DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20220727

Fra tentazioni giovanili e rielaborazioni mature: arte e religione in Martin Buber

Pier Paolo Pavarotti[1]

Sommario: 1. Introduzione. 2. Il giovane Buber incontro al mondo: gli anni universitari (Dilthey, Riegl). 3. Due estetiche a confronto: Hegel (il nemico) vs. Nietzsche (il tentatore). 4. Rinascimento ebraico: arte come centro della rinascita ebraica col sionismo 5. Excursus: epifania di Daniel tra primo ed ultimo sionismo 6. Lezioni francofortesi: diritto e rovescio del rapporto arte-religione 7. Conclusione.

Abstract: For the young Martin Buber (1879-1965) the philosophical historiography has insofar threw light the relevance of the artistic dimension, moreover in the Bildung of the bunch of cultural issue which caused him to be one of the leader of the Judaische Renaissance and the Kulturziosimus. His early fascination for Nietzsche, the collection of the essays Rinascimento Ebraico, the annotated edition of the Frankfürter Vorträge (1923), and the studies about his predialogic and academic period in Vienna (strictly related with local leading art-historians as Riegl and Wickoff) offer a further chance to an useful and deeper skecth of his historical-artistic interests, especially about the Italian Renaissance, seen as a paradigm of any antitotalitarian movement.

Keywords: *Art, Martin Buber, Philosophy of Religion, Friedrich Nietzsche, Jewish Renaissance.*

1 Dottorando (Ph.D) presso la Facoltà Teologica dell'Italia Centrale (Firenze); membro dell'equipe BEST (École Biblique et Archéologique Française di Gerusalemme).

1. Introduzione

Martin Buber (1879-1965) si è ben presto affermato come una delle personalità centrali del panorama novecentesco non soltanto in ambito ebraico, di conseguenza la bibliografia critica[2] si è ampliata enormemente, con un ritardo dapprima evidente dell'area italiana ma ora in via di superamento. Con maggior precisione va detto che la prima ricezione italiana data dalla metà degli anni Venti[3], quindi con un'apprezzabile tempestività, ma subisce il blocco del Ventennio di regime e la fase degli entusiasmi culturali rivoluzionari – cui non è possibile a ascriverlo – poi un lento risveglio per risollevarsi nei primi anni Sessanta[4]. Nell'ultimo decennio, da una nutrita schiera di studiosi affermati che se ne occupano (tra gli altri Lavagetto, Kajon, Poma, Bombaci, Fabris, Perfetti), è emerso Francesco Ferrari, giovane collaboratore scientifico a Tubinga e autore di saggi, monografie e numerose traduzioni. Uno dei meriti particolari della sua produzione risiede nella perlustrazione, sin dagli anni dell'apprendistato durante il dottorato in cotutela fra Genova e la prestigiosa sede universitaria tedesca, del primo periodo della biografia buberiana (cosiddetto predialogico), quella coincidente con gli anni universitari e del primo impegno nella causa sionista[5]. In ordine a uno degli ambiti privilegiati di questa stagione,

2 I riferimenti sono citati in sigla nel corpo del testo e/o per esteso in nota. Le sigle sono sciolte nella bibliografia finale. Tra i riferimenti costantemente adottati D. Bourel, *Martin Buber*: *sentinelle de l'humanité*, Albin Michel, Paris, 2015 [= S]; P. Huston, *Martin Buber's Journey to Presence*, Fordham University Press, New York, 2007 [= Huston].

3 E. Bonaiuti, *Il messaggio di Israele*, «Il Secolo», 10 gennaio 1924, p.3 (Archivio del Secolo); D. Lattes, *Poeti e pensatori ebrei contemporanei*, conferenza del 20 marzo 1926 presso la Associazione della Stampa Subalpina (Torino), estratto de «La Parola» (ottobre 1926), Tipografia Sociale, Torino (Archivio della Unione delle Comunità Ebraiche Italiane: Archivio storico di Augusto Segre / Serie 4: Cartelle Tematiche / Sottoserie 8: Pensiero 1865-1963 / Cartella 81: documento 499); G. L. Luzzato, *Letture bibliche in montagna*, «La Voce Repubblicana», venerdì 24 settembre 1926, p. 3 (Archivio del Partito Repubblicano Italiano).

4 In particolare F. Setti, *Martin Buber*, «Testimonianze», 5, maggio 1958, s.i.p; G. L. Luzzato, *Ritorno a Martin Buber*, «Rassegna Mensile di Israel», 24, 1958, pp. 416-424; C. Levi Cohen, *Logica*, *linguaggio e comunicazione nel pensiero di M. Buber*, in *Atti XII congresso internazionale di filosofia*, Venezia, 12-18 settembre, 1958, Sansoni, Firenze, 1960, pp. 273-279; A. Babolin, *La relazione come l'apriori dell'essere in Martin Buber*, «Studia Patavina», 11, 1964, pp. 415-452; A. Babolin, *L'assoluto nella fenomenologia esistenziale di Martin Buber*, «Studia Patavina», 12, 1965, pp.445-478.

5 F. Ferrari, *Presenza e relazione nel pensiero di Martin Buber*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2012 [= PR]; F. Ferrari, *Individuo e individuazione. Una lettura della dissertazione dottorale di*

il rapporto tra teologia ed arte, si vuole in questo lavoro richiamare e riordinare i punti salienti dei primi interessi artistici buberiani, per poi estendere l'esame della riflessione di questo autore sull'arte agli albori del periodo dialogico. Con questa microfase si intende quel particolare felice momento della riflessione e produzione filosofica che vede Buber impegnato contemporaneamente nella didattica presso il *Frankfurter Freies Jüdisches Lehrhaus* di Franz Rosenzweig e nella stesura del suo capolavoro dialogico *Ich und Du* (1922-1923). Lungo il percorso ci si soffermerà sull'influenza che – talora mediante reciproche non scontate correlazioni – alcuni grandi maestri del periodo accademico viennese e berlinese a cavaliere tra XIX e XX secolo, in particolare Dilthey e Riegl, e sull'opposto impatto che le concezioni estetiche di autori come Hegel (più indirettamente) e Nietzsche hanno avuto sul giovane.

2. Il giovane Buber incontro al mondo: gli anni universitari

In seguito all'abbandono del tetto coniugale della madre (rivista poi una sola volta) il piccolo Martin viene presto affidato alle cure dei nonni in Galizia (Lvov), in una casa dove benessere economico, prestigio sociale, vivacità e rigore intellettuale, religiosità tradizionale si intrecciano indissolubilmente. Il nonno è una delle figure più in vista del mondo economico e culturale (imprenditore, banchiere, filantropo, talmudista), la nonna, pur occupandosi della gestione della casa, mantiene ed alimenta il gusto per letture eterogenee rispetto all'ambiente ebraico ufficiale, manifestando una profondità ed una sensibilità che rimarranno sempre impresse nel nipote. Il quale frequenta la sinagoga e studia in casa nella prima fase, poi in un liceo di lingua polacca fino alla maturità. Decisosi dunque per proseguire gli studi universitari si iscrive alla facoltà di filosofia di Vienna nel 1896, cominciando un apprendistato culturale in cui incontrerà alcuni docenti che gli saranno maestri per la vita (S, 40-43). Tra questi, oltre a Simmel – cui deve la distinzione fondamentale religione/religiosità – spicca senza dubbio Wilhelm Dilthey (1833-1911), fondatore

---

Martin Buber in *Dialegesthai*, 14(30/12/2012); *Zur Geschichte des Individuationsproblems. Nicolaus von Cues und Jakob Böhme* (*Niccolò Cusano e Jakob Böhme*: *per la storia del problema dell'individuazione*), testo critico tedesco e traduzione a cura di F. Ferrari, Melangolo, Genova, 2013 (1905) [= GIP]; F. Ferrari, *Religione e religiosità*: *germanicità*, *ebraismo*, *mistica nell'opera predialogica di Martin Buber*, Mimesis, Udine, 2014 [= RR].

dello storicismo tedesco e teorico fondamentale del sapere umanistico con la celebre distinzione fra spiegazione nelle scienze naturali e comprensione in quelle spirituali (*Erklären / Verstehen*).

Per la precisione va detto che il primo periodo viennese, prosieguo del ristabilimento nella casa paterna, è interessato soprattutto dalla fase *Jugendstil* buberiana, dove rilevanti sono per lo più le frequentazioni dei caffè letterari e dell'imperiale *Burgtheater*, istituzione mondana per eccellenza della capitale, la città simbolo della *Austria Felix* che ospitava in quegli anni le teorie di Sigmund Freud (1856-1939) e Theodor Herzl (1860-1904), a dispetto di un *Burgmeister* apertamente antisemita come Karl Lueger (1844-1910). In questo frangente la lontananza dalla questione ebraica è massima (RE, X) e sarà l'incontro berlinese con quell'Asher Ginsberg (1856-1927) che diverrà noto col nome *Ahad ha-Am*, 'uno del popolo' (S, 43-47), suo futuro sodale nell'impegno culturionista, a rimettervelo in contatto (S, 43-47). Tuttavia non si può derubricare questo quadro della biografia buberiana a mera mondanità, perché proprio nella frequentazione del *Burgtheater* – in una Vienna stregata dall'arte più che dall'azione e dalla politica (Huston, 18s) – il giovane universitario, nell'incontro con un ambiente cosmopolita così diverso dal protettivo benessere galiziano, vive a teatro esperienze che lo indirizzeranno nella vita di umanista. Un incontro in particolare qualche anno più tardi (1905) assume un valore catartico indimenticabile, quello con la recitazione dell'italiana Eleonora Duse (1858-1924) al teatro *La Pergola*, durante il soggiorno fiorentino sovvenzionato dalla nonna paterna in cui approfondisce lo studio della storia dell'arte e del Rinascimento *tout court*[6]. Lo stile drammaturgico innovativo, di impronta naturalistica, senza enfatizzazione artefatta della vocalità, senza trucco e mediante una corporeità integrale ma non plateale, colpiscono il giovane Martin e lo muovono ad alcune riflessioni che poi matureranno nella strutturazione del periodo dialogico[7]: il fenomeno della comunicazione autentica.

6 Su questo si veda *infra*. Per una trattazione particolareggiata si legga Angelo Tumminelli, *Martin Buber a Firenze. Dallo studio del Rinascimento al dialogo con La Pira*, Studium, Roma, 2019 (specialmente pp. 41-54).

7 M. Buber, *Die Duse in Florenz*, «Die Schaubühne», 1/I, 15, 14.12.1905, pp. 422-424. Traduzione italiana: *La Duse a Firenze*, in A. Attisani, *Actoris Studium #1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009. Sulla parola teatrale in *Daniel* (III c.) *vide infra* (Huston, 160).

Dilthey. In quel periodo Buber si trova a vivere un'esperienza biennale e particolarmente rilevante per il tema in esame, cioè l'affiliazione e frequentazione della *Neue Gemeinschaft* fondata dai fratelli Heinrich e Julius Hart, ispirati dalla visione dionisiaca nietzscheana e fondata sulla *Erlebnis* – esperienza vissuta (*vide infra* con Dilthey) – come via di accesso ad una realtà trascendentale e ad una consapevolezza noumenico-sacramentale[8]. La risposta di ogni membro sarebbe stata individuale, ispirata alle rivelazioni personali e non a criteri dogmatici, ma l'affidamento all'unica *Erlebnis* di gruppo avrebbe realizzato l'unità. Gustav Landauer (1870-1919), uno degli amici più vicini a Buber[9], con alle spalle una formazione accademica non soltanto filologico-filosofica ma pure storico-artistica, è tra i membri più autorevoli della comunità e sostiene che nelle profondità di ognuno le differenze individuali incontrano la comunione universale con l'umanità ed il cosmo. La vita come opera d'arte – chiaro portato nietzscheano coevo a D'Annunzio – sarebbe scaturita dall'energia creativa liberamente fluente dalla combinazione ed integrazione di tutti gli apporti, fino alla realizzazione di una quotidianità divino-sacramentale[10]. Il manoscritto di una conferenza di Buber presentata alla comunità (*Neue und Alte Gemeinschaft*) è giunto fino a noi (M.B Archives 47/B), come la notizia di una relazione sul soggetto della sua futura laurea (1904), ovvero Jacob Böhme[11], al cui studio era probabilmente stato spinto proprio

8 Proprio Julius Hart, richiamando Nietzsche, scrive: «Dovreste sapere che voi non siete spiriti creati, ma piuttosto voi siete spiriti creatori» (Huston, 44). Burckhardt sostiene che l'impulso artistico produce una II creazione (Pinotti, 103).

9 Oltre all'esperienza culturale e spirituale della *Neue Gemeinschaft*, con Landauer il Nostro condividerà anche quella, più elitaria e cosmopolita, del *Forte Kreis*. Nel 1914 l'amico, fedele primo lettore delle sue opere, criticherà l'organizzazione da una posizione di pacifismo assoluto nei confronti del conflitto mondiale, che vedeva invece Buber timidamente favorevole (S, 200-224). Almeno fino al 1916, quando anche Buber se ne distaccherà risolutamente. L'assassinio di Landauer, di cui leggerà l'orazione funebre, nei moti libertari postbellici, lasciò Buber sconvolto.

10 Rispetto alla questione della rivelazione dell'Uno a Molti, Buber prospetta una soluzione che rispecchi gli ideali della *Neue Gemeinschaft*, affermando che l'interazione e gli sforzi creativi rappresentano il significato del mondo senza bisogno di imporre una verità definitiva (Huston, 41). Al contrario viene rifiutata una posizione di Feuerbach perché incompatibile con tali ideali comunitari (Huston, 48).

11 L'intervento *Über Jakob Böhme* è ora pubblicato da F. Ferrari in *Jakob Böhme: il primo incontro di Martin Buber con la mistica tedesca (1901-1904)*, «Rivista di Ascetica e Mistica», 37, 3-2012, pp. 573-604.

dal carismatico Landauer (Huston, 33ss)[12].

Imbevuto di questa atmosfera estetizzante e comunitaria, Buber incontra Dilthey durante un soggiorno di studi a Berlino nel semestre invernale del 1899 (S, 59s). Buber segue i corsi di *Storia della Filosofia* e di *Esercitazioni Filosofiche* (*Übungen*) di Dilthey, fondatore dello storicismo tedesco post-hegeliano, e si sente presto attratto dalla modalità partecipativa della sua didattica, fondata sull'idea che la trasmissione del sapere debba passare per la relazione col presente di ogni soggetto, ai tempi immerso in un totalizzante quanto sconfortante immanentismo realista. Si tratta del mondo della *Erfahrung*, della conoscenza oggettiva(nte), mentre il filosofo berlinese, dopo aver rifondato il metodo storico come attività dello spirito (*Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 1883), è tra gli ispiratori della ribellione a questo strapotere della fatticità (Huston, 39), di cui la *Neue Gemeinschaft* è una evidente espressione. Il maestro di Buber, la cui vedova il giovane Martin aiuterà per le esequie, sta per dare alle stampe *Die Entstehung der Hermeneutik* (1900), in cui si rinnova la dicotomia precedente (*erklären* → *Erfahrung* vs. *verstehen* → *Erlebnis*), e si professa debitore del grande storico dell'arte Jacob Burckardt (1818-1897), di cui non lesina ammirazione per la sua interpretazione del Rinascimento, che ammira a differenza di Ruskin (Orestano, 156): né ritorno né progresso ma vera e propria rinascita dell'umanità, conquista di nuovi territori (S, 68).

Il capolavoro di Burckhardt (*La civiltà del Rinascimento in Italia*, 1860)[13], risulterà decisivo per l'ispirazione del rinascimento ebraico come riappropriazione di una memoria, di una storia e di una lingua vernacolare (RR, 40; S, 119)[14]. Il Rinascimento pone per la prima volta la massima attenzione sull'artista come individuo singolo (Orestano, 151), in aperta rottura con le chiusure del Medioevo. Una figura come Leon Battista Alberti diventa paradigmatica di questa concezione ed opere di ampio respiro come *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit*

12 In linea con il coinvolgimento assunto nella *Neue Gemeinschaft*, piuttosto che la preoccupazione intellettuale di elaborare il processo attraverso cui la presenza di Dio si manifesta nel tutto, l'interesse di Buber si concentra sul rapporto dell'individuo verso il mondo (Huston, 38). Sul rapporto uno-molti si veda l'influenza di Dilthey (RR, 40[64]).

13 Il libro sarà finalmente tradotto in ebraico nel 1948 in una collana editoriale diretta proprio da Buber.

14 Burckhardt opera un'accurata selezione delle sue fonti per dimostrare che il Rinascimento è prima di tutto frutto della cultura italiana coeva e soltanto in seconda battuta un'eredità dell'antichità. Ciò per la speranza, tutta intrisa di ideologica politica dell'autore, che l'Italia riesca a sottrarsi all'influenza francese del suo tempo (Soussloff, 89).

Renaissance und Reformation o monografie come *Schleiermachers Leben* di Dilthey rappresentano il campione di questo culto dell'individuo e di questa religiosità rinnovata ed emancipata (GIP, 15-22), erede di una lunga tradizione che si dipana dal panteismo presocratico allo stoicismo, fino al Rinascimento e all'idealismo tedesco (RR, 42). Secondo Cassirer (1874-1945), ciò ha a che fare con la tendenza paventata da Burckardt al crescente prevalere dello 'spirito collettivo' sul giudizio individuale (Soussloff, 81.85). Si tratta di occasioni che il maestro sempre riverito dallo studente Buber non farà in tempo a conoscere, ma a Raymond Klibansky (1905-2005) verrà impedita la pubblicazione di alcune opere di Nicola Cusano nel 1933 mentre Erwin Panofsky (1892-1968) scriverà nel 1923 il saggio sulla melanconia di Dürer[15] per strapparlo dalle grinfie della manipolazione culturale nazista, mostrando come lo studio del Rinascimento sia stato da sempre antidoto ai totalitarismi (S, 119).

Riegl. A Vienna nel semestre invernale 1896/1897 Buber frequenta tra gli altri il corso di *Grudfragen der Logik* (*Fondamenti di logica*) tenuto da Friedrich Jodl, suo correlatore di tesi, poi in quello invernale del 1897/1898 segue in ambito storico-estetico *Ästhetik des Tragischen und Komischen* con Johannes Volkelt (1848-1930)[16], August Schmarsow (1853-1936) per *Deutsch-niederländische Kunst- und und Kulturgeschichte im Zeitalter der Renaissance* e *Kunsthistorisches Seminar: Übungen über italienische Plastik im 14. und 15. Jahrhundert* e Walter Goetz (1867-1958) per *Kulturgeschichte der Renaissance in Italien*. Nel semestre estivo 1899 segue, oltre ai corsi di Simmel, quello di Max Dessoir (1867-1947) *Ästhetik*, di Reinhard Kekule Von Stradonitz (1839-1911) *Geschichte der griechischen Skulpturen (I. Theil)* ed Herman Friedrich Grimm (1828-1901) *Allgemeine Kunst- und Culturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Quindi nel semestre invernale 1900/1901 a Berlino segue il corso di Simmel (1858-1918) *Ästhetische Übungen*.

15 Si assiste alla fedele ripresa del metodo della *Geisteswissenschaft* di Ditlhey in Tietze (1880-1954), allievo di Riegl e Wickhoff, testimoniata nella sua opera fondamentale *Methode der Kunstgeschichte*, appena precedente alla *Dürers Kunsttheorie* di Panofsky (1914) ma contemporanea al *Daniel* di Buber (1913), suo accanito lettore (Marchi, 19).

16 Il seminario di Paul Barth (1858-1922), *Philosophisches Seminar*: *Einführung in die Philosophie ausgehend von Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung*", si inscrive nella linea di interesse Schopenhauer-Nietzsche di cui si vedrà l'importanza. Al sublime in Schopenhauer peraltro Buber dedicherà un testo raccolto ora nel primo volume delle opere complete (MBW I). Si aggiunga il corso di Jodl nel semestre estivo 1901, *Über die Philosophie Schopenhauers*.

Tra numerosi corsi di estetica e storia dell'arte frequentati, dal periodo classico al contemporaneo, evidentemente manca proprio il nome di uno dei due specialisti, sui quattro docenti designati, che fungeranno da correlatori alla tesi di laurea di Buber (RR, 36ss)[17]. Ci se ne si occupa di seguito.

Alois Riegl (Linz 1858-Vienna 1905) è nato in Galizia ed ha frequentato una scuola polacca come Buber (Rampley, 1)[18]; dopo la laurea in legge opta per la ricerca storica e si ritrova presto a dirigere la sezione tessuti del prestigioso *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie*, da cui scaturiscono i classici *Altorientalische Teppiche* (1891), uno dei primissimi grandi lavori sulle cosiddette arti minori, e *Stilfragen* (1893). Sulla scorta dell'imponente lavoro di catalogazione della millenaria storia dell'arte decorativa ricava una sostanziale continuità degli elementi stilistici, arrivando a configurarne una intellegibile evoluzione progressiva di matrice hegeliana (Riegl, LXII-LXIII) e confermando i suoi risultati in merito all'interrogativo di partenza, cioè l'eventuale riscontro di dirimenti diversità tra arte orientale e occidentale, rilevatesi non sostanziali (Pächt, 188). Anche in questo richiama l'interesse di Buber per il confronto oriente-occidente. Riegl si oppone nella monumentale *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich* (1901-1903) allo schema progresso-decadenza di Vasari e si fa riscopritore in controtendenza del periodo tardoantico (Pächt, 188). Arriva così a colpire direttamente i cultori di un'estetica assoluta, razionalista e coartante per il fermento vitalista della *Jung Wien*, che consideravano vera arte quella della classicità, affossata dalla tarda antichità barbarica poi riesumata nel Rinascimento (Tusini, 93)[19]. Ne risultano rivalorizzati altri momenti allora negletti come il Barocco e il più recente Eclettismo. Col principio del *Kunstwollen* – forse traducibile con predominanza del gusto popolare del periodo (Pächt) o dell'autore (Panofsky) – rigetta l'idea di un soverchiante condizionamento sociale sull'artista pur considerandolo ben inserito

17 I registri accademici registrano la frequenza a Vienna delle lezioni di Franz Wickhoff (1853-1909) su Dürer nell'anno accademico 1901-1902 (S, 70). Manoscritti sul Rinascimento alla National Library of Israel (Tumminelli, 175-181).

18 Il numero della rivista in cui compare il contributo di Rampley è dedicato nel suo complesso al tracciamento di tutti i legami culturali tra le scuole artistiche della capitale austriaca e le realtà più marginali dell'impero, contestando la centralità e primazia assolute delle prime.

19 Burckhardt è il migliore per Riegl, soprattutto perché al di sopra di ogni specializzazione, ed anche per il suo tramite ne diventa un cultore Buber (Pinotti & Roli, 18). Il quale assume dal maestro viennese quella sensibilità alla visualizzazione spaziale del ritmo che avvicina Espressionismo tedesco e spiritualità chassidica (Urban, 127).

nel suo contesto (*Dokument*)[20].

A questo punto è ormai uno dei fondatori della *Wiener Schule der Kunstgeschichte*, di impianto formalista e purovisibilista (antimimetica), assieme a Wickhoff e Max Dvorák, con cui sviluppa la teoria del restauro in base ad un'articolata teoria dei valori monumentali (artistico, storico, antichistico, d'uso). In *Der moderne Denkmalkultus* del 1903 espone il cosiddetto 'valore di vetustà' (*Altswert*), fondato su elementi sentimentali di ispirazione popolare democratico-cristiana non sovrapponibili ai ceti aristocratici e intellettuali della tradizione imperiale. Con lo studio della ritrattistica olandese introduce nella critica d'arte l'innovativa considerazione (di derivazione hegeliana) della partecipazione del fruitore nelle operazioni interpretative (Cohen, 66)[21]. In breve tempo arriva alla valorizzazione della contemplazione estetica e dell'assorbimento nell'oggetto artistico come essenza dell'approccio critico, avvicinandosi invece a Schopenhauer (Pächt, 191s). Tutti elementi (popolo, relazione, estasi) che lo pongono sulla linea dell'apprendistato buberiano.

3. Due estetiche a confronto: Hegel (il nemico) vs. Nietzsche (il tentatore)

Hegel. Sul finire del XIX secolo i fermenti artistici e culturali del tardo romanticismo trovano nella *Jung Wien* terreno più che fertile. Tra le teorie che maggiormente vi attecchiscono si trova senz'altro la *Lebensphilosophie* di matrice irrazionalista, cui si possono ascrivere, a diverso titolo, alcuni padrini intellettuali di Buber, tra cui Dilthey e Simmel, che contamineranno contemporanei come Bergson e il primo Heidegger. Le idee fondamentali del 'tutto nel frammento',

20 Il *Kunstwollen* appare per alcuni relativamente tardi come centrale negli scritti di Riegl, e per di più muta abbastanza velocemente nella tensione tra urgenza artistica assoluta e *Weltgeist* / *Zeitgeist* dell'artista (Pächt, 188).

21 ESF, III A §556. Il *Kunstwollen* sarebbe derivabile da alcuni aspetti del pensiero di Hegel, così come quest'ultimo elemento dalla sua *Ästhetik*. I primi lavori sull'arte tardoantica invece mostrerebbero l'influsso della dialettica sviluppata nella *Phänomenologie des Geistes* (Neher, 7s). Ma l'approccio piuttosto *empirically rooted* che *more geometrico* ai fenomeni artistici negherebbe, per altri, un riferimento sistematico all'estetica filosofica (Pächt, 189.193). D'altronde emergerà chiaramente nell'esposizione storica dell'antropologia filosofica del 1947 (PU, 29s) che Buber ha sempre tenuto in considerazione il giovane Hegel, per poi allontanarsi seccamente dalla produzione matura.

del vitalismo bio-filosofico, dell'esaltazione della *Erlebnis* cara a Dilthey[22], concetto anticipato da Hegel (Huston, 24-35), fecondano la mentalità del giovane filosofo e si possono ritrovare alla base della sua tesi di laurea sul *principium individuationis* in Böhme e Cusano, autori di cui si era occupato lo stesso Hegel (S, 121s)[23], fornendo a Buber elementi concettuali per l'elaborazione del divenire di Dio e la sua piena realizzazione nell'umano come precursore di Feuerbach (RR, 42ss)[24]. E quasi insospettabilmente si possono rintracciare alcuni di questi elementi della *Lebensphilosophie* proprio negli scritti giovanili di Hegel, cosiddetti teologici perché risalenti allo *Stifft* tubinghese, ancora prima del periodo jenese, che poi Nietzsche avrebbe rinnovato. Anche la distinzione simmeliana tra religione e religiosità è spiegata in termini hegeliani di mondo oggettivo e spirito soggettivo (RR, 30s.54)[25]. Così la crisi del pensiero neopositivista borghese si riflette nello scetticismo del linguaggio elaborata da Fritz Mauthner, filosofo (e corrispondente) di riferimento per Buber e Landauer, e nella nascente psicanalisi, e cerca uno sbocco in forme comunitarie d'ispirazione premoderna e nell'arte (Silberstein, 19ss). Ed a questo punto – dopo un saggio genealogico di correlazioni positive tra i due – si pone il punto critico dell'estetica hegeliana, la cui finalità ultima si chiarisce avanzando verso le posizioni della *Fenomenologia dello Spirito* come teoresi di un'esperienza del soggetto spirituale relativo allo spirito oggettivo assoluto rispetto a quella di Nietzsche, ben delineato da un contributo italiano degli anni Settanta divenuto ormai classico:

> Non ha senso, su queste basi, un'estetica come teoria dell'arte, ma solo una lettura delle vicende dell'arte (nei suoi prodotti, nel suo statuto sociale, nel suo significato

22 Importante d'altronde la mediazione diltheyana di Hegel e Nietzsche negli anni unversitari (Huston, 25.27s). Per questi movimenti d'influenze culturali ed accademiche – Hegel e Burckardt via Riegl, Hegel e Nietzsche via Dilthey – si è sottolineata all'inizio la modalità soprattutto indiretta dell'influsso hegeliano (in dis/accordo) su Buber.

23 Non mancano d'altronde in Buber influenze nietzscheane nelle interpretazioni di Weigel e Böhme (Huston, 43s).

24 Quelle di Hegel e Kant erano le antropologie filosofiche rivali e dominanti prima della rinascita culturale di Weimar, che ne vedrà in pochi anni molte innovative: Max Scheler (1874-1928), Arnold Gehlen (1904-1976), Helmuth Plessner (1892-1985) tra gli altri (S, 319). Buber tratterà l'antropologia hegeliana ne *Il problema dell'uomo* nel 1931 (S, 514). Un passaggio merita di essere riportato: *Si ammira*, *si spiega la casa cosmica hegeliana*, *la si imita*. *Ma essa appare inabitabile*. *Il pensiero la fortifica e la parola la glorifica ma l'uomo vero non ci mette piede* (PU, 33).

25 G.W.F. Hegel, *Religione popolare e cristianesimo*, in *idem*, *Scritti teologici giovanili*, pp. 60-66.

> psicologico per il produttore e lo spettatore) che la veda luogo di una lotta storica tra principio di identità (sistema ruoli) e dionisia. Ciò distingue una possibile estetica di ispirazione nietzscheana da ogni orientamento di tipo kantiano o di tipo hegeliano — quelli che a ben vedere ancora dominano il panorama estetico del nostro secolo: l'arte non è infatti né una categoria permanente dell'esperienza umana, una dimensione o direzione della coscienza, né una fase storica dello sviluppo dello spirito che si possa guardare dal punto di vista della autocoscienza raggiunta, la quale si definisce poi in termini di soggettività. Il gioco dell'eccesso che l'arte rappresenta, proprio come (con un gioco di parole) eccesso di gioco, impulso a *spielen*, *play*, *jouer*, recitare oltre ogni necessità e utilità, è tutto ancora in atto, e scompiglia proprio ogni sistemazione categoriale dell'esperienza (Vattimo, 380)

Hegel è insomma ormai troppo apollineo, lontano dal magma vitale, per soddisfare il Nostro.

Nietzsche. Il filosofo, verso cui è nota da pagine autobiografiche la sorta d'incantesimo in cui era precipitato Buber alle prime letture filosofiche (Huston, 12)[26], è indubitabilmente alla base dell'educazione estetica dei giovani sionisti pensata dal Nostro (Mendes-Flohr, 109-111). L'idea di una «straripante volontà creatrice» senz'altro lo aveva conquistato per alcuni anni della formazione universitaria, e nei suoi pensieri sul Rinascimento ebraico troviamo assegnato ai 'creatori' un primato, araldi di una nuova cultura del *Volk* (Hadid, 10), capaci di rinnovare la grande tradizione biblica (RR, 30). Nel clima instaurato negli ambienti intellettuali giovanili dai seguaci della *Lebensphilophie* (Tumminelli, 46s.53) era comune l'accezione dell'arte come unica forma di resistenza superiore (tra Adorno e Heidegger) a tutte le forme di opposizione alla vita, arte come residuo del nucleo dionisiaco capace di risvegliare una civiltà tragica (→*Zarathustra*) all'interno del discorso positivistico ormai – apparentemente dimostrerà Freud – dominante (Vattimo, 358.386). E guardando ad un autore così importante per la riflessione di Buber sul Rinascimento, va menzionato come per alcuni il salto ermeneutico di Nietzsche davanti all'opera d'arte si faccia definitivo:

26 Sempre tra le righe della tesi di laurea affiorerà il fantasma di Nietzsche in quanto instaura un'opposizione del dionisiaco al *principium individuationis* (Vattimo, 359s.370).

> Se Wilamowitz disconosce il rischio a cui il nesso tra percezione e immagine è costitutivamente esposto, Nietzsche, da parte sua, si sottrae al compito della sua sempre provvisoria, incompleta istituzione. Alla tensione tra il visibile e i lati oscuri a cui esso inevitabilmente rimanda, tra il prodursi della rappresentazione e ciò che di essa, di volta in volta, resta nell'ombra, subentra infatti per quest'ultimo il tentativo del loro ricongiungimento. Nietzsche abbandona cosi il dominio delle forme, il "mondo degli occhi"in cui Burckhardt aveva trovato la propria salvezza, per immergersi nelle profondità dell'immagine, dove sfuma ogni contorno, e ogni significato si scioglie nell'altro, facendosi musica (Barale, 160)[27]

Laddove il dominio delle forme richiama senza dubbio Hegel[28] e discende fino all'estetica trascendentale kantiana. Sulla questione della forma il giovane Buber scrive nel 1916 *Das Gestaltende*[29], probabilmente l'intervento maggiore sul tema e che merita qui un suo spazio. Partendo dall'osservazione dei *Quattro Prigioni* michelangioleschi incompiuti (prima metà del Cinquecento, Firenze)[30], Buber afferma la *contrapposizione fondamentale tra principio formante e principio dell'informe* (*fundamentaler Gegensatz... zwischen gestaldenden und dem gestaltlosen Prinzip*), lotta *che attraversa la storia dello spirito* (*durch die Geschichte des Geistes*) dall'interno della persona stessa (*in jeder einzelnen Menschenseele*). Coloro che tendono a dominare il proverbiale *blocco di marmo*

27 Buber nei suoi rari racconti autobiografici adduce all'ascolto di Bach in giovinezza un'importanza rilevante, quasi un ruolo di guida interiore, distanziandosi quindi da un altro autore della sua formazione filosofica, Schopenhauer.

28 *L'arte è immediatamente le forme* [...] *L'arte assoluta è quella in cui il contenuto è uguale alla forma* (Hegel, *Filosofia dello spirito jenese*, 165s). Per Buber l'opposizione di forma e contenuto non chiarisce la storia, la confonde. Allo stesso modo questa distinzione non chiarisce l'appercezione dell'arte. La mera estrazione del contenuto e della forma nell'apprezzamento di un quadro limita infatti l'esperienza all'ambito dell'Io-Esso. Buber usa ricorsivamente l'esempio dell'arte (Huston, 90).

29 Improvvisato originariamente nel corso di una discussione nel 1912 poi pubblicato in «Der Jude», I, (2-1916/1917), pp. 68-72. Si legge ora tradotto col titolo *Il principio formante*. [*Dopo un discorso*] in *Rinascimento Ebraico*, A. Lavagetto (a cura di), Mondadori, Milano, 2013, 92-98 (= RE).

30 Significativamente nel 1914 era uscito in rivista anche il saggio di Freud sul *Mosè* di Michelangelo (*Das Moses des Michelangelo* in *Imago* 3), una lettura psicologica di quel particolare elemento del monumento funebre di Giulio II nella basilica romana di San Pietro in Vincoli, ispirato alla vicenda biblica del vitello d'oro (Es 32, 7-35).

dell'anima (*unbenwältingen Seelenbloks*), Trasposto dall'ambito artistico a quello antropologico, questi principi abitano ogni uomo e ne costituiscono l'atto creatore (*Archeus*) e la materia indifferenziata. L'opera del primo, mai conclusa (*nie völlig gelingt*), guadagna a sé sempre nuovi spazi ma la forza cieca della seconda irrompe sempre di nuovo a sconvolgere le forme appena create. L'informe è il nemico dell'*uomo della forma* e nello stesso tempo *il suo immenso alleato*, perciò formare significa continuamente trasformare (*ist Gestalden Umgestanlden*). Il movimento dialettico hegeliano, privato di una sintesi stabile, è portato a conseguenze non più rinserrabili nel sistema dell'idealismo classico. Con ulteriore trasposizione tale dinamismo antropologico e quasi cosmico (*eterno*) viene applicato al popolo che più di tutti lo incarna, quello giudaico, che attende nel rinascimento necessario che Buber va predicando un momento di grande ripresa creatrice. Dopotutto la storia del popolo ebraico è costellata di figure che rappresentano plasticamente questa eterna polarità, a partire dalle due che nella Scrittura vedono depositarsi più distesamente la propria biografia. Il legislatore Mosè vuole riunire in un popolo tribù che ricorsivamente si oppongono al loro condottiero. A fronte dei suoi sforzi egli paga la momentanea incredulità mostrata in alcuni frangenti (Es 4, 2-8; Nm 20, 6-12), fomentata dalle mormorazioni del popolo, con l'interdetto divino all'entrata nella Terra. Eppure porta a compimento la sua missione pur non assaporandone il frutto più dolce. Il profeta Geremia, che dapprima resiste alla chiamata divina ma viene rassicurato (Ger 1, 1-10), denuncia apostasia e corruzione di potenti e popolo nell'epoca preesilica, annuncia altresì la restaurazione di Israele (Ger 30s), ma viene contestato, tacciato di disfattismo e incarcerato a più riprese fino all'umiliazione (Ger 38). Anche il sacerdote di Anatot aveva il compito di educare e formare il popolo richiamandolo alla fedeltà originaria della elezione divina. Buber a questo punto aggiunge la drammatica epopea del Servo Sofferente di JHWH (Is 52s), che definisce *Mythos* ovvero *realtà di un popolo* (*Wirklickheit eines Volkes*), una figura collettiva capace di riunire promessa e destino del popolo ebraico e di ispirarne la realizzazione pur venendo *eliminato dalla terra dei viventi* (*vom dem Lande des lebendigen abgeschnitten*). Questa tensione unificante, così intensa nel giudaismo, si riverbera sugli altri popoli sotto forma di energia propulsiva e modello, *la causa dell'ebraismo e la causa dell'umanità sono una cosa sola* (*die Sache des Judentums und die Sache des Menschentums sind eins*).

Tale dissidio interiore e storico fra ricerca della forma e unità ed irruzione dell'informe e caos, quasi una versione ebraica dell'eterna lotta fra dionisiaco e

apollineo identificata proprio da Nietzsche, per quanto si sia rivelata drammatica nei secoli non è tuttavia il male bensì *la salute dell'ebraismo* (*die Gesundheit des Judentums*). Infatti è il *Golus* (termine yiddish per *Galut*, diaspora), sorta di dispersione, straniamento e paradossalmente stagnazione che ha condotto l'organismo comunitario al *regno della forma in decomposizione* (*Reich der verwesenden Gestalt*). Da qui il giovane pensatore, già militante cultursionista, vuole attivare una nuova *Renassaince* che approfitti del fermento artistico-culturale della *junge Wien* per contagiare tutto il mondo della diaspora con lo spirito delle origini. Il giudaismo ufficiale, incagliato nelle formule cristallizzate della legge, non ha più la forza per contrastare né la dispersione esterna né la crisi interiore della spirito. Quella legge in cui il giovane Martin era stato allevato nella agiata dimora avita, temperata dall'atteggiamento liberale della nonna; la guerra avrebbe spazzato via per sempre quel mondo della mitteleuropa ebraica al quale aveva guardato con speranza.

Più tardi lo stesso Buber maturo, testimoniando il perdurare dell'interesse per l'argomento e cercando di inserire pienamente la creazione artistica nel dominio del pensiero dialogico afferma:

> La forma cui già tendeva l'ornamento maldestro si compie ora in un ambito autonomo e indipendente, come sconfitta della relazione dell'uomo con le cose. L'arte non è né impressione di un'obiettività naturale né espressione di una obiettività spirituale, è opera e testimonianza della relazione tra la *substantia humana* e la *substantia rerum*, il «tra» che ha acquistato forma (*Distanza originaria e relazione* in PD, 287)

Senza dimenticare che questa presa di distanza dal mimetismo naturalista e dalla fascinazione della soggettività spirituale non induce ad una rarefazione assoluta, all'inabissamento nietzscheano tra immagine ed oblio, ma mantiene la relazione tra genio artistico e popolo (Cohen 55) in una sua versione *Völkisch* del *Kunstwollen* di matrice viennese, che non disconosce ma integra la figura dell'artista solitario nel suo *Streben* verso la realizzazione. Per questo rifiuta l'assunzione di sostanze psicotrope per innervare l'esperienza artistica come i simbolisti o Huxley (Cohen 70ss) e come avrebbe rifiutato il poeta beat Lawrence Ferlinghetti, pur immerso in un ambiente artistico assuefatto alle droghe come quello americano del secondo dopo guerra.

4. Rinascimento ebraico: arte come centro della rinascita ebraica col sionismo

Il primo contributo cui si fa riferimento è un fortunato articolo di singolare valore letterario capace di parlare da sé circa il legame fondamentale maturato da Buber tra arte e destinazione del sionismo: *Jüdische Renaissance* (gennaio 1901). Si tenga presente subito l'incipit, con alcuni chiari riferimenti agli insegnamenti ricevuti nel periodo accademico dal suo correlatore Riegl:

> Viviamo in un'epoca di germi culturali. Da un lato si annuncia una grande, generale cultura della bellezza. La sensibilità artistica che si risveglia ovunque, lo sviluppo delle moderne arti applicate, il linearismo decorativo che entra nelle azioni e nelle esperienze di ogni giorno, i molteplici tentativi di un'educazione estetica della gioventù, l'aspirazione a socializzare l'arte, e molti altri segni che il momento storico ci suggerisce vanno in questa direzione

Il popolo ebraico deve cogliere questa occasione storica per approfondire lo spirito nazionale e dare vita ad una nuova stagione del nazionalismo europeo, non più fondato sull'espansionismo commerciale e militare. Agli inizi del secolo era dunque possibile, benché non molto lontani dalla tragedia bellica, affermare con fiducia:

> Ciò a cui guardano gli spiriti migliori della nostra epoca è una vita dell'umanità pervasa di bellezza e di forza benigna, nella quale ciascun individuo crea e fruisce insieme agli altri, ciascuno a suo modo (RE, 32)

Ma il fraintendimento è sempre dietro l'angolo per le «parole d'ordine» (*Lösungen*) e qui si esplicitano quelle riflessioni sul Rinascimento che gli anni universitari avevano depositato in Buber mediante le lezioni dei suoi grandi maestri:

> Quando si parla di rinascimento si pensa innanzitutto alla grande epoca del Quattrocento. Anch'essa è stata per qualche tempo fraintesa: la si è vista come un ritorno al pensiero e alla lingua dell'antichità, come un rinnovamento dello stile di vita classico. Ma penetrando più a fondo nella sua storia si è compreso che rinascimento non significa ritorno bensì rinascita, dall'ascesi medievale ad un caldo,

fluente senso della vita, dalla costrizione delle sette e delle corporazioni alla libertà della personalità (RE, 33)

L'eco della «rinascita dall'alto» (Gv 3, 3) è confermato dal riferimento alle «nature giovannee» nella pagina seguente; a «questi veggenti [... che] soffrono come un tempo [...] i profeti» Buber chiede di affidarsi. Gli ostacoli a questo movimento sono rappresentati dalle «forze ostili non esteriori ma interiori» delle due schiavitù tipiche del Ghetto (tradizione ormai consunta) e della Diaspora (economia improduttiva e sradicamento). Contro la pura spiritualità il movimento farà prevalere il profondo «indomito sentimento di vita degli ebrei».

Un punto di svolta nell'attività pubblica di Buber e nel suo impegno per il fatto artistico si può situare concordemente nel 1901, anno in cui elabora con altri sodali della causa[31] il cosiddetto *Kulturzionismus* e precisamente col *Referat* sull'arte ebraica che il giovane Martin tiene al V Congresso Sionista il 28 dicembre di quell'anno a Basilea (RE, 10-31)[32]. L'occasione è data dalla reazione alla relazione di Max Nordau, in cui il fedele braccio destro di Herzl giudica una *avventatezza* il dibattito sulla *elevazione spirituale* del popolo ebraico[33], di fronte alle necessità economiche impellenti. Buber replica sostenendo convintamente che dall'arte si ricaverà anche il denaro necessario ma soprattutto che l'aspetto principale

31 Torna qui di fondamentale importanza l'influenza di Nietzsche sulla neonata *Demokratische Fraktion*, nel cui alveo Buber mantiene una differente concezione della cultura dal riferimento intellettuale più noto ed influente per il gruppo, Ahad ha-Am. Per quest'ultimo cultura equivale al complesso illuministico di «linguaggio, letteratura e idee di governo»; per Buber invece vale ancora il romantico richiamo all'estetica interiore ed alla sensibilità spirituale sulla scia del classico di Schiller del 1795 *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (Mendes, 109ss). Ancora una volta sembra profilarsi *grosso modo* la dialettica tra una concezione apollinea ed una dionisiaca della cultura e, in minor misura, della vita in genere.

32 Pubblicato senza titolo già nello *Stenographisches Protokoll der Verhandlungen des V.Zionisten-Congresses in Basel 26-30. August 1901*, Verlag des Vereines, Erez Israel, Wien, 1901, pp. 151-170. Il testo si legge ora tradotto col titolo *Relazione III*: *Verbale del V congresso sionista a Basilea* in Martin Buber, *Rinascimento Ebraico*, A. Lavagetto (a cura di), Mondadori, Milano, 2013, pp. 10-31. Anche in famiglia l'argomento era fortemente condiviso come testimonia una lettera della moglie Paula del 19 ottobre 1901 sul teatro e l'arte ebraica (LMB, 109). Per gli estremi delle pubblicazioni artistiche si rinvia a RE, 439ss.

33 In questa sezione ci si vuole limitare all'indicazione degli elementi strettamente biblico-spirituali rinvenibili nella relazione ed in pochi altri selezionati contributi buberiani del periodo cultursionista in campo figurativo e musicale. Un più ampio resoconto di questa produzione, non concentrato su questi elementi speciali, può leggersi nel saggio di Franceso Ferrari già citato (RR, 123-145).

è l'elevazione spirituale di tutto il popolo, sempre per mezzo dell'arte ebraica. Bloccata dall'esilio, «la sacra parola dell'anima popolare, la creazione artistica» ha ricominciato ad esprimersi a contatto con la civiltà occidentale, col movimento dell'emancipazione e superando le sicurezze e nostalgie del ghetto. In quelle che il giovane pensatore definisce 'nozze' con la società ospitante, è rinata la forza trainante del popolo ebraico[34] al servizio della collettività stessa e con la maturazione finalmente scoperta del 'desiderio di bellezza e creazione'. Il rifiorire dell'arte ebraica sta a dimostrare la «rinascita delle facoltà creatrici» dove «il debordante movimento delle nostre anime» si incarna plasticamente e musicalmente in un rinato circolo virtuoso di «contemplazione vivente». E proprio al paragone della scultorea del 'blocco di marmo' da scavare, si ispira Buber per incitare alla sbozzatura di questo incipiente rinascimento artistico ebraico. Proprio nella creazione artistica si sviluppa un linguaggio nuovo, un'educazione capace di portare alla vita ed alla verità specifiche del risorgente ebraismo, in un generale momento di rinascita «dell'odierna umanità», tramite «contemplazione e sentimento che tanto a lungo ci sono mancati». Tale contemplazione del «sacrario» dell'anima ebraica è garanzia e pegno di una piena fiducia nell'approfondimento ed interiorizzazione del sionismo.

A questo punto Buber si applica ad una rassegna dello stato dell'arte in campo musicale, figurativo e letterario. In questa sede, per limiti di spazio e in continuità con le sezioni precedenti, ci si occuperà solo del figurativo[35] e in particolare degli elementi più spiccatamente religiosi.

Le arti figurative si trovavano nella condizione di ritardo comune alle altre, essendo limitata durante la condizione diasporica essenzialmente nella decorazione sinagogale. Soltanto in prossimità dell'avvio del movimento sionista si è registrato un rinascimento, soprattutto della pittura, rivolto dagli artisti «al mistero del loro sangue, al destino del loro popolo». A queste notazioni spirituali Buber fa seguirne di artistiche, quando non di ekfrastiche, partendo dall'incisore e pittore olandese

34 Spesso in queste pagine torna il termine 'sangue' (*Blut*), tipico del lessico *Völkisch*.

35 Buber stesso ammette di non conoscere abbastanza la musica per poterne discettare con dottrina ed ampiezza, nonostante un accenno alla «scala sonora specificamente ebraica». Si limita dunque a registrare la diffusione della pratica strumentale nelle comunità ad esaltare il canto popolare ebraico, spezzato nelle epoche più dure dell'esilio ma più vivace in quelle di risveglio come il chassidismo, e a rimarcare come i motivi melodici popolari si siano fusi con i fermenti musicali continentali fecondandoli. Il relatore suggerisce dunque di ampliare la raccolta di edizioni (RE, 18).

Josez Israels (1824-1911), erede della grande ritrattistica fiamminga, di cui ammira «la creazione quieta ed assorta [...] altrettanto naturale quanto al talmudista lo studio» ed opere come *Davide e Saul* ed *Il figlio di un antico popolo*. Il pittore polacco d'impronta realista Moritz Gottlieb, morto prematuramente (1856-1879), addirittura «era una natura di profeta» e viene annoverato tra gli spiriti anticipatori del sionismo. Tra le opere degne di nota Buber menziona *Gli ebrei in preghiera*, *Shylock e Jessica*, *Uriel Acosta*, *Giuditta*. Del tedesco Max Liebermann (1847-1935), prima influenzato dall'impressionismo francese poi caposcuola della Secessione berlinese, nota che «inconsapevolmente l'elemento ebraico erompe di continuo [...] Consapevolmente ebraico egli diventa però quando trae i suoi soggetti dal libro del nostro popolo. Là l'eterna potenza lo prende prigioniero». Viene poi il turno dell'impressionista tedesco Lesser Ury (1861-1931), anch'egli polacco, figura notevole su cui il Nostro torna dopo un approfondimento[36], dotato di un «sovrumano volere», capace di rappresentare la tragicità del popolo con violenza. In *Geremia* ritrae il profeta carico e soccombente «sotto il peso dell'eternità»; in lui «un mistero è diventato rivoluzione». Il pittore lituano Jehuda Epstein (1870-1946), vicino all'impressionismo ma con una marcata impronta realistica, formatosi a Vienna e come il poco più giovane Buber assiduo frequentatore dei circoli artistici della capitale, dipinge *Giobbe e i suoi amici*, *i Maccabei*, *Davide dinanzi a Saul*, di proprietà di Herzl. Ultimo tra i pittori si cita l'inglese Solomon Joseph Solomon (1870-1927), celebre per la tecnica ingannevole del *Camouflage* impiegata con calante successo dall'esercito britannico, colpisce il Nostro soprattutto per *La cattura di Sansone*.

Tra gli scultori cita pochi esempi, tra cui il lituano Marc Antokolskij (1843-1902), autore di un marmo bianco di notevoli dimensioni dedicato ad un compassato *Spinoza*. Henryk Gitzenstein (1870-1943), lituano di formazione monacense poi cittadino italiano ed americano, esprime il «sofferente idealismo ebraico» nel suo *Abele*. Tralasciando alcuni minori, si chiude la rassegna con l'eclettico d'ispirazione tardoromantica Alfred Nossig (1864-1943), originario dell'attuale lituana Lvov, la Lemberg dell'infanzia buberiana, in cui il padre sedeva nel consiglio degli anziani col nonno Salomon Buber. In seguito accusato ed assassinato per collaborazionismo nel ghetto di Varsavia, Nossig predilige i temi sacri anche apocrifi come il *Maccabeo* e l'*Ebreo errante*.

36 «Ost und West», I/2, Febbraio 1901, coll. 114-128.

Evidente in questa selezione e nei brevi commenti la predilezione per i temi biblici e per la carica vitale e spirituale espressa nelle opere, laddove risuona l'eco di un epocale *Kunstwollen* d'ispirazione ebraica. Il giovane segretario sionista chiude l'intervento con alcuni suggerimenti pratici per la diffusione dell'arte pittorica e plastica ebraica: promuovere mostre, edizioni artistiche, fondare un'organizzazione che riunisca e valorizzi gli artisti figurativi.

Questo ci collega all'ultimo testo trascelto dalla prima produzione culturzionista e che si può toccare soltanto per brevi passaggi: *Die Schaffenden*, *das Volk und die Bewegung*. *Einege Bemerkungen* (1902). Buber, nel tessuto di un'argomentazione a tratti lirica, offre (almeno) una definizione e due tesi: «i creatori sono al contempo intellettuali e artisti [...] i forti e i versatili in cui non può che confluire l'accadere dell'umanità, per giungere a nuove evoluzioni nello spirito e nell'azione» (RE, 38s). E dopo la definizione la I tesi: «un popolo non viene tenuto insieme da elementi secondari: finalità di utile e fede». Laddove per fede va intesa una tradizione sclerotizzata come quella esperita nella cerchia rabbinica dell'infanzia galiziana coi nonni, oltre l'esempio positivo del suo influente clan. Perché, II tesi, «le due potenze fondamentali della vita creativa sono la sua natura di radice e la sua latente tragicità». Il Tentatore opera adesso nel popolo ebraico non facendo leva sulla prospettiva di possedimenti e ricchezze definibili per quanto immense – chiaro riferimento alla pagina evangelica delle tentazioni (Mc 4) – ma con l'illusione della «infinità», eppure «il regno del creatore è là dove prosperano figura e figurazione [...] sulla propria terra. Su quella terra dai cui elementi, [...] aridità o umidità [...] gelo o ardore [...] sono nati il sangue e la vita dei suoi avi». La seconda forza è la «accettazione di un contrasto, con la liberazione che ne discende, è l'essenza di ogni creazione». Infatti «nel creatore la profonda disperazione e lacerazione si trasforma in armonia [...] egli ha visto tutto e tutto ha accolto, e osa volere questo mondo abietto» (RE, 40s). Si è così tornati alle soglie di quella polarità creatrice intesa ai tempi del *Burgtheater*.

5. *Excursus:* epifania di Daniel tra primo ed ultimo sionismo

Nel 1913 Buber, dopo il lungo periodo speso negli studi chassidici e nella prima fase dell'impegno sionista, quello circoscrivibile tra la militanza iniziale di fine Ottocento ed i famosi *Discorsi di Praga* nel 1911, pubblica un testo singolare, di

grande trasporto lirico – influenzato dall'ultimo Nietzsche (DI, 8) – costruito sul genere del dialogo filosofico e costituito da cinque episodi[37]. Il quarto si intitola proprio *Della polarità*. *Dopo il teatro*, e vi si concepisce l'arte teatrale come «trasformazione nella parola dell'Eterno Poeta» (Sielberstein, 160)[38]. Si tratta di un periodo della vita dell'ormai giovane adulto pensatore dedicato agli studi chassidici e, di fatto, una transizione tra la massima influenza nietzschiana e gli albori del pensiero dialogico, categoria avvicinata tramite la scoperta e l'insistenza sul concetto di polarità[39]. Tale polarità rappresenta la tensione ontologica tra gli attori in scena e gli attori ed il pubblico, contrapposizione che può risolversi perché il teatro ne permette una 'graziosa' resa inclusiva e trasformativa. Per Daniel, l'eponimo eroe biblico attualizzato nella Vienna imperiale ed *alter ego* dell'autore, questa trasformazione è realizzata (→*Wirklichkeit*) pienamente dal grande attore, «protetto da un *daimon*», mentre quello mediocre si limita ad orientare (→*Richtung*) la sua performance verso la costruzione della maschera (DI, 99s). Attraverso un caleidoscopio di immagini ed azioni sacre[40] che si snoda

37 Presso l'archivio Martin Buber dell'Università Ebraica di Gerusalemme è conservato il quaderno manoscritto Ms. Var. 350/bet 8, che contiene gli sviluppi diacronici dell'opera. Un primo abbozzo risale al 1909 e presenta già somiglianze con i discorsi praghesi di poco successivi. Il piano definitivo riporta la conclusione dei cinque dialoghi al 15 luglio (dell'orientamento, *Richtung*), 31 luglio (della realtà, *Wirklichkeit*), 5 settembre (del senso, *Sinn*), 15 agosto (della polarità, *Polarität*), 22 novembre 1912 (dell'unità, *Einheit*). Dall'aprile 1913 dell'opera non si fa più parola nella corrispondenza con Landauer, l'amico che più da vicino ne aveva seguita la realizzazione (DI, 13-19). Non si concorda con la curatrice italiana che si rifà alla definizione di Scholem (*estasi estetica*) per siglare la nuova stagione del pensiero buberiano all'insegna della *Erlebnis*; qui si preferisce sottolineare, oltre alla novità di stile, la continuità ideologica con la giovinezza viennese. La *editio princeps* è *Daniel*. *Gespräche von der Verwichlung*, Insel Verlag, Leipzig, 1913. La traduzione italiana si legge in *Daniel*. *Cinque dialoghi sulla realizzazione*, Giuntina, Firenze, 2003.

38 Ancora su Buber e il teatro si legga Scopelliti, con un appendice di diversi contributi buberiani in traduzione inedita.

39 Colpisce la prossimità all'opera del sacerdote italo-tedesco Romano Guardini, *Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie des Lebendig-Konkreten*, Matthias Grünewald, Mainz, 1925 (traduzione italiana: *L'opposizione polare. Saggio per una filosofia del concreto vivente*, Morcelliana, Brescia, 2007). Il 22 marzo 1923 tra Guardini e Buber intercorre una breve corrispondenza sull'esordio dell'opera dialogica del secondo, che il primo giudica positivamente: *Ganz unter den Positive*. Si legge in Martin Buber *Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten* (II: 1918-1938), Greta Schaeder & Ernst Simon (hrsg.), Lambert Schneider, Heidelberg, 1973, p. 162. La matrice concettuale è ancora riegliana (LXIV).

40 La figura dell'azione domina il dispositivo dell'immaginario II atto del dramma cui assiste Daniel: *das alte Dionysosspiel… die Seelen so in ewige Bewegung schleuderte* (D, 70s); *Die Tat steht wie*

tra i misteri eleusini e l'ermetismo arcaico, i culti bacchici e tiasici, la mitologia induista e quella altogermanica, viene portata sulla scena la *kinesis* (DI, 102), che si trasforma nella rappresentazione collettiva dell'unità scaturita dalle polarità[41]. Infine è la parola del poeta – di cui Buber riutilizza la definizione platonica di *messaggero del dio sovrapolare* (*Boten des überpolaren Gottes*) – a diventare centrale per la ricostruzione, la rigenerazione dell'unità, in quanto *ogni poesia è dialogo* (*Alle Dichtung ist Gespräch*), cioè forma di una polarità *che vuole unità* (*will Einheit*). Il poeta unisce poiché brucia per il cielo e la terra come la figura biblica e parabiblica di Enoc (3En 15, 1).

Appena prima di questo passo è possibile tornare sul tema dell'in/forme trattato nel paragrafo su Nietzsche e legato al saggio *Das Gestaldende*. Nel quart'ultimo paragrafo si leggono queste parole:

> mondo e parola: si vanno incontro reciprocamente nell'amore del poeta, in questo amore sorge il loro amore ogni contrario diventa produttivo. Vuoto e pienezza si generano nel poeta così come la gioia e il dolore, la forma e la mancanza di forma (*Form und Gestaltloses zeugen im Dichter*), il cielo e la terra, la parola e il mondo. Dire il mondo: è questo a gettare il ponte dell'arcobaleno da polo a polo (DI, 108)

Invece all'interno di una lunga variante presente nell'edizione critica tedesca si legge:

> il poeta conosce gli estremi della superpotenza e dell'impotenza, del vuoto e del pieno, del movimento e della quiete, della signoria e della schiavitù, dell'unione e dell'abbandono, del possesso e della miseria, del dolore e della gioia, della colpa e della santità, della conoscenza e dell'ignoranza, della forma e della mancanza di forma, della luce e dell'oscurità, della guerra e della pace, dell'uomo e della donna, li riconosce di nuovo nel mondo, perché li conosce già in se stesso (DI, 134)[42]

---

ein Mal auf den Kreuzwegen der Welt (D, 73) → *L'azione si erge come un monumento sul crocevia del mondo* (DI, 98). Cfr. il testo del periodo fiorentino *Drei Rollen Novellis* in «Die Schaunbühne», 2/I, 2, 11.1.1906, pp. 42-48 in cui questa tesi viene prefigurata.

41 Questa sbalorditiva costellazione figurativa e citazionistica presente in *Daniel* deve naturalmente moltissimo all'opera di raccolta svolto per compilare l'antologia mistica *Confessioni estatiche* pochi anni prima (1909). Se ciò però rende giustizia del lavoro di ricerca precedente e ne fa motivo di continuità, non ne sminuisce la fortissima originalità.

42 La conclusione, che rimanda al celebre verso di Walt Withman in *Leaves of grass* (*Song of myself* 51: *Very well then I contradict myself / I am large, I contain moltitudes*), aveva ricevuto non molti

Certamente è significativo che tra le cinque polarità conservate a testo sulle tredici riscontrate nella variante vi sia quella sull'in/forme, mentre quella tra cielo e terra non trova riscontro nella variante. Anche le rispettive sequenze sono di per sé interessanti. Nella versione definitiva quattro polarità sono riconducibili alla memoria biblica della genesi: vuoto e pieno come sintesi della creazione *ex nihilo*, forma e informe come sua specificazione, la separazione tra cielo e terra come suo primo effetto cosmologico, il rapporto parola e mondo come sintesi della sua causa prima (azione divina)[43]. Daniele, come anticipato sopra eroe biblico attualizzato e tratteggiato con deciso linguaggio di ispirazione nietzschiana, riverbera gli inizi assoluti dell'epopea genesiaca, costante riferimento per Buber filosofo, giudaista, scrittore, futuro biblista[44]. Lo stesso simbolo che il poeta incarna nel dialogo, il fuoco[45], rappresenta almeno tre di queste polarità in quanto elemento primordiale sul crinale dell'in/forme, tramite fra terra e cielo, potenziale latore di gioie e dolori. Il fuoco infatti produce effetti visivi e termici ben riconoscibili ma le fiamme sono materialmente inconsistenti; nasce tipicamente dalla combustione del legno, materiale indissolubilmente legato alla terra e punta al contempo verso il cielo; rappresenta con le sue fiamme sia sentimenti positivi sia pericolo di morte. Il fuoco inoltre risplende più efficacemente nell'oscurità e in essa si estingue.

---

anni prima una trattazione teorica nella già citata tesi di laurea, che toccava gli ambiti della filosofia medievale e della mistica tedesca: *Zur Geschichte des Individuationsproblems. Nicolaus von Cues und Jakob Böhme* (*Niccolò Cusano e Jakob Böhme*: *per la storia del problema dell'individuazione*), testo critico tedesco e traduzione a cura di F. Ferrari, Melangolo, Genova, 2013 (1905). Per comodità ci si affida per *Daniel* ancora alla traduzione della Albertini.

43 Nella variante le altre polarità assimilabili al dettato genesiaco delle origini sono naturalmente quelle di luce e oscurità, uomo e donna (oggetto diretto dell'azione divina), conoscenza e ignoranza, colpa e santità, signoria e schiavitù (causa e conseguenza del peccato).

44 *Martin Buber's Werkausgabe*, Lambert Schneider & Kösel, Heidelberg - München, *Schriften zur Bibel* (Bd. II, 1964).

45 *Feurkraft ist seine Kraft*; *sie brennt im Widerspruch*, *und sie leuchtet in der Einheit* (D, 82) → *La forza del fuoco è la sua forza che brucia nella contraddizione e che risplende nella unità* (DI, 109). Questa citazione si legge nel paragrafo conclusivo dell'opera.

6. Lezioni francofortesi: diritto e rovescio del rapporto arte-religione

Le lezioni francofortesi[46] interessate (gennaio-marzo 1922) cadono in un periodo drammatico della storia tedesca e seguono la fase più matura della militanza sionista, quella che ha tenuto febbrilmente impegnato Buber tra i *Discorsi di Berlino* e l'attività pubblicistico-editoriale per *Der Jude* (1915-1923). Si è nei primi anni della Repubblica di Weimar, prima della ripresa con Gustav Stresemann (1923-1929, premio Nobel per la pace nel 1926) e della conclusiva ascesa di Hitler. Weimar fu il tentativo di ricostruzione del primo dopoguerra in conseguenza della caduta dell'Impero dopo la sconfitta nel primo conflitto mondiale. Le conseguenze delle sanzioni economiche dopo la pace di Versailles sono note: inflazione incontrollabile, debito di guerra impagabile, povertà, frustrazione. Tuttavia fu anche un periodo ricco di manifestazioni positive. Ernst Bloch definì Weimar come "età di Pericle" per la florida vita intellettuale che vi si sviluppò. Da Kurt Weill ad Alban Berg e da Arnold Schönberg ad Anton Webern in musica, da Bertold Brecht nel teatro a Fritz Lang nel cinema, dal movimento *Bauhaus* in architettura alla *Neue Sachlichkeit* (*Nuova Oggettività*) con Otto Dix e Georg Grosz in pittura[47]. Anche in ambito giudaico si assiste ad una *renaissance juive* (ormai un *leitmotiv*), con la diffusione tra il 1926 e il 1938 di istituzioni d'istruzione popolare sul modello del *Lehrhaus* a Berlino, Breslavia, Colonia, Dresda, Mannheim, Karlsruhe, Stuttgart, Friburgo, Wiesbaden, con una coda postbellica nella neutrale Zurigo del 1951. Sotto la direzione di Rosenzweig nasce il *Freies Jüdisches Lehrhaus* (*Libera casa di studio ebraica*), che apre le sue attività ufficialmente il 17 ottobre 1920 a Francoforte.

Le dieci lezioni (*Vortrage*) sono conservate nel *Martin Buber Archiv* della Biblioteca Nazionale Ebraica a Gerusalemme (Ms. Var. 350/B 29) in duplice copia su carta carbone usata per la trascrizione dallo stenografo, mai identificato, a partire dagli appunti manoscritti di Buber. Le lezioni si sono tenute al *Lehrhaus* tra mercoledì 15 gennaio e domenica 12 marzo 1922 e sono divisibili chiaramente in due parti. La prima, costituita dalle prime tre (fino al 5 febbraio 1922), di cui

46 *Religion als Gegenwart* [1922], in R. Horwitz, *Buber's way to* I and thou: *the development of Martin Buber's thought and his* Religion as presence *lectures*, The Jewish Publications Society, Philadelphia, 1988[2] (Lambert Schneider, Heidelberg, 1978) [= RG]. Edizione italiana: *Religione come presenza*, F. Ferrari (a cura di), Morcelliana, Roma, 2012 [= RP].

47 W. Laquer, *La repubblica di Weimar. Vita e morte di una società permissiva*, Rizzoli, Milano, 1977. P. Gay, *La cultura di Weimar*, Dedalo, Bari, 2002 (or. ing. 1968).

ci si occupa qui dettagliatamente, si potrebbe definire *pars destruens* del corso e tratta i diversi tipi di riduzionismo cui la religione è sottoposta a partire dal mondo contemporaneo ma con uno sguardo allargato ad ogni tempo in quanto tale («*an die Zeit schlechthin*»: RG, 49; RP, 44). La seconda comprende le restanti cinque lezioni[48] e può essere intesa come la *pars costruens* del corso, in cui si affrontano i rischi del fenomeno religioso adottando il linguaggio comune al lessico dialogico: la contrapposizione di mondo del Tu e mondo dell'Esso, il Tu Assoluto[49].

Gli ultimi passaggi della prima lezione sono dedicati all'anticipazione delle «prossime sfere» («*nächsten Sphären*») in cui la religione subisce la relativizzazione, cioè il programma delle lezioni avvenire: estetica (religione come creazione artistica [«*freie… künstlerische Schöpfung*»]); etica (religione come sovrastruttura della moralità [«*Überbau der Ethik des moralischen Lebens*»]); logica (religione come elemento del procedimento della scienza [«*verfahrenden Wissenschaft*»]); infine la sfera in cui risiede l'errore fondamentale («*Grundirrtum*»), e di cui non anticipa altro se non il nome, la psicologia (RG, 57; RP, 55).

Nella seconda lezione il punto d'avvio è dunque l'arte, ambito per il quale si è visto aver nutrito una certa predilezione durante gli anni universitari, fino a considerarla – se non più come un possibile ambito di specializzazione professionale ed accademica – come mezzo privilegiato del rinascimento ebraico. Non si tratta dunque di un ambito col quale Buber abbia ragioni di polemizzare gratuitamente. Il termine che viene ripreso per continuare l'argomentazione è ancora la funzionalizzazione del religioso, che ha nella subordinazione e nella rivendicazione alle altre sfere il rovescio, prima vista all'opera in quanto «vi è di concreto [«*Gegenständliche*»…] di generale nella vita, nella società, nella cultura», ora in quanto manifestazione in ciò che è «creativo e personale» («*schöpferisch*, *personal*»). B registra come realtà a tutti evidente che *Weltanschauung* e religioni sono spesso rappresentate come oggetti tipici dell'estetica, paesaggi, opere, spettacoli. Un approccio superficiale che non ne

48 Le date sono: IV lezione domenica 12 febbraio; V lezione domenica 19 febbraio; VI lezione domenica 26 febbraio; VII lezione domenica 5 marzo; VIII lezione domenica 12 marzo (RG, 82.97.111.126.138; RP, 93.113.131.151.169).

49 La terminologia latina e naturalistica di confronto tra i due blocchi di lezioni è presa dal commento dell'edizione italiana di Ferrari ma è chiaramente deducibile dalle lezioni stesse, come appare al termine della terza: «Poiché dovremo fare presto un grande passo per oltrepassare tutti questi "no"» (RG, 81). Il fine di Buber è infatti affermare il concetto vitale di religione come presenza, preservando un ruolo autonomo per la religione stessa in un contesto contemporaneo che preme per renderla meramente funzionale.

tocca il mistero («*Geheimnis*»). Le concezioni religiose vengono scambiate allora per «libere creazioni» («*freie Schöpfungen*»), commettendo due torti al contempo. Da una parte la stessa creazione artistica è tutt'altro che libera, in quanto soggetta alla «legge della forma» («*Gesetz der Gestalt*») mediante la quale «è realizzata» («*verwiklicht werden*»), dall'altra è il compito fondamentale delle due sfere che viene confuso. L'arte soddisfa «*il compito di una cosa che vuole venire all'essere*» («*de*[*n*] *Auftrag eines Dinges*, *das werden will*»). Mentre la religione in qualche modo «*è il compito di un ente*, *il compito* dell'*ente*» («*der Auftrag eines Seinden*, *der Auftrag* des *Seienden*»). Senza questo legame all'essere («*Seinsbindung*») le configurazioni religiose non sono, laddove il legame è una chiara 'determinazione' della presenza (RG, 58s; RP, 57). Qui Buber si sofferma sull'equivoco frequente tra legame e fede. La quale consiste di una duplicità (*fides qua*, *fides quae*) inaccettabile per l'assolutezza del legame all'essere della religione.

La riduzione delle forme religiose a forme d'arte penalizza entrambe le sfere: una preghiera trattata come poesia («*das Gebet* [...] *als ein Gedicht*») relativizza la prima e sminuisce la seconda; così una festa religiosa vista con gli occhi dello spettatore teatrale («*das religiöse Fest* [...] *als ein Theater*») non viene apprezzata né nel suo misterioso e necessario legame all'essere né come spettacolo, facilmente anzi criticabile a livello artistico. A questo punto della lezione B si sofferma criticamente sul divenire di Dio, posizione ammessa invece in alcuni scritti giovanili come nel primo saggio su Böhme del 1901. Dio viene «*attirato*» e «*realizzato*» («*gezogen* [...] *verwirklicht*») da noi ma non è né un prodotto mutevole dello spirito umano come sostengono alcune teorie scientifiche, né un potenziale da attualizzare come in *Daniel* (Huston, 196), né «l'immensa passione spirituale» («*die ungeheure geistige Leidenschaft*») di Nietzsche.

Anche l'ultimo argomento del primo paragrafo (*Kunst und Religion*) riprende una tematica già affrontata nel periodo della tesi di laurea, ossia la dialettica molteplice-unitario: se nell'arte la molteplicità («*Pluralität*») è fondante e si rinnova sempre, nella religione, invece, è provvisoria e destinata a risolversi nella «compiuta universalità» («*vollendenden Universalität*») della religione. La compresenza di diverse forme e opere d'arte non è problematica, anzi è vitale. È problematica, invece, la compresenza di religioni, per via della loro tendenza all'universalità. La sintesi è affidata ancora una volta al primato del religioso, che regna sulle forme, informandole tutte ma senza farsi definire da alcuna, e al confine di esse «abbracciando e imponendo il limite» («*umfangend und Grenze gebietend*»), «mostrando ciò che non ha forma» («*hindeutend auf das Ungestaltete*») al di là di

ogni tentativo di formalizzazione. In chiusura Buber annuncia la trattazione della sfera etica citando il Goethe delle *Affinità elettive* «Ciò che vi è di più alto, di più perfetto nell'uomo è senza forma. Bisogna evitare di dargli forma in un modo che non sia l'azione nobile» (RG, 60s; RP, 58ss).

Nella quarta lezione, al secondo paragrafo, si assiste alla ripresa del tema *in forma construens*[50]. Tra i quattro esempi in cui si fa piena esperienza del Tu, in cui mediante un sapere originario (*ursprünglichen Wissen*) ci ritrova a partecipare ad una sorta di rivelazione il pensatore ebraico analizza in sequenza l'essere umano, la natura e, prima della decisione, appunto la concezione creatrice dell'opera d'arte (*die schöpferische Konzeption des Kunstkwerkes*)[51]. Significativa, pensando a *Daniel*, la ripresa del motivo della parola originaria (*ursprünglichen Wort*) che identifica la forma originaria (*Urgestalt*) dell'opera, cui l'artista in forza della personale concezione creatrice si rapporta ad essa come un Tu nella 'esclusività' (*Ausschißelickeit*). Questa esclusività è la condizione della relazione autentica, eliminando tutto il resto come 'passibile di esperienza' oggettivante (*Erfahrbare*). Si entra in relazione profonda di tutto il proprio essere – Buber è sempre attento al riduzionismo psicologico – con qualcosa che oggettivamente manca all'esperienza comune, ma si vive come Tu nella condizione creatrice di svelamento (*Aufdecken*), che progressivamente la renderà Esso (RG, 90s; RP, 103ss).

Una coda al tema si legge nella quinta lezione, in cui la figura dell'artista viene ribadita come essere in relazione autentica ed esclusiva, cioè dimentica di tutte le altre opere realizzate o in cantiere, originaria e non psicologico-morale, con l'opera *in nuce* mediante la concezione creatrice, ovvero al di là delle singole qualità (*Eigenschaften*) esperibili, i predicati secondo la terminologia classica, che ne segneranno (una volta identificabili) il passaggio alla sfera dell'Esso. Uno stare di

50 Eppure anche qui, al primo paragrafo, vi è una sorta di *momentum destruens* che va sottolineato, più precisamente il passaggio in cui si assiste alla revisione, un declassamento a psicologismo (*Seelisches*), del termine *Erlebnis* così caro al giovane Buber. La distinzione tra esperienza vissuta e 'mera' esperienza (*Erfahrung*), prima così entusiasticamente espressa da quell'espressione recepita dal maestro Dilthey ora trova un'altra traduzione: *Es-Erfahrung*. Viene così introdotto per la prima volta il termine *Esso* che designerà da ora in poi nel periodo dialogico il polo della relazione (*Beziehung*) *Ich-Es* oggettiva, funzionale, a differenza di quella autentica *Ich-Du*. L'allontanamento dalla fase giovanile e l'ingresso nella fase dialogica è così sancito anche da un tornante lessicale (RG, 85ss; RP, 97s. Cfr. Huston 202ss).

51 Risuona l'eco dello scritto protosionista *Die Schaffenden*, *das Volk und die Bewegung*. *Einege Bemerkungen* (1902).

fronte a un Tu (*gegenübersteht als einem Du*) assimilato a quello con la natura o con la donna amata (RG, 100s; RP, 117s).

7. Conclusione

Non c'è spazio per ripercorrere tutto il percorso che ha seguito Buber dalla Vienna *fin de siêcle* alla Francoforte prenazista. Si possono però proporre alcune considerazioni complessive e sulle prospettive di ricerca. L'interesse per l'arte ha subito un complesso sviluppo nella parabola biografica di Buber, nonostante si sia privilegiata quasi elusivamente la fase pre/proto dialogica del suo pensiero. Dopo un inizio esaltante, in coincidenza con gli studi universitari, il soggiorno fiorentino ed il primo impegno culturionista (1898-1905), si registra una pausa in concomitanza con l'immersione nella tradizione chassidica (1906-1912). Una ripresa interessante si manifesta nell'opera letteraria forse più originale di tutta la sua produzione, *Daniel* (1913), ma soprattutto con le lezioni francofortesi, in parallelo con la stesura del capolavoro dialogico (1922-1923). Le pur rare incursioni nella produzione matura confermano la permanenza di un forte interesse per l'arte, come testimoniato dalle questioni sollevate in campo artistico nel saggio antropologico *Der Mensch und sein Gebild* del 1955, che si distaccherà però dalle concezioni formali espresse in precedenza.

Un nodo assieme intellettuale e religioso che merita in chiusura qualche parola è senz'altro quello dell'aniconismo della tradizione mosaica, risalente sino alla proibizione del secondo comandamento (Es 20, 3-6), oltre ogni trasgressione o revisione storico-archeologica[52]. Il giovane Buber ne tratta brevemente nel saggio *Jüdischer Künstler* in piena attività culturionista[53]. La ragione di un rifugio nella rigidità dell'interdetto mosaico si dovrebbe all'angoscia e all'angustia in cui l'ebreo della diaspora si trova gettato. In questa situazione esistenziale *il corpo umano è spregevole*, *la bellezza un valore sconosciuto* e guardare diventa *peccato*, così come l'arte in genere[54]. L'oggetto della riflessione del filosofo resta dunque, come la

52 Si pensi, solo per citarne alcuni, ai mosaici erodiani (II secolo) e bizantini (V secolo) con figurazioni astrologiche conservati rispettivamente nelle sinagoghe dei siti archeologici di Dura Eropos in Siria e di Sepphoris in Galilea.

53 Raccolto nel volume omonimo della Jüdischer Verlag, Berlin, 1903, pp. 7-12 (= RE, 44-49).

54 Per il periodo precedente alla diaspora Buber argomenta sinteticamente così: *l'ebreo non è mai riuscito a dar forma alle emozioni* [...] *l'ebreo geniale dell'antichità dovette diventare profeta per non*

rassegna precedente indica, l'opera sia di artisti ebrei sia di soggetto ebraico, senza alcun discrimine dettato dall'aniconismo.

Per quanto concerne una possibile prosecuzione ed ampliamento dell'indagine, oltre il fondamentale studio di Scopelliti, la prima pista da seguire sembra essere quello straordinario documento che previene, accompagna e segue le lezioni francofortesi, ovvero l'epistolario con Rosenzweig[55], da scandagliare nella sua interezza[56]. Parallelamente lo spoglio sistematico degli archivi e dei carteggi buberiani darà sicuramente frutti copiosi, sperando che la pubblicazione e la traduzione di materiali tanto promettenti prosegua e renda la ricerca meno disagevole, considerando anche la distanza fisica (Gerusalemme) e linguistica (ebraico) che li caratterizza. Così naturalmente andrebbe tentata la prosecuzione verso la fase dialogica matura del suo pensiero[57]. La monografia di riferimento sul rapporto tra religione ed estetica nel pensiero di Buber è tutta da scrivere.

---

soccombere all'esuberanza della sua passione. *All'immagine non poté arrivare*: *il suo sentimento era troppo impetuoso e la via troppo lunga* (RE, 46).

55 F. Ciglia, *Arte*, *profezia della rivelazione*. *Sulla meditazione estetica di Franz Rosenzweig*, «Archivio di Filosofia», 1994, pp. 501-518.

56 *Amicizia nella Parola*: *carteggio* (con F. Rosenzweig), N. Bombaci (a cura di), Morcelliana, Brescia, 2011.

57 Un buon punto di partenza, tuttavia dedicato più all'interpretazione in senso estetico del pensiero buberiano piuttosto che all'analisi dei suoi testi, resta senz'altro L.Z. Hammer, *The relevance of Buber to aesthetics* in PMB, 609-628.

Bibliografia

Fonti

M. Buber, *Rinascimento Ebraico*, A. Lavagetto (a cura di), Mondadori, Milano, 2013 [= RE] (testi: *Relazione III*: *Verbale del V congresso sionista a Basilea* 1899, *Rinascimento ebraico* 1901, *I creatori, il popolo e il movimento* 1902, *Artisti ebrei* 1903, *Il problema culturale ebraico e il sionismo*, 1905[2] [1903])

M. Buber, *Zur Geschichte des Individuationsproblems. Nicolaus von Cues und Jakob Böhme* [1905] (*Niccolò Cusano e Jakob Böhme*: *per la storia del problema dell'individuazione*), testo critico tedesco e traduzione a cura di F. Ferrari, Melangolo, Genova, 2013 [= GIP]

M. Buber, *Die Duse in Florenz*, «Die Schaubühne», 1/II, 15, 14.12.1905, pp. 422-424. Traduzione italiana: *La Duse a Firenze*, in A. Attisani, *Actoris Studium #1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009, pp. 95-97

M. Buber, *Drei Rollen Novellis*, «Die Schaunbühne», 2/I, 2, 11.1.1906, pp. 42-48. Traduzione italiana in: *Tre ruoli di Novelli*, in A. Attisani, *Actoris Studium #1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009, pp. 98-105

M. Buber, *Confessioni estatiche* [1909], C. Romani (a cura di), Adelphi, Milano, 2010 (1987[1])

M. Buber, *Daniel*. *Cinque dialoghi estatici*, Francesca Albertini (a cura di), Giuntina, Firenze, 2003. Or. ted. *Daniel*. *Gespräche von der Verwichlung*, Insel Verlag, Leipzig, 1913 [= D/DI]

M. Buber, *Religion als Gegenwart* [1922], in R. Horwitz, *Buber's way to* I and thou: *the development of Martin Buber's thought and his* Religion as presence *lectures*, The Jewish Publications Society, Philadelphia, 1988[2] (Lambert Schneider, Heidelberg, 1978) [= RG]

M. Buber, *Der Mensch und sein Gebild*, Lambert Schneider, Heidelberg, 1955

M. Buber, *Ich und Du* (1923) in *Das Dialoghische Prinzip*, Lambert Schneider, Heidelberg, 1963 [= ID]

M. Buber, *Il pensiero dialogico*, Andrea Poma (a cura di), San Paolo, Milano, 2011 [= PD]

M. Buber, *Il problema dell'uomo*, Marietti 1820, Genova, 2004[2] (1972) [= PU]

M. Buber, *Amicizia nella Parola*: *carteggio* (con F. Rosenzweig), N. Bombaci (a cura di), Morcelliana, Brescia, 2011

M. Buber, *Religione come presenza*, F. Ferrari (a cura di), Morcelliana, Roma, 2012 [= RP]

M. Buber, *Schriften zur Literatur*, *Theater und Kunst Lyrik*, *Autobiographie und Drama*, E.D. Bilski – H. Breitenbach – F. Rokem – Bernd Witte (a cura di) in *Werksausgabe* vol. VII, Gütersloher Verlagshaus, München, 2016

The letters of Martin Buber. *A life of dialogue*, N.M. Glatzer – P. Mendes-Flohr (a cura di), R. – C. Winston – H. Zohn (tr.), Schoken Bokks, New York, 1991 (1975) [= LMB]

R. Guardini, *Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie des Lebendig-Konkreten*, Matthias Grünewald, Mainz, 1925 (traduzione italiana: *L'opposizione polare. Saggio per una filosofia del concreto vivente*, Morcelliana, Brescia, 2007)

G.W.F. Hegel h, *Religione popolare e cristianesimo* in *Scritti teologici giovanili*, E. Mirri (a cura di), Guida, Napoli, 1983[3] [= *Scritti teologici giovanili*]

G.W.F. Hegel, *Filosofia dello spirito jenese* (*Jenenser Realphilosopie* II), Giuseppe Cantillo (a cura di), Laterza, Bari, 2008 (1806) [= *Filosofia delle spirito jenese*]

G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, traduzione di Benedetto Croce, Laterza, Bari, 1983 (1830) [= ESF]

A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative* (1897-1899), Andrea Pinotti (a cura di), Quodlibet, Macerata, 2020[2]

Studi su Buber

E. Bonaiuti, *Il messaggio di Israele*, «Il Secolo», 10 gennaio 1924, p.3 (Archivio del Secolo)

A. Babolin, *La relazione come l'apriori dell'essere in Martin Buber*, «Studia Patavina», 11, 1964, pp. 415-452

A. Babolin, *L'assoluto nella fenomenologia esistenziale di Martin Buber*, «Studia Patavina», 12, 1965, pp. 445-478

D. Bourel, *Martin Buber*: *sentinelle de l'humanité*, Albin Michel, Paris, 2015 [= S]

A. Cohen, *Aesthetics and Aesthetic Education in Martin Buber's Thought*, «The Journal of Aesthetics

Education», 14, 1-1980, pp. 51-73

C. Cohen Levi, *Logica*, *linguaggio e comunicazione nel pensiero di M. Buber*, in *Atti XII congresso internazionale di filosofia*, Venezia, 12-18/ 9/1958, Sansoni, Firenze, 1960, pp. 273-279

F. Ferrari, *Presenza e relazione nel pensiero di Martin Buber*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2012 [= PR]

F. Ferrari, *Individuo e individuazione. Una lettura della dissertazione dottorale di Martin Buber*, «Dialegesthai», 14(30/12/2012), s.i.p

F. Ferrari, *Religione e religiosità*: *germanicità*, *ebraismo*, *mistica nell'opera predialogica di Martin Buber*, Mimesis, Udine, 2014 [= RR]

L. Z. Hammer, *The relevance of Buber to aesthetics*, in P.A. Schilpp – M. Friedman (a cura di), *The philosophy of Martin Buber*, Open Court & Cambridge University Press, La Salle (Illinois) - London, 1967, pp. 609-628 [= PMB]

P. Huston, *Martin Buber's Journey to Presence*, Fordham University Press, New York, 2007

D. Lattes, *Poeti e pensatori ebrei contemporanei*, conferenza del 20 marzo 1926 presso la Associazione della Stampa Subalpina (Torino), estratto de «La Parola» (ottobre 1926), Tipografia Sociale, Torino (Archivio della Unione delle Comunità Ebraiche Italiane: Archivio storico di Augusto Segre / Serie 4: Cartelle Tematiche / Sottoserie 8: Pensiero 1865-1963 / Cartella 81: documento 499)

G. L. Luzzato, *Letture bibliche in montagna*, «La Voce Repubblicana», venerdì 24 settembre 1926, p. 3 (Archivio del Partito Repubblicano Italiano)

G. L.Luzzato, *Ritorno a Martin Buber*, «Rassegna Mensile di Israel», 24, 1958, pp. 416-424

P. Mendes-Flohr, *Zarathustra as a Prophet of Jewish Renewal*: *Nietzsche and the Young Martin Buber*, «Revista Portuguesa de Filosofia», 57, 1-2001, pp. 3-11

N. Rotenstreich, *The right and the limitations of the Buber's dialogical thought* in *The philosophy of Martin Buber*, P.A. Schilpp – M. Friedman (a cura di), Open Court & Cambridge University Press, La Salle (Illinois) - London, 1967, pp 97-132 [= PMB]

Scopelliti Marcella, *L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro*, Accademia University Press, Torino, 2015

F. Setti, *Martin Buber* in *Testimonianze* 5 (maggio 1958)

L.J. Silberstein, *Martin's Buber social and religious thought*. *Alienation for the quest of meaning*, New York University Press, New York-London, 1989

Angelo Tumminelli, *Martin Buber a Firenze*. *Dallo studio del Rinascimento al dialogo con La Pira*, Studium, Roma, 2019

Studi di estetica

F. Ciglia, *Arte*, *profezia della rivelazione*. *Sulla meditazione estetica di Franz Rosenzweig*, «Archivio di Filosofia», 1994, pp. 501-518

R. Marchi, *Hans Tietze and art history as* Geisteswissenschaft *in early twentieth-century Vienna*, «Journal of Art Historiography», 5, 2011, i-xiii + 14-46

F. Orestano, *La ricezione di Burckhardt nel mondo anglosassone*: *fascino del Rinascimento*, *forma significante e forma simbolica*, in *La formazione del vedere*. *Lo sguardo di Jacob Burckhardt*, Andrea Pinotti – Maria Luisa Roli (a cura di), Quodlibet, Macerata, 2011, pp. 149-166

O. Pächt, *Art Historians and Art Critics - vi*: *Alois Riegl*, «The Burlington Magazine», 105, 722-May 1963, pp. 188-193

A. Pinotti – M.L. Roli, *Introduzione* in *La formazione del vedere*. *Lo sguardo di Jacob Burckhardt*, Andrea Pinotti – Maria Luisa Roli (a cura di), Quodlibet, Macerata, 2011, pp. 15-28

A. Pinotti, *Visualizzazione e seconda creazione*: *Burckhardt e l'autonomia dell'immagine* in *La formazione del vedere*. *Lo sguardo di Jacob Burckhardt*, Andrea Pinotti – Maria Luisa Roli (a cura di), Quodlibet, Macerata, 2011, pp. 99-112

M. Rampley, *Introduction*: *The Vienna School beyond Vienna*. *Art history in Central Europe*, «Journal of Art Historiography», 8, 2013, pp. 1-3

C. Soussloff, *The artist in culture*: *Kulturwissenschaft from Burckhardt to Warburg*The Absolute Artist: The Historiography of a Concept The Absolute Artist: The Historiography of a Concept The Absolute Artist: The Historiography of a Concept, University of Minnesota, Press, 1997

G.L. Tusini, *Viaggi dello spazio*: *la genesi dello spazio moderno in Alois Riegl e Panofsky*, «Studi di Estetica», 31, 2005, pp. 81-101

G. Vattimo, *Arte e identità*: *sull'attualità dell'estetica di Nietzsche*, «Revue Internationale de Philosophie», 28, 3-1974, pp. 353-390

Studi storici

P. Gay, *La cultura di Weimar*, Dedalo, Bari, 2002 (or. ing. 1968)

W. Laquer, *La repubblica di Weimar. Vita e morte di una società permissiva*, Rizzoli, Milano, 1977

Mostre

Il Rinascimento parla ebraico, G. Busi – S. Greco (a cura di), Meis, Ferrara, 12 aprile-15 settembre 2019