

Giuliana Gregorio

NATURA E MITO: LUOGHI DEL MEDITERRANEO
IN FRIEDRICH GEORG JÜNGER

La peculiare concezione della natura di Friedrich Georg Jünger (1898-1977) si dispiega tra due estremi opposti: l'origine mitologica, a cui è dedicato il suo importante volume del 1947, *Griechische Mythen*¹, e il paesaggio “titanico”, irrimediabilmente devastato e sfigurato, della tecnica moderna, così efficacemente descritto nelle pagine della sua opera teorica maggiore, *Die Perfektion der Technik* (1939, 1946)². Vorremmo qui provare a delinearne i tratti essenziali per una via in parte indiretta, ovvero attraverso l'analisi di due – per lui fondamentali – esperienze di viaggio nel Mediterraneo: la prima sulla costa dalmata, nel 1932, letterariamente trasfigurata nel racconto del 1949 *Dalmatinische Nacht*; la seconda in Sicilia, alla fine degli Venti, che è al centro del resoconto, scritto in forma epistolare, *Briefe aus Mondello* (1930, 1943). La domanda-guida di quest'analisi è la seguente: può il

¹ Cfr. F.G. Jünger, *Griechische Mythen* (1947), Klostermann, Frankfurt a. M. 2001⁵. Su quest'opera, considerata dal fratello Ernst il libro migliore di Friedrich Georg Jünger, cfr. E.A. Schmidt, *Friedrich Georg Jünger Griechische Mythen. Das Titanische und das Panische als Grund und Raum des Göttlichen im Sein des Menschen*, in G. Figal-G. Knapp (a cura di), *Mythen, Jünger-Studien*, Band 3, Attempto Verlag, Tübingen 2007, pp. 13-78; D. Koch, *Philosophischen Gedanken zum Göttlichen im Blick auf Friedrich Georg Jünger und Martin Heidegger*, ivi, pp. 184-200.

² Cfr. F.G. Jünger, *Die Perfektion der Technik* (1939, 1946), Klostermann, Frankfurt am Main 1993⁷ (tr. it. di M. De Pasquale, *La perfezione della tecnica*, Edizioni Settimo Sigillo, Roma 2000). Si veda a riguardo A.A. Richter, *A Thematic Approach to the Works of Friedrich Georg Jünger*, Peter Lang, Berne and Francfort/M 1982; F. Strack (a cura di), *Titan Technik. Ernst und Friedrich Georg Jünger über das technische Zeitalter*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2000; G. Gregorio, *Tecnica e modernità in Friedrich Georg Jünger*, in *Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti. Vol. LXXII*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999, pp. 359-374.

viaggio verso Sud, l'immersione simpatetica nella multiforme bellezza delle coste mediterranee, dischiudere ancora per gli uomini dell'epoca della metafisica compiuta l'accesso all'essenza originaria e 'intatta' della natura? O questa esperienza è – almeno tendenzialmente – interamente consumata e irrevocabilmente smarrita?

1. *Notte in Dalmazia*

Nell'estate del 1932 Ernst e Friedrich Georg Jünger si recano in Dalmazia, per trascorrervi sulla fascia costiera i mesi di giugno e luglio. Si tratta di uno dei numerosi viaggi nel Mediterraneo compiuti insieme dai due fratelli, viaggi di cui – a riprova della loro strettissima simbiosi sia esistenziale sia teorica – ci rimane quasi sempre una duplice testimonianza scritta. Così accade, come vedremo, per i viaggi in Sicilia e la stessa cosa si verifica anche per questo viaggio, cui Ernst, il fratello maggiore, dedica il testo *Dalmatinischer Aufenthalt* (1934), compreso nella raccolta *Blätter und Steine*³, in cui sono descritti i luoghi delle loro visite: Curzola, Sabbioncello, il Monte Vipera. E proprio con la descrizione del ritorno da una faticosa ascesa all'aspro e assolato Monte Vipera si apre il racconto di Friedrich Georg. *Dalmatinische Nacht*⁴ è un testo esemplare nel suo rappresentare, come

³ Cfr. E. Jünger, *Dalmatinischer Aufenthalt* (1934), in *Blätter und Steine*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1978-1982 (tr. it. di F. Cuniberto, *Soggiorno in Dalmazia*, in *Foglie e pietre*, Adelphi, Milano 1997, pp. 17-42).

⁴ Apparso per la prima volta nel 1949 nella rivista "Story. Die Monatschrift der modernen Kurzgeschichte", il racconto viene ripubblicato da Jünger l'anno dopo in una piccola raccolta di racconti dallo stesso titolo: cfr. F.G. Jünger, *Dalmatinische Nacht. Erzählungen*, Heliopolis-Verlag, Tübingen 1950 (tr. it. di A. Sandri, *Notte di Dalmazia. Racconti*, Herrenhaus Edizioni, Seregno 2007).

spesso succede nelle opere narrative di questo autore, un tipico esempio di “prosa a programma”⁵: il vero tema qui messo in scena sotto il travestimento narrativo è evidentemente quello della riabilitazione del pensiero mitico, dell’affermazione della perdurante presenza del mito⁶. Quasi tutti i personaggi sono in realtà incarnazioni mitiche, rappresentano figure del mito.

L’io narrante è uno “straniero”, senza nome, che trascorre una lunga notte estiva in compagnia del suo ospite, il vignaiolo Aleksandar. Sulla terrazza, che guarda il mare e le isole (che affiorano «come anelli, come perle di una collana preziosa»)⁷, viene servita una lauta cena (pesce, limoni, pane, olive, pollo, formaggio, una ciotola traboccante di arance, fichi, noci, mandorle e grappoli d’uva), annaffiata da abbondante vino (l’Opolo, o Opollo, vino robusto che Ernst definisce «di grande forza tellurica»⁸) che, a un certo punto, viene anche versato, con una trasparente allusione a libagioni rituali, sui fiori del giardino. Tra un bicchiere e l’altro,

⁵ Come giustamente osserva A. Geyer, *Friedrich Georg Jünger. Werk und Leben*, Karolinger Verlag, Wien und Leipzig 2007, p. 162.

⁶ Nella visione del mito propria di Friedrich Georg Jünger (alla cui base sta il recupero di una concezione circolare della temporalità), le divinità greche, pur appartenendo evidentemente al passato della nostra civiltà, mantengono una loro enigmatica presenza anche nel nostro tempo. Anche se, come gli afferma, il nostro pensiero non può più essere un pensiero *mitico*, bensì solo un “pensiero sul mito”, una riflessione di secondo grado su di esso, occorre però prestare attenzione alle “corrispondenze” nascoste che sussistono tra il “passato” mondo mitico e il nostro presente e il cui senso profondo sfugge alla moderna, lineare, percezione del tempo: «Nell’inizio è posta anche la fine e la fine pone di nuovo, a partire da sé, l’inizio. Può essere che ripetiamo situazioni mitiche senza renderci conto di questa ripetizione» (F.G. Jünger, *Griechische Mythen*, cit., p. 9).

⁷ F.G. Jünger, *Notte di Dalmazia*, cit. p. 19.

⁸ E. Jünger, *Soggiorno in Dalmazia*, cit., p. 19.

Aleksandar cerca di convincere lo straniero a fermarsi per sempre in quei luoghi, ma lui, divorato dall'inquietudine, esita. Il dialogo viene interrotto due volte: da un "gigantesco" gendarme bosniaco che porta una notifica (e che viene descritto, come vedremo, con inequivocabili tratti titanici) e dal monaco Onuphrio, che abita in un monastero sulle alture vicine: entrambi vengono invitati a bere un bicchiere di vino. Alla fine Aleksandar, vinto dall'ubriachezza, va a dormire sotto un fico, mentre lo straniero, dopo aver finito il vino, fa un lungo bagno notturno e poi, inebriato dal bere e dalla dolcezza della notte, si mette a cantare e a danzare sulla terrazza deserta.

È chiara la dimensione dionisiaca che pervade l'intero racconto. Lo stesso Aleksandar è facilmente identificabile con Dioniso. Così viene descritto al suo apparire: «Era immerso nella bragia del tramonto, ritto come una colonna di fuoco, come un monumento di rossa porpora nello splendore della luce. Non sembrava un uomo ma un essere di fiamme dai contorni frastagliati. Probabilmente tornava dalle sue viti [...]. Allegramente, con occhi sfavillanti, mi chiamò: "Beviamo stasera"?»⁹. Dal suo viso – scrive ancora Jünger – «irradiava il sole assorbito durante la giornata, la virtù delle alture e delle vigne; sprigionava calore»¹⁰. Lo straniero gli dice: «"Siete un leone, Aleksandar". "Sì, sono un leone", riconobbe quegli aggrottando le sopracciglia folte e possenti e guardandomi con occhi cupi»¹¹ (e il leone, insieme al

⁹ Ivi, pp. 9-10.

¹⁰ Ivi, p. 12.

¹¹ Ivi, pp. 14-15.

toro, è uno degli animali di Dioniso, una delle figure che il dio assume nelle sue metamorfosi¹²). E ancora: «In quel mentre lo invase un'ebbra letizia. Il vino lo trasformava in uno strumento in cui tutte le corde si mettevano in movimento. Allora emergeva quanto di festoso, di delicato e di elevato era nella sua natura; in lui sentivo il mare, la macchia e le montagne, riconoscevo il figlio del paesaggio. In lui tutto era forza e gioia. Fino a quali deserti bisogna spingersi per incontrare uomini uguali a lui? Forse fino ai confini delle terre che danno frutto. Eppure il vino gli apparteneva. Era stato lui a piantare la vite, a prendersi cura della terra, a potare, a torchiare l'uva e a riempire le botti. Ed era lui a bere quel vino come si beve il vino migliore»¹³.

Alla sfera dionisiaca appartengono anche tutte le altre figure del racconto, i due servi, il gendarme, il monaco. Nei due servi, Sofia e Pavlič, anch'essi invitati a bere e a prender parte alla festa di Dioniso, emerge un altro elemento peculiare, ovvero quella fuoriuscita dalla temporalità, causata dall'irrompere del dio, che sospende lo scorrere ordinato e regolare del tempo quotidiano: entrambi si muovono come senza tempo, in una sorta di indistinzione tra veglia e sogno¹⁴. Ed è proprio questa tipica sospensione dionisiaca della dimensione temporale che pervade per intero questa

¹² Sulle trasformazioni di Dioniso in figure animali cfr. F.G. Jünger, *Griechische Mythen*, cit., p. 182.

¹³ F.G. Jünger, *Notte di Dalmazia*, cit., pp. 17-18.

¹⁴ Sofia, come ha osservato Geyer (cfr. A. Geyer, *Friedrich Georg Jünger. Werk und Leben*, cit., p. 164) ha, nel suo muoversi trasognato, i tratti di una Menade: «Sognava a occhi aperti, senza che il tempo le fosse lungo. Sapeva che cosa fosse il tempo? Percepiva il tempo?» (F.G. Jünger, *Notte di Dalmazia*, cit., p. 19); e del servo Pavlič, che canta uno strano canto, si dice analogamente: «Ancora non conosceva se stesso, ancora non sapeva distinguere il sogno dalla veglia» (ivi, p. 16). Sulla sospensione del tempo a opera di Dioniso cfr. F.G. Jünger, *Griechische Mythen*, cit., pp. 174 ss.

notte singolare. Essa viene interrotta per un momento dall'arrivo del gendarme, nella cui descrizione Jünger allude alla figura dei Titani, inesorabili nemici del dio: «Il rostro aquilino, in cui occhi da rapace campeggiavano in un tondo ossuto, s'approssimava a noi in cerca di qualcosa. Le buffetterie erano tese sull'imponente busto inarcato che sembrava un'incudine. Era come se in quell'uomo dimorasse una enorme forza; nel suo portamento c'era qualcosa di grave e muscoloso»¹⁵. Aleksandar, che al suo arrivo si incupisce, si irrita quando lo straniero gli offre del vino: «Come hai potuto dare a quella bestia il mio Opolo? [...] Che si scoli tutta l'acqua del mare. Per lui è sufficientemente buona»¹⁶. Meno duro è invece con il monaco Onuphrio che, pur rappresentando il cristianesimo, mantiene sotterranei legami con Dioniso (si pensi alla folgorante equazione stabilita da Nietzsche nei suoi biglietti della follia, firmati alternativamente: «Dioniso» o «Il Crocifisso»). Il monaco, amante del vino, non spezza l'incanto dionisiaco. Aleksandar commenta: «Non si è perduto, non ha rinnegato la vite. Non hai mai pensato di che legno fosse fatta la Croce? E se l'avessero ricavata dal legno della vite? Se questo legno rinverdisse e ritornasse a germogliare?»¹⁷. Dioniso è l'unico dio, all'interno della mitologia greca, a conoscere la morte; nato dalla madre Semele incenerita dal fulmine

¹⁵ F.G. Jünger, *Notte di Dalmazia*, cit., p. 20. Sul significato che Jünger attribuisce ai Titani e all'elemento titanico, cfr. F.G. Jünger, *Griechische Mythen*, cit., pp. 13-123.

¹⁶ F.G. Jünger, *Notte di Dalmazia*, cit., p. 21. E aggiunge: «Dovrei apprezzarlo perché è necessario?» (ivi, p. 22), con un chiaro riferimento alla meccanicità del divenire titanico.

¹⁷ Ivi, p. 26.

di Zeus, barbaramente assassinato e dilaniato dai Titani come Dioniso Zagreo, come il Crocifisso muore e torna a rinascere, risale alla luce dal mondo dei morti. In questo senso, Friedrich Georg Jünger, autore a-cristiano, accoglie il cristianesimo come un «episodio nel corso circolare delle metamorfosi dionisiache»¹⁸.

Con l'eccezione della figura del gendarme, che getta un'ombra sulla gioia che pervade i personaggi, nel racconto vengono enfatizzati gli aspetti positivi del dio, la lieta ebbrezza, la festosità della vita (non la cupa follia, il cieco delirio distruttore, che pure gli appartengono). La sua potenza inebriante, che tutti investe, coglie e soggioga anche lo straniero, ma non totalmente. Il suo cuore è "inquieto". Potrebbe rimanere, abbandonarsi per sempre all'incanto di questo mediterraneo giardino dionisiaco, e invece sente di dover andare. Aleksandar-Dioniso non lo trattiene, gli dice però: «Se te ne vai ritorna. Ritorna, amico, ritorna a questo lido. [...] L'acqua ti riporterà. Le onde ti riconduranno in questo luogo. Vanno e vengono, esse vanno e vengono, Così tu te ne andrai e ritornerai. E anche il vino ti riporterà qui. C'è forza in questo vino, molta forza. Sì, dentro c'è la terra e il fuoco e la luce tenebrosa»¹⁹. È evidente il riferimento al tema, anch'esso mutuato da Nietzsche, del ritorno, l'eterno ritorno proprio di Dioniso, dio caratterizzato da un divenire ciclico che tuttavia, nelle sue incessanti metamorfosi, non ha i tratti rigidi, automatici e necessari del divenire e

¹⁸ A. Geyer, *Friedrich Georg Jünger. Werk und Leben*, cit., p. 166.

¹⁹ F.G. Jünger, *Notte di Dalmazia*, cit., p. 17.

della ciclicità dei Titani, la cui cieca e sempre identica fatalità viene spezzata dalla sua forza trasfigurante²⁰.

A essa tutti soccombono; completamente ebbri, si addormentano (e in ciò si manifesta la tipica perdita dell'individualità prodotta da Dioniso)²¹. La reazione dello straniero, pur immerso in questo regno dionisiaco, è diversa: «Il vino non mi lasciava pace, cantava ed esultava in me. E chi voleva dormire durante una notte come quella? [...] Ricolmai il mio bicchiere e mi posi in ascolto del concerto mormorante degli insetti che si levava incessantemente dal giardino»²². Scende dunque sulla spiaggia ed entra nell'acqua (che non significa, come si è già visto, una fuoriuscita dall'influenza del dionisiaco: anche il mare, con le sue onde eternamente ritornanti, ma in modo sempre diverso, è infatti un elemento dionisiaco): «Il vino e il bagno nel mare mi avevano donato lucidità. In ciò era un presagio di felicità. Ogni pensiero, che in me

²⁰ Sulla differenza tra il divenire dionisiaco e il divenire titanico (e sul diverso significato di ritorno) cfr. F.G. Jünger, *Griechische Mythen*, cit., pp. 64 ss. Il divenire ciclico dei Titani, nella sua cupa necessità, ha i tratti opprimenti che Nietzsche descrive nella prima parte dell'aforisma 341 della *Gaia scienza*, in cui il pensiero dell'eterno ritorno – se accolto in modo inadeguato – viene visto come “il peso più grande” (F. Nietzsche, *La gaia scienza* (1882), tr. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 1979, pp. 201-202). Sul controverso rapporto di Jünger con Nietzsche, cfr. F.G. Jünger, *Nietzsche*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1999². Se evidenti sono le influenze nietzscheane sulla concezione jüngeriana della temporalità, Jünger rimprovera però alla concezione nietzscheana dell'eterno ritorno di non essere autenticamente dionisiaca, ma di recare in sé tratti titanici: su questo tema cfr. G. Gregorio, *Die Zeitauffassung Nietzsches und Friedrich Georg Jüngers*, in G. Figal-G. Knapp (a cura di), *Autorschaft. Zeit*, Jünger-Studien, Band 4, Attempto Verlag, Tübingen 2010, pp. 110-137.

²¹ Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (1871-1872), tr. it. a cura di P. Chiarini, Laterza, Roma-Bari 1982.

²² F.G. Jünger, *Notte di Dalmazia*, cit., p. 30.

lievitava, leggero, chiaro, quasi alato, mi appariva trasparente come la notte»²³. Lo straniero, pur abbandonandosi alla fine, risalito sulla terrazza, a un'ultima manifestazione dionisiaca, la danza²⁴, non smarrisce quindi affatto, come dovrebbe, il *principium individuationis*. Il risultato della sua partecipazione alla festa di Dioniso è, paradossalmente, un'accresciuta lucidità, una maggiore chiarezza del pensiero. L'immersione nel mito, pur così coinvolgente, rimane, per l'uomo inquieto e sradicato della modernità, solo parziale: la felicità che esso sembra promettere non può che restare solo "un presagio" di felicità, mai davvero e definitivamente coglibile. Lo straniero deve ripartire.

Il racconto si chiude con un'ultima descrizione della natura circostante: «Scesi nuovamente al mare e presi la via che sale fino al monastero delle api, che si inerpicava lungo l'altura in mezzo alla macchia. La coronano il mirto che qui cresce copioso, il mirto profumato, dai grandi fiori bianchi, le cui bacche dolci e saporite vengono raccolte. Gli arbusti sempreverdi e cespugliosi risplendono come cuoio. Quando fui sulla cima si fece giorno. [...] I cipressi non si erano ancora ridestati. La notte lentamente e come per incanto abbandonava la macchia. Il cielo, il mare e le isole riapparivano nel rosseggiare. Ovunque fioriva il rosso oleandro. E le api ronzando lasciavano le mura e volavano verso le campagne»²⁵.

²³ Ivi, p. 33.

²⁴ «Allora mi assalì invincibile il desiderio di danzare e di saltare tutt'intorno; non potei resistere e mi misi a saltellare a tempo e a cantare sulla terrazza immersa nella luce calante» (ivi, p. 34).

²⁵ Ivi, pp. 34-35.

Questa natura tipicamente mediterranea è qui interpretata, come si è visto, come ambito del dionisiaco. In essa si alternano la macchia e i vigneti, la vegetazione selvatica e la terra coltivata; eppure non si tratta di una natura materna, espressione di un principio femminile²⁶. La natura originaria, per Friedrich Georg Jünger, esprime invece un principio assolutamente maschile, che è detto attraverso un altro nome mitologico, il nome di Pan. Pan è la versione sessuata di Dioniso, l'emergere divino-bestiale del puro elemento fallico, il dio della fecondità in cui si esprime la pura potenza generatrice della terra, la *Urkraft* da cui tutto scaturisce, l'origine²⁷. Il regno di Pan, che è lo sfondo da cui solo Dioniso può emergere (Dioniso e la natura dionisiaca non sarebbero pensabili senza la natura panica²⁸), è la *Wildnis*, la terra selvaggia, l'origine: «La *Wildnis* è innanzitutto l'indefinito (*das Ubezeichnete*), il non nominato (*das Unbenannte*). Essa non è soggetta all'uomo, non appartiene ad alcun uomo, è terra non misurata, in cui nessun segno indica il percorso. È terra non sfruttata [...] . Non ha storia [...]. Per noi è *terra incognita*. [...] Ciò che qui cresce si sottrae a ogni misurazione e calcolo. Qui non c'è possesso né nome, qui verdeggia, fiorisce, matura e avvizzisce una terra senza nome»²⁹. La vita della *Wildnis* è «libera

²⁶ Come erroneamente, a mio avviso, ritiene il curatore italiano di questa raccolta di racconti, Andrea Sandri, che si richiama in proposito a *Das Mutterrecht* di Bachofen: cfr. A. Sandri, *Apaga proditorem. Brevi considerazioni intorno a Friedrich Georg Jünger, Carl Schmitt e Johann Jakob Bachofen*, in appendice a F.G. Jünger, *Notte di Dalmazia*, cit., pp. 93-97.

²⁷ Su Pan cfr. F.G. Jünger, *Griechische Mythen*, cit., pp. 144-172.

²⁸ «Il dionisiaco emerge dal panico, Dioniso non potrebbe esistere senza Pan» (ivi, p. 171).

²⁹ Ivi, pp. 155-156.

crescita», essa è la dimensione originaria del selvatico, che sta prima di tutto e che sola permette il successivo sorgere, ai suoi margini, della terra coltivata; è la natura primigenia e incontaminata che sta prima della natura utilizzata e sfruttata da parte dell'uomo, prima di ogni *téchne*: «Senza le erbe selvatiche non ci sarebbe frumento né avena, senza la vite selvatica nessun vino nobile, senza gli animali selvatici nessun bestiame addomesticato»³⁰. In questo senso la *Wildnis* è *der Ursprung*, l'origine, e, come tale, è sacra: «Essa sta nel primo albeggiare del mattino, scintillante di rugiada e rinfrescata dalla notte da cui è emersa. Essa sta prima di ogni storia»³¹. Questa terra senza nomi, senza misure, senza confini né limitazioni, luogo in cui ci si smarrisce, di cui «nessuno conosce i sentieri»³², questa terra mai-percorsa è per Jünger “*die Geborgenheit*”, la celatezza³³, ovvero quella dimensione di inesauribile nascondimento che sola permette al non-nascondimento (alla *A-létheia* come *Unverborgenheit*) di dispiegarsi come tale. La celatezza, nel suo enigmatico essere in ombra, nasconde in sé la possibilità dell'aperto, dello schiudersi e del venire in luce di tutto ciò che è: come tale, la *Wildnis* è dunque, heideggerianamente, la *Lichtung*, quella “radura” che custodisce la possibilità della manifestazione degli enti.

³⁰ Ivi, p. 157.

³¹ Ivi, p. 159.

³² F.G. Jünger, *Die Wildnis*, in *Anteile. Martin Heidegger zum 60. Geburtstag*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1950 (tr. it. di G. Gregorio, *La terra selvaggia*, “Criterio”, XIII, n. 1-2, 1995, p. 52).

³³ Ivi, p. 53. Cfr. a riguardo G. Gregorio, *Wildnis e Lichtung: la “terra selvaggia” di Friedrich Georg Jünger*, “Criterio”, XIII, n. 1-2, 1995, pp. 39-50.

Ma questa natura primigenia, la *Wildnis* in quanto *Lichtung*, in quanto *origine*, dove cercarla? È ancora accessibile all'uomo? Verrebbe spontaneo cercarla in Grecia. Ma la Grecia odierna appare ormai una terra sfigurata, in cui i tratti cancellati dell'origine sono appena e a fatica leggibili. Un'analogia delusione accompagna i viaggi in Grecia dei fratelli Jünger, sconcertati nel vedere ovunque i falliti tentativi di "ricostruzione museale" – i presunti tentativi di preservare l'antico appaiono loro concertati in realtà dalla strumentalizzazione della moderna (tecnica) industria turistica³⁴ – e di Heidegger, per il quale la Grecia dell'epoca del tramonto non offre più – se non per brevi e rari attimi – la visione della Grecia degli inizi; la massiccia e stravolgente uniformità dell'era tecnica copre ormai irreparabilmente i bagliori della luce aurorale. Il diario del suo viaggio in Grecia³⁵ porta non a caso a esergo gli accorati versi di Hölderlin: «Ma dove sono i troni? I templi e dove i crateri/ colmi di nettare, il canto per la gioia degli dei?/ ... Delfi è assopita, e dove risuona il grande destino?».

Friedrich Georg Jünger cerca invece l'origine in Italia, più precisamente in Sicilia.

³⁴ Si veda in proposito il duplice resoconto del viaggio compiuto dai due fratelli a Rodi nella primavera del 1938: F.G. Jünger, *Wanderungen auf Rhodos* (1943), in *Orient und Okzident*, 2^a ed. ampliata, Klostermann, Frankfurt a. M. 1988, e E. Jünger, *Ein Inselfrühling. Ein Tagebuch aus Rhodos*, Tübingen 1949 (tr. it. di L. Crescenzi, *Primavera di un'isola*, "Gli Annali di Eumeswil", n. 2, 2011, pp. 117-145); su questo viaggio cfr. L. Hagestedt, *Zweimal Rhodos. Die Reisezeugnisse Ernst und Friedrich Georg Jüngers*, in G. Figal-G. Knapp (a cura di), *Autorschaft. Zeit*, cit., pp. 73-97; G. Gregorio, *L'Oriente nel dialogo tra Ernst e Friedrich Georg Jünger*, "Gli Annali di Eumeswil", n. 2, 2011, pp. 165-187.

³⁵ Cfr. M. Heidegger, *Aufenthalte* (1969), Klostermann, Frankfurt a. M. 1989 (tr. it. di A. Iadicicco, *Soggiorni. Viaggio in Grecia*, Guanda, Parma 1997); su di esso cfr. G. Gregorio, *Tra Délos e 'Aphaia. Il primo viaggio in Grecia di Martin Heidegger. Meditazioni sul soggiorno*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, Vol. XLVII, Anno Accademico 1998, Giannini, Napoli 1999, pp. 113-129.

2. *Viaggio in Sicilia*

I due fratelli Jünger si recano insieme in Sicilia nel 1929 e nel 1930, lasciando anche in questo caso una duplice testimonianza delle loro esperienze di viaggio: al già citato *Briefe aus Mondello* di Friedrich Georg fa infatti da *pendant* lo scritto di Ernst *Aus der goldenen Muschel*³⁶. Che cosa cerca Friedrich Georg Jünger in Sicilia? Qui egli non va, come invece in altri luoghi, alla ricerca dei resti archeologici, delle rovine greche, di cui non c'è traccia nel suo resoconto; qui egli, innanzitutto, *respira*, liberamente, come mai prima di allora: «Nel resto dell'Italia non ho avuto la sensazione che ho qui; è come se mi trovassi in una terra nuova, respirassi un'aria nuova. Tutto qui è più asciutto, più nitido nei contorni, nitido come lo sono le medaglie o le monete. La primavera mitiga ancora quest'impressione, ma essa rimane tuttavia chiara e si manifesta nel tempo, nella forma delle rocce e nella vegetazione. Manca l'elemento frondoso, [...] mancano i gradi intermedi della luce e i colori intermedi, provocati dalla saturazione dell'aria con l'acqua e dalla caligine dell'atmosfera. Questo mi fa sentire bene. È come se qui mi sentissi più libero, come un uomo che ha guadagnato spazio»³⁷. Dopo il lungo e tetto inverno trascorso in Germania, Jünger trova nella primavera siciliana spazio libero, aria fresca, una luce

³⁶ Cfr. E. Jünger, *Aus der goldenen Muschel* (1944), Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1982 (tr. it. a cura di G. Raciti, *La Conca d'Oro*, in *Viaggi in Sicilia*, Sellerio, Palermo 1993, pp. 27-45).

³⁷ F.G. Jünger, *Briefe aus Mondello* (1930), Hans Dulk, Hamburg 1943, pp. 5-6. Del viaggio in Sicilia ho già parlato nel saggio G. Gregorio, *Imagines naturae bei Friedrich Georg Jünger*, in G. Figal-G. Knapp (a cura di), *Natur*, Jünger-Studien, Band 5, Attempto Verlag, Tübingen 2011, pp. 152-171, di cui si riprendono qui, in forma abbreviata, i tratti essenziali.

chiara e netta: è come se le cupe “abetaie sgocciolanti” della sua terra natale si fossero qui diradate, lasciando spazio a qualcosa di interamente diverso e di mai esperito prima, a qualcosa di nuovo. Ma in che senso egli crede di trovare qui una “terra nuova”? Può l’antichissima terra siciliana essere forse considerata una terra vergine, un territorio inesplorato (una *Wildnis*)? Proprio la Sicilia, calpestata, attraversata e plasmata nella sua lunghissima storia da così tanti popoli e culture, recante le influenze così diverse di tante dominazioni straniere, tutto sembra tranne che una terra inviolata e mai percorsa.

Che Jünger sia perfettamente cosciente di ciò lo dimostra la sua stessa percezione, in gran parte “letteraria”, della natura e del paesaggio siciliani, spesso “filtrata” attraverso modelli greci: così i preparativi per la pesca del tonno gli richiamano alla mente il pescatore greco Olpis; le greggi e i pastori sugli aspri e pietrosi pascoli pervasi dal canto penetrante delle cicale («il canto più antico cantato sull’isola»³⁸) lo fanno subito pensare agli *Idilli* di Teocrito, quasi sentisse ancora risuonare in quei luoghi i lamenti amorosi di Polifemo per la bella Galatea: «Mi vengono continuamente richiamati alla memoria ed è come se essi mi rendessero più chiaro il paesaggio»³⁹. La Sicilia sembra dunque essere vista soprattutto come la «sede principale di tutta la poesia bucolica»⁴⁰. Non va tuttavia dimenticato che Jünger, oltre

³⁸ F.G. Jünger, *Briefe aus Mondello*, cit., p. 7.

³⁹ *Ivi*, p. 11.

⁴⁰ *Ibidem*.

che un amante della letteratura greca, è anche uno dei più profondi e più lucidi pensatori della tecnica moderna; in quanto tale, sa bene che ogni elemento bucolico è ormai definitivamente perduto, e che aspirare a un ritorno a un'idillica età dell'oro sarebbe vano e del tutto insensato; egli afferma qui infatti: «Nulla giace più lontano dal nostro mondo tecnico dell'elemento bucolico, che presuppone una sovrabbondanza, una pienezza e inoltre quella quiete, appagamento e capacità di godimento dello spirito che sono ignoti al famelico e divorante affaccendarsi dell'*homo faber*»⁴¹.

Accanto a riflessioni sulla Sicilia greca (e araba), accanto alle suggestive descrizioni – quasi sempre intrise di elementi letterari – del paesaggio (così egli parla ad esempio dei giardini quasi eccessivamente lussureggianti: «Nella notte è caduta una forte rugiada. Al primo mattino il giardino è fresco e la rugiada lampeggia tra il verde. La rigogliosità delle rose rampicanti è straordinaria; formano baldacchini fioriti e cascate. [...] Nel giardino l'albero del corallo prorompe con i suoi fiori rosso fuoco, i banani fioriscono e una grande datura schiude i suoi gialli fiori a imbuto, dal profumo narcotico. A ciò si aggiunge il profumo degli aranci e dei limoni, [...] tanto inebriante che si desidererebbe sfuggirgli. [...] Giardini di questo tipo sono molto differenti dai nostri. Tutto qui si affretta a dispiegarsi, a utilizzare la breve primavera, ad assorbire l'umidità delle piogge, perché a questi episodi di fioritura segue una lunga, calda, arida estate, che assomiglia a un gigante con una clava fiammeggiante.

⁴¹ *Ibidem*.

[...] Se questa primavera non fosse così seducente, così effimera, i lamenti funebri per Adone non sarebbero così violenti. [...] Trovo nei canti d'amore siciliani qualcosa di simile, nei lamenti per la brevità della primavera d'amore»⁴²), è presente però in questo scritto siciliano di Jünger anche un altro modo, del tutto diverso, di considerare la natura. Emerge qui infatti una profonda attenzione per una natura assolutamente non letteraria, bensì “elementare”, per aspetti, cioè, che hanno piuttosto a che fare con una natura vista nei suoi elementi puri, archetipici. Essa si manifesta soprattutto riguardo a due fenomeni apparentemente molto distanti tra loro, ma in realtà, come vedremo, profondamente legati.

Jünger descrive innanzitutto la sua passione per i minerali e, in particolare, per i diversi tipi di marmo. Pur dichiarandosi in generale estraneo alla passione, tipicamente “maschile”, per il collezionismo – molto forte, invece, nel fratello Ernst – quale volontà scientifico-classificatoria di ordinamento del reale («Intendo quel piacere astratto di sottomettere tutte le cose particolari a uno schema, di portarle sotto concetti onnicomprensivi»⁴³), egli ammette di aver messo insieme una piccola raccolta di pezzi di marmo, «il cui colore, la cui grana e il cui taglio esamino talvolta, comparandoli gli uni con gli altri. Questo mi dà piacere»⁴⁴. Tale piacere è

⁴² Ivi, pp. 35-36.

⁴³ Ivi, p. 24.

⁴⁴ *Ibidem*. Sulla considerazione scientifica della natura, che sfocia nella nostra epoca in un suo assoluto controllo di tipo tecnico, si veda, oltre al già citato *Die Perfektion der Technik*, l'importante scritto di F.G. Jünger, *Die vollkommene Schöpfung. Natur oder Naturwissenschaft?*, Klostermann, Frankfurt am Main 1969.

ampiamente testimoniato da un lunghissimo elenco dei diversi tipi di marmo, che occupa più di tre pagine. Ne citiamo soltanto alcuni: tra i marmi bianchi egli nomina ad esempio il marmo pario, il marmo pentelico, di un «bianco latteo», che ha «una fine, magnifica grana», il marmo di Carrara, niveo e azzurrino, il marmo di Imetto, che sfuma nel grigio e nel celeste, il fior di persico dell’Epiro, il marmo coralitico e quello di Lumi. Tra i marmi rossi cita il rosso antico, il marmo griotte, il marmo purpureo, il rosso veronese. Troviamo ancora il nero antico, l’antraconite, il marmo proconnesio, i vari tipi di marmi composti (tra gli altri il verde antico, che ha venature di serpentino, il cipollino, il marmo di Bagnère de Bigorre), le breccie e pseudobreccie (il brocatello, la breccia pavonazza, la breccia di Chios), il marmo conchilifero o lumachella (la pietra stellaria, il lenzuolo di morto, la lumachella di Astrachan), ecc.

Ma che cosa provoca in Jünger tanto “piacere” nel contemplare questi pezzi di marmo? Non si tratta, come si è detto, di un interesse di tipo “scientifico”, bensì di una peculiare passione per l’*essenza* (l’essenza “formale”) dei fenomeni naturali⁴⁵. Il marmo «non è altro che calcare, ma un calcare nella cui struttura si manifesta in modo visibile l’essenza granulosa, cristallina. È questa proprietà ad attirarmi ed è essa a renderlo piacevole non solo all’occhio, ma anche al tatto. La sua grana ha

⁴⁵ Sono qui evidenti le influenze goethiane, presenti non solo in Friedrich Georg, ma in entrambi i fratelli Jünger. Sul concetto di forma in Ernst – e sui suoi rapporti con le concezioni di Goethe – cfr. l’illuminante saggio di G. Figal, *Gestalt und Gestaltwandel. Morphologie bei Ernst Jünger und Goethe*, in G. Figal-G. Knapp (a cura di), *Natur*, cit., pp. 8-20.

qualcosa di vivente, il che lo rende adatto alla rappresentazione della pelle umana»⁴⁶. Quest'ultima frase ci rivela la *pointe* dell'intera questione: il marmo, per Jünger, non è affatto considerabile come materia morta. Ciò che appartiene al regno minerale, lungi dall'essere mera materia inanimata, rivela in realtà a uno sguardo attento e accurato (e Friedrich Georg Jünger, come il fratello Ernst, è uno *Augenmensch*) profonde e segrete affinità con gli esseri viventi⁴⁷. Particolarmente significativi appaiono allora quei punti, per così dire, di contatto, di intersezione, nei quali vengono in luce gli intrecci solitamente invisibili dei diversi regni naturali, le loro «sottili» corrispondenze. I pezzi di marmo di Carrara, bianchi come neve, con i loro «cristalli chiari come l'acqua», hanno «il fascino di bei fiori»⁴⁸; il raro fior di persico ha «chiazze del colore dei fiori di pesco»⁴⁹; nel cipollino «scorrono venature di mica verdemare, a forma di cipolla»⁵⁰; il marmo di Bagnère de Bigorre è «rosso carne»⁵¹, ecc. Il più interessante, a questo riguardo, è ovviamente il marmo conchilifero o la lumachella, che contiene gusci di molluschi: «Nella pietra stellaria ci sono bastoncini

⁴⁶ F.G. Jünger, *Briefe aus Mondello*, cit., pp. 24-25.

⁴⁷ Sulla concezione della natura di Ernst Jünger – e, in particolare sul concetto di “sguardo stereoscopico” – si rimanda a S. Gorgone, *Naturphilosophie und stereoskopische Sicht bei Ernst Jünger*, in G. Figal-G. Knapp (a cura di), *Natur*, cit., pp. 21-39.

⁴⁸ F.G. Jünger, *Briefe aus Mondello*, cit., p. 26.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, p. 27.

⁵¹ *Ibidem*.

di corallo grigi e bianchi»⁵²; la lumachella di Astrachan, marrone scuro, contiene conchiglie arancioni.

E proprio qui troviamo il punto di contatto con il secondo aspetto dell'attenzione di Jünger per la natura "elementare": la sua fascinazione per il mondo sottomarino, risalente ai primi anni d'infanzia («Ricordo il piacere provato da bambino osservando attraverso la chiara acqua salina un banco di sabbia decorato da stelle marine»⁵³), in cui risalta in modo particolare il suo interesse per le forme, la sua inusuale capacità di «percepire in modo puro il genere, poiché chi vede il genere vede qualcosa di perfetto»⁵⁴. Quel che lo ha sempre attratto in questo mondo, da molti considerato estraneo e perfino inquietante, è la regolarità delle forme propria di esso, la «simmetria peculiare a questo ambito della vita. La varietà delle forme risvegliava in me l'idea che quel maestro che le ha ideate aveva avuto piacere a inventarle»⁵⁵. Il piacere di chi osserva viene qui a coincidere con il piacere dello stesso creatore: «A quale scopo, altrimenti, l'abbondanza di creature differenti, l'inesauribilità della forma, del disegno, del colore? Non ne sarebbe bastata la millesima parte a riempire gli abissi di vita?»⁵⁶.

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Ivi, pp. 39-40.

⁵⁴ Ivi, p. 39.

⁵⁵ Ivi, p. 40.

⁵⁶ *Ibidem.*

Immergendosi nelle acque cristalline del mare siciliano, Jünger nuota tra pesci, ricci di mare, meduse, osservando il potere che l'acqua ha su di essi, ammirando il modo in cui «essi, nelle loro forme, ripetono e variano tutte le condizioni dell'elemento»⁵⁷. Determinante è anche qui la percezione della vaghezza di quei confini che dovrebbero separare la cosiddetta natura animata da quella inanimata. La perfetta corrispondenza reciproca che egli riscontra tra gli animali marini e l'elemento in cui essi si muovono è da lui interpretata come un'intima affinità, come una profonda parentela. Sembra quasi che le creature marine e l'acqua possano trapassare, tramutarsi, le une nell'altra. E questo talvolta accade realmente: camminando lungo la spiaggia, Jünger osserva il bagnasciuga «disseminato di meduse a ombrello, che sulla sabbia rovente si dissolvevano rapidamente in mucillagine. Nient'altro che un po' di umidità rimaneva di esse, e anche questa evaporava al sole»⁵⁸. Le meduse arenate sulla spiaggia si sciolgono, diventando acqua, e l'acqua, a sua volta, evapora sotto gli ardenti raggi del sole, dissolvendosi nell'aria, in una rapida metamorfosi generale in cui entrano in gioco tutti e quattro gli elementi. Si assiste qui a un movimento opposto a quello già osservato nei minerali: se i pezzi di marmo recavano in sé tratti del vivente, le creature marine possiedono qualcosa di minerale: «Quante immagini

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ivi*, p. 41.

dell'umido, dello splendore che sorge e svanisce si mostrano qui all'occhio. Quali vortici luminosi, occhi di fosforo e fondi di madreperla»⁵⁹.

L'attenzione jüngeriana di tipo "teorico" (anche se non, come abbiamo visto, "scientifico"⁶⁰) per le forme della natura si accompagna però sempre a un forte sentimento del bello, che non è affatto in contraddizione con essa, ma anzi aiuta forse a definirla meglio. A tale riguardo Jünger scrive: «Per [...] determinare esattamente il limite della mia sete di sapere – essa termina lì dove il mio sentimento del bello non può più essere esteso. La nuda materia del sapere, che viene accresciuta senza riguardo per questo limite, mi opprime. Non sono i sistemi a interessarmi, ma le proporzioni. Mi manca anche quell'impulso di potere e quella volontà di potere che possiede il dotto, per il quale l'animale è oggetto di conoscenza, asservito alla sua furia classificatoria»⁶¹. La peculiarità di questo modo di osservazione della natura emerge nel modo più evidente là dove egli si abbandona alla pura gioia della descrizione. Prendiamo ad esempio, ancora una volta, la descrizione di una medusa: «Durante il bagno una di queste rosee meduse, in piena forza vitale, mi è sfrecciata davanti. Il suo movimento a spinta è troppo peculiare per descriverlo. [...] Trasparente per la luce, di una rosea iridescenza, fluttuando e vorticando come una danzatrice con i suoi delicati veli carnosì, è risalita con movimenti ritmici dal

⁵⁹ Ivi, pp. 40-41.

⁶⁰ Jünger lo specifica ulteriormente: «Non è un interesse scientifico che mi attira verso queste creature, né un interesse sistematico o anatomico. È un interesse che sviluppa il senso per le forme e accresce le immagini e le idee» (ivi, p. 40).

⁶¹ Ivi, p. 41.

profondo. È difficile pensare a qualcosa di più voluttuoso di questo movimento, o a qualcosa di più aggraziato»⁶². Anche in questo caso la splendente bellezza dell'essere vivente si dissolve nel puro gioco degli elementi: «Questa grazia è creata soltanto dall'intima associazione di luce e acqua, e per descriverla occorrono le parole in cui due elementi si compenetrano, come fanno luce e acqua»⁶³. Ma forse, aggiunge Jünger, la lingua tedesca non possiede abbastanza parole (non ha in sé abbastanza luce) per esprimere tutte le infinite sfumature del chiarore, della luminosità, della trasparenza; è quasi impossibile descrivere in tedesco la natura siciliana.

La chiusura di *Briefe aus Mondello* è simile a quella di *Dalmatinische Nacht*; anche qui si accenna al tema della danza: «Mi sembra di aver bene utilizzato questo soggiorno. Ho infatti fatto alcune scoperte, del tipo che io apprezzo maggiormente. Chiamale, se vuoi, chiarimenti o conoscenze su se stessi. Tu sai che alcuni ballerini portano nelle scarpe plantari di piombo, che tolgono prima della danza. Liberati da questi pesi, hanno allora la sensazione di muoversi in modo più leggero, di poter saltare in modo più elastico. Proprio questa sensazione è quella che ho anch'io; è questa la conquista che porto via con me»⁶⁴. Ma questa riconquistata leggerezza, acquisita attraverso il contatto con la natura elementare ancora percepibile in Sicilia, non è forse solo temporanea, caduca (così come lo era l'immersione nel mito in

⁶² Ivi, pp. 41-42.

⁶³ Ivi, p. 42.

⁶⁴ Ivi, p. 53.

Dalmatinische Nacht)? Il viaggio in Sicilia ha davvero permesso un contatto con l'origine, ha permesso almeno di sfiorare, di intravedere, l'origine? Come può configurarsi il rapporto all'origine in un pensatore che parla dal deserto del nichilismo, dall'epoca della metafisica compiuta, del trionfo della razionalizzazione tecnica e del suo definitivo dominio sulla natura? La *Wildnis* quale origine intatta e inviolata sembra essere ormai irrimediabilmente perduta. Come potrebbe rappresentare un luogo *reale* di resistenza contro il cieco e violento avanzare del progetto di dominio-calcolo del reale attuato dalla tecnica moderna, che spazza via ed estingue tutto ciò che le si oppone? Forse è ancora possibile, nella nostra epoca, serbare almeno il ricordo dell'origine, custodirlo nella rammemorazione (è quello che, ad esempio, si è sforzato di fare Heidegger). O forse – e questa è a mio avviso l'ultima risposta di Friedrich Georg Jünger – se la *Wildnis*, l'origine, rimane, se essa continua a permanere inavvertita al fondo di tutte le cose, essa non è più realmente accessibile per noi: rimane, schellinghianamente, solo più come qualcosa di immemorabile⁶⁵.

⁶⁵ Sui motivi di questa mia convinzione mi sono soffermata più estesamente in G. Gregorio, *Imagines naturae bei Friedrich Georg Jünger*, cit., pp. 157 ss.