

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

studi
germanici



15/16
20**19**

Indice

Saggi

Cultura

- 9 Stefano Ferrari**
Sistema, congettura e storia nell'opera di Winckelmann
- 31 Giulio Schiavoni**
Figure della *bohème* in Ascona. Ball ed Erich Mühsam lettori di Bakunin
- 45 Gloria Colombo**
Stefan Georges Gedichte in den Lesebüchern für höhere Schulen (1930-1933)
- 65 Maria Passaro**
Tentativi di resistenza. Gli ultimi anni del Bauhaus (1930-1933)

Letteratura

- 79 Stéphane Pesnel**
«Die Freyheit ist eine neue Religion, die Religion unserer Zeit». Bemerkungen zu Heinrich Heines Freiheitsbegriff
- 99 Paola Paumgardhen**
Mignon oltre i confini della poesia goethiana. Autobiografia romantica di Bettina Brentano
- 115 Sara Culeddu**
La paura del contagio: l'animale, il non-umano e il disumano in *Ciandala* di August Strindberg
- 141 Arturo Larcati**
Gli «appelli agli europei» di Stefan Zweig

Linguistica

- 165 Marina Brambilla – Carolina Flinz**
Orte und entgegengesetzte Emotionen (LIEBE und HASS) in einem Korpus biographischer Interviews (Emigrantendeutsch in Israel – Wiener in Jerusalem)
- 189 Nicolò Calpestrati**
La comicità nel parlato spontaneo tedesco: oggiti semantici e mezzi linguistici che producono la risata

- 207** **Ulisse Dogà**
Una fedeltà impossibile: le traduzioni del *Minnesang* medievale nella moderna lingua tedesca
- 229** **Katharina Salzmänn**
Integrierte Mehrsprachigkeitsdidaktik an der Hochschule: ein Unterrichtsmodul zur linguistischen Fachterminologie und alltäglichen Wissenschaftssprache
- 253** **Daniela Sorrentino**
Il mito di Orfeo ed Euridice raccontato a bambini e adolescenti: strategie di riscrittura in lingua tedesca
- Ricerche**
- 277** **Stefano Franchini**
La Venere blasfema di Richard Dehmel. Un dossier
- 313** **Ester Saletta**
La definizione di un canone della germanistica in Italia (1930-1955). Il ‘caso Borgese’ tra tradizione e modernità nel campo letterario di quegli anni
- 347** **Davide Bondi**
Max Horkheimer in esilio. La sorveglianza politica e l’idea di democrazia
- 375** **Roberto Ventresca**
Crisi come disciplinamento. Neoliberalismo, Grande recessione e integrazione europea (2008-2012)
- 403** **Olimpia Malatesta**
Per una storia concettuale dell’ordoliberalismo. Dalla crisi del capitalismo alla rifondazione della scienza economica e giuridica
- 429** **Osservatorio critico della germanistica**
a cura di Fabrizio Cambi
- 575** **Abstracts**
- 583** **Hanno collaborato**

La definizione di un canone della germanistica in Italia (1930-1955). Il ‘caso Borgese’ tra tradizione e modernità nel campo letterario di quegli anni*

Ester Saletta

STORIA E POLITICA DEL ‘CASO BORGESE’ NEL VENTENNIO FASCISTA

Decidere di dedicare questo contributo alla complessa e, alquanto discussa, poliedrica figura di Giuseppe Antonio Borgese (Polizzi Generosa, 1882 – Fiesole, 1952), affermato giornalista della carta stampata nazionale¹, uomo dal profondo sapere critico, letterato e intellettuale di fama internazionale, nonché germanista e traduttore², i cui scritti, dal romanzo

* Il presente contributo di ricerca, che si inserisce all'interno del progetto premiale dell'Istituto Italiano di Studi Germanici ARCGER – *Archivi, ideologie e canone della germanistica in Italia (1933-1955)*, Linea di ricerca 2: *Germanistica, ideologia e politica culturale nell'Italia degli anni Trenta*, vuole essere uno studio storicamente e socialmente contestualizzato onde potere indagare tutte quelle linee di continuità e di discontinuità del canone della germanistica italiana che avevano già caratterizzato il primo ventennio del Novecento e che si ripropongono, con particolare e marcato significato, anche e soprattutto, nel cosiddetto ‘ventennio fascista’ (1922-1943) così come nel secondo dopoguerra (1945-1955), di analizzare modalità di scrittura, sia linguistiche che formali, di personalità oramai sempre più artisticamente versatili e poliedriche nel loro rapportarsi alla germanistica tradizionale.

¹ Si ricorda qui l'assidua attività giornalistica di Borgese sia come corrispondente a Berlino del «Mattino» di Napoli negli anni 1907-1908 sia come collaboratore per «La Stampa» di Torino nel 1909 e successivamente per il «Corriere della Sera» a partire dal 1912, collaborazione quest'ultima che rimarrà continuamente attiva fino all'anno della sua morte, il 1952.

² Il riferimento è qui alla traduzione borgesiana del *Werther* di Goethe (1930) ma anche alla direzione della collana «Biblioteca romantica», lanciata nello stesso anno a Milano dalla Mondadori, di cui Borgese fu dapprima ideatore nel 1926 e, successivamente, direttore dal 1930 al 1942. In tale periodo si portò a termine il completamento dei cinquanta volumi della collana, che segnarono contemporaneamente anche il limite massimo di esemplari a cui la collana stessa giunse. La «Biblioteca romantica» era completamente dedicata alla pubblicazione di grandi opere letterarie internazionali in traduzione italiana. Basti ricordare alcuni classici della tradizione inglese come *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen, *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift, *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, della tradizione russa come *Guerra e Pace* e *Anna Karenina* di Lev Tolstoj, della tradizione francese come *Madame Bovary* di Gustav Flaubert e infine della tradizione spagnola come



alla poesia, hanno segnato sia teoricamente che praticamente la forma e il contenuto dell'estetica della letteratura, significa fare il punto non solo sulla svolta evolutiva, spiccatamente rivoluzionaria e moderna rispetto alla ancora troppo insistente tendenza tradizionalista dell'epoca crociana, ma anche sul perché ancora oggi si continui a parlare così poco d'un uomo di siffatto talento, proprio come «se un vento ingiusto l'avesse letteralmente soffiato via dalla nostra letteratura»³. A ciò si aggiunge anche la necessità di riprendere e approfondire, tramite lo studio di inediti materiali d'archivio⁴, il discorso sul Borgese intellettuale critico della modernità. Entrambi i filoni d'indagine, sopra descritti, portano alla luce quello che l'immaginario collettivo del sapere storico-letterario ha da sempre definito come 'il caso Borgese'. Questa definizione, a detta degli storici specialisti di Borgese, fa a tutt'oggi ancora riferimento esclusivamente alla dimensione storico-politica del pensiero borgesiano, trascurando di contro quella dimensione culturale-letteraria di matrice italo-germanica del Borgese traduttore e scrittore accademico, di cui invece questo contributo intende ampiamente farsi carico. Questo per dimostrare l'esistenza di un 'caso Borgese' letterario, parallelo a quello storico tradizionalmente concepito e già del resto ampiamente studiato⁵, che ne estende pertanto il significato etimologico-metaforico, alla luce di un'indagine di matrice culturale e letteraria, finora scientificamente non ancora del tutto affrontata. Ci si è sempre, infatti, avvalsi esclusivamente dell'unicità e dell'unilateralità dell'interpretazione storico-politica del 'caso Borgese', tutta da

Don Chisciotte della Mancia di Miguel de Cervantes. Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Accanto a Don Chisciotte*, in Id., *Studi di letterature moderne*, Fratelli Treves, Milano 1920³, pp. 327-335. Per una maggiore descrizione della storia e dell'attività svolta dalla «Biblioteca romantica» si veda il contributo di Daria Biagi, *Una lingua per il romanzo moderno. Borgese editore e traduttore*, in *La densità meravigliosa del sapere. Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, a cura di Maurizio Pirro, Ledizioni, Milano 2018, pp. 167-185.

³ Fernando Mezzetti, *Borgese e il fascismo*, Sellerio, Palermo 1978, p. 11.

⁴ Le fonti d'archivio inedite, a cui si fa qui riferimento, appartengono al Fondo Borgese, conservato presso la Biblioteca Umanistica della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze, dettagliatamente elencate e descritte nella relazione pubblicata in appendice a questo stesso saggio, da ora in indicato con la sigla FBF. Laddove possibile si riporta tra parentesi l'anno del singolo documento o fascicolo.

⁵ Per un approfondimento del 'caso Borgese' sul versante prettamente storico-politico, si vedano: Silvia Bertolotti, *Il caso Borgese: ritratto di una fede intellettuale*, tesi di laurea in Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trento 2001; Massimo Onofri, *Il caso Borgese*, in edizione digitale pubblicata al link <<https://www.fondazioneborgese.it/studi-su-borgese/>> (ultimo accesso: 13 giugno 2019); Id., *IL CASO. Borgese: per il Duce non posso giurare*, in «L'Avvenire», 17 agosto 2013, consultabile su <<https://www.avvenire.it/agora/pagine/borgeseperilducenonpossogiurare>> (ultimo accesso: 13 giugno 2019); Sandro Gerbi, *Giuseppe Antonio Borgese politico*, in «Belfagor», 1 (1997), pp. 43-69, consultabile su <https://www.jstor.org/stable/26147849?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents> (ultimo accesso: 13 giugno 2019).



ricondere al titolo di un articolo politico apparso il 3 novembre 1933 sulla testata giornalistica parigina «La Liberté», in cui si ricordava l'intercorso carteggio fra Borgese e Mussolini, avvenuto tra l'agosto del 1933 e l'ottobre del 1934. Si trattava di due missive, la prima da Boston e la seconda da Northampton in Massachusetts. Entrambe poi pubblicate nel gennaio del 1935 a Parigi sui Quaderni di «Giustizia e Libertà». Centrale, in questo contatto epistolare tra Borgese e Mussolini, è l'impellente necessità di Borgese di dovere necessariamente chiarire la sua posizione di intellettuale sia agli occhi del fascismo, sia di quell'America democratica, sul cui suolo Borgese, oramai già dal 1931⁶, operava come critico-letterario impegnato nella dura battaglia contro ogni forma di totalitarismo antidemocratico. Tutte e due le missive lasciano chiaramente intendere l'atteggiamento mussoliniano, dapprima oscuro e omertoso, decisamente ambiguo, poi opportunistico e politicamente interessato. Il Duce, infatti, si dimostra inizialmente e costantemente indifferente alle vicende di Borgese, non solo in merito alle reiterate aggressioni subite dal germanista per mano di alcuni giovani militanti del GUF durante le sue lezioni universitarie di Estetica alla Statale di Milano negli anni dal 1925 al 1930, ma anche in merito al suo 'non giuramento', espressamente richiesto da Mussolini a tutti gli intellettuali italiani, le quali motivazioni si leggono nella lettera del 18 ottobre 1934 al Duce da Northampton in Massachusetts.

Vedo che non vi sono situazioni personali le quali possano essere risolte all'infuori delle situazioni collettive; e che mio luogo di vita non può essere se non laddove sia permesso allo scrittore d'essere veramente scrittore, cioè di scrivere il suo pensiero; dove, per esempio, non gli sia delitto pensare e dire che tra i fini prossimi della storia è, o è necessario che sia, la libera unione degli stati d'Europa e dentro questi stati almeno tanta libertà quanta occorre perché l'intelletto abbia respiro e la giustizia abbia il suo corso⁷.

I commenti, anche di natura popolare, circa il disinteresse del Duce per il 'caso Borgese' sono numerosi e possono essere qui riassunti in questa affermazione di Gandolfo Librizzi.

Circola nell'Università di Milano la voce che Borgese ha mandato dagli

⁶ Il riferimento va qui al primo anno dell'ingresso di Giuseppe Antonio Borgese nel mondo accademico statunitense. Inizialmente, infatti, Borgese svolse attività di *visiting scholar* alla University of California con un incarico di docenza per Letteratura italiana e comparata che poi proseguì anche successivamente alla University of New York e allo Smith College di Northampton in Massachusetts.

⁷ Gandolfo Librizzi, *Introduzione*, in Id., «No, io non giuro». *Il rifiuto di G.A. Borgese, una storia antifascista*, Navarra Editore-Fondazione G.A. Borgese, Marsala-Polizzi Generosa 2013, pp. 9-16, qui p. 29.



Stati Uniti una lettera a Mussolini in cui gli ha dichiarato che non intende prestar giuramento. Il duce avrebbe dovuto comunicare la lettera al Consiglio dei ministri per destituire Borgese, come fece per gli altri undici professori renitenti nel dicembre 1931. Ma ha paura di fare un nuovo scandalo, dato che Borgese è assai noto negli Stati Uniti. Perciò tiene nel cassetto la lettera e aspetta che la Facoltà di lettere dell'Università di Milano dichiari che Borgese non si è presentato per riprendere le lezioni. In conseguenza di ciò, Borgese sarà dichiarato dimissionario per assenza dall'ufficio. Mussolini così avrà due vantaggi: eviterà lo scandalo della destituzione, e toglierà a Borgese la pensione che gli spetterebbe se fosse destituito per il rifiuto di giurare⁸.

«Dimissionario» è pertanto definito il Borgese esule americano, che viene così estromesso dal mondo accademico, perdendo la sua cattedra universitaria e il diritto alla pensione. A nulla valsero i tentativi epistolari della poetessa Maria Freschi, prima moglie di Giuseppe Antonio Borgese, indirizzati al Duce per il tramite di Giacomo Paulucci de' Calboli, capo di Gabinetto nel Ministero degli Esteri del Governo Mussolini a partire dal 1922, e di Osvaldo Sebastiani, segretario particolare di Sua Eccellenza Benito Mussolini. La richiesta di Maria Freschi era semplicemente un riesame della situazione giuridica di Borgese al fine di ottenere la revisione della decisione 'dimissionaria' pronunciata dal Duce e con essa anche un più equo trattamento economico, per lo meno paritario a quello concesso nel dicembre del 1931 anche agli altri undici professori renitenti⁹. La risposta di Mussolini non tardò ad arrivare il 5 luglio 1936.

⁸ *Ivi*, pp. 5 ss.

⁹ Si ricordi, inoltre, che Maria Freschi aveva già scritto anche a Giovanni Gentile ben cinque lettere, nell'arco di soli tre mesi nell'anno 1932, per metterlo al corrente dei motivi che costringevano il marito a restare in America, così come per rimuovere le accuse di «rinunciario» e «traditore» che gli venivano rivolte, e infine per denunciare da un lato l'accanimento con il quale era stato perseguitato quotidianamente nella sua attività di docente durante gli anni in Italia e per smentire dall'altro le voci che lo volevano tra le liste dei 'fuoriusciti', interessati all'estero a prendere contatti in ambienti di regime per ipotizzare poi un possibile rientro in Italia. Cfr. Giuliana Stentella Petrarchini, *Introduzione*, in Giuseppe Antonio Borgese, *Lettere a Giovanni Gentile*, a cura di G. S. P., Archivio Guido IZZI, Roma 1998, pp. 11-53, qui pp. 46-48. In questo atteggiamento alquanto pressante di Maria Freschi si legge tutto quel suo amore possessivo, soffocante e gelosamente opprimente per il marito, di cui Clotilde Marghieri riferisce nella sua monografia su Borgese: «Nell'ambiente domestico Borgese sembrava un gigante incatenato e quando parlava dinanzi a Maria era diversissimo da quando era solo con noi. Nell'entrare in salotto si rivolgeva per primo alla moglie, informandosi teatralmente della sua salute, lanciandole complimenti fuori luogo, mentre s'inclinava a baciarle la mano prima di passare ad occuparsi di noi, e questa piccola commedia aveva tutta l'aria di essergli stata imposta quasi un tributo al predominio femminile e coniugale di lei, pagato il quale gli era consentito, dopo, un margine di libertà. [...] Era evidente che Maria esaltava l'opera del proprio uomo, e il suo amore, era un amore di possesso e non di dedizione; possesso,



Fu definitiva e perentoria, scritta di suo pugno in alto, direttamente sulla lettera ricevuta dalla stessa Maria Freschi: «Gli si poteva perdonare il passato. Non l'oggi. Continua ad essere un nemico»¹⁰. Con questo lapidario verdetto il Duce chiuse definitivamente, dal punto di vista storico, il così detto 'caso Borgese' che, come le sue parole ben sottolineano, era iniziato molto tempo prima il mancato giuramento fascista. Brevemente, qui di seguito, cercheremo di dimostrarlo.

È il 1911 quando Borgese, reduce dall'esperienza di corrispondente in Germania, a Berlino¹¹, per «Il Mattino» (1907-1909) e per «La Stampa» (1909-1910), decide di collaborare anche con il «Corriere della Sera». Abbandona così, sebbene momentaneamente, il suo interesse per il mondo germanico, da lui considerato troppo prussiano, ossia troppo conservatore e tradizionalista, essenzialmente chiuso nelle sue mire espansionistiche di egemonico colonizzatore. Il nuovo interesse politico-culturale di Borgese si rivolge ora esclusivamente all'Italia e alla sua partecipazione alla Prima guerra mondiale contro l'alleato austro-tedesco. Borgese, convinto avversatore della neutralità e di ogni forma di trattativa diplomatica che, a suo dire, non può dare all'Italia quel ruolo di grande potenza, quale invece la guerra contro gli imperi centrali le conferirebbe, si dichiara pertanto apertamente interventista militante¹². Questo suo impegno è ben visibile nella lotta contro le grandi potenze colonizzatrici mitteleuro-

come dovevo apprendere più tardi, strappato quasi con la forza e le minacce». Clotilde Marghieri, *Il segno sul braccio*, Vallecchi, Firenze 1970, pp. 59 ss.

¹⁰ Cfr. la lettera di Giacomo Paulucci de' Calboli a Osvaldo Sebastiani del 5 luglio 1936, in Fernando Mazzetti, *Borgese e il fascismo*, cit., p. 57.

¹¹ Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *La nuova Germania: la Germania prima della guerra*, Fratelli Treves, Milano 1917, pp. 348 ss. Borgese descrive il suo soggiorno a Berlino focalizzandosi quasi esclusivamente sulla lussuosa metropoli tedesca, fortemente «americanizzata» tanto che «è entrata nell'anima dei Tedeschi una tal cupidigia di godimenti materiali, che deve suscitare le più vive apprensioni in coloro che amano il più grande tesoro del nostro paese, la sua civiltà spirituale». Di qui il monito di Borgese a che «Noi dobbiamo tornare, tutti, nessuno escluso, verso una maggiore semplicità ed una rigida parsimonia». Questo perché «è indegno del popolo tedesco, è indegno della sua grandezza e della spiritualità della sua storia, il dilagare di simili costumi che meglio dovrebbero chiamarsi scostumatezze». Concreto esempio di questo vivere al limite della decenza morale è, a detta di Borgese, il caso Harden, di cui Borgese scrive dettagliatamente nel capitolo VII della *Nuova Germania* (*ivi*, pp. 248-288).

¹² È con la lettera del 18 ottobre 1914 che Borgese riferisce al fratello di essersi arruolato come sottotenente presso il Comando generale dove svolge vari incarichi come interprete dell'Ufficio propaganda. Borgese, infatti, non era conoscitore solo della lingua tedesca ma anche di quella inglese e francese, idiomi che fin da giovanissimo aveva dato prova di possedere pienamente visto che poteva permettersi anche di dare lezioni private come si evince dalla lettura di alcune missive inedite del periodo fiorentino indirizzate allo zio nel settembre del 1899, nell'aprile e nel maggio del 1902. Cfr. Gandolfo Librizzi, *Introduzione*, cit., p. 59.



pee, le cui mire espansionistiche si rivolgono alla conquista dell'Europa mediterranea. Il pensiero interventista di Borgese, vissuto come un atto necessario ai fini di una proclamata indipendenza dell'Italia dall'annoso dominio servile alla Germania e all'Austria¹³, si rivolge anche ad altri Paesi del Mediterraneo come la Francia e la Spagna, così come alle potenze d'oltreoceano del Sud America e degli Stati Uniti. Obiettivo finale, ribadito da Borgese anche a Mussolini, a distanza di anni, nella lettera da Boston del 18 ottobre del 1933¹⁴, è la formazione di «un immenso blocco latino costituito da Francia, Italia e Iberia, geograficamente compatto in Europa [...] capace di esercitare un'attrazione irresistibile sull'America meridionale, fraternizzante già da secoli nelle lingue, nella religione, nella vita del sentimento e dell'intelletto»¹⁵. Per questo Borgese ipotizza l'imminente creazione di un ufficio stampa con sede a Berna che prepari, da quel quartiere generale neutrale e strategico, materiale di propaganda per il fronte e che lo affianchi nelle sue missioni diplomatiche sia in Francia che in Albania. In entrambi i casi, infatti, Borgese, ora alle dirette dipendenze del sottosegretario alla propaganda Romeo Gallenga Stuart presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, si attiva per suggerire due linee d'azione onde cercare di risolvere la complessa questione italiana nei Balcani. Si tratta, da un lato, di migliorare le relazioni con i serbi e di contenere, dall'altro, diplomaticamente, così da non urtare l'alleato, lo spirito egemonico del nemico. Grazie alla sua nuova posizione di diplomatico in Svizzera, Borgese procede indisturbato alla raccolta di dati e informazioni strategiche sulla situazione interna dell'Italia che poi invia a Roma e a Padova per fini politici e militari contro la potenza austro-ungarica. Con la fine della Prima guerra mondiale, che sancisce la vittoria dell'Intesa sull'Alleanza austro-tedesca, si apre la spinosa questione della

¹³ Borgese descrivendo il rapporto tra Austria e Germania fa il punto anche sulle diversità culturali e di vita delle due popolazioni che seppur condividendo uno stesso idioma erano ai suoi occhi profondamente differenti. «Gli Austriaci ripetono, quando possono, la solita sonata sulla barbarie e sulla rozzezza prussiana e cantano il cantico dei cantici quando parlano della loro metropoli, la Parigi danubiana; i Prussiani affermano che gli Austriaci pensano e vivono in tempo di valzer e negano a Vienna altra gloria che non si compendii nei concetti dell'operetta, dei guanti di camoscio e delle bluse di batista fine». Giuseppe Antonio Borgese, *La nuova Germania*, cit., p. 320.

¹⁴ «L'idea che poi sempre mi animò, e della quale V.E. troverebbe strabocchevole documentazione negli Archivi, fu quella di un sistema quasi federale che, eliminati gli attriti fra l'Italia e la Jugoslavia, unisse a noi gli stati del sud-est e del nord-est europei: blocco politico ed economico che, capeggiato dall'Italia, doveva, secondo il mio pensiero, d'accordo con l'America equilibrare le potenze occidentali e la Germania risorgente, e condurre la Società delle Nazioni ai suoi veri fini». Lettera di Giuseppe Antonio Borgese a Benito Mussolini del 18 agosto 1933, in Fernando Mezzetti, *Borgese e il fascismo*, cit., pp. 48 ss.

¹⁵ Giuseppe Antonio Borgese, *L'Italia e la nuova alleanza: coscienza del passato, basi dell'avvenire, Italia e Francia*, Fratelli Treves, Milano 1917, pp. 34-35.



cosiddetta 'vittoria mutilata', ossia della perdita da parte dell'Italia delle terre irredente. Se Zara verrà subito annessa al territorio nazionale, Fiume, proclamata inizialmente 'città libera', ossia bilateralmente governata dall'Italia e dalla Jugoslavia, dovrà aspettare fino al 1924. Di più difficile attribuzione fu invece il caso della Dalmazia, o più precisamente della città di Sebenico. Anche in questo frangente Borgese è attivo protagonista della scena politico-diplomatica postbellica. Ideatore e organizzatore del Congresso di Roma nell'aprile 1918, Borgese si professa sostenitore della libertà delle nazioni oppresse dall'Austria e si fa promotore della cessione dei territori dalmati alla Jugoslavia. In quest'azione politico-diplomatica può contare sul supporto della campagna di propaganda liberale a favore della dissoluzione dell'Austria-Ungheria condotta dal «Corriere della Sera» nella persona del suo direttore, Luigi Albertini, contro il Ministro degli Esteri, Sidney Sonnino. Si ricordano a tal riguardo numerosi articoli che già a partire dal 31 maggio 1917 inneggiano a una «Delenda Austria» e sanciscono tra il 16 e il 22 gennaio 1918 il ruolo di oppressore dell'Austria nei confronti delle popolazioni al confine italo-slavo. A seguire poi nel 1919 i nazionalisti rivoluzionari Mussolini e Bissolati si allontaneranno dal Borgese «rinunciataro» sulla base del suo rifiuto a volere annettere la Jugoslavia all'Italia. A questo punto Borgese è isolato e allontanato dalla scena diplomatico-politica, anche per sua stessa volontà, decidendo di sospendere la sua collaborazione col «Corriere della Sera» ritenuta oramai troppo limitante e vincolante. Luigi Albertini, infatti, inizia a dare evidenti segni di un allineamento redazionale, sia stilistico che contenutistico, troppo filofascista per Borgese che inizia a ridurre la sua collaborazione con il «Corriere della Sera» concentrandosi solo sulla sezione culturale e tralasciando, così, quella politica: «Mi pare necessario che, per svolgere un programma non mediocre, io sia messo in condizioni non mediocri. Da troppi segni invece mi pare ci sia la tendenza a ridurmi a condizioni burocratiche che paralizzerebbero rapidamente la mia attività»¹⁶. E ancora si legge:

e, mentre auguro al *Corriere* di trovare uno scrittore così fatto, in cui la passione giornalistica sia pari all'indifferenza politica e la fertilità all'incompetenza, mi dichiaro con rincrescimento incapace di far fronte alle nuove aspettative della direzione. [...] Riconosco che il capitale ha la forza, e si chiami pure il diritto, di eliminare un lavoratore quando creda esaurita la sua utilità; e di questo pericolo, nel caso mio, mi accorsi dopo la fine virtuale della polemica adriatica. Non gli riconosco il diritto di ridurre uno scrittore a strumento cieco di convinzioni che egli non sia in grado di sottoporre a critica e di costringerlo a discendere la scala che dal

¹⁶ Lettera di Giuseppe Antonio Borgese a Pietro Croci del 3 ottobre 1921, in Fernando Mezzetti, *Borgese e il fascismo*, cit., p. 27.



grado di scrittore lo porterebbe progressivamente a quello scritturale¹⁷.

Il graduale distacco di Borgese dall'attività redazionale al «Corriere della Sera» viene a coincidere con una sua maggiore propensione all'impegno intellettuale, solitario e isolato, svolto prevalentemente in ambito accademico, dapprima come docente di Letteratura tedesca negli atenei di Torino (1909-1910) e Roma (1910-1917) e poi di Estetica (1926-1931) a Milano. È di questo periodo il Borgese «figura solitaria di intellettuale liberaldemocratico»¹⁸ che comunque non disdegna tra il 1922 e il 1924 di avere ancora contatti e incontri personali con Mussolini. Questi è infatti sempre desideroso di potersi avvalere nel settore della cultura e della politica estera di personaggi di spicco quali lo stesso Borgese. Tali incontri, decisamente osteggiati dall'ambiente nemico al Duce, sono da leggersi alla luce di una ricerca di ampliamento di consensi o, quanto meno, del tentativo di ottenere una certa collaborazione proprio da parte di quelle eminenti personalità del mondo culturale e politico che non erano a favore del fascismo, malgrado non avessero ancora apertamente dichiarato il loro credo.

Mussolini pensa di potersi giovare in qualche modo dello scrittore, che sa essere non fascista, pensando a una «desiderabile e possibile collaborazione di uomini e di partiti in Italia», anche in virtù dell'intensa attività di giornalista di Borgese esperto di politica internazionale e nel contempo vivamente interessato alle questioni sociali. Borgese possiede inoltre una notevole conoscenza della Germania e dei popoli slavi, frutto degli incarichi diplomatici svolti. In sostanza, agli occhi di Mussolini, quella di Borgese è sicuramente una personalità il cui parere può essere particolarmente prezioso¹⁹.

L'interesse e la fiducia tra Mussolini e Borgese è reciproca come si legge nella nota lapidaria «Borgese sempre più favorevole a Mussolini»²⁰ del 25 marzo 1923 di Gaetano Salvemini. Questo perché Borgese confida inizialmente in Mussolini, che giudica capace, o quanto meno convintamente impegnato, nel voler frenare gli eccessi nazionalistici del proprio partito attuando così una politica di apertura verso la questione sociale dei lavoratori e delle classi socialmente meno abbienti. In questa benevola ottimistica fiducia iniziale che Borgese ripone nel Duce nei primi

¹⁷ Lettera di Giuseppe Antonio Borgese ad Alberto Albertini dell'11 ottobre 1921, in Luigi Albertini, *Epistolario*, a cura di Ottavio Barié, 2 voll., Mondadori, Milano 1968, vol. 1, pp. 1511-1512, qui citata da Gandolfo Librizzi, «No, io non giuro», cit., pp. 96-97.

¹⁸ Renzo de Felice, *G.A. Borgese irregolare della cultura*, in «Il Giornale Nuovo», 24 agosto 1977.

¹⁹ Gandolfo Librizzi, «No, io non giuro», cit., p.107.

²⁰ Gaetano Salvemini, *Scritti sul fascismo*, 6 voll., qui vol. 2, a cura di Nino Valeri – Alberto Merola, Feltrinelli, Milano 1966, p. 157.



anni del Ventennio fascista – Mussolini come nuovo Capo del Governo si muove ancora «dentro l'apparenza formale del rispetto delle regole parlamentari e dello Statuto Albertino e quindi quando ancora il regime non ha manifestato appieno il suo vero volto che snaturerà lo Stato di diritto»²¹ – è riassunta indirettamente anche tutta la positiva considerazione di Borgese per gli ideali fascisti della prima ora. Il principale riferimento è qui alla «natura spiritualistica» del fascismo, di cui si legge anche nelle *Considerazioni introduttive alle Lettere a Mussolini*²², ossia a quell'energia di rinnovamento futurista che vuole l'uomo attivo e consapevole delle reali difficoltà da affrontare. Quello fascista è un uomo militante, forte, determinato, veloce, accelerato verso la modernità, che progetta il suo agire all'interno di un percorso di redenzione quasi religiosamente mistica, in cui la debolezza del peccato viene cambiata di segno mediante un atteggiamento di vita rigoroso, militare, eticamente equilibrato, in una parola: prussiano. Ritorneremo ancora più avanti, nella seconda parte di questo nostro argomentare, sul produttivo connubio fra prussianesimo-germanesimo e fascismo, soprattutto alla luce dell'analitico studio critico che Borgese svolge su alcune opere della tradizione letteraria tedesca. Vedremo, infatti, come l'approccio essenzialmente culturale di Borgese alle radici ideologiche del fascismo non possa esimersi dal recuperare una matrice di pensiero germanica, fortemente radicata nella classicità e nella modernità dell'epoca di Lessing e di Goethe²³, che completa e arricchisce quella di natura più propriamente italica. Al positivo apprezzamento di Borgese per tutti «quegli elementi dialetticamente attivi nel divenire storico»²⁴, intesi come necessari fattori di rottura e di forte cambiamento rispetto alla democrazia parlamentare ormai svilita e decaduta dell'Italia prefascista, di cui la figura del Duce agli esordi della sua affermazione politica ne è massima incarnazione, si aggiunge l'amara presa di coscienza di una profonda disillusione, di una distopica percezione dell'inganno, della manipolazione di massa ai soli fini opportunistici della propaganda

²¹ Gandolfo Librizzi, «No, io non giuro», cit., p. 115.

²² Cfr. FBF, scatola 40, fascicolo V/1b.

²³ A tal riguardo, Borgese fa il punto sulla coesistenza di elementi di classicità e di modernità nell'opera di Goethe analizzando le tre fasi della sua produzione, da lui definite rispettivamente: periodo tedesco, periodo italiano e periodo universale. Il primo periodo, è dedicato all'originalità, alla natura, all'istinto e alla barbara creatrice della Germania; il secondo periodo, della crescente maturità, risente di influenze classiche derivanti dal viaggio in Italia di Goethe, che si concentrano essenzialmente sulla risoluzione dei problemi di forma e di contenuto lirico; il terzo periodo, della tarda maturità, non è più né tedesco né tantomeno italico, bensì universale e mira a fondere insieme il mito di Werther (primo periodo) con quello di Faust (secondo periodo) e dello stesso Goethe (terzo periodo, detto universale). Giuseppe Antonio Borgese, *L'eredità di Goethe*, in «La Lettura», supplemento mensile del «Corriere della Sera», 1 gennaio 1933, pp. 29-35.

²⁴ Fernando Mezzetti, *Borgese e il fascismo*, cit., p. 42.



di regime. Borgese, a partire dall'8 ottobre 1925, con la sua non adesione al *Manifesto* né di Gentile né tanto meno di Croce²⁵, bensì a quella di un *Indirizzo di simpatia a Gaetano Salvemini* pubblicato sul «Corriere della Sera», si dichiara apertamente contrario a tutti quegli strumenti di violenza, repressione e irrazionalità incontrollata di cui si avvale il fascismo per imporre il suo potere dietro il falso pretesto di volere così dominare le più bestiali pulsioni della natura umana. Borgese le sperimenterà personalmente, sia a livello verbale che fisico, perché sarà vittima, dapprima di alcuni autorevoli rappresentanti del mondo accademico fascista, come il rettore del Politecnico di Milano, Gaudenzio Fantoli, che il 4 novembre 1928 scriverà il memoriale *Residui dolorosi della scuola italiana – Diserzioni e colpe da non dimenticare* nel quale, facendo appello al ricordo della posizione borgesiana in merito alla 'questione adriatica', chiederà espressamente al Duce di allontanare Borgese dall'Università italiana e dalle file del «Corriere della Sera». Mussolini non darà seguito alle richie-

²⁵ Sulle motivazioni che spinsero Borgese a non aderire né al *Manifesto* fascista di Gentile né a quello antifascista di Croce, Gandolfo Librizzi argomenta affermando che, nel caso del *Manifesto* Gentile, Borgese probabilmente non voleva contrastare pubblicamente il filosofo suo conterraneo al quale era legato da un più che trentennale rapporto di sincera amicizia. Si vedano a tale riguardo le *Lettere a Giovanni Gentile*, cit., scritte da Borgese a Gentile tra il 1903 e il 1934, in cui emerge la natura particolare di questa amicizia che non si basa sulla condivisione di un comune credo politico oppure di una similare formazione culturale, quanto piuttosto sulla reciproca sincera, leale e complice fiducia tra accademici che «si sviluppa nella direzione di uno scambio di notizie, di informazioni, di idee, diventando, specialmente, per lo scrittore siciliano, motivo di arricchimento interiore e di sollecitazione culturale» (Giuliana Stentella Petrarchini, *Introduzione*, cit., p. 14). Si veda qui nella fattispecie la lettera di Borgese a Gentile in data 1 ottobre 1910, nella quale Borgese si appella all'influente carisma di Gentile per ottenere una raccomandazione ai fini del concorso a cattedra per Letteratura tedesca alla Regia Università di Roma, che avrà infatti esito per lui positivo proprio a decorrere dallo stesso anno. Ma si veda anche la lettera pubblicata sulla «Repubblica» del 23 aprile 2000, in cui Jader Jacobelli ricorda come proprio Giovanni Gentile fosse stato l'unico nel Consiglio di facoltà di Roma dell'11 gennaio 1932 a dichiararsi rammaricato per l'allontanamento di così insigni colleghi. Aggiungeva poi di continuare a stimare il collega per il nobile atto di coraggiosa lealtà compiuto per restare fedele alla sua coscienza. Per quanto riguarda, invece, il caso Croce, Piero Floriani commenta: «Non è da escludere che la mancata adesione sia dovuta ai profondi dissensi con il Croce, legati, oltre che ad una diversa concezione estetico-critica, a motivi personali. Tuttavia, tenendo presente che il contro-manifesto del Croce era nato come risposta al Manifesto degli intellettuali fascisti redatto da Gentile, l'atteggiamento cauto di Borgese potrebbe essere motivato anche dalla decisione di non volere contrastare pubblicamente il filosofo siciliano, al quale, come queste lettere testimoniano, era legato da un rapporto ultraventennale» (*ivi*, p. 37). A supporto dell'affermazione di Floriani circa i dissapori fra Borgese e Croce, basti il riferimento alla lettera di Benedetto Croce a Giovanni Gentile del 16 agosto 1916 nella quale si legge: «Il Borgese è uno degli uomini peggiori che io abbia avuto la sfortuna d'incontrare in vita [...]. Da quando gli ho ben letto in fondo all'anima, lo evito con nausea: e ho resistito a vari ambasciatori che mi hanno portato le sue parole di riavvicinamento (*ivi*, p. 27).



ste del Fantoli, ancora una volta per soli scopi di egoistico opportunismo. A seguire saranno poi alcuni gruppi giovanili del GUF a fare irruzione nelle aule accademiche milanesi durante alcune lezioni di estetica di Borgese. Di questi episodi si ha una dettagliata ricostruzione grazie al resoconto di tre allievi di Borgese: Guido Piovene, Mario Robertazzi e Guido Morpurgo Tagliabue. Essi descrivono non solo l'amata notorietà del Borgese docente universitario e magistrato oratore, ma anche la brutale, aggressiva violenza di quelle azioni intimidatorie. Qui di seguito i racconti dei tre allievi di Borgese.

[Piovene:] La lezione di Estetica, una cattedra istituita per lui, si teneva alle undici. La celebrità di Borgese e l'ora comoda richiamavano *tout Milan*; la lezione prendeva un aspetto mondano. Ma ogni lezione era ricca, *tentante*, stimolante. Borgese era un forte oratore, e aveva l'arte della formula aguzza, che colpisce la fantasia. Parlava come eccitato dai suoi pensieri [...] La forte faccia siciliana, di tipo saraceno, alcuni suoi tic abituali, scuotere e roteare il capo, risolini da ventriloquo con cui interrompeva il discorso protendendo ancor più il labbro inferiore sporgente, di facile imitazione, sostenuti però da una tensione intellettuale continua, ne accrescevano la seduzione oratoria e formavano tra lui e il pubblico una complicità affettuosa²⁶.

[Robertazzi:] Borgese sapeva parlare, ai suoi studenti come al grande pubblico, delle cose di ieri come se fossero di oggi, delle cose di oggi come se fossero di sempre, tali cioè da impegnarci in un modo che chiameremmo quasi religioso²⁷.

[Morpurgo Tagliabue:] Certo quel fervore calamitante che era della sua persona, chi conobbe G. A. Borgese sa che non si trasferì mai tutto nell'opera. Chi ha conosciuto di Lui solo gli scritti, e non le lezioni e le conversazioni, neppure sospetta l'altra sua più intima facoltà suggestiva, così difficilmente definibile, che sorpassava anche la magia della parola²⁸.

A seguire, invece, la descrizione dello stesso Borgese che, nella lettera del 7 marzo 1930, sentì la necessità di informare l'amico Giovanni Gentile, allora ex Ministro della Pubblica Istruzione del Governo Mussolini e presidente fondatore dell'Istituto Nazionale di Cultura Fascista, circa l'irruzione e l'aggressione del 4 febbraio 1930 degli esponenti del GUF contro la sua persona. L'accusa è quella di trasgressione ideologica e di

²⁶ Guido Piovene su «La Stampa», 8 marzo 1963, citato in Gandolfo Librizzi, «No, io non giuro», cit., p. 132.

²⁷ Mario Robertazzi, *Introduzione*, in Giuseppe Antonio Borgese, *La città assoluta e altri scritti*, a cura di M. R., Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1962, pp. 338, qui p. 16.

²⁸ Guido Morpurgo Tagliabue, *Natura di un maestro*, in «Aut Aut», 2 (1952), pp. 518-520, qui p. 518.



responsabilità di cessione della Dalmazia alla Jugoslavia dopo il primo conflitto mondiale.

Entrarono infatti nell'aula il giovedì, a ora inoltrata, un drappello di dieci o dodici, dei quali so quasi tutti i nomi, inquadrati dal segretario amministrativo del GUF, Alfio Biondo, e dal rappresentante del GUF presso la Regia Università, Guarnieri. È superfluo dire che nessuno di costoro è studente della mia materia o della mia Facoltà, anzi nessuno è propriamente studente, cioè a dire giovane studioso. I migliori di essi passano l'intera giornata al portone o nel cortile dell'Università, fumando, disturbando le ragazze, ostentando di non salutare nessun professore o sollazzandosi con l'automobile del Rettore. Avevano stabilito, come seppi più tardi, di aspettare la fine della lezione e di costringermi poi con la forza ad emettere non so quali grida. Ma il piano fu sconvolto da un fortunato imprevisto; perché, al primo insulto (dello studente Spinellicci), io lasciai la cattedra per andare in cerca dell'autorità universitaria. Nella mia assenza si svolse il breve parapiglia tra la mia scolarecchia (non tanto scarsa: circa 70, in massima parte ragazze) e gli intrusi, che poi il sig. Biondo e gli altri della sua risma hanno tentato disperatamente ma inutilmente di trasformare in una dimostrazione antifascista. Certo, la reazione indignata, l'amore commosso dei miei scolari, di cui quella sera e nei giorni successivi ebbi prove che sono fra le cose più belle e più pure della mia vita, sorpresero la piccola banda che credeva invece facile e allegro il colpo. [...] Un secondo fortunato imprevisto disturbò il secondo piano dei giovani eroi [...]. I dirigenti del GUF dichiaravano apertamente che avrebbero ripreso la battaglia; il sig. Biondo dava prova della sua autorità [...] sequestrando le dispense del mio corso²⁹.

Di fronte a questi fatti Mussolini in persona, informato dal senatore Sergio Rossi, rettore dell'Università Statale di Milano, alle 14:30 del 10 febbraio 1930 fa pervenire un telegramma al prefetto di Milano nella seguente misura: «Domani Professor Borgese deve riprendere le sue lezioni all'Università. Esigo che ciò avvenga senza minimo incidente. Stop. Lo faccia sapere al Segretario federale e al Segretario del GUF e nella eventualità di incidenti prenda misure contro i responsabili. Stop. Mussolini»³⁰.

Evidente come il Duce, ancora una volta, lo difenda a spada tratta perché «teme che un atteggiamento vessatorio nei confronti di una personalità conosciuta come Borgese possa dare esca alla propaganda antifascista, specialmente all'estero»³¹.

Il trattamento preferenziale e la speciale protezione, qui documentata, di cui beneficia per diretto volere del Duce, gli consente anche, a

²⁹ Giuseppe Antonio Borgese, *Lettere a Giovanni Gentile*, cit., pp. 119 ss.

³⁰ Cfr. Fernando Mezzetti, *Borgese e il fascismo*, cit., p. 35.

³¹ Gandolfo Librizzi, «No, io non giuro», cit., p. 133.



differenza degli altri professori ai quali è notificata la richiesta di giurare nell'agosto del 1931, di continuare a collaborare con il «Corriere della Sera» al quale invia con puntualità articoli che vengono regolarmente pubblicati. Inoltre, prosegue indisturbato, con l'espressa autorizzazione del Ministero degli Esteri e senza alcuna richiesta restrittiva da parte del regime, anche il suo soggiorno come *visiting scholar* alla University of California proprio nello stesso anno del giuramento fascista dei professori universitari, al quale Borgeese non aderisce perché non informato e neanche sollecitato da parte italiana. Le conseguenze di questo suo frainteso silenzio nei confronti del giuramento, così come anche del silenzio del Duce, ben le conosciamo. Il Borgeese «dimissionario» è pertanto costretto al volontario esilio americano, segnato «da una sofferenza che per lo scrittore è doppia: perché non solo i legami degli affetti, ma quelli del linguaggio, gli sono vivi e dolenti in ogni fibra»³². Ciò nonostante affermerà che saprà «sotto qualunque cielo fare quanto sia in me per conquistare, come suonano le parole di V.E. 'una vita alta e piena, vissuta soprattutto per gli altri vicini e lontani, presenti e futuri', meritandomi, meglio che non abbia saputo finora, diritto di cittadinanza in quella patria che già Dante e Mazzini e altri nostri maggiori posero di là da ogni Confine»³³.

LATINITÀ E GERMANESIMO DEL 'CASO BORGESE'³⁴

Se da un lato con lo storico 'caso Borgeese' si può rimproverare Borgeese per una certa posizione attendista, nella quale la fascinazione per il personaggio Mussolini viene a coincidere con una quasi legittimata speranzosa giustificazione di potere trovare un punto di contatto e di equilibrio tra le varie forze politiche italiane dopo il primo conflitto mondiale³⁵, dall'altro

³² Lettera di Giuseppe Antonio Borgeese a Benito Mussolini del 18 agosto 1933, in Fernando Mezzetti, *Borgeese e il fascismo*, cit., p. 56.

³³ *Ivi*, p. 56.

³⁴ Per una definizione borgesiana del concetto di 'germanesimo' si veda il Capitolo 1 di Giuseppe Antonio Borgeese, *Italia e Germania*, Fratelli Treves, Milano 1919, pp. I-XII. Nel definire il 'germanesimo' Borgeese sottolinea fattori di positività e di negatività che vanno poi a determinare l'immagine della Germania nel contesto europeo. Si tratta di elementi come la determinazione e la tenacia; il tradizionalismo e il nazionalismo; la supremazia e la razza. Essi rimandano poi indirettamente anche al principio della *Heimat*, intesa come entità mitico-legendaria, fortemente collegata all'unitarietà linguistico-culturale e alla tradizione ancestrale delle prime popolazioni germaniche.

³⁵ Cfr. Fernando Mezzetti, *Borgeese e il fascismo*, cit., p. 36 e Giuliana Stentella Petrarchini, *Introduzione*, cit., p. 48. Borgeese, infatti, crede di aver l'illusoria certezza di poter accettare la proposta di candidatura all'Accademia d'Italia nel 1932. Il che gli consentirebbe di continuare indisturbato la sua collaborazione con il «Corriere della Sera» di Aldo Borrelli, ormai fascistizzato, e di rifiutare di contro l'adesione al *Manifesto degli*



lato si prende coscienza del propagandistico opportunismo politico e del brutale agire del movimento fascista, di cui si è già detto in riferimento alla persona dello stesso Borgese, più volte violentemente aggredito sia fisicamente che verbalmente da suoi esponenti. Al pari di un Dante e di un Mazzini, l'esule Borgese è però anche protagonista del non così criptico e ambiguo né tantomeno antitetico e conflittuale 'caso Borgese' letterario, in cui il germanista siciliano affronta il rapporto fra latinità classica e germanesimo (pre)romantico, fra tradizione e modernità. Il fine ultimo di questa indagine borgesiana, che vede lo scrittore siciliano ripercorrere parallelamente e comparatisticamente parte della storia della letteratura italiana e tedesca, è, da un lato, il superamento della tradizionale inconciliabile frattura fra classicismo e modernità e, dall'altro, dell'attribuzione di un nuovo canone della germanistica dove, dallo studio delle comuni radici culturali europee, si possa riscoprire il forte legame che unisce il mondo germanico a quello della classicità latina. Borgese riparte così da Dante, da quella sua tanto spiccata curiosità per il Medioevo e per la poesia fiorentina del Duecento, di derivazione cristiana, che esalta l'individualismo titanico dell'Io e già anacronisticamente porta in sé il germe di una critica unilateralmente protoromantica³⁶. Il passo successivo, invece, vede Borgese riconsiderare la figura di Machiavelli alla luce di una innovativa analisi critica del *Principe* (1513), dei *Discorsi* (1513-1519) e dell'*Arte della Guerra* (1519-1520)³⁷. Qui Borgese, in un seminario tenuto negli Stati Uniti nel 1939, fa il punto sull'affinità elettiva fra il Principe di Machiavelli e le figure dittatoriali di Hitler e Mussolini che si stavano prepotentemente imponendo nell'Europa di quegli anni. Egli ricorda, a tal riguardo, l'interesse personale dello stesso Mussolini per Machiavelli al quale dedica nel 1924 la prefazione alla sua tesi di dottorato *Preudio al Machiavelli*, mai conclusa, all'Università di Bologna. L'attenzione di Borgese è espressamente rivolta a Machiavelli come fondatore della scienza politica moderna, basata sul realismo storico, contingente, non illusorio ma oggettivamente tangibile e del pensiero dogmatico strutturale che vuole l'uomo per sua natura malvagio, irrigidito in una necessaria condizione di passiva involuzione verso il Male. Malvagiamente necessario e funzionale deve essere, a detta di Machiavelli, lo *status* naturale del vero Principe, figura eroica, guerriero simbolo del potere assoluto, la cui crudeltà risulta essere stru-

intellettuali antifascisti di Benedetto Croce.

³⁶ Si vedano qui i riferimenti al materiale d'archivio del lascito borgesiano conservato presso la sede accademica milanese della Biblioteca di Lettere e Filosofia, <<https://archivi.unimi.it/percorso-tematico/giuseppe-antonio-borgese-lezioni-milanesi/>> (ultimo accesso: 13 giugno 2019).

³⁷ Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Credi politici ed eresia machiavellica*, in Id., *Da Dante a Thomas Mann*, a cura di Giulio Vallese, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1958, pp. 203-214.



mento indispensabile affinché il popolo lo tema e di conseguenza lo ami e lo rispetti. Esempio di tale concezione positivista del Male è, agli occhi di Machiavelli, Cesare Borgia che con la forza e la violenza, saccheggiando e depredando, sconfisse Caterina Sforza e conquistò la Romagna. Si palesano qui due aspetti fondamentali della latinità classica romana, non greca, considerata da Machiavelli involutiva perché troppo armonicamente equilibrata e per questo costantemente immobile e fortemente ancorata a quel suo atteggiamento di contemplativo ieratico perfezionismo. Di contro, il riferimento è chiaramente al dinamismo evolutivo e conquistatore dello spirito guerriero dell'antico condottiero romano che combatte con violenta forza brutta per il Bene della sua nazione e conserva il passato ancestrale del suo popolo. Se letto con questo nuovo taglio prospettico, che Borgese così sapientemente ci fornisce, Machiavelli e il suo *Principe* non sono altro che la netta antitesi al tradizionale autoritario dispotismo. Essi, infatti, diventano paradossalmente l'emblema di una forma di potere che si avvale sì della forza, e quindi del Male, ma che non è fine a se stessa bensì espressamente funzionale al conseguimento del Bene, che altro non è se non la realizzazione del Bene della nazione e del popolo. Si potrebbe quindi affermare che Borgese, con questa sua moderna, antitradizionale interpretazione del pensiero machiavellico, abbia voluto metaforicamente cambiare di segno al Male a tal punto da redimerlo e riscattarlo fino a convertirlo cristianamente al Bene. Lo stesso approccio interpretativo, di rivalutazione del Male come strumento di conversione al Bene, e quindi come motore di rinnovamento romantico e di evolutivo dinamismo futurista rispetto al tradizionale antico immobilismo classicista, Borgese ce lo descrive a distanza di alcuni secoli prendendo in considerazione un'altra opera classica del panorama letterario italiano, *I Promessi Sposi* (1840-1842) di Alessandro Manzoni³⁸. Ancora una volta Borgese punta tutta la sua attenzione sulla funzionalità etica del Male, direttamente simboleggiato nel romanzo manzoniano dalla peste e indirettamente personificato nella figura dell'Innominato. La celebrazione del matrimonio fra Renzo e Lucia, motivo di conversione finale al Bene dopo la morte per peste dell'Innominato, apre le porte alla Divina Provvidenza che proclama in tal modo l'avvento della Grazia e della speranza in un nuovo ordine di eventi³⁹. Male, Bene, peccato, discesa agli Inferi, sofferenza, espiazione, redenzione, conversione e, infine, proclamazione di un nuovo ordine di vita sono anche le parole chiave che Borgese ritrova nella tradizione letteraria tedesca e che, gettando un ponte di condivisione fra mondo germanico e

³⁸ *Ivi*, pp. 215-225.

³⁹ Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *L'Innominato*, in *Id.*, *Studi di letterature moderne*, cit., pp. 38-47. Si veda anche il saggio dedicato alla figura dell'Innominato manzoniano in *Id.*, *Da Dante a Thomas Mann*, cit., pp. 226-234.



mondo latino, danno vita al primo modello del canone della germanistica in Borgese, che ha inizio con la scrittura delle *Considerazioni sulla Grecia classica e sul classicismo*.

È il 1930 quando Borgese intraprende un lungo viaggio sulla rotta del Mediterraneo⁴⁰: «Il classicismo è morto perché mirava solo al finito e la sua fine scatenò la vendetta dell'infinito»⁴¹.

Con questa affermazione, nata da una puntuale osservazione critica della statica architettura monumentale del Partenone e dell'Acropoli così come delle statue di Prassitele, Borgese dichiara la necessità di superare il classicismo tradizionale dell'antica Grecia per contrapporvi un modello mitico, a esso alternativo, che inneggi al moderno dinamismo, allo slancio verso il Nuovo che tanto ricorda quello atletico del futurista Boccioni⁴². Ed è proprio nella ridefinizione del mito greco classico come strumento di sintesi tra immanenza e trascendenza nelle mani del poeta, definito da Borgese «architetto di Dio» e «uomo con un sogno»⁴³, che si gettano le basi di una «architettura del mito»⁴⁴ volta alla redenzione esistenzia-

⁴⁰ Cfr. Giuseppe Antonio Borgese *viaggiatore perenne*, in *Laboratorio di nuova ricerca. Investigating Gender, Translation and Culture in Italian Studies*, ed. by Monica Boria – Linda Rizzo, Troubador, Leicester 2007, pp. 117-133. Si noti come il viaggio di Borgese nel Mediterraneo possa parallelamente essere letto come diretta metafora del viaggio di Goethe in Italia. In entrambi i casi, si tratta di viaggi che portarono gli autori a una profonda presa di coscienza del Sé, da cui scaturì una rigenerazione non solo personale, ma anche e soprattutto stilistica nella loro produzione letteraria.

⁴¹ Giuseppe Antonio Borgese, *Considerazioni sulla Grecia classica e sul classicismo*, in FBF, scatola 23, fascicolo II/2.1 (1930).

⁴² Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Lezione del 15 gennaio 1930*, in *ivi*, in cui Borgese ricorda le «mosse leonine» dell'architettura dell'Acropoli. Si veda anche il rimando all'analisi di Livia Camerini sull'Espressionismo tedesco negli anni dal 1910 al 1920. Si tratta, a detta della Camerini, della «tendenza a distruggere il vecchio mondo, il mondo borghese, e la ricerca di una nuova umanità». Cfr. la dispensa *L'espressionismo tedesco 1910-1920*, Archivio dell'Università Statale di Milano, Fondo Elvira Gandini, p. 151, consultabile su <https://archivi.unimi.it/oggetti/IT-UNIMI-ST0042-000008_esercitazioni-1930-1931-dispense-a-cura-di-giuseppe-antonio-borgese/> (ultimo accesso: 15 maggio 2019). In sintesi, di una forma di ribellione a opera delle giovani generazioni nei confronti dell'ordine consolidato della tradizione dei padri. Movimento di rottura che inneggia alla guerra come strumento portatore del Nuovo contro la decadenza morale della società, l'Espressionismo tedesco inneggia alla resurrezione dell'individualismo e del sentimento, anche di quello più brutale e violento purché necessario ad attivare il cambiamento. Distruggere per ricostruire potrebbe essere il motto in breve dell'Espressionismo tedesco del primo ventennio del Novecento, che auspica il raggiungimento della ricerca estetica non del Bello bensì del Vero, anche del più brutale, purché comunque e sempre inteso come il riflesso dell'oggettività conoscitiva. Per quanto riguarda, invece, la riflessione su Boccioni futurista si veda la dispensa di Maria Luisa Gengaro, *Il futurismo e movimenti analoghi*, *ivi*.

⁴³ Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Lezioni teoriche di Estetica*, in FBF, scatola 23, fascicolo II/2.4 (1931).

⁴⁴ *Ibidem*.



le e alla conoscenza della Verità. In questa nuova prospettiva critica è evidente, quindi, come il mito, ora fattore di correzione e di redenzione dall'immobilismo classicista, venga ad assumere una dimensione di natura esteticamente etica nella quale si procede alla trasformazione di tutti quei fattori di contemplativa e ieratica passività, da sempre attribuiti canonicamente alla tradizione del più puro classicismo greco, oramai divenuto incapace di garantire armonia, equilibrio e dinamismo: «l'idea essenziale è che l'anima della Grecia e della sua arte consiste nell'espiazione, cioè nella santità, nell'unità dell'anima (di cui dionisismo e apollinismo non sono che due facce). [...] L'altra faccia è l'ermetismo col suo annunzio di un mondo nuovo [...] in cui l'estetica sia al servizio di Dio e non del diavolo»⁴⁵.

Si è di fronte alla valorizzazione della teatralità poetica in tutte le sue forme percettive la realtà, a partire dalla dimensione caleidoscopica del poeta «saltimbanco della propria anima»⁴⁶, che porta in scena la pantomima bonaria e al tempo stesso malvagia dell'essere umano per arrivare alla teatrale drammaticità mitica di cui si fa carico proprio Borgeese nella sua analisi critica del *Lakoon* di Lessing, esteticamente antitetica a quella del Winckelmann⁴⁷. Se per quest'ultimo, infatti, il gruppo del Laocoonte rappresentava la massima espressione artistica della drammatica tragicità greca con tutta la perfezione della sua armonica compostezza formale⁴⁸ in cui la razionalizzazione del dolore e del sentimento, così come del dionisiaco e dell'apollineo, si realizzano

⁴⁵ Giuseppe Antonio Borgeese, *Considerazioni sulla Grecia classica*, cit.

⁴⁶ Cfr. Giuseppe Antonio Borgeese, *Lezioni teoriche di Estetica*, cit.

⁴⁷ Cfr. Giuseppe Antonio Borgeese, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo. Lezioni del martedì (1927-1928)*, Archivio dell'Università Statale di Milano, Fondo Elvira Gandini, <https://archivi.unimi.it/oggetti/IT-UNIMI-ST0042-000003_del-romanticismo-francese-nella-seconda-meta-dellottocento-e-nel-primo-novecento-1927-1928-lezioni-del-mercoledì/> (ultimo accesso: 16 maggio 2019). I materiali di Giuseppe Antonio Borgeese ivi contenuti sono stati trascritti in versione dattiloscritta dal critico letterario, filosofo e accademico Guido Morpurgo Tagliabue, allievo dello stesso Borgeese. In essi fondamentale è il ruolo del Winckelmann, capace non solo di armonizzare forma e contenuto artistico, ma anche di raggiungere l'equilibrio dell'*esprit* creativo mediante la ricerca del Bello Assoluto, incontaminato, perfetto, che non conosce le imperfezioni della natura umana e che, come tale, è espressione della massima semplicità artistica.

⁴⁸ Secondo le considerazioni del Winckelmann l'opera d'arte potrebbe anche ammettere una certa «espressività» delle forme, definita come «grazia delle forme», come aggraziata «compostezza», purché sempre controllata dal rispetto di una estetica funzionalità del principio di architettonica bellezza. Sarebbe a dire che l'opera d'arte deve rimanere pur sempre una struttura architettonica che sottostà a ben precise regole di gusto e di proporzioni. Cfr. Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildbauerkunst*, hrsg. v. Bernhard Seuffert, Heilbronn Gebr. Henninger, Stuttgart 1885, pp. 23-26, disponibile su <<https://archive.org/details/gedankenberdie00wincuoft/page/40>> (ultimo accesso: 16 maggio 2019)



mantenendosi staticamente rigidi nell'atto doloroso, per Borgese, così come già per Lessing, la statua del Laocoonte nel suo slancio tensivo oltre il dolore è l'esempio più modernamente eclatante del superamento del canone di bellezza della Grecia classica. Esso ripropone, in una dimensione estetica di rinnovata moderna bellezza, quel dinamismo del corpo che tanto ricorda l'atletico «gladiatorial»⁴⁹ combattente dell'antica Roma. Ma Borgese riconosce, inoltre, che l'arte è anche espressione delle emozioni, quindi della natura umana in tutte le sue imperfette contraddizioni. Ne nasce un problema di fondo: inseguire il Bello Assoluto al di là di ogni espressione emotiva oppure ricercare una conciliazione fra perfezione e perfettibilità dell'opera d'arte? Borgese opta per la seconda versione e trova la conciliazione di tale contraddittorietà nel motivo del Sublime⁵⁰, inteso come Grazia divina, come capacità artistica di controllare l'emozione razionalmente. È la cosiddetta *stille Größe*, ossia la qualità intrinseca all'arte di essere grandezza emotiva silente, non perturbante, quindi per l'appunto 'sublime'. Il gruppo statuario del Laocoonte è in questo senso la rappresentazione artistica per eccellenza, capace di descrivere la conservazione dell'armonia classica delle forme e al contempo di aprirsi allo slancio dinamico del Romanticismo. In sintesi: il Laocoonte rappresenta la conservazione della tradizione classica alla luce della tensione dinamica verso la modernità. Goethe lo avrebbe definito idillio tragico in quanto sublimazione, non negazione, del dolore umano, che si esprime attraverso la compostezza tragica del-

⁴⁹ Giuseppe Antonio Borgese, *Considerazioni sulla Grecia classica*, cit. L'accezione *gladiatorial*, di cui Borgese qui si avvale nella sua descrizione del gruppo del Laocoonte, rimanda indirettamente anche alla statua del *Gladiatore Borgese* (Museo del Louvre, Parigi) cui lo stesso Lessing ebbe a fare riferimento nel suo studio di approfondimento critico della percezione visiva dell'opera d'arte in antitesi con le posizioni del Winckelmann. Cfr. Peter Seiler, «*Aber ist denn das feine Auge ganz untrüglich?*». *Visuelle Nachlässigkeiten und bildkritische Erfahrungen in Lessings Studie zum Borghesischen Fechter*, in «Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike», 10 (2008), pp. 167-222.

⁵⁰ Cfr. Laura Badoni, *Rainer Maria Rilke*, Archivio dell'Università Statale di Milano, Fondo Elvira Gandini, <https://archivi.unimi.it/oggetti/IT-UNIMI-ST0042-000003_del-romanticismo-francese-nella-seconda-meta-dellottocento-e-nel-primo-novecento-1927-1928-lezioni-del-mercoledi/> (ultimo accesso: 18 maggio 2019). Laura Badoni riprende il concetto del Sublime nell'arte figurativa di Lessing per estenderlo poi anche alla poesia di Rilke e, in modo particolare, alla descrizione poetica del paesaggio rilkeano. La sublimazione della perfezione artistica è qui, pertanto, riferita esclusivamente alla grazia di quel dialogo silenzioso fra osservatore contemplativo e paesaggio idilliaco da cui si sviluppa un'empatia silente, emanazione dell'immagine di Dio, riconoscibile solo mediante un processo di conoscenza simbolica, trasposta, traslata, raggiunta per affinità emotiva. Emblematica la plasticità emotiva riferita al paesaggio che rimanda indirettamente a quella fisica del Laocoonte. La parola rilkeana diventa performativa, si fa *Bild* e il Rilke idealista, sognatore dell'utopia del Nuovo, attribuisce valore antropomorfo alla Natura che palpita, vive, sente, partecipa emotivamente al pari dell'Uomo.



la grazia formale. Si tratta di una visione estetica prettamente eroica che Borgese così come Lessing attribuisce al gruppo del Laocoonte. L'opera d'arte diventa, infatti, la sede di un afflato decisamente romantico, non più classico, romano, non più greco, in netta contrapposizione all'interpretazione estetica del Winckelmann, votata esclusivamente al più puro classicismo greco. Proprio per questo Borgese definisce Lessing un protoromantico pregoethiano, già precursore della corrente stürmeriana che, a differenza del Winckelmann, non vede nelle fattezze marmoree del Laocoonte né l'urlo del dolore, né la straziante passione, né tantomeno il dissidio fra Ethos e Thanatos. Ciò perché la rappresentazione scultorea, a detta di Lessing, è in esclusiva modalità figurativa, non poetica e neppure drammatica. In tal caso anche il dolore sarebbe stato veicolato oggettivamente dal genere lirico e/o drammatico in tutta la sua naturalezza e sarebbe stato comunque 'bello', perché anche il dolore è parte costitutiva la natura umana. Alla luce di questa considerazione si capisce, quindi, come il dolore e la sua raffigurazione non debbano essere condannati, né tanto meno banditi dalla rappresentazione artistica, bensì naturalmente espressi in tutte le loro forme. Conseguenza ne è che l'arte figurativa, fornendo all'occhio dell'osservatore solo una visione parziale della realtà e della natura umana, descrive una *Wahrnehmung* più limitata poeticamente, ma percettivamente più libera, perché non deve necessariamente sottostare a formalismi strutturali. Se ne deduce, pertanto, una differente dinamica conoscitiva dell'oggetto, in quanto l'arte figurativa conosce il corpo, mentre quella lirico-drammatica l'anima. Ma differente è anche la finalità conoscitiva di questo processo ermeneutico che per l'arte figurativa viene a coincidere con la passiva contemplazione della pura bellezza in sé, dell'irraggiungibile mitica divina perfezione. Sulla base del principio kantiano della sublimazione estetica, ossia della presa di coscienza razionale che l'arte come espressione di bellezza non potrà mai cogliere il Bello come principio assoluto (noumeno) bensì solo come fine funzionale cui il Bello Assoluto tenderebbe (fenomeno)⁵¹, si è costretti ad attribuire alla bellezza artistica dell'oggetto d'arte una dimensione estetica decisamente più dinamica, più evolutiva, che comprenderà uno slancio di crescita, le cui radici affonderanno in un più profondo percorso etico, di espiazione e di redenzione della colpa, in cui l'esternazione del dolore e della sofferenza saranno condizione indispensabile a che il motore del rinnovamento interiore si possa accendere.

«L'artista riesce a creare un compromesso tra i due principi, trasformando le sue fantasie in opera d'arte, immagine preziosa della realtà.

⁵¹ Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *L'uomo di Kant*, in Id., *Ottocento Europeo*, Fratelli Treves, Milano 1927, pp. 27-34.



L'artista diventa così, in un certo senso, grazie anche ai consensi che raccoglie, realmente quello che vorrebbe essere – eroe, re, favorito»⁵². E ancora «Caratteristica del poeta è il sognare, l'immaginare una realtà diversa dal reale e attribuirle una virtù di attuabilità»⁵³.

Queste osservazioni di natura puramente artistica, seppur interpretate alla luce di una revisione critica di stampo lirico-drammatico, forniscono a Borgese lo spunto per introdurre, nel suo percorso di ricodificazione del binomio latinità-teutonicità, il canone specifico della germanistica italiana in epoca totalitaria. Esso si caratterizza mediante il recupero e la valorizzazione di Goethe per la letteratura tedesca e di Dante per quella italiana. Borgese analizza, infatti, l'opera di Goethe concentrandosi esclusivamente su due capolavori, ossia il *Werther*, di cui fu anche suo traduttore per la casa editrice Mondadori nel 1930, e il *Faust*⁵⁴. Nel primo caso, durante la conferenza di Genova del 1928, Borgese fa il punto su *Die Leiden des jungen Werther* (1774) e più precisamente sulla lettera del 10 maggio 1771 nella quale Werther viene tacciato dallo scrittore siciliano di essere ancora troppo femminile, troppo equilibrato, troppo tradizionale, troppo composto, quindi troppo classico nel suo atteggiarsi. Dovrebbe essere, invece, più maschile, più eroico, più deciso e determinato, più guerriero, più gladiatore romano, quindi e in sintesi, più romantico nella sua conquista dell'amata Lotte. Di qui, la definizione borgesiana di «cicisbeo tragico»⁵⁵, che rimanda metaforicamente anche al petrarchesco idillio amoroso (cfr. l'irraggiungibilità efebica di Lotte) e al leopardiano pessimismo cosmico (cfr. l'eterno crogiolarsi di Werther in un doloroso immobilismo che non gli permette di saziare la sua sete di infinito)⁵⁶. Ma Borgese deve però anche ammettere che Werther sa riscattarsi riuscendo a esternare tutto il suo dolore, la rabbia, la vendetta nel coraggioso gesto estremo del suicidio. In questo preciso istante Werther diventa la personificazione sia di Parsifal⁵⁷ che di Laocoonte. Entrambe canoniche icone

⁵² Giuseppe Antonio Borgese, *Lezioni teoriche di Estetica*, cit.

⁵³ Giuseppe Antonio Borgese, *Considerazioni sulla Grecia classica*, cit.

⁵⁴ Si noti che Borgese dedicò anche un breve contributo alla *Iphigenie auf Tauris*. Giuseppe Antonio Borgese, *Ifigenia*, in Id., *Ottocento Europeo*, cit., pp. 69-77.

⁵⁵ Giuseppe Antonio Borgese, *Considerazioni sulla Grecia classica*, cit.

⁵⁶ Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Freud il vecchio*, in Id., *La città assoluta e altri scritti*, cit., pp. 135-142.

⁵⁷ Il riferimento a Parsifal è qui da intendersi alla luce dell'interpretazione borgesiana non tanto del Parsifal letterario quanto piuttosto del Parsifal musicale, wagneriano, di fronte al quale si assiste all'esaltazione dello *Streben* vitale del personaggio, tutto proteso alla riconquista della sua dignità tramite una resurrezione interiore. A detta di Borgese, tutta la forza della musica wagneriana è là dove il compositore tedesco porta a termine il progetto del *Faust* goethiano così che la musica diventa il completamento poetico per eccellenza della *Weltanschauung*. «Si trattava per lui [Wagner] di risolvere un problema non ignoto ad altri grandi artisti: rappresentare cioè una conversione, un'illuminazione



della tradizione letteraria tedesca più classica, ora emblemi della romantica rivisitazione del mito greco, essi vivono il loro dolore come condizione necessaria al raggiungimento della redenzione. La sofferenza di Werther per il non corrisposto amore così come per la sua morte suicida cambiano religiosamente, nel senso cristiano del termine, il segno del Male. Per questo Borgese sottolinea come in *Werther* siano già presenti, seppur ancora in nuce, tutti quegli aspetti più propriamente faustiani del pensiero goethiano⁵⁸ che suggellano l'intesa tra mondo latino e mondo germanico a tal punto da convertire in ultima battuta il protestantesimo di un Mefistofele in un cattolicesimo dantesco. Da quanto finora espresso, Goethe ottimizza nel *Werther* e più precisamente nello slancio liberatorio del suo gesto suicida il senso dell'agire tragicamente drammatico, che è passione dinamica, conscia e inconscia al tempo stesso, perché costante oscillazione tra Eros e Thanatos. Così anche nel *Faust*, Goethe, a detta dello stesso Borgese, ripropone una struttura evolutiva molto simile a quella del *Werther*. Questa volta ci si trova alla luce di un percorso individuale di natura ontologica, che si basa dapprima sulla conoscenza della colpa (cfr. la discesa agli Inferi di Faust e il contatto con una serie di atti espiatori) e successivamente sul suo definitivo superamento (cfr. la morte di Faust e la successiva assunzione al Cielo). «Faust è anch'egli un Werther, un genio disperato, un'individualità indisciplinabile, benché il suo carattere sia più intellettuale che passionale; ma riesce a superare la tentazione del suicidio e a imporsi alla realtà, vincendo tutte le prove e conquistandosi infine un posto in Paradiso»⁵⁹.

La dimensione ontologica del *Faust* di Goethe, così magistralmente reiterata nel suo riferirsi al dissidio interiore del personaggio faustiano e così anche fortemente connessa alla dimensione esperienziale della caduta agli Inferi, fa sì che il pensiero critico di Borgese corra immediatamente al viaggio dell'Alighieri nella sua *Divina Commedia*.

È il lontano 1909 quando Borgese, docente collaboratore di Arturo Farinelli per la cattedra di Letteratura tedesca all'Università di Torino, pubblica, in risposta all'apparato critico di Karl Vossler⁶⁰, sulla rivista milanese «Il Rinascimento», un saggio dal titolo *La disfatta di Mefistofele*,

della Grazia, un passaggio dall'egoismo alla carità, dall'aridità di cuore alla commozione». Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Parsifal*, in *Studi di letterature moderne*, cit., pp. 230-269, qui p. 236.

⁵⁸ Si vedano qui i caratteri demoniaci e malvagi nonché falsi e illusori sia di Albert che di Wilhelm in *Die Leiden des jungen Werthers*.

⁵⁹ Giuseppe Antonio Borgese, *L'eredità di Goethe*, cit., pp. 29 ss.

⁶⁰ Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Da Dante a Thomas Mann*, cit., pp. 85-92. Si vedano anche i commenti di Giovanni Gentile all'apparato critico del Vossler, negativamente giudicato per la sua frammentarietà argomentativa soprattutto a riguardo della *Divina Commedia* di Dante.



poi nel 1911 rinominato semplicemente *Mefistofele* e nel 1932 stampato in forma di libercolo presso la casa editrice fiorentina La Rinascita del Libro⁶¹. Centrale nell'argomentazione di Borgese, a tal riguardo, risulta essere la ricerca isotopica, che si rivela fortemente funzionale nel gettare un ponte di contatto tra Goethe e Dante, tra modernità e tradizione, tra protestantesimo e cattolicesimo, tra germanesimo e latinità. Proprio per il fatto che, a detta di Borgese, esisterebbe questa fusione fra mondo germanico e mondo italico, Goethe non potrebbe essere considerato dal popolo tedesco un «puro germano», al pari di uno Schiller, visto che «il viaggio in Italia lo corrompe, preparando l'*humus* alle cui spese dovevano nutrirsi quegli altri germi che pur conteneva la sua natura»⁶². Lo stesso dicasi di Dante «che noi vantiamo italiano, era fundamentalmente tedesco; Goethe, tedesco di nascita e di lingua, era in buona parte latino»⁶³. Ecco quindi che l'isotopia per eccellenza è, a detta di Borgese, la lotta tra il Bene e il Male, ossia la psicomachia, sulla quale si incardina tutto il dinamico *Bildungsprozess* di Werther e di Faust. Fin dall'inizio tale processo è descritto da Borgese come la totale antitesi della struttura ontologicamente chiusa, statica e rigida di Dante che si evolve durante il suo viaggio esistenziale, perché anche nella sua caduta agli Inferi egli rimane costantemente spettatore passivo del Male senza esserne contaminato. Non così per Faust che, invece, è effettivamente «attore», perché sperimenta personalmente, e in maniera tangibile, tutti gli effetti illusori del Maligno.

Dante è spettatore del peccato nell'Inferno, Faust è attore egli medesimo del peccato sulla terra. E sulla terra il suo spirito si purga, e sulla terra divien degno di salire al cielo. Mefistofele lo accompagna, come Virgilio accompagnò Dante, per i primi due regni; lo abbandona, quando Margherita, come già Beatrice, prende cura della sua anima purificata⁶⁴.

Se Dante, nonostante l'esperienza del Male, non vive nessun tipo di cambiamento evolutivo nel suo Essere, Faust subisce invece una metamorfosi esistenziale radicale che implica l'espiazione della colpa proprio attraverso l'esperienza del diabolico che è *conditio sine qua non* perché il riscatto e la redenzione finale del personaggio possano verificarsi in pienezza.

Il suo peccato consiste nella irragionevole impazienza con cui, accortosi che la sua conoscenza è irta di errori, invece di rimettersi al lavoro

⁶¹ Il manoscritto originale è conservato nei materiali del FBF e più precisamente nella scatola 37, fascicolo IV/2.4 (1932).

⁶² Giuseppe Antonio Borgese, *Mefistofele. Con un discorso sulla personalità di Goethe*, Casa Editrice Italiana di A. Quattrini, Firenze 1911, p. 30.

⁶³ *Ivi*, p. 31.

⁶⁴ *Ivi*, p. 113.



per superarli e correggerli, maledice senz'altro l'attività conoscitiva, bestemmia lo spirito e chiude bottega. La sua virtù, al contrario, consiste nell'aver riconosciuto gli errori da superare, nel sentimento di progresso, che, male utilizzato dal suo deficiente carattere, lo trascina invece in un vertiginoso movimento di regresso morale⁶⁵.

Sulla base di questo argomentare risulta evidente come il pregiudizio classico, secondo cui Goethe potesse essere letto solo in chiave protestante e non cristiana, sia messo totalmente non solo in discussione, ma anche completamente superato. Rivoluzionario, da questo punto di vista, è il giudizio critico di Borgese sul *Faust* di Goethe cui viene attribuita una componente di evidente contaminazione cristiana. L'errore di Faust è, a detta di Borgese, la sua iniziale debolezza, il suo non essersi ribellato alle lusinghe di Mefistofele fin da subito. In sintesi, si tratta della sua incapacità a controllare le pulsioni secondo un giusto, equilibrato raziocinio che consente alla natura umana, di per sé tendente al lascivo, di manifestarsi comunque sempre eticamente entro i limiti di un'accettabile peccaminosità. Borgese attribuisce così a Faust anche grandi doti, prima fra tutte la tenacia del riscatto tramite l'espiazione della propria colpa. Si capisce, allora, come il vero sconfitto in questa scenografia della psicomachia faustiana sia proprio sempre e solo Mefistofele che rimane, dall'inizio alla fine della narrazione drammatica, monolitico, statico, classicamente statuario nella sua inalterata dimensione demoniaca. Per questo Mefistofele è e resta un protestante convinto che non ammette, anzi testardamente abborrisce, ogni sorta di avvicinamento e di contatto con la dimensione cristiana. Con i goethiani Faust e Mefistofele siamo così di fronte a due mondi contrapposti, quello faustiano della modernità, dell'agire dinamico, e quello mefistofelico, della naturale perversione istintiva che conosce solo l'immobilismo dell'antica contemplazione passiva, qui però espressa non più nella dimensione della pura bellezza, bensì della pura bruttezza del malvagio. Se Faust con il suo progressivo processo di redenzione – «Il *Faust* non è il dramma della caduta e della redenzione di Faust; è il dramma dell'incessante salita di Faust verso la redenzione»⁶⁶ –, che segna la sconfitta del demoniaco e con esso il passaggio dal Male al Bene, metaforicamente simbolo dell'evoluzione dal Vecchio al Nuovo, è l'uomo del Medioevo che, a differenza di Dante, prende coscienza di avere già in sé il germe potenziale del rinnovamento e lo attiva andando oltre la dimensione contemplativa fine a se stessa, Mefistofele è il vero *Übermensch* della situazione che si atteggia a divinità a tal punto da riu-

⁶⁵ *Ivi*, p. 96.

⁶⁶ *Ivi*, p. 112.



scire, quasi in modalità blasfemica, a trasformare il malvagio in divino. Si veda qui il magistrale esempio della famosa *Walpurgische Nacht* in cui il mondo naturale degli istinti irrazionali e pulsionali, rappresentato da Mefistofele, si fonde illusoriamente dapprima con il mondo umano di Faust e poi addirittura anche con quello divino dopo che Faust ha esperito la sua conversione tramite la salita al Cielo. Si noti, quindi, come Faust cristianamente risorto realizzi la sua salvezza solo grazie alla presenza del maligno, della dannazione e della perdizione, unico motore funzionale alla sua vera conversione. Si potrebbe, in sintesi, paradossalmente affermare che è il Male a generare il Bene, a essere cioè la via che conduce a Dio e al canone della tradizione classica cristiana. Sovvertita la struttura mitica cristiana del binomio peccato/redenzione e salvezza/santificazione, superata la loro separazione antitetica e affermata la loro unitaria e complementare natura, il Male, a detta di Borgese, risulta fattore esistenzialmente indispensabile, come lo era per l'inglese John Milton nel suo *Paradise Lost* (1667). Qui la figura diabolica di Mephisto viene comicamente sconfitta, generando di conseguenza anche un passaggio di genere letterario, da quello puramente tragico-drammatico a quello più propriamente comico-farsesco, che in alcuni momenti centrali della narrazione riesce anche a raggiungere l'epos narrativo di un vero e proprio *Bildungsroman*⁶⁷.

⁶⁷ Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Lezioni sull'epica* (1934), in FBF, scatola 68, fascicolo VI/1.12. Si noti come la natura epica della narrazione faustiana, riscontrata da Borgese sia in Milton che in Goethe, venga riproposta anche nella traduzione del 1949 per mano di Guido Manacorda in occasione della celebrazione del centenario goethiano. Manacorda, come già lo stesso Borgese traducendo il *Werther* di Goethe (1930) e presentando una rielaborazione dell'edizione originale del 1887 commentata da Erich Schmidt, punta tutta la sua attenzione filologica sull'importanza della fedeltà al testo, intendendo con ciò il crearsi di un'empatia tra lingua dell'autore e del traduttore. Manacorda vuole che la sua traduzione del *Faust* di Goethe trasmetta non solo un *plot* ma soprattutto un'emozionalità lirica, per l'appunto empatica con il lettore tanto da far pensare a una trasposizione in prosa di passaggi spiccatamente teatrali. A ciò Manacorda, in appendice alla traduzione stessa da lui redatta, aggiunge un commento contestualizzato per ogni singola scena dell'opera, che recupera la tradizione antica, mitica della fonte di Johann Spies. In particolare modo, Manacorda dedica largo spazio al commento sul 'nuovo Mephisto' (cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Goethe*, in FBF, scatola 72, fascicolo VI/2.6) che ritrae non come simbolo tradizionale del Maligno bensì come fattore 'ritardante' il Bene, ossia come motore di attivazione del processo di rigenerazione del personaggio. Non a caso, infatti, senza la sottoscrizione del patto con Mefistofele, Faust non avrebbe mai potuto esperire il Male, con la conseguenza di non potersi redimere né tantomeno salvare. Importante sottolineare però che Manacorda, a differenza di Borgese, in questo passaggio di riferimento pseudoreligioso, non vi legge nessuna forma di cristianizzazione del protestantesimo di Mefistofele/Faust, anzi ribadisce la purezza del canone essenzialmente letterario di quei passaggi che sono solo funzionali al raggiungimento di una struttura architettonica di bellezza estetica dell'opera omnia. Cfr. Clotilde Marghieri, *Il segno sul braccio*, cit., pp. 90-91.



IL CANONE DELLA GERMANISTICA SECONDO IL DOPPIO 'CASO BORGESE'.
UNA RILETTURA CRITICA IN CHIAVE STORICO-LETTERARIA DEL FENOMENO
EUROPEO NAZIFASCISTA NEL PRIMO DOPOGUERRA

L'analisi critica, storico-letteraria, fin qui condotta ha gettato luce sulla complessa e molto spesso anche contraddittoria nonché ambigua personalità di Giuseppe Antonio Borgese così come sulla sua monumentale e instancabile attività di intellettuale a tutto tondo. Si è dimostrata l'esistenza di un doppio 'caso Borgese', storico e letterario al contempo, che ha cercato di superare concretamente l'unilateralità della tradizione umanistica di pura matrice italica, greca e medioevale, per aprirsi a un nuovo umanesimo, in cui latinità e teutonicità non sono più contrapposte, bensì complementari. Centrale nella realizzazione di questo nuovo canone della germanistica italiana a opera del Borgese germanista è il suo forte impegno nel recuperare la figura di Goethe come dispensatore di un messaggio universalmente moderno, sovranazionale e atemporale che, partendo dalle radici del Rinascimento come celebrazione globale dell'autonomia creativa della natura umana e della perfezione cosmica, approda in tre ben distinte fasi di sviluppo⁶⁸ alla dinamicità evolutiva del Romanticismo, preludio nel Bene e nel Male sia della modernità esistenziale che della malvagità politico-totalitaria. Ciò è magistralmente evidente nella perfetta complementarietà del binomio Werther-Faust allorché l'unitarietà dei contenuti narrativi, che sono l'uno il completamento dell'altro, raggiunge la sua massima espressione letteraria. Werther è Faust così come Faust è Werther nella misura in cui l'ingenua, ancora fortemente acerba, quasi adolescenziale, passionalità di Werther si rispecchia nell'altrettanto immatura bramosia pulsionale di Faust. Entrambi i personaggi vivono l'esperienza della morte come momento di liberazione dalla sofferenza individuale, ossia come catarsi esistenziale, che muove i suoi primi passi grazie alla forza ribelle dell'azione non fine a se stessa, bensì funzionale a una crescita interiore dell'Io. Si può quindi affermare che Faust sia la rivincita di Werther, sia cioè il riscatto dell'uomo moderno che non vuole più sottostare alla condanna del Male, ma che lotta finanche alla morte per riappropriarsi della propria libertà di Uomo Nuovo.

Egli [Goethe] ha preso il genio dei romantici e, attraverso le esperienze di Werther e di Faust, lo ha portato, intatto, eppure radicalmente mutato, al di là del romanticismo. Questo è pure ciò che i nostri tempi

⁶⁸ Borgese fa qui riferimento alle tre fasi che caratterizzano la produzione letteraria di Goethe, ossia il periodo stürmeriano preromantico (*Werther*), quello classico-italico (*Italianische Reise*) e quello della maturità o della vecchiaia (*Faust*), in cui si assiste a una universale fusione di elementi tra loro antitetici, di provenienza sia protoromantica che classica.



vogliono: riconoscere il culto del genio romantico e correggerne le deficienze e gli errori: ricomporre la poesia nell'unità organica delle facoltà umane⁶⁹.

La salvezza di Werther prima e di Faust poi è quella tipica dell'uomo moderno che si rifugia nelle antiche tradizioni del mito della cristianità latina per poi riscoprirle come una forma di vita ancora decisamente attuale. Per questo, Borgese afferma che il modello luterano-protestante di per sé non è risolutivo della precarietà umana, anzi è addirittura peccaminoso e fuorviante. Esso va necessariamente integrato con quello cristiano affinché possa elevarsi e tendere alla perfezione divina, condizione indispensabile a che l'uomo possa godere della salvezza eterna. Di qui, il ruolo conciliatore di Goethe, autore dalla saggezza universale, che ha saputo, mediante gli esempi letterari di Werther e Faust, e quindi mediante la forza del verso poetico, fondere, ossia correggere e cambiare di segno, gli errori del maligno con la purezza salvifica della benevolenza⁷⁰. Ne consegue la creazione di una pacifica armonia tra Io e Mondo, a riprova del fatto che il Naturale si fonde con il Sovrannaturale a tal punto da riuscire anche a superare il parallelismo tradizionalmente statico dei due elementi in gioco. Borgese, sulla base di queste osservazioni di natura pressoché essenzialmente letteraria, nella conferenza di Aspen del 1949 in onore del bicentenario della nascita di Goethe⁷¹, ripropone in chiave storico-sociale tale interpretazione critica, cercando però di fare anche il punto sulle affinità del pensiero goethiano nella sua dimensione di binomio classico-moderno, latino-germanico con il contesto epocale in cui si trova a vivere, ossia con il nazifascismo. Ribadisce, a tal riguardo, la magistrale forza di Goethe che ha saputo, con la sua arte, elevare la poetica del Romanticismo oltre i limiti della conoscenza sensibile grazie a quella sua dimensione intellettuale di equilibrata razionalità. Borgese assume Goethe, pertanto, a modello dell'Uomo Nuovo, moderno, democratico, universale, detentore di un altissimo spessore morale⁷² e di un profondissimo senso di lealtà e rispetto verso i valori della tradizione e della cultura di origine.

Egli [Goethe] non è né nobile né plebeo, né liberale né asservito, né infedele né devoto; egli è tutto ciò che di più eccelso si può trovare in questi tipi di uomini, fusi in una sintesi pura: un uomo chiaro e universale. Universale: questo è il primo e più ingenuo sentimento che coglie un animo

⁶⁹ Giuseppe Antonio Borgese, *L'eredità di Goethe*, cit., pp. 29 ss.

⁷⁰ Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *The Message of Goethe*, in FBF, scatola 72, fascicolo VI/2.5.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Mefistofele*, cit., pp. 71 ss.



aperto alla ammirazione di fronte alla personalità di Goethe: il sentimento dell'estensione sterminata, dell'assoluta abolizione dei limiti⁷³.

Con Goethe negli occhi, Borgese si sente ora pronto ad analizzare in modo oggettivo il fenomeno europeo del nazifascismo in tutta la sua positiva benevolenza e negativa malignità. Per Borgese trattasi di «un evento storico di natura vulcanica»⁷⁴, nato dal desiderio di un riscatto bilaterale, sia dell'Italia che della Germania, dopo i tragici fatti della Prima guerra mondiale. Entrambe le potenze europee mirano a recuperare le glorie del loro mitico passato; ne hanno una forte nostalgia e si sentono così in dovere di ridare alle loro rispettive nazioni una dimensione storica di indiscussa grandezza. Motore di questo sentimento di rinnovamento è la forza propulsiva del potere carismatico dei loro leader, che sanno affascinare le masse mediante l'uso di una retorica artificiosa e illusoria, ma pur sempre altamente spettacolare nel suo andare in scena. Tale retorica propone alle masse una nuova *Weltanschauung* che non è più 'sentimentale', ossia espressione di un basso volere popolare, per così dire di pancia, come voleva la tradizione, ma 'mentale', ossia di stretto riferimento a quelle mitiche argomentazioni di cui si è accennato nei paragrafi precedenti. Vari sono i richiami che diventano le colonne portanti del modello ideologico mussoliniano fascista. Si pensi per esempio alla politica di Machiavelli, al provvidenziale spirito di rinnovamento cristiano di Manzoni così come al dinamismo futurista di D'Annunzio. A esse si aggiungono quelle goethiane, di derivazione (pre)romantico-stürmeriana, che inneggiano alla glorificazione della forza pulsionale e allo spirito sentimentale nazionalistico riferentesi al concetto di *Heimat*, tanto presente nell'ideologia nazionalsocialista hitleriana. Evidente, quindi, concludendo, la degenerazione politico-culturale degli ideali romantici, comuni al fenomeno europeo del nazifascismo che ha sostituito l'Io individualista con quello collettivo e massificato.

⁷³ *Ivi*, p. 27. L'opera, dedicata all'amico Benno Geiger, è il grazie di Borgese a Geiger, che gli ha aperto gli occhi sulla possibilità concreta, tramite la riscoperta di Goethe e delle sue opere, di presentare al pubblico italiano dei primi anni Venti una letteratura universale, in cui elementi della cultura tedesca si fondono con quelli della cultura italiana, e vanno così a creare un sapere universale, transculturale, che supera qualsiasi limitazione linguistica e topografica.

⁷⁴ Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Discorso sul Fascismo* (1939), in FBF, scatola 73, fascicolo VI/2.12.



Appendice. Materiali allegati

A. Catalogazione e descrizione dettagliata dei materiali inediti del Fondo Elvira Gandini-Borgese, conservati presso la Biblioteca Umanistica della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano, consultati ai fini della stesura analiticamente documentata di questo contributo scientifico.

1. Scatola titolata *Dal Neoclassicismo al Romanticismo. Lezioni del martedì* (1927-1928) contenente alcune lezioni di Estetica del prof. Giuseppe Antonio Borgese all'Università Statale di Milano e trascritte in versione dattiloscritta dal critico letterario, filosofo e accademico Guido Morpurgo Tagliabue⁷⁵.

I materiali contenuti in questa unità archivistica sono tutti inerenti il problema dell'estetica dell'arte come fondamento dello Spirito critico che affonda le sue radici nel Classicismo e che si sviluppa poi durante tutto il Romanticismo. Il concetto di base dell'argomentazione borgesiana nella fattispecie si articola attorno al motivo del contenuto e della forma come espressione artistica⁷⁶ e della sua capacità effettiva di riuscire a trasmettere ciò che l'artista voleva esprimere. In questo processo di verifica, fondamentale per Borgese è contestualizzare le emozioni dell'atto creativo con il contesto di collocazione dell'opera d'arte creata. A tal riguardo, Borgese evidenzia l'esistenza di una possibile catalogazione spazio-temporale delle emozioni artistiche così strutturata: Rinascimento italiano; Seicento francese; Settecento tedesco. Se nel Rinascimento italiano si ha un'estetica generale ammirazione per l'armonia delle belle forme *tout court*, nel Seicento francese tale ammirazione diventa più particolareggiata e dettagliata fino ad arrivare nel Settecento tedesco a essere la *conditio sine qua non* per una teorizzazione estetico-filosofica che ha una ricaduta di natura etico-morale sull'osservatore. Di fondamentale importanza in questo percorso estetico, che l'osservatore è chiamato a fare onde conoscere l'effettiva corrispondenza tra emozionalità contenutistica e formale, è il recupero della categoria classica come antidoto alla decadenza

⁷⁵ Guido Morpurgo Tagliabue (1907-1997) è stato un filosofo italiano, milanese, che svolse attività come docente di Estetica all'Università di Milano dal 1951 al 1961 e poi di Filosofia teoretica all'Università di Trieste dal 1964 al 1982. Fu collaboratore di note riviste di filosofia, di germanistica e di cultura. Si interessò a problemi di gnoseologia e di semantica, di estetica e di poetica, pubblicando numerosi saggi, caratterizzati da una pressoché costante attenzione per la questione dei valori, delle tecniche e dello stile, e da un metodo fenomenologico-empirico. Si ricordano fra le sue pubblicazioni: *Le strutture del trascendentale* (Flli Bocca, Milano 1951); *Il concetto dello stile. Saggio di una fenomenologia dell'arte* (manoscritto a stampa, Flli. Bocca, Milano 1951); *Aristotelismo e Barocco* (Flli Bocca, Milano 1955); *L'esthétique contemporaine* (Marzorati, Milano 1960); *Goethe e il romanzo* (Einaudi, Torino 1991). Di questa unità archivistica si sono consultate solo quelle esercitazioni la cui pertinenza tematica era in relazione con la germanistica.

⁷⁶ Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *De Sanctis*, in Id., *Studi di letterature moderne*, cit., pp. 3-20.



barocca⁷⁷ che Borgese rilegge in chiave metaforica, alla luce del degrado valoriale in cui l'Italia prefascista si era trovata. Di qui la valutazione positiva che Borgese attribuisce al fascismo e alla sua innata forza di voler ridare splendore al mito classico della romanità che diventa portatore di concetti etici in cui si riflette non solo la perfezione del Divino, ma anche di tutte le sue emanazioni. Fondamentale, pertanto, il ruolo del Winckelmann, capace non solo di armonizzare forma e contenuto artistico, ma anche di raggiungere l'equilibrio dell'*esprit* creativo mediante la ricerca del Bello Assoluto, incontaminato, perfetto, che non conosce le imperfezioni della natura umana e che, come tale, è espressione della massima semplicità artistica. Ma Borgese riconosce, inoltre, che l'arte è anche espressione delle emozioni, quindi della natura umana in tutte le sue imperfette contraddizioni. Ne nasce un problema di fondo: inseguire il Bello Assoluto al di là di ogni espressione emotiva oppure ricercare una conciliazione fra perfezione e perfettibilità dell'opera d'arte? Borgese opta per la seconda versione e trova la conciliazione di tale contraddittorietà nel motivo del Sublime, inteso come Grazia, come capacità artistica di controllare l'emozione razionalmente. È la cosiddetta *stille Größe*, ossia la qualità intrinseca all'arte di essere grandezza emotiva silente, non perturbante, per l'appunto Sublime. Il gruppo statuario del Laocoonte è in questo senso la rappresentazione artistica per eccellenza, capace di descrivere la conservazione dell'armonia classica delle forme e al contempo aprire il passo allo slancio dinamico del Romanticismo. In sintesi, il Laocoonte rappresenta la conservazione della tradizione classica alla luce della tensione dinamica verso la modernità. Goethe lo avrebbe definito 'idillio tragico' in quanto sublimazione, non negazione, del dolore umano, che si esprime attraverso la compostezza tragica della grazia formale.

2. Scatola intitolata *Esercitazioni 1930-1931. Dispense a cura di G.A. Borgese* contenente le esercitazioni degli studenti che hanno frequentato il corso di Estetica tenuto dal prof. Giuseppe Antonio Borgese nell'anno accademico 1930-1931. Le esercitazioni sono di Laura Badoni, *Rainer Maria Rilke*⁷⁸; Alfredo Puerari, *Correnti del teatro simbolista francese*; Lucia Bozzi, *Aspetti dell'estetica tedesca negli ultimi trent'anni*⁷⁹; Livia Camerini, *Espressionismo tedesco*

⁷⁷ Cfr. dispensa n. 13: «E allora il Laocoonte viene assunto a dimostrare come si può essere potenti ed espressivi senza cadere nel cattivo gusto del barocco».

⁷⁸ Laura Badoni, figlia di Giuseppe Riccardo (ing.) e Adriana Molteni, è nata a Castello sopra Lecco il 3 luglio 1909. Consegue il diploma di maturità classica presso il Regio Liceo di Brescia. Frequenta la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano a partire dal 1928. Si laurea nel 1933 discutendo la tesi dal titolo *R.M. Rilke e la sua concezione dell'Arte*. Fu allieva di Borgese nel 1929, sostenne un esame di Tedesco, sia con Borgese che con la sua assistente Lavinia Mazzucchetti, e uno di Estetica nel 1930.

⁷⁹ Lucia Bozzi nasce a Milano il 15 giugno 1908. Consegue il diploma di maturità classica al Ginnasio Manzoni di Milano. Frequenta la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano a partire dal 1927. Si laurea il 31 ottobre 1931 discutendo la tesi dal titolo *Virgilio Omerico ellenista. Saggio sull'Eneide*. Ottiene per decisione del Consiglio di facoltà il premio di cinquecento lire in libri, disposto dalla Società milanese Pro Scuola per la migliore laurea in Filologia classica nella facoltà di Lettere per l'anno accademico



1910-1920⁸⁰; Maria Luisa Gengaro, *Il futurismo e movimenti analoghi*⁸¹; Rosa Del Conte, *Renato Serra e la seconda voce*.

a. Nell'esercitazione di Laura Badoni, *Rainer Maria Rilke*, si ha una più approfondita ripresa del concetto, già *in nuce* nello studio borgesiano sul Laocoonte di Lessing, di Sublime come armonia divina delle forme. Il *focus* di indagine passa, nell'elaborato di Laura Badoni, dall'opera d'arte come raffigurazione del corpo in movimento a quella della natura come sede di una armonia paesaggistica inanimata, statica. La sublimazione della perfezione artistica è qui, pertanto, riferita esclusivamente alla grazia di quel dialogo silenzioso fra osservatore contemplativo e paesaggio idilliaco da cui si sviluppa un'empatia silente, emanazione dell'immagine di Dio, conoscibile solo mediante un processo di conoscenza simbolica, trasposta, traslata, raggiunta per affinità emotiva. Emblematica, in questo specifico contesto, è la poesia di Rilke, la cui plasticità emotiva del paesaggio rimanda a quella fisica del Laocoonte. La parola rilkiana diventa performativa, si fa *Bild*⁸² e il Rilke idealista sognatore dell'utopia del Nuovo attribuisce valore antropomorfo alla Natura palpitante che vive, sente, partecipa emotivamente al pari dell'Uomo.

b. Nell'esercitazione di Lucia Bozzi, *Aspetti dell'estetica tedesca negli ultimi trent'anni*, si fa il punto sulla natura positivista dell'estetica moderna, che parte dal basso, dalla rappresentazione esperienziale, sensoriale⁸³.

1931, e un premio di mille lire della Fondazione Lattes. È allieva di Borgese, sostiene un esame di Estetica il 13 giugno 1931 e dopo la laurea si reca all'estero per studio.

⁸⁰ Dalle ricerche effettuate, anche con il supporto del Centro Apice dell'Università Statale di Milano, non sono pervenute informazioni biografiche.

⁸¹ Maria Gengaro nasce a Milano il 29 giugno 1907 e consegue il diploma di maturità classica al Liceo Beccaria, sempre a Milano, nel 1926. Frequenta la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano a partire dal 1926. Si laurea il 29 ottobre 1930 con la tesi *Mezzo secolo di critica d'arte inglese. Rustein, Pater, Berenson e il Rinascimento italiano*. È allieva di Borgese, con il quale sostiene un esame di Estetica nel 1929 e uno di Inglese nel 1930.

⁸² Borgese sottolinea in questo specifico contesto la capacità intrinseca alla parola stessa di sapersi modificare, passando dall'astrattismo lessicale all'astrattismo simbolico figurativo. La parola si fa, pertanto, mediatrice tra l'Idea dell'Assoluto e la materia.

⁸³ Cfr. Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1876. Secondo le teorie estetiche di Fechner, il Bello è ciò che immediatamente suscita piacere agli occhi dell'osservatore. Questi ammira l'opera d'arte in modo empatico e la confronta con altre realtà estetiche che hanno colpito la sua attenzione. È chiaro che si tratta di una percezione non attendibile, ossia non realistica, perché la componente soggettiva e circostanziale è molto forte e limitante la vera conoscenza dell'oggetto. Si ha pertanto il raggiungimento di una conoscenza parziale, non universale, anche se si può comunque stabilire un rapporto empatico con l'oggetto osservato fino a percepirlo come una propria appartenenza. L'oggetto artistico diventa, quindi, talmente rappresentativo dell'Io dell'osservatore da annullarsi nell'oggetto osservato così da colmare la fichtiana frattura fra Io e Non-Io e conoscerla pienamente. Identificarsi con l'oggetto osservato, conoscerlo a fondo equivale a conoscere se stessi, a provare un sentimento di pienezza, di autostima, di *gesundes Selbstgefühl*. A questa prima fase conoscitiva, esclusivamente



c. Nell'esercitazione di Livia Camerini, *Espressionismo tedesco 1910-1920*, si ha un'analisi del movimento espressionista tedesco come continuazione del Romanticismo e come preludio al Futurismo. Tutta la centralità dell'argomentazione critica di Livia Camerini verte sull'interiorità dell'uomo, sulla sua capacità di sentire, di percepire emozioni in modo essenziale e minimalista. L'espressionismo tedesco è inteso come «la tendenza a distruggere il vecchio mondo, il mondo borghese, e la ricerca di una nuova umanità» (cfr. p. 151 della dispensa omonima), e come tale a essere una forma di ribellione delle giovani generazioni verso l'ordine consolidato della tradizione. Si tratta, quindi, di un movimento di rottura che inneggia alla guerra come strumento portatore del Nuovo; è una reazione alla decadenza morale della società; è il manifesto per eccellenza della resurrezione dell'individualismo; in sintesi è la rivoluzione del sentimento, anche di quello più brutale e violento, purché sia necessario ad attivare il cambiamento. Distruggere per ricostruire potrebbe essere il motto in breve dell'Espressionismo tedesco del primo ventennio del Novecento, che auspica non la ricerca estetica del Bello bensì quella del Vero, anche del più brutale, purché comunque e sempre riflesso dell'oggettività conoscitiva.

d. Nell'esercitazione di Maria Luisa Gengaro, *Il futurismo e movimenti analoghi*, si ripercorre la storiografia del movimento futurista con una particolare attenzione al personaggio di Boccioni. Ne deriva uno studio continuativo dei precedenti sopra descritti, che annovera diversi riferimenti al binomio 'arti figurative *versus* arti poetiche di chiaro rimando lessinghiano. Ripercorrendo le tappe del percorso evolutivo del movimento futurista, Gengaro cerca di dimostrare come l'arte futurista sia stata la manifestazione di un'espressione artistica fortemente contingente, contestualizzata e radicata nel suo tempo, nonostante fosse nata come atteggiamento anticlassicista, antitradizionalista e antisimbolista. Non per nulla, infatti, il futurismo si impegnò a riportare l'espressione artistica alla sua originaria consistenza fattuale, storica, superando il limite dell'astrattismo simbolico. In Boccioni, per esempio, si ha una ripresa dell'idea del 'dinamismo plastico'⁸⁴, già oggetto dello studio critico preromantico e romantico, tanto che Borgese procede ad analizzare i due manifesti programmatici del Romanticismo (1816) e del Futurismo (1909) alla luce delle loro affinità tematico-concettuali.

di matrice esperienziale-sensoriale, ne segue una seconda, di natura logico-critica in cui l'osservatore deduce la funzionalità e l'utilità estetica di tale conoscenza percettiva. Riasumendo, si potrebbe affermare che l'arte è l'espressione di conoscenza intermedia fra conoscenza sensibile e conoscenza intellettuale.

⁸⁴ Con il termine 'dinamismo plastico' si deve intendere quella concretezza tangibile, quella verità di espressione artistica che rende l'opera d'arte apparentemente statica, immutabile, fossilizzata nelle sue forme, ma che invece sa anche conservare al tempo stesso una sua naturale, sempre latente, dinamicità di spirito. Tale concretezza statico-dinamica trova la sua massima espressione viva nel cubismo.



B. Catalogazione e descrizione dettagliata dei materiali inediti del Fondo Borge- se, conservati presso la Biblioteca Umanistica della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze, consultati ai fini della stesura analiticamente docu- mentata di questo contributo scientifico.

1. Scatole n. 6-23-37: documenti riferiti alla poetica di Rainer Maria Rilke nello *Stundenbuch* e nelle *Duinner Elegien*; scritti sul *Werther* di Goethe, riferiti sia alla traduzione di Borgese del 1928 per la «Biblioteca Romantica» della Mondadori sia al concettoclassico-romantico di 'mito' come 'sovrastuttura architettonica' nella costruzione poetica delle figure goethiane di Werther e di Faust.
2. Scatole n. 67-68-69: appunti e/o lezioni di critica e di teoria estetica sui concetti di 'mimesis' e di 'bellezza' nelle arti figurative – pittura/scultura – e nella poesia.
3. Scatole n. 40-70-71-72-73: materiali pertinenti alla concezione politica del Machiavelli riferita al *Principe*; considerazioni di Borgese sulla traduzione del *Faust* di Goethe del 1932 a opera di Guido Manacorda; scritti sull'origine ed essenza del fascismo in Italia; lettere di Borgese a Mussolini 1932-1934 con considera- zioni introduttive dell'autore.

La consultazione degli inediti materiali d'archivio, conservati nel Fondo Borgese qui in oggetto, è stata necessaria ai fini di un dettagliato e accurato approfondimento documentaristico delle fonti cartacee a stampa già edite, reperibili nel circuito bibliotecario nazionale. Il lavoro di consultazione dei documenti autografi, di cui alcuni sono presenti anche in copia dattiloscritta, non è sempre risultato di facile accesso in quanto:

a. alcuni manoscritti e/o dattiloscritti risultano lievemente danneggiati dall'alluvione che ha colpito Firenze nel 1966 tanto che l'inchiostro è spesso scolorito; mancano alcuni margini dei fogli; ci sono macchie d'acqua sparse, invalidanti una lettura fluida dei contenuti.

b. il Fondo a oggi è solo parzialmente catalogato, il che implica una mancanza di riferimenti tematici, numerici, di segnatura dei documenti nelle singole scatole.

Si fa inoltre presente che la comprensione degli inediti documenti ha poi anche necessitato una conoscenza, ossia una competenza, di natura linguistica e contenutistica di chiaro taglio comparatistico anglo-tedesco, in quanto la maggioranza delle fonti consultate è stata sì in lingua italiana, tedesca, ma soprattutto inglese. Il riferimento è qui, nella fattispecie, ai materiali delle *Lezioni teoriche di Estetica* (1931) e delle *Lezioni sulla critica dal Classicismo al Romanticismo* (1936), tenute da Borgese come *visiting scholar* durante i periodi americani rispettivamente all'Università di Berkley in California (1931-1932) e allo Smith College di Northampton in Massachussets (1932-1936), che focalizzano aspetti di continuità e discontinuità nella concezione latina nonché anglosassone e germanica dell'arte e della poesia. Concezione questa che si sviluppa a partire dalla tradizione greca classica e che si evolve poi dinamicamente ed esperienzialmente verso il Romanticismo attraverso la fase intermedia del neoclassicismo.



Descritti contenutisticamente e analizzati teoricamente da Borgeese, con supporti critici sia di stampo desanctisiano che crociano, questi contenuti fanno il punto su opere e autori della tradizione letteraria non solo italiana (la *Divina Commedia* di Dante), ma anche anglosassone (il *Paradise Lost* di Milton) e germanica (il *Laocoonte* di Lessing, l'*Ifigenie auf Tauris*, il *Werther* e il *Faust I e II* di Goethe), onde dimostrare sia il superamento della staticità classica, essenzialmente di riferimento greco, quindi del modello di bellezza artistica come perfezione assoluta alla Winckelmann, sia l'evoluzione dinamica, intrinseca al principio stesso di 'mimesis', che non può esulare da un processo di 'romantico slancio', in cui alla dannazione di una conoscenza empatico-emotiva su base prevalentemente sensoriale e passionale fa seguito una redenzione di chiaro stampo neoclassico, ossia di controllato dominio razionale delle pulsioni primitive.

Tale processo evolutivo di 'modernizzazione del canone' della conoscenza tradizionale, sia platonica che aristotelica, vede Borgeese fare riferimento dapprima all'avvento del dualismo idealista fichtiano e del razionalismo illuminista di stampo kantiano secondo cui può esistere solo una conoscenza fenomenologica e non noumenica da parte dell'*Ich* nei confronti del *Nicht-Ich* e successivamente dell'irrazionalismo nietzschiano, a fronte del quale il rigido dualismo fichtiano supera la sua ontologica frammentazione di Bene/Male, Salvezza/Dannazione e viene cambiato di segno con il risultato finale che non il tradizionale Bene, ma il Male (il suicidio di Werther o la figura di Mefistofele nel *Faust*), trasformatosi ora in romantico 'Sublime' (cfr. il suicidio di Werther come atto di forza e di libertà individuale e cfr. la sconfitta di Mefistofele sia in Milton che in Goethe a fronte della morte e ascesa al cielo di Faust), diventa fattore propedeutico, necessariamente funzionale, alla redenzione dell'Io e quindi, come tale, degno di riabilitazione nella sua funzione specifica di 'strumento di correzione'.

Borgeese raggiunge così quella illuminata razionalizzazione etico-classicista delle pulsioni primitive che permette di armonizzare, proprio nello 'slancio evolutivo' del Romanticismo, l'Uno con il Tutto per arrivare così a tracciare una linea di continuità fra Classicismo e Romanticismo, fra latinità e germanesimo in nome di un moderno dinamismo proiettato verso l'armonia e l'unità del sapere e della conoscenza.

Questo quadro teorico-estetico, di natura esclusivamente letteraria e filosofica, cui Borgeese fa qui riferimento, costituisce la premessa necessaria alla comprensione del fenomeno fascista italiano al di là del suo canone interpretativo tradizionale, ossia di evento essenzialmente storico, politico ed economico.

Borgeese vuole superare così la rigidità di una concezione classicista del fascismo italiano per proporre una interpretazione modernista, dinamica e romantica in cui è il fattore culturale a determinare l'origine e l'essenza del fenomeno fascista mussoliniano. A tale riguardo recupera alcuni modelli della tradizione letteraria italiana classico-rinascimentale nonché illuminista e romantica, come Dante (cfr. *De Monarchia*), Machiavelli (cfr. *Il Principe*), Leopardi (cfr. lo *Zibaldone*) e Manzoni (cfr. gli *Inni Sacri* e *I Promessi Sposi*) onde poter enucleare le radici culturali più profonde del fascismo italiano (cfr. lo Stato come forma di potere e di forza machiavellica; il dissidio interiore leopardiano, inteso come lotta materialmente fisica fra Bene e Male; lo slancio romantico manzoniano, rivoluzionario e ribelle nei confronti della tradizione, che prevede la salvezza, os-



sia la conversione del peccatore, attraverso l'espiazione del Male; la guerra come forma di esaltazione dell'eroismo bellico non fine a se stesso, ma funzionale al raggiungimento di equilibrio, ordine, giustizia sociale e controllo degli eccessi pulsionali) che potranno poi pienamente svilupparsi grazie a un contesto storico, politico ed economico adatto, proprio come quello del primo dopoguerra, in cui si assiste al dissolvimento delle strutture democratiche europee a fronte dei fenomeni totalitari. Ecco che, a detta di Borgese, il nascere e lo svilupparsi del fascismo italiano, fenomeno quindi per tutti questi aspetti culturali esclusivamente italiano (cfr. i riferimenti di Borgese alla natura vulcanica dell'essere italiano, alla sua capacità di sapersi sempre adattare all'inaspettato e al nuovo, alla voglia di riscatto dalle delusioni storiche occorse a seguito del crollo dell'antica gloria romana) e non di derivazione germanica (cui il nazismo tedesco fa poi sì riferimento ma con una matrice culturale protestante *versus* quella più propriamente cattolica del fascismo italiano), come invece si era soliti credere, deve essere inteso primariamente solo come un fenomeno culturale cui ha fatto seguito, ma solo secondariamente, una radicalizzazione di natura politica e sociologica dei suddetti contenuti culturali. Il risultato finale è riassumibile, secondo Borgese, in una degenerazione del Romanticismo europeo, in prevalenza di riferimento culturale anglofono e germanofono, che ha portato a una iniziale positiva presa di coscienza della necessità di una dinamica trasformazione, anche violentemente rivoluzionaria, di tutte quelle strutture architettoniche, proprie della più statica e radicata tradizione greca classica, che non potevano più essere considerate oggettivamente in linea con la modernità dei tempi. Certo è che questa iniziale positività dei contenuti culturali del pensare fascista ha poi lasciato spazio a modalità di realizzazione degli stessi, ossia a strumenti attuativi, non conformi ai contenuti che dovevano essere raggiunti e realizzati.

Si può quindi concludere dicendo che l'errore dei totalitarismi, siano essi fascisti o nazisti, è stato quello di non essere riusciti a mantenere fede al principio dell'universalità come espressione di unitarietà e di armonia fra passato e presente, fra tradizione e modernità, fra Classicismo e Romanticismo.