe stato un errore fondamentale del canovaccio che l’eroina della seduzione, che ivi ci impegna drammaticamente, fosse una piccola contadinella. L’estetico avrebbe allora esigito che a tale seduttore fosse imposto un compito più difficile. Ma per Don Giovanni queste differenze non valgono. [...] Per Don Giovanni ogni fanciulla è una fanciulla qualunque, ogni storia d’amore è una storia di tutti i giorni. Zerlina è giovane e bella, ed è una donna, questo è lo straordinario che ella ha in comune con cento altre, ma non è lo straordinario ciò che Don Giovanni desidera, quanto l’ordinario, ciò che ella ha in comune con ogni donna» (SV² I 90; EE I 166-67). Mentre nell’articolo A sottolinea con forza la differenza di femminilità che sussiste tra Zerlina da un lato ed Elvira e Anna dall’altro, la quale fa sì che nel caso di Zerlina non si possa nemmeno parlare di seduzione vera e propria, dal momento che la seduzione non provoca in lei alcun cambiamento, alcuna presa di coscienza, nel saggio sosteneva che, una volta sedotta, Zerlina diventa pericolosa per Don Giovanni nello stesso senso in cui lo è Elvira: «Appena è sedotta, ella è elevata in una sfera più alta, c’è in lei una coscienza che Don Giovanni non ha. Perciò è pericolosa per lui. Dunque, da capo, non è l’accidentale, ma l’universale che la rende pericolosa per lui» (SV² I 91; EE I 167).

⁹⁴ E come aveva fatto in un precedente allestimento Madame Kragh, l’artista che interpretava Zerlina, cantando la battuta del duetto «No! Non voglio» con enfasi, «come se in Zerlina stesse maturando una decisione» (SV² XIII 485; *infra*, p. 73).

Appendice

a cura di Simonella Davini

En flygtig Bemærkning betræffende en Enkelthed i "Don Juan" fu pubblicato in due puntate sul feuilleton di "Fædrelandet", quotidiano copenhagenese dell'epoca, il 19 e 20 maggio 1845 (nn. 1890-91). In un'annotazione delle *Carte* intitolata *Cosa ho scritto sui giornali* (*Pap.* IX A 167, databile 1848), Kierkegaard si assume esplicitamente la paternità dello scritto. La presente traduzione è stata condotta sul testo contenuto in SV² XIII 483-92. Sono state altresì tenute presenti le varianti raccolte in *Pap.* VI B 188-190. Le due note asteriscate sono di Kierkegaard, quelle numerate del curatore.

Un'osservazione fugace su un dettaglio del "Don Giovanni"

di A ¹ [Søren Kierkegaard]

1. Il *Don Giovanni di Mozart* è stato nuovamente portato sulla scena ²; in confronto ai molti piatti caldi, raffinati e non nutrienti, il teatro ha in quest'opera un bel *Saltmadstykke* ³, come si dice nel linguaggio domestico, di cui ci si può giovare a lungo, e il pubblico è già contento di sapere che può essere dato, anche se venisse rappresentato più raramente. I giornali hanno già votato sulla rappresentazione nel complesso e nei particolari; io non mi azzarderò ad avere un'opinione così presto, nemmeno sulla perizia fatta dai giornali. È un'antica, bella regola del defunto Socrate concludere umilmente dal poco che si comprende di una cosa al molto che non si comprende ⁴; la critica teatrale dei giornali m'impone sempre la massima umiltà e un'ascetica astinenza da ogni conclusione.

Sulla prestazione del Sig. Hansen ⁵ sono state dette molte cose di validità universale e con una prontezza ammirabile. Io non mi azzardo ad avere già pronto un giudizio così generale. C'è però un punto che ha attratto la mia attenzione, su cui desidero soffermarmi un istante, chiedendo l'interesse di un lettore, giacché non desidero far ritardare qualcuno che abbia fretta o far perdere tempo a uomini d'affari. Mi soffermo tanto più volentieri su questo dettaglio in quanto non lo considero una perla dell'interpretazione e della rappresentazione del Sig. Hansen, su cui non ho alcuna opinione complessiva, ma lo considero una perla indipendentemente dal fatto che la prestazione di questo attore sia dappertutto altrettanto notevole (cosa che non potrà certo oscurare l'autentico splendore di un dettaglio), o che in altri punti non lo sia (cosa che potrebbe solo rendere la perla relativamente più vistosa). Questo punto è il duetto con Zerlina nel primo atto ⁶, laddove, anche qualora si abbia un'opinione diversa sull'importanza dei recitativi per la rappresentazione sui nostri palcoscenici, questi sono da considerarsi un guadagno assoluto.

Ad un cantante si richiede innanzitutto la voce, poi l'espressività, che è l'unione di voce [*Stemme*] e intonazione [*Stemning*] e altra cosa dalla flessibilità della voce nella coloratura e nel salto, giacché come possibilità essa è la reciproca commensurabilità di voce e intonazione e come realtà la loro consonanza nell'espressività; ad un cantante dram-

matico si richiede infine che l'intonazione sia appropriata alla situazione e all'individualità poetica. Se il cantante ha voce e aggiunge l'intonazione è artisticamente nella passione; se è anche attore, grazie alla mimica potrà persino abbracciare simultaneamente gli opposti. Quanto più è riflesso ed esercitato a far scorrazzare la voce sul pianoforte dell'intonazione, tanto maggiore sarà il numero di combinazioni di cui disporrà e potrà così soddisfare pienamente le richieste del compositore, sempre che la composizione sappia avanzare delle richieste all'espressività del cantante e non sia una di quelle opere insopportabili e ineseguibili. Se è meno riflesso non avrà tale estensione nell'intonazione e nel carattere. Ma c'è ancora un requisito: il fondamento più universale di tutta l'intonazione, e cioè la capacità di aggiungere fantasia alla voce, la capacità di cantare con fantasia. Un'interpretazione del genere è quella che ho ammirato nel Sig. Hansen nel punto suddetto.

Dal duetto con Zerlina ci si aspetta inevitabilmente molto. La prima scena con Anna ⁷ è troppo tumultuosa per potersi fare un'idea precisa di Don Giovanni; ma qui tutto è disposto bene, il contorno allontanato, l'attenzione ansiosa di sapere come egli si comporterà nel suo primo assalto, e si pensa: qui vedremo se Don Giovanni è un bellimbusto, un fanfarone (quale diventa un individuo quando vuol essere un Don Giovanni), che ha in Leporello un trombettiere credulone e in Mozart un trovatore impotente, o è quella celebrità e l'opera più famosa di quella celebrità. Il compositore fa il da farsi. L'accompagnamento è invitante e persuasivo; come il ripetuto mormorio del ruscello, così esso ritorna ammaliante, poiché l'orchestra bada a se stessa e continua e non sa finire; rende trasognati, e tuttavia avvince; ha un effetto inebriante come il profumo dei fiori; trasporta nell'infinito, non con l'energia del desiderio ma con il quieto anelare. Mozart senza dubbio sa quel che fa, e una Zerlina non è ritenuta avere le premesse dell'individualità che comportano un'altra interpretazione, come, ad esempio, l'accendersi violento della passione in una comunione del desiderio, in cui la concupiscenza femminile quasi gareggia in energia e audacia con la forza naturale di Giovanni; o un traviamiento femminile in Giovanni, nel quale viene dissipata un'infinita ricchezza femminile; o una resistenza vinta che cede con fierezza; o quella nobile semplicità che viene ingannata; o quella sublime purezza che viene macchiata; o quell'umile ardore che, una volta mortificato, è mortificato per tutta la vita; o quella profonda ingenuità che, disillusa, è disillusa per sempre; o la sacra passione dell'infinità che viene fuorviata in perdizione; o una temerarietà femminile che va in rovina, ecc. La seduzione di Zerlina è un tranquillo sposalizio che si svolge senza complicazioni. La cosa va essenzialmente così: lei non sa come sia accaduto, ma è accaduto e così è stata sedotta *; e il risultato dello strenuo sforzo mentale di Zerlina è questo: non si può spiagare. Ciò è di grande importanza per l'inter-

pretazione di Zerlina. E' stato perciò un errore da parte di un'attrice peraltro piena di meriti, Madame Kragh ⁸, cantare con enfasi la battuta: "No! Non voglio" ⁹, come se in Zerlina stesse maturando una decisione. Per niente. Fin dall'inizio ella è frastornata, confusa, esitante. Se in questo punto le diamo il pensiero tutta l'opera è sbagliata ^{* *}. Lo stesso vale per le parole successive: "Il cuore di Masetto sanguinerà" ¹⁰. Se questa simpatia ha significato non va più bene niente. La battuta perciò non deve significare di più, né essere cantata diversamente, dallo stare *au niveau* ¹¹ di gesti spontanei, come, per esempio, tenere stretto il grembiule, allontanare da sé l'abbraccio di Don Giovanni. Proprio questo rende incantevole e amabile Zerlina e corretto il suo rapporto con Masetto. Udire un'opera di riconciliazione nell'aria "*batti, batti*" ¹² è un totale fraintendimento. Non è ancora rientrata del tutto in possesso del suo briciolo di presenza di spirito, che in casa Masetto potrà sempre bastare e avanzare, ma non nella trappola di Don Giovanni; vede che Masetto è arrabbiato, per cui non ha alternative, deve perorare, come può, in sua difesa, giacché non ha capito di che si è trattato e per lei, nella sua innocenza, la sua innocenza non è assolutamente in discussione. Va mantenuta in questa ingenuità; non arriva neanche a capacitarsi perché Masetto possa essersi arrabbiato tanto. La riconciliazione perciò non deve avere nemmeno stabilità, come se ora fosse salva. Tutt'altro; appena vede Don Giovanni, ricomincia, e così deve nuovamente scappar via e piagnucolare un poco per Masetto ¹³, e poi lo consola, e alla fine crede che sono Don Giovanni e Masetto ad essersi guastati, lo sa Iddio perché, e lei quella che deve mettere pace. Lascia passare qualche anno e poi fai visita alla signora Masetto. Troverai Zerlina essenzialmente immutata. Come nell'opera folleggia qua e là, così ora sgambetta qua e là nella sua casa, deliziosa, adorabile, ecc. Se le domandassi: Ma come andò poi con quel Don Giovanni?, ti risponderebbe: Già, che strano, davvero uno strano giorno di nozze, una tale baraonda, e io che dovevo correre di qua e di là, ora era Masetto che mugugnava, ora Don Giovanni che voleva parlarmi, e sono sicura che se non fosse stato per me quei due si sarebbero uccisi. Va mantenuta così, affinché sia chiara la differenza di femminilità da Anna ed Elvira. Anna è relativamente molto meno colpevole di Zerlina. Ha scambiato Don Giovanni per Ottavio, tutto qui. Ma poiché è essenzialmente matura ciò è sufficiente a sconvolgerla forse per il resto della vita. Lo tiene nascosto il più a lungo possibile e poi sfoga la sua sete di vendetta ¹⁴. Ma Zerlina è imperterrita, corre come niente fosse sia a ballare con Don Giovanni che a confessarsi da Masetto, tutto l'insieme è un po' strano e ciascuno dei signori contendenti buono a suo tempo. Prende parte a tutto, si sente associata alle dame altolocate e importante quanto alcune di loro; partecipa alla cattura di Don Giovanni non perché questi l'ha sedotta, ma perché ha colpito Masetto (è

evidente ch'ella confonde il lato fisico e quello morale), e perciò considera Leporello altrettanto colpevole ¹⁵, in quanto anche lui ha colpito Masetto, il suo Masettino, cui lei vuole tanto bene e con il quale gli altri sono così cattivi.

Elvira è una figura femminile gigantesca nel capire con passione assoluta cosa significa essere sedotta. Non vuole salvare un briciolo d'onore dal mondo, vuole fermare Don Giovanni, naturalmente con la riserva che, se Don Giovanni le diventerà fedele, allora si ritirerà dall'attività itinerante della missione – ma in tal caso sarà stato appunto anche fermato. È tipicamente femminile, un'invenzione magnifica. Tuttavia, nella sua missione, è in un certo senso *ausser sich* ¹⁶ come donna, e perciò del tutto conseguentemente dovrà cadere su di lei una luce comica. Non penso a quella situazione profondamente tragica nel secondo atto, laddove ella prende Leporello per Don Giovanni ¹⁷, che un autore ha definito quasi crudele ¹⁸, ma a qualcos'altro. Lei è stata sedotta e ora vuole salvare le altre, senza pensare che per un'impresa simile occorrono studi propedeutici e parecchi esami, con cui si acquisisce l'abilità di mettersi al posto degli altri. Di ciò Elvira è assolutamente incapace. Ecco perché non riesce nemmeno a farsi capire da Zerlina. Qui Elvira diventa comica. Riversa tutto il suo pathos su Zerlina, e *am Ende* ¹⁹ Zerlina capisce meglio Don Giovanni di quanto comprenda Elvira. Un'attrice che interpreta Zerlina non deve perciò spaventarsi, tremare di paura alle parole di Elvira ²⁰, come accadeva nelle rappresentazioni del passato, questo è veramente troppo. Ella deve restare stupita di fronte a questa nuova sorpresa, talmente stupita che un bravo spettatore quasi sorriderà della situazione, mentre percepirà il tragico in Elvira.

2. A Don Giovanni, ora. Se qui il cantante aggiunge fantasia alla voce e usa quest'interpretazione per tale accompagnamento, che succede? La situazione diventa una situazione di seduzione? Forse, ma non in un'opera; in un dramma, invece, ove un seduttore non canta *alla* fanciulla ma *per* la fanciulla, egli può per tale via condurla a fantasticare. Abbozzerò una situazione del genere. La ragazza non sarà più una contadinella ma una Donna, una fanciulla matura di notevole qualità. Il seduttore ha voce e sa aggiungere fantasia. Così talvolta canta per lei i pezzi che lei predilige. Un giorno casualmente, si fa per dire, sceglie questo brano del *Don Giovanni*. Lo interpreta con tutta l'ispirazione della fantasia. Naturalmente non guarda verso la fanciulla, non le rivolge uno sguardo, un sospiro, altrimenti tutto è perduto. Guarda dritto davanti a sé, e la voce si muta gradualmente nello stato d'animo e nella seduttività della fantasia. La Donna ascolta, sentendosi al sicuro, e poiché sa che non canta a lei, che ciò che canta non riguarda lei, si abbandona alla fantasticheria, e dato che li abbiamo

immaginati di pari forza, il seduttore dovrà procurare il primo convegno nella fantasia e nel fugace vis à vis della visione fantastica e del presentimento. Se ciò viene rappresentato, non diventerà essenzialmente un'opera, ma nel dramma o nel racconto sarà attuato il passaggio da questa situazione alla realtà riflessa della seduzione.

Ora, se il compito del Sig. Hansen fosse stato quello di creare questa situazione in un dramma, la sua interpretazione sarebbe stata *omnibus numeris absoluta* ²¹, e chiunque sia competente in materia non negherà certo che fa impressione ascoltare un'interpretazione così superba. Calmo, insinuante nella voce, nostalgico e sognante, e tuttavia chiaro nel fraseggio, scolpendo ogni lettera affinché non vada perso o sciupato niente, produce un effetto di rara intensità. Ma se è in un'opera, come qui, che va sferrato l'attacco, quell'interpretazione superba è fuori luogo, non è una mela d'oro in una coppa d'argento ²². Don Giovanni non è un menestrello sentimentale e nemmeno un seduttore che nel primo approccio usa tale maschera. Se prendiamo un altro punto dell'opera, l'aria del mandolino ²³, per esempio, o l'intervento di Don Giovanni, "*poverina, poverina*" ²⁴, nella prima parte di Elvira, dirò, soffermandomi su quest'ultimo, che qui andrebbe usata quell'interpretazione. Questa effusione non è essenzialmente rivolta a nessuno; è Don Giovanni che se ne sta come sprofondato in se stesso e anticipa il godimento. Perciò lì va aggiunta fantasia alla voce e l'ironia non deve provenire dalla riflessione di Don Giovanni sulla situazione, ma mostrarsi allo spettatore che comprende Don Giovanni. L'attore perciò deve anche badare ad essere calmo in quel momento, mentre viceversa è corretto che durante l'aria vada avanti e indietro con una certa inquietudine. Ma soprattutto non deve venire in primo piano mentre canta queste parole, poiché Elvira non deve udirle. Non deve nemmeno cantarle a Leporello come fa con la parte restante di quest'aria. Essenzialmente esse stanno solo a significare che Don Giovanni è di buon umore. L'efficacia impareggiabile della situazione non deve risultare dalla riflessione o dalla perspicacia di Don Giovanni ma, come ha mostrato un autore ²⁵, è da cercare nell'effetto complessivo.

Nel duetto con Zerlina Don Giovanni canta a Zerlina. Lui è *Don Giovanni* e Zerlina un'adorabile contadinella. Con quella Donna della situazione ipotizzata era necessario cominciare a quel modo, perché manifestare subito il desiderio non avrebbe funzionato. Ecco perché si incominciava con un'innocente fantasticheria e vale per ogni seduzione: un passo affrettato e tutto è perduto. Perché Zerlina è una contadinella non ne segue che Don Giovanni debba cominciare in modo rozzo e volgare; Don Giovanni non agisce mai così. È irriflesso, ma in quanto forza della natura, ha sempre dignità e grazia. I recitativi che precedono il duetto sono, in senso buono, persino languidi. Ciò è del tutto corretto, poiché Don Giovanni è senza riflessione; e in una visione

fantastica tanto capiente dipingere una contadinella in un mantello idealizzante, quando come Don Giovanni si è sicuri ch'ella ha già il suo da fare a guardare ammirata il bell'uomo, è perfetto per non farle capire più nulla. Un tipo che allunga subito le mani sarebbe capito troppo in fretta da Zerlina e la metterebbe in guardia, giacché in tutta la sua ingenuità Zerlina è una ragazza per bene e non sta allo scherzo, ma così non ha il minimo sospetto. Nel frattempo, e come nota al testo di assoluta importanza, vediamo anche la superiorità di Don Giovanni, lo vediamo acchiappar mosche col miele, vediamo che in un certo senso ha ragione quando dice ad Elvira: "È stato solo uno scherzo" ²⁶. Questa battuta non è cattiva e nemmeno ironica, è immediata; Don Giovanni considera Elvira troppo forte per essere toccata da una scappatella con una Zerlinetta; lei, la sedotta "κατ'ἔξοχήν" ²⁷, e Zerlina! È fin troppo facile dare a Don Giovanni un poco di riflessione; nell'opera l'arte sta appunto nel tenerla fuori affinché Don Giovanni, acquistando un poco di riflessione, non diventi una figura mediocre e l'opera fallita nella sua costruzione. L'attore dovrà dunque assicurare la superiorità col portamento, l'espressione del viso, il gesto, la rappresentazione, con la piena validità di tutta la figura.

Il duetto comincia. La generalità sognante dell'accompagnamento (dovuta al fatto che la musica è un medio più universale) si renderà più distintamente udibile nell'applicazione di Don Giovanni nel mentre afferra Zerlina, nella forza naturale sua e dell'accompagnamento. Quando, sul più bello, la vede confusa e capisce che la sua ritrosia è un abbandono mascherato, tutta la propria superiorità si raccoglie in un'onnipotenza quasi imperiosa. È l'autocompiacimento della forza naturale. L'accompagnamento al primo: "Σὺ μίᾱ" ²⁸ non è perciò insinuante, ma energico e deciso. Lei si abbandona. Don Giovanni, naturalmente, non in quel modo. Qui si deve nuovamente vedere la sua superiorità. Nei confronti di Anna, Elvira e simili non è impensabile che Don Giovanni, nell'istante della vittoria, provi un piacere talmente intenso da assomigliare a un innamorato, che dà tanto quanto riceve, cosicché solo nell'istante seguente è un seduttore. Ma Zerlina si conquista e si gusta in un altro modo. Qui è appunto lo scherzo il godimento e Don Giovanni, immediato e puramente musicale, è nel suo elemento. Per lui Zerlina non è da meno di ogni altra donna, ma diversa da Elvira o Anna, e quindi a suo modo anche altrettanto attraente e essenzialmente altrettanto impegnativa. Perciò, ripeto, Zerlina va mantenuta in modo tale che quando la si vede e la si ascolta mentre è con Don Giovanni nel bravo spettatore produca una certa allegria, giacché inutilmente questi applicherà nei suoi confronti la categoria seria, e vista mentre è con Masetto strappa un sorriso, perché Zerlina essenzialmente non è né sedotta, né salva, ma continuamente richiesta.

Forse alcuni, diversi, addirittura i più, penseranno che tutte queste

considerazioni siano futilità, giacché quasi mai si vede Zerlina fatta oggetto di interpretazione estetica. Io stesso sono propenso a ritenerle tali e perciò mi sento in dovere di chiedere scusa al Sig. Hansen nel caso in cui, vedendo menzionato il suo nome, si prenda la briga di leggere lo scritto, e di chiedere perdono a “Fædrelandet”²⁹ se, alquanto stranamente, mi affatico su un contributo il cui difetto è proprio quello di essere troppo leggero. Il Sig. Hansen potrà facilmente perdonarmi. Che fortuna, quando si ha la passione e si è fatta la propria scelta nella vita, avere proprio la voce da cantante che ha lui! Che fortuna, quando si ha la passione e si è scelto il proprio mestiere, avere i numerosi buoni requisiti per un attore che lui indubbiamente ha! Quando uno ha avuto così tanto e lo ha fatto anche fruttare, non dovrebbe essergli difficile prodigare un poco del tempo delle prove alla propria andatura e al proprio portamento. In verità, non dovrei credere che le mie gambe o la mia andatura abbiano qualche rapporto con la mia interpretazione dell'opera più immortale; dovrei procurarmi subito gambe buone per... filarmela³⁰!

¹ Con questa sigla Kierkegaard aveva dato alle stampe la sua prima pubblicazione in assoluto, l'articolo *Ogsaa et Forsvar for Quindens hoie Anlæg* [Un'altra apologia delle alte doti femminili], apparso il 17 dicembre 1834 sul n. 34 del “Kjøbenhavns flyvende Post. Interimsblad” [La posta volante di Copenaghen. Foglio *ad interim*], diretto da J. L. Heiberg. A quel tempo la teoria e la pratica della comunicazione indiretta erano ancora di là da venire e la sigla non indicava un autore pseudonimo: era semplicemente un espediente per restare anonimi. Il riferimento qui è invece inequivocabilmente allo sconosciuto autore (designato dal curatore Victor Eremita con la sigla «A») degli scritti che costituiscono la prima parte di *Enten – Eller*, le *Carte di A* appunto, tra cui figura il saggio *Gli stadi erotici immediati ovvero l'erotico musicale*, un'analisi del *Don Giovanni* di Mozart, rispetto al quale questo articolo può dirsi una postilla o una nota aggiuntiva (cfr. *supra*, il § 9: *Gli scritti di critica teatrale* del saggio). Non solo l'interpretazione del capolavoro mozartiano e la visione estetica complessiva, ma anche lo stile, sono inequivocabilmente quelli dell'autore della prima parte di *Enten – Eller*.

² Dopo una pausa di quasi cinque anni, nel febbraio 1845, il *Don Giovanni* di Mozart comparve nuovamente nel cartellone del Kongelige Theater di Copenaghen e venne rappresentato cinque volte nella stagione, l'ultima l'8 maggio. L'opera era rappresentata secondo la rielaborazione danese di Laurids Kruse, *Don Juan*, Kjøbenhavn 1807, da cui sono tratte le citazioni nel testo.

³ L'espressione «*Saltmadstykke*», che letteralmente significa: pezzo (*stykke*) di cibo (*mad*) salato (*salt*) e che l'ODS (*Ordbog over det Danske Sprog*, udgivet af Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, voll. 1-28, Gyldendal, København 1918-1956) riporta come «rara» (cit., vol. 18, p. 499), citando come esempio di uso solo questo scritto di Kierkegaard, indicava un pezzo di carne (di manzo o di maiale) conservata sotto sale in un barile. Si noti altresì che «*stykke*» vuol dire anche «pezzo (teatrale)», «componimento (musicale)».

⁴ Cfr. Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, II, 22, in cui si riporta quanto Socrate pare abbia risposto ad Euripide che gli chiedeva un parere sull'opera di Eraclito: «Ciò che capii è eccellente: così pure, credo, quel che non capii» (trad. it. di Marcello Gigante, 4ª ed., Laterza, Roma-Bari 2000, p. 56).

⁵ Jørgen Christian Hansen (1812-1880), attore e cantante danese, sostenne il ruolo di Don Giovanni dal 1839 al 1870.

⁶ *Don Giovanni*, Atto I, scena 9ª; *Don Juan*, cit., Atto I, scena 9ª.

⁷ *Don Giovanni*, Atto I, scena 1^a; *Don Juan*, cit., Atto I, scena 2^a.

* Leporello e Zerlina potrebbero perciò dialogare in modo eccellente se a proposito di Don Giovanni lui le dicesse ciò che ai vecchi tempi disse ad Elvira e che la mandò in collera più di tutto: “Sì, oh sì, è molto strano! Un momento ci siamo, il momento dopo non ci siamo più” [*Don Juan*, cit., Atto I, scena 6^a, p. 22 (citazione a senso); cfr. *Don Giovanni*, Atto I, scena 5^a. n. d. c.]. E così Zerlina direbbe: “Già, non è quello che dico io? Non si sa come accadano le cose”.

⁸ Boline Margaretha Kragh, nata Abrahamsen (1810-1839), attrice e cantante lirica danese, sostenne il ruolo di Zerlina fin dal 1829 e con più frequenza dal 1833 al 1839, anno della sua morte prematura. Alla ripresa delle rappresentazioni, nel febbraio 1845, il ruolo fu affidato a Madame Augusta Stage.

⁹ [“*Nei! Jeg vil ikke!*”]: *Don Juan*, cit., Atto I, scena 9^a, p. 33 (cfr. *Don Giovanni*, Atto I, scena 9^a).

** In tal caso è alterato l’impianto: ciò che vi è di profondo e di greco, il fatto che Don Giovanni inciampa in una pagliuzza, in una Zerlinetta, mentre cade per tutt’altre forze. [Allusione alla Nemesi greca. n. d. c.]. L’effetto totale e l’unità dell’insieme stravolti. La passione di Anna, l’assassinio del Commendatore, il nuovo incontro con Elvira, tutto è contro Don Giovanni; egli è sul punto di essere fermato e per la prima volta in vita sua è in affanno. Tutto questo è accaduto molto presto, nelle prime due scene, quando l’opera era ancora all’inizio. Come dovrà dunque essere la seduzione che ha luogo nell’opera? Ci sono solo due possibilità: o una seduzione così difficile e rischiosa che l’incitamento della tensione ecciterà al massimo il desiderio di Don Giovanni e la sua forza (il che però indebolirà l’effetto di Anna ed Elvira e sarà da questo indebolito), oppure un’insignificante amabile contadinella, infantile e con una naturale birbanteria, una specie femminile di cui al Nord si trovano solo approssimazioni e per la quale la Chiesa cattolica ha una categoria ibrida. Don Giovanni è dunque sì nel suo elemento, ma l’effetto delle altre forze del canovaccio non è indebolito. Questa è l’idea di Mozart e in questa idea il componimento ha la sua bella unità, Mozart il suo compito felice. Don Giovanni e Zerlina si rapportano immediatamente l’uno all’altra come la forza naturale alla determinazione naturale, un rapporto puramente musicale.

¹⁰ [“*Mazettos Sjæl vil bløde!*”]: *Don Juan*, cit., Atto I, scena 9^a, p. 33 (cfr. *Don Giovanni*, Atto I, scena 9^a).

¹¹ “Sullo stesso piano”.

¹² In italiano nel testo: *Don Giovanni*, Atto I, scena 16^a (cfr. *Don Juan*, cit., Atto I, scena 17^a).

¹³ *Don Juan*, Atto I, scena 20^a; (cfr. *Don Giovanni*, Atto I, scena 19^a).

¹⁴ *Don Giovanni*, Atto I, scena 13^a; *Don Juan*, Atto I, scena 14^a.

¹⁵ *Don Giovanni*, Atto II, scena 9^a; *Don Juan*, Atto II, scena 11^a.

¹⁶ “Fuori di sé”.

¹⁷ *Don Giovanni*, Atto II, scena 3^a; *Don Juan*, cit., Atto II, scena 4^a.

¹⁸ *Enten – Eller*, I, SV² I 129; EE I 209.

¹⁹ “Alla fine”.

²⁰ *Don Giovanni*, Atto I, scena 10^a; *Don Juan*, Atto I, scena 10^a.

²¹ “Perfetta sotto ogni aspetto”.

²² Cfr. *Proverbi*, 25, 11.

²³ *Don Giovanni*, Atto II, scena 3^a; *Don Juan*, Atto II, scena 5^a.

²⁴ In italiano nel testo: *Don Giovanni*, Atto I, scena 5^a (cfr. *Don Juan*, cit., Atto I, scena 6^a).

²⁵ *Enten – Eller*, I, SV² I 116; EE I 195.

²⁶ [“*Det var kun en Spøg*”]: *Don Juan*, cit., Atto I, scena 10^a, p. 35 (citazione a senso); (cfr. *Don Giovanni*, Atto I, scena 10^a).

²⁷ “Per eccellenza”.

²⁸ [“*Vær min*”]: *Don Juan*, cit., Atto I, scena 9^a, p. 34 (cfr. *Don Giovanni*, Atto I, scena 9^a).

²⁹ Su “*Fædrelandet*” si veda *supra*, la nota 89 del saggio.

³⁰ Probabile autoallusione ironica di Kierkegaard alle proprie gambe arcuate e alla propria andatura incerta (di contro alle belle gambe e alla bella presenza del Sig. Hansen, che però non ha capito nulla del *Don Giovanni*). E profetica. Di lì a qualche mese le gambe di Kierkegaard saranno fatte oggetto di salace sarcasmo da parte dei giornalisti e dei vignettisti di “*Corsaren*” [Il Corsaro].

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Orwel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorfles.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Batllori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrín, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorfles, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andrae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe

- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettetini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo
- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, I-90128 Palermo

Phono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

Art and Criticism in Kierkegaard's Aesthetics

The present volume aims to reconstruct and examine Kierkegaard's aesthetics, that is, the Danish philosopher's conception of the work of art, as well as of its production and reception. This aspect of Kierkegaard's thought has been neglected by critics, who have mainly focussed on the aesthetic as an existential phase. It is a commonly held notion that in dealing with art and beauty Kierkegaard mostly borrowed from, and simplified, the work of other authors (e. g., Aristotle and Lessing, and especially Hegel and Heiberg), and that as a result his approach can hardly be seen as a coherent whole. In contrast with such an interpretation, the author of the present volume shows how in Kierkegaard's writings it is possible to identify an aesthetic approach that is systematic (albeit articulated in fragmentary ways). Such an approach informs Kierkegaard's numerous writings as a (literary and drama) critic, starting from his 1838 volume, *From the Papers of One Still Living*, up to the 1848 essay *The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress*, and beyond.

The appendix to the present volume presents the Italian translation of one of these critical works, Kierkegaard's 1845 *A Passing Comment on a Detail in Don Juan*, which is a sort of delightful gloss on his well-known essay on Mozart's *Don Juan* included in the first part of *Enten-Eller*.