

**studi**  
**germanici**



**12**  
**2017**

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

## Indice

### Saggi

#### Cultura

- 9 Emily Martone**  
Ontologia tragica e tragedia dell'Esistenza. Il precario equilibrio tra necessità e libertà nella filosofia di Schelling e Kierkegaard
- 47 Luca Crescenzi**  
Melancholia e Satana. Walter Benjamin e *Agessilaus Santander*
- 87 Filippo Ranghiero**  
Una storia di potere e sopravvivenza: l'Ospedale ebraico di *Iranische Straße*
- 107 Michele Sisto**  
Cesare Cases e le edizioni italiane del *Faust*. Letteratura, politica e mercato dal Risorgimento a oggi
- 179 Ida De Michelis**  
L'afflato magico di Faust nel cinema italiano
- 195 Anne Klara Bom – Torsten Bøgh-Thomsen**  
«La sensazione di una melanconica positività!». Valuations of the Popular Hans Christian Andersen in Italy

#### Letteratura

- 217 Gabriella Catalano**  
*Vera Icon*. Goethe e la collezione Boisserée in «Ueber Kunst und Alterthum»
- 241 Paola Di Mauro**  
Biopolitica di un'assenza: in margine alla fiaba di *Dornröschen*
- 265 Fabrizio Cambi**  
L'insalvabilità dell'io e il gesto espressionista nella poetica del superamento e nell'orizzonte goethiano di Hermann Bahr
- 279 Riccardo Concetti**  
*Die Verhüllte* di Robert Michel. Turbamenti orientalistici di un racconto dimenticato della *Wiener Moderne*

- 291 Massimo Libardi – Fernando Orlandi**  
La «Soldaten-Zeitung». Una palestra per *L'uomo senza qualità*
- 311 Mauro Nervi**  
«Jargon ist alles». Kafka e la lingua jiddisch
- 329 Vanessa Pietrantonio**  
Tra i corpi celesti e il deserto. La topografia immaginaria di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann

### **Linguistica**

- 349 Anne-Kathrin Gärtig**  
Italianismen im Deutschen. Potentiale und Grenzen der Analyse mithilfe der Datenbank OIM

### **Ricerche**

- 385 Elisa D'Annibale**  
Gentile, Gabetti e i fuoriusciti ebrei tedeschi. Il caso di Karl Löwith
- 405 Natascia Barrale**  
I germanisti e l'accordo culturale italo-tedesco: l'avvio di una ricerca
- 415 Elena Giovannini**  
Il viaggio in Italia. Nuove prospettive sui resoconti di viaggio
- 423 Osservatorio critico della germanistica**  
a cura di Fabrizio Cambi

# L'insalvabilità dell'io e il gesto espressionista nella poetica del superamento e nell'orizzonte goethiano di Hermann Bahr

Fabrizio Cambi

Hermann Bahr<sup>1</sup>, filosofo, giurista, economista, filologo, autore di oltre quaranta opere teatrali e dieci romanzi, sensibile e versatile nonché prolifico critico letterario, inesauribile animatore culturale, è una figura centrale e illuminante nella temperie culturale a cavallo fra Otto e Novecento, sinteticamente riassumibile con il termine *Moderne*. A fronte della centralità e vastità della sua opera non corrisponde d'altra parte nella cultura italiana un'adeguata notorietà, se non forse per il famoso e fortunato saggio *Expressionismus* (1916)<sup>2</sup>, con il quale il movimento artistico

---

<sup>1</sup> Per un profilo biografico e dell'opera di Bahr (Linz 1863 - München 1934) nel contesto culturale fra Otto e Novecento si veda in particolare Reinhard Farkas, *Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne*, Böhlau, Wien u.a. 1989, e Donald G. Daviau, *Understanding Hermann Bahr*, Röhrig, St. Ingbert 2002. Sui più recenti indirizzi di ricerca si segnala il volume *Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr*, hrsg. v. Tomislav Zelić, Peter Lang, Frankfurt a.M. u.a. 2016. Un'esauriente bibliografia critica, distribuita cronologicamente, è contenuta nel sito del *Bahr-Projekt* dell'Università di Vienna. In relazione ai temi qui trattati nella letteratura critica recente si segnalano i seguenti studi: Marina Brambilla, *Die essayistischen Schriften Hermann Bahrs*, in *Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900-1920)*, hrsg. v. Marina Brambilla – Maurizio Pirro, Rodopi, Amsterdam-New York 2010, pp. 29-46; *Hermann Bahr – Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden*, hrsg. v. Mortien Anton Müller – Claus Pias – Gottfried Schnödel, «Jahrbuch für internationale Germanistik» (2014); Wolfgang Müller-Funk, *Der Essay als ästhetische Positionierung – Hermann Bahr als Programmierer der Wiener Moderne* e Gilbert Carr, *Hermann Bahr als Kritiker und Porträtist*, entrambi in *Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr*, cit., rispettivamente pp. 15-32 e pp. 33-48.

<sup>2</sup> La prima edizione di *Expressionismus* uscì nel 1916 presso Delphin-Verlag di Monaco in una tiratura di 60 copie numerate, corredata da 19 illustrazioni e con un'ampia bibliografia nella quale sono indicati, fra gli altri, tre testi di Wilhelm Worringer, (*Abstraktion und Einfühlung*, *Formprobleme der Gotik* e *Die altdeutsche Buchillustration*) e due di Martin Buber (*Ekstatische Konfessionen* e *Daniel, Gespräche der Verwirklichung*). Negli anni seguenti seguirono numerose ristampe. Di particolare rilievo è quella del 1920 sulla cui copertina è riportata la riproduzione del *Selbstporträt mit schwarzem Tongefäß* di Egon Schiele. In questa edizione muta l'ordine delle immagini che sono ora 20 (ne vengono tolte quattro e inserite cinque nuove), fra le quali di Picasso, Matisse, Pechstein,



e letterario ottiene il suo crisma ufficiale con una sua significativa definizione e collocazione nel panorama della storia dell'arte e della letteratura. Per la prima volta, infatti, proprio durante la Grande Guerra, viene pubblicato il primo lucidissimo contributo critico su una delle ultime tendenze dell'arte contemporanea nei primi due decenni del Novecento, non a caso dedicato ad Alfred Roller, scenografo, pittore e grafico, dal 1902 presidente della *Wiener Secession*. Non che Bahr sia stato, com'è noto, il creatore del termine 'espressionismo', usato per la prima volta nel 1901 in Francia dal pittore Julien-August Hervé e nel 1911 da Otto zur Linde<sup>3</sup>, il primo ad applicarlo alla poesia, e nello stesso anno da Wilhelm Worringer in un saggio su Cézanne, van Gogh e Matisse.

L'imponente opera saggistica di Bahr, sviluppata in parallelo a quella specificatamente letteraria, narrativa e drammatica, in un arco di tempo di più di cinquanta anni, dagli anni Ottanta, caratterizzati da un lato dal consolidamento e dalla crescita dell'Impero guglielmino e dall'altro dal declinante ma ricchissimo *humus* culturale nell'Impero austroungarico, fino al traumatico concludersi della Repubblica di Weimar, fa dell'autore al tempo stesso attore, cronista e interprete di un'epoca segnata da impetuose e profonde trasformazioni, dal diffondersi delle avanguardie e dalla interazione

---

Boccioni e Severini. A questa edizione si farà riferimento, indicando alla fine della citazione nel testo la pagina preceduta dalla sigla E. La prima traduzione in italiano con il titolo *Espressionismo* uscì da Bompiani nel 1945 a cura di Bruno Maffi e con una introduzione di Mario De Micheli. Le citazioni qui riportate in italiano sono tratte da Hermann Bahr, *Espressionismo*, trad. e postfaz. di Fabrizio Cambi, Silvy Edizioni, Scurrelle (TN) 2012. Rinviano ai testi sopracitati per un quadro biografico dell'autore, mi limito a ricordare che Bahr, ormai cinquantenne, non fu arruolato durante la Prima guerra mondiale che egli, secondo un sentire pressoché unanime, accolse con entusiasmo come attesta il libro *Kriegsseggen* (1915) che precede la stesura del saggio sull'*Espressionismo*.

<sup>3</sup> Il termine *Espressionisme*, in un'accezione non ancora ben definita, compare infatti a Parigi nel 1901 nel catalogo del 'Salon des Indépendents', in cui con questo titolo sono riportate otto opere di Julien-August Hervé. Alla diffusione del termine contribuì Wilhelm Worringer con l'articolo *Entwicklungsgeschichtliches zur modernen Kunst*, pubblicato su «Sturm» nel 1911, nel quale intende difendere Herwardt Walden. Per tradizione si fa risalire l'origine del nome al collezionista d'arte Paul Cassirer, membro della giuria della *Secessione berlinese* che, contrapponendo le opere di Eduard Munch a quelle dell'impressionismo, definiva le prime 'espressioniste'. Ai pittori espressionisti francesi fa riferimento Lovis Corinth in occasione della 'XXII Mostra della Secessione'. Sul piano letterario fu Kurt Hiller, nell'articolo *Die Jüngst-Berliner* su Ernst Blaß e Georg Heym, uscito nel luglio del 1911 sulla «Heidelberger Zeitung», ad affermare il termine: «Wir sind Expressionisten. Es kommt uns wieder auf den Gehalt, das Wollen, das Ethos an». Per un quadro più dettagliato sull'origine del termine cfr. Paolo Chiarini, *L'espressionismo tedesco*, Silvy Edizioni, Scurrelle (TN) 2011, in particolare pp. 91-97; Fritz Schmalenbach, *Das Wort Expressionismus*, in «Neue Zürcher Zeitung», 11 marzo 1961, p. 5; Donald E. Gordon, *On the Origin of the Word 'Expressionismus'*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 29 (1966), pp. 368-385; Arturo Larcati, *Espressionismo tedesco*, Editrice Bibliografica, Milano 1999.



e commistione dei generi figurativi e letterari. Bahr rappresenta un caso unico per essere stato l'auscultatore e la cassa di amplificazione di eventi culturali della *Jahrhundertwende*. L'enucleazione e la ricettività immediate del fenomeno artistico, questi i suoi tratti più significativi e originali, sono il frutto di un'eccellente vena sismografica che innesta nella sfera dell'arte una poetica del superamento, come metro di analisi critica del nuovo, sostenuta da una sostanziale adesione alla filosofia empiriocriticista di Ernst Mach. Bahr, critico militante del presente, ci aiuta a comprendere le dinamiche evolutive e la pluralità di correnti e tendenze nel campo figurativo e letterario che caratterizzano la *Moderne* e in particolare lo *Jungwien* in base al principio della relativizzazione e della consapevolezza, sempre più forte nel corso degli anni, che l'arte contemporanea, e quindi anche quella impressionista e quella espressionista, rappresentano e colgono la verità solo in modo parziale e unilaterale. L'analisi e il commento degli scenari artistici contemporanei offrono l'occasione per compiere proiezioni ad ampio raggio nella storia dell'arte e della cultura.

Affrontando il saggio di Bahr sull'*Espressionismo* si tratta di verificare quindi in che misura l'autore ne coglie realmente la natura e le finalità. Occorre premettere che l'oggetto stesso da lui scelto, l'espressionismo appunto, e la prospettiva della sua valutazione critica suscitavano sorpresa e provocarono reazioni negative<sup>4</sup> nei confronti di un autore noto per essere stato il teorico dell'impressionismo e soprattutto il superatore del naturalismo già alla fine degli anni Ottanta con i saggi *Zur Kritik der Moderne* (1890) e *Die Überwindung des Naturalismus* (1891) in cui si denunciavano i limiti dell'estetica naturalista come attestano questi famosi passaggi programmatici:

Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen. In den breiten Massen der Unverständigen, welche hinter der Entwicklung einhertrotten und jede Frage überhaupt erst wahrnehmen, wenn sie längst schon wieder erledigt ist, mag noch von

<sup>4</sup> È significativo il numero delle reazioni a caldo, tenuto anche conto della esigua tiratura della prima edizione del saggio. Fra le principali: [*Hermann Babrs religiöse Wandlung*], in «Kölnische Volkszeitung», 30 Mai 1916, nachgedruckt im «Deutschen Merkur», *Der romfreie Katholik*, 47 (1916), pp. 100-101; Zusammen mit Max Picard, *Ende des Impressionismus*, in «Masken. Zeitschrift für deutsche Theaterkultur», 12 (1916), pp. 109-110 (15 November 1916); Adolf Bohne, in «Die Aktion», 6 (1916), pp. 473-476 (19 August 1916); Felix Stössinger, *Hermann Babr: Expressionismus*, *Delfin-Verlag München*, in «Berliner Börsen-Courier», 48 (1916), p. 401, Morgen-Ausgabe, Bücherschau, 8 (27 August 1916); Hubert Rausse, *Anmerkungen eines Frontsoldaten zu Babrs 'Expressionismus'*, in «Die Propyläen», 14 (1916-1917) (28 September 1917); Karl Scheffer, *Neue Bücher*, in «Kunst und Künstler», 15 (1917), pp. 145-147; Emil Utitz, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 12 (1917), pp. 241-242; Karl Goldfeld, in «Allgemeine Künstler-Zeitung», 8 (1919).



ihm die Rede sein. Aber die Vorhut der Bildung, die Wissenden, die Er-  
oberer der neuen Werte wenden sich ab. Neue Schulen erscheinen, welche  
von den alten Schlagworten nichts mehr wissen wollen. Sie wollen weg  
vom Naturalismus und über den Naturalismus hinaus. [...] Ich glaube  
also, daß der Naturalismus überwunden werden wird durch eine nervöse  
Romantik; noch lieber möchte ich sagen: durch eine Mystik der Nerven<sup>5</sup>.

Nella prefigurazione di un mistico romanticismo dei nervi Bahr intrave-  
de «die dritte Phase der Moderne». In questo stesso periodo Bahr trova  
conferma alla sua teoria estetica, basata sulla ricezione dello stimolo senso-  
riale come condizione dell'opera d'arte, nell'epistemologia empiriocriticista  
di Ernst Mach da lui definito il filosofo dell'impressionismo e al quale de-  
dica il saggio *Das unrettbare Ich*, pubblicato sul «Neues Wiener Tagblatt» il  
10 aprile 1903, inserito nel *Dialog vom Tragischen* (1904), come riconoscimento  
dell'opera *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen  
zum Psychischen* (1886) e delle *Populärwissenschaftliche Vorlesungen*  
(1896) del filosofo austriaco. L'io è insalvabile perché «es nur ein Name  
[ist]. Es ist nur eine Illusion», perché non è sostanza, ma «eine wogende  
zähe Masse, die hier dicker wird, dort fast zu zerrinnen scheint»<sup>6</sup>, in inces-  
sante trasformazione e distruzione, scandite dall'impressionarsi dell'ogget-  
to esterno sulla retina. Mach, che rimuove ogni elemento aprioristico nei  
processi conoscitivi, smantella la sostanzialità dell'io che viene derubricato  
a un corpo in divenire composto di sensazioni, sentimenti e ricordi che ri-  
spondono a rapporti funzionali e non di causa ed effetto. Scrive Mach in  
un celebre passo delle *Analisi delle sensazioni*, riportato da Bahr nel saggio:

Eine Farbe ist ein physikalisches Objekt, sobald wir z.B. auf ihre Ab-  
hängigkeit von der beleuchtenden Lichtquelle achten. Achten wir aber  
auf ihre Abhängigkeit von der Netzhaut so ist sie ein psychologisches  
Objekt, eine Empfindung [...]. Somit setzen sich die Wahrnehmungen  
so wie die Vorstellungen, der Wille, die Gefühle, kurz die ganz innere  
und äußere Welt, aus seiner geringen Zahl von gleichartigen Elementen  
in bald flüchtigerer bald festerer Verbindung zusammen<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Hermann Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, in *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Bd. II, hrsg. v. Claus Pias, VDG, Weimar 2004, pp. 128 e 131; trad. it. *Il superamento del Naturalismo*, in Hermann Bahr, *Il superamento del Naturalismo*, a cura di Giovanni Tateo, SE, Milano 1994. Questa edizione, che comprende 17 saggi di Bahr, è ancora oggi l'unica ampia raccolta disponibile in italiano. Si segnalano anche i volumi *Polemiche su Klimt*, trad. di Francesca Boarini, postfaz. di Fernando Orlandi, Silvy, Scurelle (TN) 2012 e *Antisemitismo. Un'intervista internazionale (1893)*, a cura di Erik Battaglia, Analogon, Asti 2017.

<sup>6</sup> Hermann Bahr, *Das unrettbare Ich*, in *Dialog vom Tragischen*, in *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Bd. IX, hrsg. v. Gottfried Schnödl, VDG, Weimar 2010, pp. 45-46.

<sup>7</sup> Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Fischer, Jena 1900, p. 9.





Bahr commenta ancora questo passo proprio nel saggio sull'*Espressionismo*:

Der Impressionist ist ein Versuch, vom Menschen nichts als die Netzhaut übrigzulassen. Man pflegt den Impressionisten nachzusagen, daß die kein Bild 'ausführen'. Richtiger wäre zu sagen: sie führen das Sehen nicht aus [...]. So will der Impressionist die Natur überraschen, bevor sie noch vermenschlicht worden ist, er geht an den ersten Anbeginn des Sehens zurück, er will den Reiz bei seinem Eintritt in uns erhaschen, eben wenn er uns reizt, eben während er Empfindung wird (E, pp. 56-57).

Il fenomenismo e il sensismo per cui secondo Mach «non sono i corpi a generare le sensazioni, bensì sono i complessi di sensazioni a formare i corpi» divengono per Bahr la conferma di una corrispondenza e di una feconda relazione tra la sfera artistica e quella teoretica sostenuta dalle ricerche nel campo della fisiologia della percezione ben presente nel saggio sull'*Espressionismo*. La filosofia di Mach diviene in definitiva il sostrato della sua visione estetica, la filosofia finora cercata dell'impressionismo, in grado di rappresentare quello «Stimmungschemismus»<sup>8</sup> che influenzerà creativamente anche Musil, come noto anch'egli fortemente debitore in questi anni dell'empirio-criticismo, declinato sul piano narrativo nei fluidi stati coscienziali delle figure femminili nei racconti delle *Vereinigungen*.

Sin troppo semplice e scontato è ricordare e mettere in primo piano la formulazione dicotomica presente in quasi tutte le storie della letteratura: «l'impressionista guarda, l'espressionista vede senza avere il bisogno di guardare, anzi pur essendo privo di occhi»<sup>9</sup> come non pochi veggenti ciechi, riprendendo l'incisiva definizione dell'espressionismo di Kasimir Edschmid calata nei versi «Sie [die Künstler der neuen Bewegung] sahen nicht. / Sie schauten. / Sie fotografierten nicht. / Sie hatten Gesichte [...] / So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision»<sup>10</sup>. In realtà le questioni poste da Bahr nel suo denso saggio,

<sup>8</sup> Secondo la definizione della «dialettica dei sentimenti di Bahr» data da G. Ludwigs (pseudonimo di Paul Nodnagel) (1874-1892) nell'articolo *Lyrik. Felix Dörmann 'Neurotica'*, in «Die Gesellschaft. Monatsschrift für Litteratur, Kunst und Sozialpolitik», April 1892, p. 527. In questo articolo, che data la sua importanza è riportato integralmente da Robert Musil nei *Tagebücher* (hrsg. v. Adolf Frisé, Heft 3: 1899 [?]-1905/06, Rowohlt, Reinbek 1976, pp. 60-61), Ludwigs commenta la teoria della «physiologische Lyrik», della «zersplitterte Nervosität» e delle «psychophysische 'Entladungen'», che caratterizzano la raccolta lirica *Neurotica* (1891) e la silloge *Sensationen* (1892) di Felix Dörmann (1870-1928), pseudonimo di Felix Biedermann, «amico di gioventù e di caffè» di Bahr, Schnitzler e Hofmannsthal.

<sup>9</sup> Si veda per es. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Einaudi, Torino 1964, p. 1196.

<sup>10</sup> Kasimir Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue*



sin troppo compresso rispetto al consueto respiro che contraddistingue la sua saggistica, vanno oltre l'adesione alla filosofia machiana e al supporto epistemologico-fisiologico, peraltro inquadrati in un ambito più ampio, ma superano anche la contrapposizione radicalizzata per tradizione fra impressionismo ed espressionismo. Bahr, infatti, pone grandi questioni di fondo che trattando il presente artistico investono il passato e si proiettano nel futuro: se l'arte possa cioè essere veramente spiegata, con quali modalità percettive e concettuali si possa formulare un giudizio estetico, in che modo si possa pervenire a un'espressione, sia figurativa sia letteraria, correlata alla ricchezza magmatica del pensiero, non solo inserendosi nel filone della *Sprachkrise*, dell'insufficienza della parola, ma richiamandosi a Goethe, riferimento costante, come vedremo, non solo in questo testo, e più in generale al rapporto ermeneutico della cultura della *Moderne* nella *Jahrhundertwende* con la tradizione classica. Il contributo estetico e storico-letterario di Bahr consiste anche nell'inquadramento e nel raccordo critico del nuovo, dato dalle avanguardie, con il passato, in forza di temi inevitabilmente ricorrenti e variamente affrontati nei diversi contesti storici. Non è un caso che il primo e l'ultimo dei quattordici brevi e incisivi capitoli pongano al centro già nel titolo Goethe al quale sarà dedicato ancora un importante profilo nel volume *Die Sendung des Künstlers* del 1923<sup>11</sup>. Nel primo capitolo *Consolazione in Goethe* Bahr, ricordando di essere «mit dem Impressionismus aufgewachsen» e di essere stato un precursore, un «Impressionist, bevor ich einen kannte» (E, p. 4), per superare e giustificare il disagio e la difficoltà di spiegare le ultime tendenze dell'arte contemporanea, l'Espressionismo, il Cubismo, il Futurismo, ricorre alla citazione di un lungo passo dal capitolo XI dei *Wanderjahre* e di un brano da un abbozzo di lettera di Johann Georg Christian Kestner ad August Adolph von Hennings del 1772. Nei *Wanderjahre* Wilhelm scrive una lettera a Natalie. Il testo, problematico modello di composizione epistolare nella *Briefkultur* sette-ottocentesca, è una sequenza di prove narrative per aprire il proprio stato d'animo imboccando vie traverse. La scrittura esprime il paradosso della sua inade-

---

*Dichtung*, Reiß, Berlin 1919, p. 50.

<sup>11</sup> Già nel 1917 Bahr pubblicò la raccolta di saggi *Um Goethe* (Urania Verlag, seconda edizione 1918), comprendente nove scritti usciti su quotidiani e periodici a partire dal 1903: *Der böse Goethe*, *Der veränderte Freund*, *Tasso*, *Die Mutter*, *Die Saat Goethes*, *Goethisch*, *Die Kleinen*, *Der Unsterbliche*, *Der ganze Goethe*. In questi brevi testi prevalgono una forte attenzione per il carattere dell'uomo in contrasto con l'olimpicità delle sue opere: «Er ist nicht glücklich – scrive sul «Neues Wiener Tagblatt» del 22 luglio 1903 – und kann schwerlich glücklich werden, der immer wütige Mensch, beinahe wie ein Chamäleon, bald verdrießlich abschreckend, bald verrucht vergnügt [...]» e una costante ammirazione, espressa ad esempio con queste parole già in *Die Saat Goethes* (con il titolo *Bei Goethe* su «Die Zeit», 20 März 1897): «Goethe dienen zu dürfen, sehen wir als das Höchste an; wir möchten, dass ein Strahl von ihm auf uns falle».



guatezza, «non riuscendo a dire quel che si vorrebbe» quanto più ad essa si attribuisce la funzione di manifestare la verità sotto la superficie. Bahr pone la domanda retorica se l'incapacità di «usare parole taglienti», come terminale immediato del pensiero, sia una conseguenza dell'età avanzata di Goethe che cede alla debolezza dell'impiego edulcorato dell'allegoria: «Ist es nicht vielleicht ein Zeichen des Alters, das um seine Gedanken nur noch in Gleichnissen schweifend kreisen kann, statt sie mit scharfen Worten tapfer aufzuspießen?» (E, p. 11). Ma la risposta è: «die Wahrheit ist zugegen, aber verborgen» (E, p. 12). Il venir meno del tedesco, già manifestato dalla monaca Mechthild von Magdeburg accomunata qui ad Agostino, fino poi – aggiungiamo noi – agli esiti solipsistici di Wittgenstein a conclusione del *Tractatus logico-philosophicus*, e la consapevolezza dei limiti del linguaggio sono ancora una volta collegati al principio riaffermato da Goethe nel saggio del 1819 su *Sehen in subjektiver Hinsicht* di Johannes Evangelista Purkinje secondo cui «Das Ohr ist stumm, der Mund ist taub, aber das Auge vernimmt und spricht [...]. In ihm spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch: die Totalität des Innern und Äußern wird durch Auge vollendet» (E, p. 81), ma anche per un indubbio primato del visivo nella dialettica di vista interna ed esterna. Anticipando la posizione conclusiva nel suo lungo percorso, Bahr evoca un approdo nell'arte mediante un equilibrio per quanto precario fra l'occhio dello spirito e l'occhio del corpo, fra la vista interiore e lo stimolo esterno. La parzialità prospettica delle avanguardie della *Moderne* è secondo Bahr il prodotto di un relativismo e di un evolucionismo generazionale. La giustificazione, anzi, la rivendicazione del rinnovamento e del superamento costituiscono il suo *movens* esistenziale e il suo dinamico rapporto con la realtà, come ammette egli stesso nel corposo *Selbstbildnis* (1923):

Vierzig Jahre sind es nun, daß ich an den geistigen Schicksalen des Abendlandes teilnehme. Um welche Wahrheit immer in diesen vierzig Jahren gerungen wurde, ich war dabei. [...] Aber ich war nicht bloß immer gleich dabei, ich war doch meistens ja schon voran. Ich habe fast jede geistige Mode dieser Zeit mitgemacht, aber vorher, nämlich als sie noch nicht Mode war. Wenn sie dann Mode wurde, nicht mehr. Die geistigen Moden zu machen, hab ich viel Kraft und Lust vertan<sup>12</sup>.

Subito dopo, la citazione di una famosa affermazione goethiana secondo cui «Wenn die Leute glauben, ich wäre noch in Weimar, dann bin ich schon in Erfurt!» rafforza la sua consapevolezza di essere sì trasportato dalla «Strom der Welt», ma di non stare propriamente nell'oggi perché calato nella tensione fra il passato e il futuro. Proprio nel consegnarsi alla

<sup>12</sup> Hermann Bahr, *Selbstbildnis*, in *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Bd. XI, hrsg. v. Gottfried Schnödl, VDG, Weimar 2011, p. 2.



vita e alla ricchezza del nuovo e dell'imprevedibile, con coraggio, senza preoccuparsi di delimitazioni o confini, Bahr coglie la «Schwäche» propria e della sua generazione che, cercando di costruire la *Moderne* più che imporsi sulla vita, si lascia vivere nella navigazione delle sensazioni da tradurre in rappresentazione artistica:

In meiner überstürzten Hingebung an das Leben lagen meine Fehler, ich bin im Grunde doch wesentlich ein Impressionist, der nur spät erst sich 'expressionistisch' ergänzen, wenn nicht völlig lernte, so doch zu lernen redlich bemüht war<sup>13</sup>.

Il *Refrain* tratto dai *Goethe-Gespräche* «Wenn die Leute glauben, ich wäre noch in Weimar, dann bin ich schon in Erfurt»<sup>14</sup> è ripreso ed esteso nel saggio *Goethebild* del 1923 per ribadire l'affinità con Goethe e la sua *Sendung* di artista nel proprio tempo:

Er hätte noch mehr sagen müssen: denn auch in Erfurt war er dann doch eigentlich immer wieder schon nicht mehr. Er war nirgends, denn überall war er nur auf dem Wege wohin: sein Leben bestand darin, auf dem Wege zu sein. Wir müssen nichts sein, sondern alles werden wollen<sup>15</sup>.

Questa consonanza con Goethe rafforza la risposta di Bahr a chi gli contesta di voler «comprendere anche l'espressionismo», lui che d'altra parte continua a vedere nell'impressionismo «die Vollendung der klassischen Kunst» (E, p. 23). «Ich aber will jung bleiben» (E, p. 22), esclama Bahr riaffermando la volontà di rinnovarsi, proseguendo il cammino, anzi giocando d'anticipo e condannando l'atteggiamento ricorrente per cui «jede Generation, scheint's, will ihren eigenen Augenblick verewigen» (E, p. 239). Bahr vuole quindi fare i conti con la nuova avanguardia e lo fa in un capitolo centrale intitolato *Espressionismo*, costruito magistralmente per opposizione e applicando in modo fulminante e icastico, al limite dello schematismo, moduli sintattici e stilistici propri della stessa prosa espressionista. Le note affermazioni:

Das Auge des Impressionisten vernimmt bloß, es spricht nicht. [...] Impressionisten haben statt der Augen noch ein paar Ohren, aber keinen

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>14</sup> *Goethe-Gespräche*, Biedermann, Leipzig 1909-1911, vol. II, pp. 239-240. La citazione nei *Goethe-Gespräche* è introdotta dallo scrittore Johann Stephan Schütze, che gravitava intorno a Goethe, con le seguenti parole: «Goethe aber blieb an seine Sache nahe; mit allseitiger Empfänglichkeit wanderte er durch eine große Mannigfaltigkeit von bedeutenden Erscheinungen, und mit Recht konnte er von sich sagen...».

<sup>15</sup> Hermann Bahr, *Goethe-Bild*, in *Sendung des Künstlers*, in *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Bd. XIX, hrsg. v. Gottfried Schnödl, WDG, Weimar 2010, pp. 19-20.



Mund. [...] Aber der Expressionist reißt den Mund der Menschheit wieder auf, sie hat lange genug nur immer gehorcht und dazu geschwiegen, jetzt will sie wieder des Geistes Antwort sagen» (E, p. 108),

allargano il campo semantico-metaforico e coinvolgono ancora Goethe, autore delle *Naturwissenschaftliche Schriften*, quando scrive: «Das Ohr ist stumm, der Mund ist taub, aber das Auge vernimmt und spricht»<sup>16</sup>. Sono qui riassunti i canonici tratti caratteristici della nuova generazione espressionista per la quale secondo Kasimir Edschmid in *Über den dichterischen Expressionismus* «die Tatsachen haben Bedeutung nur so weit, als, durch sie hindurchgreifend, die Hand des Künstlers nach dem fasst, was hinter ihnen steht»<sup>17</sup> e come scrive Paolo Chiarini «alla parola si sostituisce il grido a pieno volume [...] e il poeta si fa apostolo e comiziante»<sup>18</sup> e trionfano il nuovo *pathos*, l'elementare-umano, la fascinazione della metropoli. Bahr intreccia elementi estetico-poetologici con le radici storiche, denunciando la società borghese dei due imperi, perché

der Mensch der bürgerlichen Zeit ist nichts als Ohr, er horcht auf die Welt, aber er haucht sie nicht an. [...] Impressionismus, das ist der Abfall des Menschen vom Geiste, Impressionist ist der zum Grammophon der äußeren Welt erniedrigte Mensch (E, pp. 107-108).

Nel 1916 la severità del giudizio di Bahr sull'impressionismo è fondato sulla passività sostanziale dell'occhio «sempre più ricettivo, sempre meno attivo» nel momento in cui perde una sua volontà e diviene «una pura eco della natura». Bahr, pur ascoltando una sorta di *koinè* che accomuna Cézanne a Monet, questi a Manet e questi a Courbet e a Delacroix come «patriarca di tutti», coglie forse per primo il limite dell'impressionismo e cioè nella mancata risposta alla domanda ancora una volta posta da Goethe nella *Italienische Reise*: «Was ist Beschauen ohne Denken?»<sup>19</sup>. Trascuando qui qualsiasi riferimento alla rappresentazione artistica dell'opera impressionista e alle tecniche di esecuzione sorprendentemente ritenute quasi aridamente meccaniche, Bahr, che si muove su un piano esclusivamente ideologico-estetico, coglie genialmente il collegamento critico fra il classicismo greco, in cui secondo il modello schilleriano applicato nel saggio sulla *Poesia ingenua e sentimentale* e filtrato anche dalla lezione

<sup>16</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften*, qui da *Goethes Werke*, Böhlau, Weimar 1906, Abt. 2, Bd. V, p. 12.

<sup>17</sup> Kasimir Edschmid, *Über den dichterischen Expressionismus*, cit., p. 50.

<sup>18</sup> Paolo Chiarini, *L'espressionismo tedesco*, cit., p. 95.

<sup>19</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, qui ed. Insel, Frankfurt a.M. 1976, Padova 27 settembre 1786, p. 80.



schopenhaueriana l'arte è natura, e l'impressionista, come compimento dell'uomo classico. Questi

[will] diesen Augenblick der ersten Berührung, das Entstehen der Erscheinung ergreifen, wenn der Reiz, den wir erleiden, unsere Tätigkeit alarmiert, und bevor unsere aufgeschreckte Tätigkeit noch auf ihn eingewirkt und ihn umgeformt hat (E, p. 57).

Il giudizio di Bahr sull'espressionismo è a prima vista non negativo anche perché inquadrato nella nuova congiuntura storica del primo Novecento:

Darum geht es: daß der Mensch sich wiederfinden will. [...] der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei. Auch die Kunst schreit mit, in die tiefe Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach dem Geist: das ist der Expressionismus (E, pp. 105-106),

e anche perché in fondo si rivela una costola aggiornata della posizione estetico-figurativa goethiana espressa nei *Vorstudien zur Farbenlehre*. *Das Auge*: «Die Malherrey stellt auf, was der Mensch sehen möchte und sollte, nicht, was er gewöhnlich sieht»<sup>20</sup>. In altri termini Goethe è qui presentato forzatamente come anti-impressionista estrapolando un'affermazione importante sul rapporto occhio e visionarietà, chiave di lettura del saggio di Bahr. Più in generale Bahr elenca una serie di giudizi stereotipati sugli autori espressionisti senza distinzione di generi e di stili: «Sie sind unerfreulich», «sie spüren es in den Knochen, wenn das Wetter umschlägt», «Sie reden gern im Nebel. Nichts ist überhaupt gemeingefährlicher als ein Maler, der programmatisch wird», «Die Verkündigungen der Expressionisten schwelgen in Finsternis». Sono affermazioni che ricordano quelle di Musil:

Expressionismus: Manche nennen das Ausdruckskunst. Aber welche Kunst wäre nicht Ausdruck. [...] Das weitere Wesen des Expressionismus ist das einer synthetischen Methode im Gegensatz zur analytischen. Der Expressionist verzichtet auf Analyse. [...] Deshalb neigt er zur Dogmatik. Er sucht deshalb das neue Weltgefühl so wie ein Chemiker den synthetischen Kautschuck sucht. Seine Grenze: daß es ein rein synthetisches Verfahren nicht gibt<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Farbenlehre*, qui ed. Kohlhammer, Stuttgart 1950-1955, p. 163.

<sup>21</sup> Robert Musil, *Tagebücher*, hrsg. v. Adolf Frisé, Heft 10, Rowohlt, Reinbek 1976, pp. 475 e 477. Nella contrapposizione di impressionismo ed espressionismo («Expressionismus das wäre der Gegensatz zu Impressionismus»), operata in queste pagine dei



Ma la discussione che più sta a cuore a Bahr riguarda il vedere, le modalità fisiologiche, le azioni e reazioni dell'occhio perché, così comincia il capitolo *Vedere*:

Alle Geschichte der Malerei ist immer Geschichte des Sehens. Die Technik verändert sich erst, wenn sich das Sehen verändert hat. Sie verändert sich nur, weil sich das Sehen verändert hat. Sie verändert sich, um den Veränderungen des Sehens nachzukommen. Das Sehen aber verändert sich mit der Beziehung des Menschen zur Welt (E, pp. 45-46).

Con originalità e incisività Bahr combina le riflessioni goethiane nel saggio già citato su *Sehen in subjektiver Hinsicht* di Johannes Evangelista Purkinje, fisiologo boemo e studioso della percezione dei colori, con quelle di Francis Galton (1822-1911), naturalista, scrittore inglese nonché creatore del concetto di eugenica e fondatore con Wilhelm Wundt della psicologia sperimentale. Galton

untersucht die Fähigkeit mancher Menschen, Gegenstände, die sie kennen, willkürlich erblicken zu können, auch wenn diese Gegenstände nicht gegenwärtig sind, auch mit geschlossenen Augen, also nicht für irgendeinen äußeren Reiz hin, sondern bloß durch die Willenskraft ihres eigenen Geistes allein (E, p. 73).

Con parole simili, aggiunge Bahr, già Goethe aveva assegnato all'occhio una sua «Einbildungskraft», una parte della «allgemeinen Seelenkraft» e nel suo commento allo scritto di Purkinje, descrivendo la propria vita interiore, aveva osservato:

Ich hatte die Gabe, wenn ich die Augen schloß und mit niedergesenktem Haupte mir in der Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharrte sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern sie legte sich auseinander und aus ihrem Innern entfalteten sich wieder neue Blumen aus farbigen, auch wohl grünen Blättern; es waren keine natürlichen Blumen, sondern phantastische, jedoch regelmäßig, wie die Rosetten der Bildhauer (E, p. 82)<sup>22</sup>.

In realtà Bahr trascura di menzionare nel riferimento al testo di Purkinje la funzione, altrettanto importante, del «Gedächtnis» che nella

---

*Diari*, Musil cita Bahr di cui aveva già ricordato il *Dialog vom Tragischen* nel quaderno 4 (1899[?]-1904). Quasi certamente Musil aveva presente il saggio *Expressionismus*. Del resto si era a lungo occupato di Bahr recensendo nel 1913 il volume di saggi *Inventur* (1912), compiendo importanti considerazioni sulla natura del saggismo.

<sup>22</sup> La citazione goethiana è tratta ancora dal saggio *Das Sehen in subjektiver Hinsicht*, in *Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt a.M. 1985, Abt. 1, Bd. XXV, p. 825.



percezione sensoriale accompagna la «Einbildungskraft»<sup>23</sup>. Bahr, di conseguenza, omette, con i punti di sospensione, un passaggio-chiave nel commento goethiano:

Mit anderen Gegenständen fiel mir nicht ein, den Versuch zu machen; warum aber diese bereitwillig von selbst hervortraten mochte darin liegen, daß die vieljährige Betrachtung der Pflanzenmetamorphose, sowie nachheriges Studium der gemalten Scheiben, mich mit diesen Gegenständen ganz durchdrungen hatte<sup>24</sup>.

Il mancato riferimento di Bahr alla dimensione mnestica si spiega con la voluta accentuazione del senso della vista per le sue creative potenzialità. L'autoanamnesi goethiana è del resto già letterariamente trasposta in un passaggio, ricordato dallo stesso Bahr (E, p. 89), delle *Affinità elettive* quando Otilie,

im süßen Gefühl noch zwischen Schlaf und Wachen schwebte, [...] sah sie Eduarden ganz deutlich und zwar nicht gekleidet, wie sie ihn sonst gesehen, sondern im kriegerischen Anzug, jedesmal in einer anderen Stellung, die aber vollkommen natürlich war und nichts Phantastisches an sich hatte: stehend, gehend, liegend, reitend<sup>25</sup>.

Vista, visione, visionarietà costituiscono indubbiamente gli elementi che dalla sensorialità si proiettano nel creativo e nell'immaginifico, alimentando l'occhio dello spirito, la vista interna che deve bilanciarsi con l'occhio del corpo, «troppo ricettivo e poco attivo» nel quale Bahr, operando una evidente autocritica, identifica l'impressionismo riassunto nella frase di Maurice Barrès: «Mais moi-même je n'existais plus, j'étais simplement la somme de tout ce que je voyais»<sup>26</sup>. Fatta eccezione per Gustav Klimt e Ferdinand Hodler, la cui arte è mossa da «un atto personale della volontà», Bahr condanna ormai l'impressionismo la cui poetica

---

<sup>23</sup> Il passo è il seguente: «Zunächst diesem ließe sich behaupten, daß Gedächtnis und Einbildungskraft in den Sinnesorganen selbst tätig sind und daß jeder Sinn sein ihm eigentümlich zukommendes Gedächtnis und Einbildungskraft besitze, die als einzelne begrenzte Kräfte der allgemeinen Seelenkraft unterworfen sind», in Goethe, *Das Sehen in subjektiver Hinsicht*, cit., p. 825. In un passo precedente Purkinje scrive che il «Nachbild» è il frutto della «Imagination» e del «Gedächtnis des Gesichtsinnes».

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, qui ed. Insel, Frankfurt a.M. 1972, p. 180.

<sup>26</sup> Bahr dedica a Barrès, che considera un antesignano della *Moderne*, articoli sulla «Deutsche Zeitung» (n. 22, 1892 e n. 23, 1893) e un profilo in *Studien zur Kritik der Moderne* (Rütten & Loening, Frankfurt a.M. 1894, pp. 162-177). La frase citata è tratta da *Le Jardin de Bérénice* (1891), terzo romanzo autobiografico della trilogia *Le culte du moi*.





di riproduzione delle sensazioni e delle percezioni visive sulla tela mira «das äußere Sehen auf das höchste zu steigern, das 'Eigenleben', den Willen des Auges immer mehr abzuschwächen und so den Menschen zum völligen Passivum seiner Sinne macht» (E, p. 87). Egli prefigura un problematico, nebuloso equilibrio fra impressionismo ed espressionismo, «ein volle(s) Sehen, das weder den Menschen durch die Natur noch die Natur durch den Menschen vergewaltigt, sondern beiden ihr Recht läßt, Naturwerk und Menschentat zugleich» (E, p. 62). Si tratta dell'evocazione di quella terza posizione dell'uomo davanti al mondo, in realtà fra due mondi, quello della natura e quello dello spirito che Bahr scopre realizzato in Goethe il quale subisce il mondo per dargli poi forma, perché «Die Erscheinung vom Beobachter nicht losgelöst (ist), vielmehr in die Individualität desselben verschlungen und verwickelt»<sup>27</sup>. Si vive ormai e definitivamente nell'epoca degli unilateralismi e questo non può non avere conseguenze sull'arte contemporanea. Alla profondità e all'autonomia dell'occhio interno corrisponde il gesto espressionista e da questo discende l'ammissione della parzialità dell'arte contemporanea che rivela la sua immaturità.

Passata la Prima guerra mondiale che falciava anche tanti artisti e autori espressionisti: vittime furono fra gli altri Franz Marc, August Macke, Ernst Stadler, Gustav Sack, Alfred Lichtenstein, Ernst Wilhelm Lotz, August Stramm, Georg Heym era morto già nel 1912, Georg Trakl si era suicidato nel 1914, Bahr continua la sua intensa attività saggistica, ancora attratto e suggestionato dallo «Aberglauben an die Wundermacht des Neuen»<sup>28</sup>, un nuovo però calato nel flusso della storia della cultura. Nel 1923 esce il corposo volume, già citato, *Die Sendung des Künstlers* con importanti saggi su Feuchtersleben, Grillparzer, Stifter e naturalmente Goethe. La raccolta si chiude con un testo il cui titolo *Das alte Wahre* è la citazione tratta dalla notissima lirica *Vermächtnis* (1829) che Goethe inserisce a conclusione del secondo libro dei *Wanderjahre*. I primi tre versi della seconda strofa: «Das Wahre war schon längst gefunden, / Hat edle Geisterschaft verbunden: / Das alte Wahre, faß es an!», bilancio poetico e affermazione di una verità antica dell'essere impermeabile alla mutevolezza del divenire e a ogni forma di relativismo, ancorché estrapolati dal contesto della lirica di problematica interpretazione, sono fatti propri e avvertiti da Bahr come un'eredità «redentrica» di fronte alle parziali-

<sup>27</sup> Johannes Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Aufbau, Berlin-Weimar 1984, p. 654, n. 1224.

<sup>28</sup> Hermann Bahr, *Das alte Wahre*, in *Sendung des Künstlers*, in *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, cit., Bd. XIX, p. 174. La consonanza con Goethe è riaffermata anche nel corso del saggio con una citazione dalla *Farbenlehre* («'Daß eine Grenze notwendig sei, um Farben hervorzubringen', diesem Aperçu vedankt Goethe den Empfang seiner Farbenlehre. Einfall gleicht dem Lichte», p. 175).



tà, alle impazienze e alle accelerazioni dei movimenti di avanguardia. Lo sguardo di Bahr, finora proiettato nel nuovo e in un superamento dell'esistente, sembra appagarsi e rifluire nell'evocazione goethiana di una classicità da ri-vedere in un costante processo di reciprocità dialettica fra il vedere e il farsi vedere, fra il fruitore e l'opera d'arte, non colmando tuttavia lo spazio aporetico in cui si incrociano le concrezioni del fare creativo dell'artista e le modalità percettive di chi guarda il suo prodotto. Supposto quindi che:

alle Wissenschaft ein unablässig vergeblich erneuter Versuch [ist], das ganze Geheimnis der Wahrheit, der uralten unabänderlichen einen Wahrheit auszusagen, und alle Kunst der ewige Versuch [ist], uns die ganze Wahrheit enthüllt erscheinen zu lassen, so daß wir mit Augen sehen, mit Ohren hören, mit Händen greifen könnten, was bestimmt ist, unserer irdischen Vernunft unfaßlich zu bleiben<sup>29</sup>,

i limiti dell'impressionismo e dell'espressionismo sono ancora una volta e definitivamente stabiliti:

Im Expressionismus scheint alles zur echten Kunst bereit, alles zum Empfang der Eingebung bereit, aber sie läßt bisher noch immer auf sich warten. Mit dem Zehntel von Einfällen, die von jedem kleinen Impressionisten vergeudet wurden, könnte der Expressionismus, mit seiner hohen Einsicht ins Wesentliche der Kunst, mit seiner ungeduldigen Bereitschaft zum gebührenden Empfang des Einfalls, zur tätigen Antwort auf den Einfall, zum gestaltenden Gegenstoß, mit seiner leidenschaftlichen Bildkraft die große Kunst wiederbringen. Doch er harrt vergeblich, es fällt ihm nichts ein. Dem Impressionismus fehlte der Becher, dem Expressionismus fehlt der Wein<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 173-174.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 177.