

POSTILLE AL ROMANTICISMO DI ISAIAH BERLIN¹

Claudio Magris

The paper provides an overview of Isaiah Berlin's work on Romanticism, and devotes special attention to his essay The Roots of Romanticism. Magris, the recipient of the 2012 Isaiah Berlin Prize awarded by the University of Genoa's International Center for Italian Studies, discusses Berlin's theses with special regard to Friedrich Schlegel and E.T.A. Hoffmann, and to the relation between romantic culture and jurisprudence.

Non mi è facile ringraziare per questo premio che mi onora in modo particolare, per tante ragioni. Per le parole così generose di Dino Cofrancesco e di Massimo Bacigalupo, che mi hanno toccato profondamente, anche per l'amicizia e il calore che le hanno animate. Inoltre non può non incutere soggezione, stupore e un po' di imbarazzo vedersi premiati nel nome di Isaiah Berlin. Se si può accettare con buona coscienza un premio, un riconoscimento, lo si può fare perché consapevoli che qualsiasi piccolo valore che abbiamo eventualmente realizzato non è soltanto opera nostra, ma lo dobbiamo, consapevolmente o meno, a molti altri, persone che hanno condiviso la nostra vita o che magari abbiamo incontrato solo per un attimo ma significativo, e che ci hanno in qualche modo fatto capire cose che da soli non avremmo compreso o visto, che ci hanno aperto un orizzonte. Ogni riconoscimento dovrebbe essere spartito tra parecchie persone. Gregorio Magno diceva che senza i suoi fratelli non avrebbe capito le cose essenziali della vita e se lo diceva un grande Papa possiamo dirlo anche noi, pur senza essere pontefici. Certo, chi non è Papa può e deve dire di dovere la comprensione di cose fondamentali non solo ai fratelli, ma anche e talora in particolare alle sorelle.

Sarebbe patetico se cercassi di tracciare un ritratto di Berlin, che rappresenta, o meglio incarna come pochi altri l'Europa, la pienezza e la varietà della cultura europea e di quell'altro Occidente che è la cultura americana. Berlin è uno di quei grandi maestri che ci hanno illuminato la strada, spaziando nei più vari campi, dalla storia alla letteratura, dalla filosofia all'economia, dall'arte figurativa alla mu-

sica alla politica. Il nucleo centrale del suo pensiero è la libertà o meglio il rapporto fra *la* libertà e *le* libertà.

Una particolare affinità che, nella piccola dimensione che mi è concessa, sento con Berlin è la sua natura essenzialmente di saggista. Il saggio è un genere che mi sta particolarmente a cuore. E' un genere creativo per eccellenza, che unisce il rigore della ricerca - scientifica, storica, filosofica, filologica, a seconda dei casi - e l'avventura fantastica. Il saggio si crea il proprio oggetto strada facendo, saggiando, tastando il campo in cui si avventura senza sapere, all'inizio, che cosa sta veramente cercando. Il saggio parla di qualcosa per parlare di qualcosa d'altro, come ha scritto a suo tempo con particolare genialità Lukács; parla delle immagini cercando di rimandare a ciò che sta, indicibile, dietro le immagini. In questo senso è simile da una parte alla ricerca scientifica e dall'altra alla poesia e al romanzo; da questo punto di vista, supera quella scissione fra scienza e *humanitas* che tanto pesa nella nostra cultura.

Il saggio indaga il suo oggetto per affrontare, esplicitamente o implicitamente, attraverso l'analisi di quell'oggetto, fondamentali corde umane. Potrei citare molte opere di Berlin che corrispondono genialmente a tutto questo; mi limito a citarne una sola, *Il riccio e la volpe*, in cui l'analisi concreta di specifiche realtà culturali diventa scoperta di una fondamentale tipologia umana. Anche nella mia piccola ricerca mi sono trovato, istintivamente e spontaneamente, a fare qualcosa di analogo; libri come *Il mito absburgico* o *Lontano da dove* affrontano un tema che non si limita a quello apparente ed esplicito.

Poiché, come è stato detto, il buon Dio sta nei dettagli e ogni discorso generico rischia di perdersi nella vacuità, cercherò di fare alcune postille a uno dei libri, che, per ragioni professionali e non solo professionali, mi sono particolarmente vicini ossia il suo saggio *Le radici del romanticismo*, particolarmente rilevante per me dato che sono un germanista. Non è il solo libro che è stato, dal punto di vista della mia cultura germanistica, fondamentale; c'è pure quello su Hamann, autore che ho studiato con un interesse particolare, sia perché uno dei miei maestri, Sergio Lupi, è stato uno dei suoi maggiori in-

terpreti sia per il mio particolare interesse nei confronti delle teorie del linguaggio e dell'individualità culturale di Hamann e di Herder.

Ma è in particolare il volume sul romanticismo che mi ha toccato profondamente. Anche in questo campo la germanistica italiana ha una grande tradizione, rappresentata soprattutto da Ladislao Mittner e dalla sua scuola, soprattutto da due suoi allievi quali Giuliano Baioni e Giuseppe Bevilacqua, cui si devono studi fondamentali sull'interpretazione di quel periodo, dell'età classico-romantica e in particolare del romanticismo. Mi scuserete se potrò fare soltanto alcune osservazioni spicciole e sparse.

Anche in questo caso, come forse nel caso Hamann, Berlin si è cimentato con un grandissimo, radicale fenomeno culturale che non credo gli fosse particolarmente congeniale, dal punto di vista dell'immediata sensibilità, del suo modo di essere. Se Berlin cita ripetutamente la frase di Butler "ogni cosa è quello che è e non un'altra cosa" e la cita con profondo assenso, si potrebbe dire che una delle caratteristiche essenziali del romanticismo è proprio l'opposto, quello di essere - o di voler essere - sia una cosa sia un'altra, talora sia una cosa sia tutte le altre.

L'ambivalenza - ricordo il titolo di un celebre libro di Mittner, *Ambivalenze romantiche* - è una caratteristica del romanticismo. Proprio per questo è necessario lo sforzo razionale e ragionevole di sceverare questa ambivalenza, di interpretarla, di cercare di scioglierla, di tradurla in interpretazione razionale, interpretazione essenzialmente storica, che cerca di individuare che cosa un fenomeno è stato, rispetto a tutte le altre cose che avrebbe potuto o magari, come in questo caso, voluto essere.

Berlin, all'inizio del suo saggio, si confronta con la varietà, l'incredibile pluralità di fenomeni storici e culturali, anche reciprocamente contraddittori, che risalgono al romanticismo e hanno in esso la loro prima origine, la loro genesi - egli menziona il nazionalismo, l'esistenzialismo, il culto di grandi uomini, la democrazia, il totalitarismo, fenomeni compenetrati tutti, egli scrive, dal romanticismo. Proprio per questo, è necessario il grande lucidissimo sforzo che egli fa per distinguere, per capire ciò che il romanticismo è e ciò che non è stato.

Sempre, sin dall'inizio del suo saggio, Berlin sottolinea come nel romanticismo le arti, per la prima volta, "abbiamo dominato gli altri aspetti della vita" e sottolinea come il romanticismo sia stato anche, nella sua essenza, "una sorta di tirannia dell'arte sulla vita". Potremmo dire della vita riassunta e cercata nell'arte; vita intesa non tanto quale genesi dell'opera d'arte, quanto sua creazione e suo prodotto; vita che nasce o vuol nascere dall'arte.

In questo senso è fondamentale confrontarsi, come fa Berlin, con Friedrich Schlegel e la sua teoria dell'ironia romantica. Ironia che, scrive Berlin, è essenzialmente la tendenza, "ogni qualvolta vediamo un onesto cittadino occupato a sbrigare i suoi affari, ogni qualvolta vediamo una poesia ben costruita (una poesia costruita secondo le regole), ogni qualvolta vediamo un'istituzione pacifica che protegge le vite e i beni ai cittadini, dobbiamo riderne, farcene beffe, trattarli con ironia, mandarli a gambe all'aria, sottolineare che il contrario è altrettanto vero". Per Schlegel, l'unica arma contro la morte, contro l'ossificazione di ogni sorta di stabilizzazione e irrigidimento del flusso della vita è ciò che egli chiama *Ironie*. Ironia che, come scrive Berlin citando sempre Schlegel, investe pure e anzi soprattutto l'arte romantica, intesa quale "un perpetuo divenire che non attinge mai la perfezione".

Forse l'espressione "farsi beffe" potrebbe indurre ad una interpretazione sbagliata. Non si tratta tanto di un atteggiamento corrosivo contro le istituzioni sociali, quanto di un atteggiamento nei confronti della poesia stessa ovvero dell'arte in generale. Berlin parla giustamente della "famosa sconfinata *Sehnsucht* dei romantici"; sta qui l'essenza dell'arte romantica e della necessità del fallimento di ogni opera d'arte romantica, fallimento che non dipende da limiti dell'autore, ma è insito della natura stessa dell'opera che egli persegue, ed è la legge, la verità dell'opera. L'opera d'arte, per Schlegel, deve cogliere l'infinito, il Tutto, come rivela il grande romanzo di Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, l'opera forse che rappresenta e incarna di più questa ricerca necessaria e necessariamente impossibile dell'infinito. Perciò ogni opera d'arte, appena compiuta, reca in sé il senso del fallimento rispetto alla meta, irraggiungibile ma insostituibile, che essa si propone. L'opera deve, ma non può rappresen-

tare l'infinito e perciò l'opera d'arte, anche la più alta, è un'opera fallita.

E' un'intuizione fondamentale, da cui deriva tutta o almeno gran parte della letteratura moderna e contemporanea, come ha scritto un grande studioso, Giuseppe Bevilacqua. L'opera d'arte non è più creazione, espressione, ma impulso di racchiudere l'infinito. In questo senso, essa necessariamente fallisce. Questo diventerà sempre più valido con lo scorrere del tempo e caratterizzerà, ad esempio, i grandi romanzi del Novecento, Joyce, Proust, Musil, Svevo - che in qualche modo discendono tutti dallo *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis e spesso sono incompiuti come esso e non per casualità accidentale o per inettitudine dell'autore, ma perché l'incompiutezza è divenuta un fondamentale elemento strutturale. Raffaele La Capria ha scritto che i grandi romanzi del Novecento sono "grandi romanzi falliti": questo non è certo giudizio di valore negativo, ma sta a indicare che questi romanzi hanno dovuto assumere su sé stessi, nelle loro stesse forme e strutture espressive, l'impossibilità di racchiudere e rappresentare la totalità del mondo, di coglierne l'essenza.

La crescente complessità della realtà e della conoscenza, che si fa sempre più vertiginosa col passare del tempo, renderà sempre più impossibile cogliere la totalità, individuare quel filo rosso che tiene insieme organicamente i vari, innumerevoli particolari della realtà, e quindi questo fallimento, questa disgregazione si farà sempre più frequente e necessaria. In tal senso, Schlegel, con la sua ironia romantica, crea, fonda tanta letteratura moderna e ancora contemporanea.

Ma c'è un altro elemento che fa di Friedrich Schlegel - infelice scrittore in proprio, ma geniale critico e filosofo dell'estetica e della letteratura - un ambiguo fondatore della letteratura moderna-contemporanea. E' Schlegel che permette forse di superare la difficoltà, sottolineata da Berlin, di "scorgere la natura del rapporto tra questo grande sconvolgimento romantico e la rivoluzione politica". Il tema della rivoluzione, del suo rapporto con la libertà e con il liberalismo, e il rapporto tra arte e politica è centrale in genere dell'opera di Berlin, e campeggia con grande intensità nel suo saggio sul romanticismo. E' un tema che, presente sempre, lo è in modo particolare pro-

prio nel romanticismo stesso. Qui si possono forse fare alcune postille alle pagine di Berlin. Come sappiamo, all'inizio la rivoluzione francese viene salutata con grande favore dagli scrittori, dai filosofi, dagli intellettuali tedeschi più avanzati, da Schiller a Kant. Nemmeno la violenza, come ricorda Berlin, riesce a mutare nella sostanza l'entusiasmo, ad esempio di Kant, per la rivoluzione. Ma a poco a poco gli eventi della rivoluzione francese, e soprattutto il Terrore, allontanano molti dei grandi scrittori tedeschi, ad esempio Goethe. Non diventeranno reazionari ovvero nostalgici del passato e nemici di ogni progresso, ma piuttosto dei conservatori liberali o dei liberali conservatori. Classico l'esempio di Goethe - studiato mirabilmente da Giuliano Baioni - che cerca un superamento ma anche un inveramento della rivoluzione nel classicismo.

Schlegel è uno dei più accaniti entusiasti della rivoluzione francese, nemmeno il Terrore lo scoraggia; sino ad un certo punto, egli sogna una rivoluzione totale, per la quale è legittimo pagare anche un alto prezzo, una rivoluzione che cambi veramente e radicalmente la vita. Ma di colpo - è straordinario notare come tutto ciò avvenga nel giro di pochi mesi - dinanzi agli eccessi e all'involuzione della rivoluzione francese, egli decide che la rivoluzione è impossibile in politica, che non la si può fare e dunque non la si deve nemmeno tentare sul terreno politico, ma che la si fa nell'arte, nel comportamento, nella morale, nel sesso e così via.

Schlegel diventa un collaboratore di Metternich ben più reazionario e autoritario di Metternich stesso, nemico di ogni innovazione anche modesta, di ogni progresso. Il suo radicalismo rimane ed anzi si accentua, ma si riversa tutto nel campo artistico. La rivoluzione si fa ma solo nell'arte, nel costume. L'autorità di polizia va mantenuta ed imposta, ma vengono abbattute le regole che riguardano il lavoro letterario, la creazione artistica, i comportamenti morali e sessuali, e in particolare ogni razionalità all'interno dell'opera d'arte. Molto nasce dal confronto fra un grande saggio di Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Sulla poesia ingenua e sentimentale, pubblicato tra il 1795 e il 1796, e il saggio *Über das Studium der griechischen Poesie*, Sullo studio della poesia greca, scritto da Friedrich Schlegel negli stessi mesi ma pubblicato due anni dopo.

Schlegel riprende, radicalizza e rovescia il geniale saggio di Schiller. In quest'ultimo, Schiller aveva affermato che la poesia degli antichi era ingenua ossia era natura, armonia fra il soggetto ed il mondo, tra la ricerca del senso della vita e l'immanenza di questo senso nella vita stessa. Il poeta moderno è invece, per Schiller, sentimentale; non è più natura, l'ha perduta, e la poesia vive di questa nostalgia nei confronti della natura perduta, dell'armonia fra la ricerca del senso e il senso. Il poeta moderno, sentimentale, è destinato a cercare, a non trovare ma a continuare a cercare quella pienezza di senso che il poeta ingenuo ha in sé. Da questa intuizione fondamentale deriveranno tante fondamentali interpretazioni della letteratura moderna e contemporanea.

Schlegel riprende questo contrasto ma lo esaspera. Per Schiller, il poeta sentimentale ovvero moderno ha certo perduto l'ingenuità, ma, consapevole di questa perdita, è alla ricerca di una armonia. Non è e sa di non essere, di non poter essere più un classico, ma sa che la classicità è il valore supremo e in qualche modo si rivolge alla classicità, a questa simbiosi di fantasia e ragione che la costituisce. Il poeta moderno, per Schiller, è come un satellite che si sia staccato dalla terra, che abbia perduto il contatto diretto con la terra, ma che continui a roteare, in una direzione ben precisa, intorno a quella terra. Per Schlegel invece, se è lecito continuare questa metafora, il poeta moderno è un satellite che non solo ha perduto la terra, ma la cui orbita si fa sempre più ellittica portandolo sempre più lontano dalla terra, dalla classicità, dalla simbiosi di fantasia e ragione, in una cattiva infinità in cui tutto è possibile e dunque tutto diventa necessario e lecito.

Schlegel intuisce uno dei caratteri fondamentali dell'arte moderna e cioè il fatto che essa sia divenuta soggetta alla legge del consumo, e dunque a una spasmodica ricerca del nuovo. Il consumo, per essere alimentato - e *deve* essere alimentato - è condannato a crescere, l'accrescimento è una sua necessità, come intuisce Schlegel con una formidabile comprensione della trasformazione economica che sta avvenendo in quel periodo e che sta investendo non soltanto la sfera economica ma tutta l'attività umana, generando un nuovo tipo d'uomo, il cosiddetto *Homo oeconomicus*. Un'opera d'arte, per esse-

re consumata, deve divenire sempre più appetibile e dunque sempre più nuova, sempre più altra, sempre più diversa dai perenni modelli classici, dalla forma perfetta degli antichi greci, cui - secondo Schiller - non solo il poeta ingenuo ma anche il poeta sentimentale si ispirava, pur non potendo, quest'ultimo, raggiungerlo. Come un palato assuefatto a dei cibi piccanti ha bisogno di essere sollecitato da cibi sempre più piccanti, scrive Schlegel, l'arte è costretta a diventare sempre più altra, sempre più nuova, sempre più stravagante, sempre più bizzarra. Un processo che da allora è continuato e si è fatto e va facendosi sempre più esasperato, sempre più radicalmente stravagante, sempre più necessariamente alla ricerca di ciò che si sottrae a qualsiasi regola prestabilita, a qualsiasi norma compositiva.

È quanto è accaduto da decenni e decenni e sta ancora accadendo. L'opera d'arte non trova più la sua identità nel suo risultato, come l'opera classica, che si trova bella perché la si guarda e la si vede bella. L'opera d'arte moderna e contemporanea è spesso tale perché si proclama a priori tale; viene riconosciuta come opera d'arte non per il giudizio o la reazione estetica del lettore o dello spettatore, ma perché viene proposta come opera d'arte. Quando leggiamo Omero o anche Tolstoj o quando vediamo la Cappella Sistina o I Prigionieri di Michelangelo, vediamo, dinanzi a quelle immagini, a quelle figure, che si tratta di grande arte e non soltanto perché ce lo hanno detto, perché abbiamo studiato e letto da qualche parte che Omero e Tolstoj sono grandi poeti o che Michelangelo è un grande artista. Quando invece siamo portati ad ammirare *La merda d'autore* di Piero Manzoni, non scopriamo necessariamente una sua particolare bellezza, una particolare ragione di interesse davanti a un oggetto che si rivela nella sua epifania. Se quella merda in scatola non venisse presentata con la firma che porta ossia con l'attributo di essere la creazione artistica di un artista, non sapremmo che si tratta di arte.

Non sto sostenendo alcun giudizio positivo o negativo nei confronti dell'una o dell'altra forma di arte, perché è ovvio che la linea diciamo così della stravaganza propugnata da Schlegel ha creato tanti capolavori. Ma è indubbio che il romanticismo abbia mutato e stia mutando il nostro atteggiamento non verso l'una o l'altra opera d'arte o forma d'arte o stile d'arte, ma verso l'arte in sé. Vorrei rac-

contarvi un aneddoto realmente accaduto che fa toccare con mano questa realtà. A New York c'è la famosa galleria d'arte di Leo Castelli, grande gallerista triestino morto molto anziano alcuni anni fa, di cui sono stato amico. Quando avevo occasione di andare a New York, andavo a trovarlo.

Una volta, con mia moglie, sono andato a trovarlo nella sua galleria. In quel giorno molte gallerie, ed anche la sua, erano chiuse, ovvero aperte ma parate a lutto (ossia tutti i quadri erano coperti da un drappo nero) per protesta contro un giudice che aveva condannato un pittore per oscenità. La galleria dunque era vuota, c'erano appesi alla pareti quadri che non si vedevano perché erano coperti da drappi neri, tutti uguali salvo le dimensioni. Noi tre chiacchieravamo, seduti su un divano. Ad un certo momento è entrata una giovane signora evidentemente ignara della dimostrazione di protesta, che ha scambiato quella manifestazione di protesta per una esposizione. Ha passato almeno un'ora davanti ai quadri coperti dal drappo nero, ogni tanto prendendo appunti, tornando a vedere l'uno e l'altro e così via. Castelli non ha potuto fare a meno di rivolgerci un'occhiata un po' imbarazzata.

E' questa ricchezza del romanticismo che vive nel saggio di Berlin e abbraccia tanti campi che ora non posso nemmeno nominare, dall'arte figurativa alla politica al diritto. Tutto si tiene: Berlin manifesta un grande interesse anche per Hoffmann, un autore che io ho studiato molto, sul quale ho scritto vari articoli e due libri. Autore interessantissimo, perché mostra una componente illuminista che esiste all'interno del romanticismo apparentemente più sfrenato, come le sue storie di fantasmi, di sosia, di follie, di misteri. E' proprio questa componente, questa compresenza di confronto con l'irrazionale e di senso della ragione che, probabilmente, può avere attratto l'interesse di Berlin su Hoffmann.

Certo, Hoffmann parla della necessità di varcare la porta d'avorio e discendere nel regno dei sogni, dove tutto turbinava e gira in un mistero travolgente. Ma Hoffmann - cosa che spesso si dimentica - ribadisce pure la necessità poetica di un secondo momento complementare, la risalita da quel buio profondo e l'uscita da quel regno senza perdersi - senza "svanire" - nel sogno. Se in un passo famoso

e tante volte citato unilateralmente Hoffmann afferma che il sogno è il “poeta latente”, egli soggiunge che sono “la coscienza dell’Io”, e “l’intelligenza”, a portare alla luce il poeta latente e dargli forza di entrare “fisicamente, in carne ed ossa” nella vita. Al movimento - necessario - della discesa e della dispersione nell’indistinto si contrappone sempre, in Hoffmann, quello della risalita verso la luce e l’unità. Certo, molti dei suoi eroi sono impari alla necessità di scendere negli abissi del loro inconscio e finiscono per perdersi in quella discesa che è necessaria e insieme pericolosa.

C’è in Hoffmann il senso di quella che io ho chiamato “l’altra ragione”. Nel suo romanzo *Gli elisir del diavolo* la follia, per il protagonista, è un’orribile angoscia, la perdita della ragione e del senso della propria individualità, contro la quale egli combatte strenuamente, perdendo spesso le battaglie ma senza mai arrendersi, sino alla morte. D’altronde, nello stesso romanzo, per un altro personaggio, Schönfeld - Belcampo, esiste un’altra ragione: non quella che siede in alto come un doganiere per impedire l’entrata di tante cose nell’io, per sbarrare la strada alla vertiginosa molteplicità del mondo; non quella che assomiglia a un esercito in parata che sfila ordinato, bensì quella che assomiglia a una festa, a un popolo - ovvero alla molteplicità sottesa in ogni coscienza individuale - che si abbandona a un inebriante disordinato carnevale in piazza. Nel suo capolavoro, *L’uomo della sabbia*, Hoffmann critica non l’Illuminismo ma un illuminismo scolastico che non fa i conti con le forze del profondo; che sottovaluta le forze del profondo - come la fidanzata dell’infelice Natanaele, la quale vede giustamente come gli incubi del suo amato siano frutto di mera suggestione ma non capisce la forza di questa terribile suggestione.

Hoffmann tende a una ragione, se vogliamo a un Illuminismo che non rimuova la consapevolezza dell’inconscio ma che si confronti con esso. Non a caso nel catalogo della libreria parigina Jose Corti, centro del movimento surrealista, erano stampate nel 1931 alcune tabelle che contenevano un elenco degli autori la cui lettura veniva rispettivamente raccomandata e proibita. “Leggete” e “non leggete” s’intitolavano le liste di celebrazione e di proscrizione che imponevano l’attenzione o ponevano al bando, in nome della poetica

surrealista, scrittori e filosofi delle più varie epoche. Nella maggior parte dei casi, i perentori elenchi non destano sorpresa ed emettono sentenze prevedibili. Leggete Lautréamont non leggete Schiller. Può sembrare invece strano che il nome di Hoffmann figurasse tra quelli messi all'indice, tra gli autori vietati, affiancato spregiativamente a San Tommaso e a Aristotele, agli artefici della totalità logica del mondo. Ma Hoffmann, salutato come fratello precursore da Gogol, Nerval, Dostoevskij, Baudelaire e Freud, meritava, dal punto di vista dei surrealisti, il loro rifiuto, perché non esaltava la fantasia sfrenata e la connessione immotivata, ma cercava nuove, nascoste, complesse e anche ambivalenti ma sempre logiche connessioni. Si capisce come un grande liberale quale Berlin, che credeva nella ragione, amasse questo scrittore che, fedele alla vera ragione, non rimuoveva l'inconscio, l'irrazionale.

Un altro tema su cui amerei soffermarmi è l'attenzione dedicata da Berlin a un altro problema fondamentale ovvero al rapporto fra la cultura romantica e il diritto, l'influsso del romanticismo sul diritto. Una realtà fondamentale, della quale ho cercato un po' di occuparmi e della quale si stanno occupando anche alcuni miei allievi e allieve di Trieste, in particolare Maria Carolina Foi. In età romantica si verifica in Germania una singolare alleanza, quasi una simbiosi tra poesia e diritto - inteso quale diritto consuetudinario e non quale *lex positiva*. I fratelli Grimm, grandi filologi e letterati, erano giuristi. Raccolgendo le loro celebri fiabe, intendevano salvare il grande patrimonio del "buon vecchio diritto" ossia delle consuetudini, degli usi locali del popolo tedesco nella sua coralità; patrimonio che nei secoli era stata conservato nella letteratura popolare. Nella stessa epoca scoppia in Germania una interessantissima polemica giuridica fra Thibaut, che propugna per la Germania, sul modello napoleonico, un codice civile unitario e unificante - atto a rendere tutti i cittadini uguali davanti alla legge ed a spazzare via i privilegi feudali - e Savigny, che vuole invece difendere la varietà, le diversità locali, le differenze e disuguaglianze dell'antico diritto comune consuetudinario, espressione del Sacro Romano Impero, vedendo invece nel codice unico uno strumento di livellamento autoritario.

Naturalmente, a seconda delle circostanze, è una o l'altra delle posizioni a difendere concretamente la libertà degli uomini: il modello unificante potrà diventare appiattimento tirannico delle diversità o tutela dei diritti di tutti gli uomini. E' interessantissimo, da questo punto di vista - e sarebbe interessantissimo se Berlin si fosse misurato, col suo genio, con questo autore - il percorso di Heine. Heine inizia quale cantore del diritto consuetudinario, delle sue peculiarità e della sua organicità depositate nei secoli e riecheggianti nel *Voskslied*, nel canto popolare. Più tardi, egli si accorge che quella consuetudine è un aspetto della *deutsche Misère*, della arretratezza tedesca e dell'iniqua separazione fra i corpi sociali; egli diventerà, anche quale poeta, paladino di Napoleone e del codice napoleonico, vedendo nella sua azione unificante la creazione di una nuova, moderna totalità epica.

Non si finirebbe mai, leggendo e rileggendo questo volume di Berlin, come tanti suoi altri, di chiosare, riprendere, sviluppare tutti gli spunti, tutti i semi di pensiero che egli ha sparso. Non so se abbiano ragione lui e Butler oppure il romanticismo ossia se una cosa sia quella cosa e non anche un'altra. Ma so come Berlin ci abbia insegnato, con una forza straordinaria, comunque a lottare perché una cosa sia quella e non un'altra.

NOTE

¹ Testo del discorso pronunciato il 14 settembre 2012 a Santa Margherita Ligure in occasione del conferimento del Premio Berlin 2012 del Centro Internazionale di Studi Italiani dell'Università degli Studi di Genova.