

hope: “our only hope is to no longer give into the illusion of hope, to free ourselves from the will by negation of the will.” (274) Nevertheless, though Schopenhauer calls for the abandonment of all hope, like the terrifying words above the gates to Dante’s hell (which the romantic August Wilhelm Schlegel had connected with the famous inscription at the temple of Isis¹), this view ultimately remains tempered in his metaphysics. For hope may alleviate certain sorrows of the human heart, it can play the role of a “consoler”, and it “calms the will” (276). In terms of religious hope, Schopenhauer’s philosophy rejects the position of a person who clings to hope of a belief in some kind of life after death. Yet the later system of Schopenhauer still makes room for the doctrine of palingenesis or the rebirth of our eternal inner core, a doctrine also present in Lessing, Novalis, Fichte, and Goethe. Hope for an afterlife is replaced in Schopenhauer by the ceaseless will to live, in which the “concept of metempsychosis only reinforces the argument that our essence is imperishable” (271). A Schopenhauerian philosophical life demands that we become conscious of all these aspects of hope and not fall prey to its illusions. In short: we should continue to remain hopeful at least about the astonishingly transformative power of our will.

This rich and comprehensive collection of papers has now radically changed the landscape of the metaphysical discussion of hope in studies of German philosophy. It is a stated wish of the editors in their Introduction that this book help to generate more scholarship in the future on Kantian and post-Kantian conceptions of hope and optimism (15). May this prove to be true, for the topic of hope clearly remains a fertile philosophical field.

David W. Wood

Oliver Simons, *Literary Conclusions. The Poetics of Ending in Lessing, Goethe, and Kleist*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2022, 230 pp., ISBN 978081044898

«Chi compie un’analisi dovrebbe indagare o meglio chiedersi se ha a che fare con una sintesi misteriosa (*geheimnisvoll*), oppure se ciò di cui si occupa è soltanto un aggregato (*Aggregation*), una contiguità (*Nebeneinander*), [...], o come tutto ciò potrebbe essere modificato» (Goethe, *Analyse und Synthese*, in *Werke*, Weimar, 1887-1914, sez. II, vol. 11, p. 72). Queste parole dal saggio di Goethe *Analisi e sintesi* vengono poste da Walter Benjamin in esergo alla

¹ See A. W. Schlegel’s translation of Dante’s *Inferno* 3: “Dantes Hölle”, *Die Horen* 1, 3 (1795): 27-28.

sua dissertazione per la *Promotion* del 1919: *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*. Benjamin contrappone dunque un'autoriflessione – Goethe lo chiama sospetto (*Argwohn*) – di chi fa scienza sulle condizioni del proprio comprendere, e sulla centralità del meccanismo esperienziale all'intreccio di ogni epistemologia – un meccanismo che si può, che si potrebbe, modificare strada facendo.

Un anno dopo la conclusione della dissertazione, in una nota lettera del 1 dicembre 1920 a Gershom Scholem, Benjamin, che del tema si sarebbe occupato per i restanti venti anni della sua vita, si premurò di definire il suo progetto di un'opera chiamata *Politica* come «teleologia senza scopo finale» (*Gesammelte Briefe*, vol. II, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, pp. 109-113). Se sappiamo, come risulta da una lettera del 22 ottobre 1917, che inizialmente Benjamin aveva pensato a una dissertazione su “Kant e la storia”, non stupisce come uno dei protagonisti occulti di *Literary Conclusions*, il nuovo libro di Oliver Simons – ma ampiamente dichiarati e discussi nell'*Introduzione* – sia proprio Walter Benjamin. E Benjamin, che fu profondo conoscitore della morfologia goethiana, da cui ricavò la sua teoria dell'ideale e del “fenomeno originario”, definisce un ulteriore tassello del quadro teorico della ricostruzione di Simons proprio nel problematico reperimento della qualità precipua della politica nel concetto decisivo dell'ultima stagione kantiana: la “teleologia”, ma privata di uno scopo finale (*Endzweck*).

È dunque in questo peculiare intreccio, sotto gli auspici benjaminiani, tra letteratura ed epistemologia, estetica e politica, nella cornice del secondo Settecento e del primo romanticismo, che si avventura il libro di Simons, germanista della Columbia University, che vanta un ampio spettro di pubblicazioni non limitate al campo letterario, appunto, ma aperte alle contaminazioni con le discipline politiche (è stato, con Jens Meierhenrich, curatore dell'*Oxford Handbook on Carl Schmitt*). Prendendo le mosse dall'infinita semantica della fine, *The Poetics of Ending* ne esplora i vari lati dal punto di vista letterario per svelare come la questione sia assai più che letteraria – o piuttosto, che la letteratura dica molto di più anche attraverso tattiche e strategie semiotiche tra le convenzioni e i generi. La letteratura, intende Simons, è parte in causa di un'evoluzione della conoscenza, che potrebbe non svilupparsi verso forme di rassicurazione, o di “messa in sicurezza”: «le forme della letteratura così come i generi letterari sono forme di conoscenza e possono quindi essere studiate come aspetti di una storia letteraria della ragione» (p. 7). Una storia letteraria che mette in questione – qui Simons chiama in causa il giovane Benjamin che riflette su Hölderlin – e modifica la soggettività

dello stesso autore, o poeta, che figura come «essere trascendentale atto a determinare la forma interna del ragionamento del poema» (p. 10).

In virtù di questa premessa necessaria finire, andare verso, giudicare a partire dalla causa finale di un processo, di un fenomeno, è tanto una strategia interna al moto quanto, nello stesso tempo, un modo di raccontarlo – e modificarlo. Per questo si fa letteratura anche partendo dalla fine. La sfida di questo libro ambizioso, rigoroso, esatto, è quella di esibire la crisi e la riformulazione della teleologia all'interno della storia attraverso tre diverse – e grandiose – poetiche della “fine” a cavallo tra Settecento e Ottocento: le opere di Lessing, di Goethe e di Kleist, intrecciate – l'uno era lettore, a volte regista, dell'altro – e disparate, portano Simons a dipanare un filo niente affatto continuo. Attraverso un *close reading* di lavori assai noti, non rifuggendo da incursioni in testi altrimenti considerati minori, Simons mette chi legge in grado di ricavare le progressive oscillazioni e trasformazioni del quadro epistemologico che fonda la poetica dei tre grandi autori che occupano ciascuno un capitolo. Al brusco smottamento delle faglie della teoria della conoscenza si affianca, intersecandovisi, una messa in questione dei generi letterari. Se Lessing presenta nell'*Emilia Galotti* e *Nathan il saggio* una prima, nascosta ma radicale discussione della ragione dogmatica del primo Settecento tedesco, se Goethe nel *Werther* e nelle *Affinità elettive* trae le sue conclusioni da una forza inizialmente ingestibile poi sempre più metamorfica, in Kleist si apre una possibilità ulteriore che si distacca dall'epoca e prende una nuova strada.

Simons indaga con dovizia di dettagli (forse esagerando con i conteggi *à la* Leo Strauss di occorrenze e ricorsi di termini e formule) le strutture proposizionali e sintattiche delle opere dei tre. Se in Lessing svela la quantità (e l'opacità) delle proposizioni “se-allora”, se in Goethe vede la duplicità del profilo metaforico-metonimico, in Kleist indaga il valore delle inferenze per leggere la moltiplicazione di piani.

Decisivo, nell'affrontare l'autore dell'*Educazione del genere umano*, appare il ruolo della favola: lì le proposizioni ipotetiche e inferenziali lavorano per modellare e costruire una generalità attraverso uno «scrutinio empirico» (p. 41). La favola ha il valore della presentazione dell'esempio – aiuta a formulare un giudizio generale, una massima. Il suo metodo è quello dell'*invenire* giurisprudenziale, una *Rechtsfindung* che si confronta con l'empiria, dove il lettore è come quel giudice che decide della pertinenza di una determinata realtà a una fattispecie, ma che deve passare, *necessariamente*, per il particolare – e che lo scopre “simile”, non identico all'universale, e per questo consegna una figurazione storica della ragione (p. 47).

Il tema fondamentale si affaccia giusto a metà del testo, quando Simons sta discutendo *La metamorfosi delle piante* di Goethe. In quell'epoca Kant, nei §§ 76-77 della terza Critica, aveva fissato la possibilità – solo di ragione – di un “universale sintetico” come contraccollo, effetto a sua volta contingente, del nostro modo di giudicare secondo cause finali: «questo particolare, nella molteplicità della natura, deve armonizzarsi con l'universale (mediante concetti e leggi) per poter essere sussunto sotto di esso, un'armonia che, sotto queste condizioni, deve essere assai contingente, e, per la facoltà di giudizio, senza un principio determinato», *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, § 77, p. 239). Diversamente da Kant Goethe stabilisce come nell'osservazione dello sviluppo e della crescita di un vegetale sia possibile per l'osservatore un comportamento che, con Simons, definiremmo “metonimico”: che una parte stia per il tutto vuol dire che lo sguardo può scivolare facilmente dal dettaglio a una “totalità maggiore”. Si tratta, per Simons, dell'abbandono da parte di Goethe di una visione che era emersa nel suo *Werther*, con l'individuo sottoposto a «forze antagonistiche» che non sa gestire (p. 88). Ora Goethe guarda alla genesi e alla trasformazione come processi del divenire, senza ricorrere a tassonomie statiche. Ma per procedere è necessaria l'immaginazione, che si concretizza nella gestione della metamorfosi attraverso la modifica degli stilemi letterari. Il concetto stesso di affinità elettiva, *Wahlverwandtschaft*, viene interpretato come sintesi di necessità e volontà. È in gioco dunque un'interpretazione del discorso scientifico stesso come ‘metaforico’ – «potrebbe essere questa una delle ragioni per cui i suoi risultati non sono mai eterni e coerenti come sembrano». Quella di Goethe, specie nelle *Affinità elettive*, è una strategia di amministrazione della forza poetica (la *ganz neue Kraft* di cui parla Schiller nelle sue *Lettere sull'educazione estetica* a proposito del romanzo): il romanzo gestisce la *Handlung*, l'azione, il plot – l'evoluzione e le interazioni e le sparizioni dei protagonisti.

E Kleist? Per Simons «andando oltre la trasformazione di teorie del ragionamento logico o di forza vitale in letteratura, Kleist riflette sui generi letterari nel loro statuto indipendente» (p. 104). Kleist rimescola i generi, contestandone la tenuta a partire dal linguaggio di cui i suoi personaggi non sembrano in controllo (p. 109). Come ha detto Christoph Menke in un libro recente, un *Lustspiel* come *La brocca rotta* (un «insuccesso colossale», ricorda Simons, p. 115) «sugge la rottura con la tragedia del testo originale, ossia l'*Edipo Re* di Sofocle, dirigendosi verso il lieto fine di una “commedia”» (C. Menke, *Diritto e violenza*, a cura di F. Mancuso e G. Andreozzi, Castelvecchi, Roma 2022, p. 62).

Kleist mescola dunque la tragedia della vendetta col dramma del perdono, lascia continuamente che frammenti dell'uno e dell'altro genere emergano come atti discorsivi – l'uno attraverso “sentenze identificative”, l'altro mediante «l'ambiguità semantica, le frasi se-allora, e i paragoni» (p. 111). Kleist gioca con la stessa formula argomentativa dei drammi di Lessing, ma dove Lessing offriva spazio e agio a una ragione critica, Kleist pochi decenni dopo la mostra già bloccata in un gioco di autoriflessioni fin troppo afoso, dove anche la dinamica dei riconoscimenti (l'*anagnorisis* aristotelica), finisce in farsa, nonostante contenuti tragici. «Invece di risvegliare la ragione critica, Agnes si addormenta» (p. 113). Troppe – e tutte in scena – le possibilità evase nel riconoscere l'errore tragico (la *hamartia*). I frammenti della brocca rotta non si ricompongono – la rottura dei vasi è irreversibile, lo scivolamento metonimico inevitabile: Kleist mette in scena «la condizione generale del linguaggio dopo la caduta» (p. 119). La *hamartia* è un errore generico – una qualità del genere umano: per questo un dramma come *La brocca rotta* non arriva alla fine: è la definizione di un fallimento teleologico.

Anche *Il terremoto in Cile* di Kleist testimonia di una «epistemologia di metafore e metonimie»: la narrazione procede per sdruciolamenti nella semiotica della caduta (*Fall, Zufall, Vorfall*), attraverso connettori sintattici – congiunzioni – come *als* e *weil*, tutto frammentando, tutto ipotizzando e metaforizzando (l'*als ob* onnipresente): nessun narratore onnisciente si fa largo. Ogni dato resta sospetto, disconnesso da quella *Universalgeschichte* o *Weltgeschichte* di cui il tardo Settecento – Schiller in testa, secondo Simons (p. 129) – prende a raccontare l'efficacia causativa. Nel *Trovatello* e nel *Michael Kohlhaas*, Kleist rifiuta ogni chiusura simbolica, rompendo anche la prassi del *Werther* goethiano. «Ogni forma di teleologia viene smantellata», commenta Simons (p. 132). Resta, come nel caso del *Kohlhaas*, la possibilità di una prospettiva narrativa “inconclusiva”, attraverso il «legame metonimico» (p. 140).

Il saggio di Kleist *Sul teatro delle marionette* spiega per Simons come sia proprio il modello di inferenza a diventare, da strumento che era per Lessing, protagonista. I generi letterari stessi diventano luoghi di riflessione – «forme distinte di ragionamento», conclude Simons. Sono modi di sperimentare una «nuova comprensione della letteratura» (p. 153). Della scrittura stessa. Ma, come dimostrano le suggestioni che derivano dalla conclusione-apertura di Simons, tratte dalle *Note all'Edipo* di Hölderlin, la scrittura è tanto più “sintetica” quanto più è metamorfica, quanto più cerca di trasformarsi – e con lei chi scrive – dopo la cesura. Come afferma Hölderlin nel frammento «Una volta che il poeta sia padrone dello spirito» (anticamente noto come *Sul modo di procedere dell'agire poetico*), che Simons richiama, il poeta deve farsi “veicolo”

per lo spirito, deve accettare la sua «ricettività» (in *Prose, teatro e lettere*, a cura di Luigi Reitani, Mondadori, Milano 2019, p. 736), a costo di diventare un congruo distruttore di catene significanti e metaforiche. Il punto di Hölderlin viene raccolto da Hegel nella sua lettura del pensiero (e del “pensiero vivente” della sua epoca) come processo di epifania storica dello spirito. La *Fenomenologia* si rivela scienza della manifestazione della forza del pensiero, della sua *Schlusskraft* – la sua forza conclusiva (sillogistica, nel caso hegeliano) riflessa in se stessa. E forse, nella sua conclusione, la ricca monografia di Simons sulle conclusioni si rivela come una possente, proliferante difesa del principio-cardine della *Frühromantik*, la riflessione, ma rivisitato sotto l'imperativa lente speculativa hegel-hölderliniana, che si focalizza tanto più sulla forma della *Darstellung* (nella ricerca di una modifica sempre possibile del genere), quanto più affonda in se stessa.

Ma ci si può chiedere, forse partendo proprio dall'apologo kafkiano – *Desiderio di diventare un indiano* – citato in ultimo da Simons, se l'esito di una forma di auto-riflessione così impetuosa non sia per contraccolpo quello che indica Roland Barthes a proposito di Bataille. Nella *Metafora dell'occhio*, del 1963, Barthes affronta *Histoire de l'œil*, primo e fortunato scritto a tema pornografico dell'autore appena scomparso. Il saggio di Barthes, breve ma decisivo (non menzionato nel libro di Simons, benché – curiosamente – pertinente, stante anche il futuro e peculiare hegelismo di Bataille), affronta il procedimento compositivo di Bataille attraverso la distinzione e successiva congiunzione nell'arco del romanzo della metafora con la metonimia, figure come visto molto presenti nello studio di Simons: «la tecnica poetica consiste qui nel disfare le contiguità usuali di oggetti per sostituirvi nuovi incontri, tuttavia limitati dalla persistenza di un solo tema all'interno di ogni metafora, ne deriva una sorta di contagio generale delle qualità e degli atti» (R. Barthes, *La metafora dell'occhio*, trad. it. di L. Lonzi, SE, 2008, pp. 162-163). Ne deriva una conseguenza, però: «l'*Histoire de l'œil* non è un'opera profonda: tutto in essa è dato in superficie e senza gerarchia, la metafora è dispiegata nella sua interezza; circolare ed esplicita, non rimanda a nessun segreto; ci imbattiamo qui in una significazione senza significato (o in cui tutto è significato); e non ultima tra le bellezze e le novità di questo testo è di costituire, grazie alla tecnica che si è tentato di descrivere, una letteratura a cielo aperto» (ivi, p. 160).

Di questa letteratura di superficie, a cielo aperto, occorre rendere conto *anche* come contraccolpo, forse tardivo ma profondissimo, di una riflessione infinita, tutta verticale, come quella che le variazioni interne ai generi, infine

MASSIMO PALMA

soffocanti, fanno esplodere, e che Simons così bene descrive a proposito di una scrittura primo-romantica.

Massimo Palma
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa (Napoli)