

ISSN: 0392-6532

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI
STUDI TEDESCHI

direttore: Luciano Zagari

COMITATO DI REDAZIONE

Ida Cappelli Porena, Anna Maria dell'Agli, Marino Freschi, Teresa Gervasi, Luciano Zagari.
Segretario di redazione: Giovanni Chiarini

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.

XXIV, 1-2

1981

I N D I C E

Claudia Liver, <i>Glanz und Versagen der Rede. Randbemerkungen zu Fontanes Gesellschaftsroman</i> . . .	pag. 5
Giuli Liebman Parrinello, <i>Fra «prosa» e «Verklärung»: 'Mathilde Möhring' di Theodor Fontane</i> . . .	» 35
Vivetta Vivarelli, <i>'Mine-Haha' e l'utopia autoritaria di Frank Wedekind</i> . . .	» 57
Teodoro Scamardi, <i>Marieluise Fleißer. I drammi di Ingolstadt: psicogramma sociale della provincia tedesca meridionale negli anni venti</i> . . .	» 85
Anna Chiarloni Pegoraro, <i>Christa Wolf: 'Der geteilte Himmel'</i> . . .	» 119
Domenico Mugnolo, <i>«Zum allmählichen Schlag ins Kontor der Geschichte». La poesia di Volker Braun</i> . . .	» 135
Flavia Arzeni, <i>Al di qua dello specchio. Scrittrici della Germania federale negli anni settanta</i> . . .	» 165
Anna Pensa, <i>'Der Untergang der Titanic' di Hans Magnus Enzensberger: una proposta di lettura</i> . . .	» 197
Michael Kretschmer, <i>Problematisierung des Erzählens in deutschen Romanen nach 1945 als Ausdruck von Geschichtserfahrung</i> . . .	» 215
Ida Porena, <i>Brevi note sulla traduzione del testo poetico</i> . . .	» 225
Teresa Gervasi, <i>Omonimia e polisemia in tedesco come oggetto e come strumento di indagine lessicografica</i> . . .	» 231
Maria Teresa Bianco, <i>Osservazioni sulla posizione di 'nicht': un problema della didattica del tedesco</i> . . .	» 261

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI



AION

STUDI TEDESCHI

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

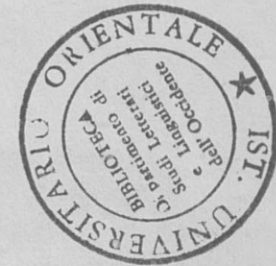
ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXIV, 1-2



STUDI TEDESCHI

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 56992

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1981



ANNALI

XLV, 1-2

STUDI TEDESCHI

IST. UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 20000
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente

NAPOLI 1981

GLANZ UND VERSAGEN DER REDE.
RANDBEMERKUNGEN ZU FONTANES
GESELLSCHAFTSROMAN

von
CLAUDIA LIVER
Napoli

Beim Ausflug nach Löbbeckes Kaffeehaus (*L'Adultera*, Kap. 9) in Gesellschaft seiner Frau, Melanie, des Logiergastes Rubehn und zahlreicher anderer Mitglieder des Cercle intime, hat van der Straaten alles überboten, was er bis dahin an Geistreicheleien, gespickt mit unüberhörbaren Anzüglichkeiten geleistet hatte.

« [...] Rubehn, dem es mißfiel, wandte sich ab und blickte nach links hin auf den von Lichtern überblitzten Strom. Melanie sah es, und das Blut schoß ihr zu Kopf, wie nie zuvor
Ihres Gatten Art und Redeweise hatte sie, durch all die Jahre hindurch viel hunderte von Malen in Verlegenheit gebracht, auch wohl in bittere Verlegenheiten, aber dabei war es geblieben. Heute, zum ersten Male, schämte sie sich seiner » (S. 56)¹.

In diesem ersten Gesellschaftsroman Fontanes, bei all seiner Umstrittenheit und trotz all seiner von der Kritik ziemlich einhellig festgestellten Schwächen doch einem glücklichen Wurf, herrscht die Technik einer allzu greifbaren Vorausdeutung vor, und die Rede weist häufig dem

¹ Fontanes Werke werden nach der Nymphenburger Ausgabe zitiert.

Sprecher nicht bewußte Doppeldeutigkeiten auf. So kann es nicht verwundern, daß van der Straatens Sticheleien über Frauentugend, wenngleich ohne besondere Absicht und gewiß nicht an die Adresse seiner Frau gesprochen, in dem Augenblick auf ganz besonders empfindliche Ohren treffen, da ein nicht indifferenter Dritter Zeuge ist. Eine geschickte Handhabung der Erzählperspektive wertet diese psychologisch ungemein zutreffende Situation.

Fontane weist hier ganz ausdrücklich der *Redeweise* die zentrale, Geschehen bestimmende und in Bewegung setzende Funktion zu². Van der Straatens ganze Persönlichkeit und Geschichte, sein Verhältnis zu Welt und Menschen sind in seiner Art, Sprache zu handhaben, begründet. Nicht zufällig wird die Gestalt gleich eingangs über die Redeweise eingehend charakterisiert. Was den Kommerzienrat u.a. kennzeichnet, ist « seine Vorliebe für drastische Sprichwörter und heimische 'geflügelte Worte' von der derberen Observanz »³, Züge, die seine Umwelt nicht verfehlt zu kommentieren.

² Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen untersucht systematisch und auch für den heutigen Leser in gewinnbringender Weise die Berliner Dissertation von Mary Enole Gilbert, Leipzig 1930, in « Palaestra », Bd. 174. Wie « Fontane die entscheidenden menschlichen Vorgänge sich im Gespräch ereignen läßt », dokumentiert besonders glücklich Richard Brinkmann, *Th. F. Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen*, München 1967, bes. S. 127ff/S. 180ff.

³ Und weiter: « Er pflegte, um ihn selber mit einer seiner Lieblingswendungen einzuführen, 'aus seinem Herzen keine Mördergrube zu machen' »; « Und wenn er so gesprochen, sah er sich selbstzufrieden um und schloß behaglich: 'Oh rühret, rühret nicht daran', denn er liebte das Einstreuen lyrischer Stellen, ganz besonders solcher, die seinem echtberlinischen Hange zum bequem Gefühlvollen einen Ausdruck gaben. Daß er ebendiesen Hang auch wieder ironisierte, versteht sich von selbst. » Durch das direkte Zitieren, von seiten des Erzählers oder durch den Mund anderer Figuren, einer Gestalt, die noch gar nicht aufgetreten ist, ein Verfahren, das Fontane bis zum *Stechlin* beibehält, wird ein hoher Wirklichkeitsgrad erzielt. Daß die so im Leser erweckten Erwartungen dann bestätigt werden, tut dem keinen Abbruch, im Gegenteil.

Melanies Reaktion ist der Auftakt zu ihrem ersten bewußten Heraustreten aus der Konvention in einem der Nachgespräche⁴ zu dem eben nicht ohne Verstimmung abgelaufenen geselligen Beisammensein. In dem mit « Wohin treiben wir? » überschriebenen Kapitel deckt sie Rubehn gegenüber die Enttäuschung über ihre Ehe rückhaltlos auf:

« 'Das ist ja, wie Sie wissen, oder wenigstens seit heute wissen müssen, der Ton unseres Hauses. Ein bißchen spitz, ein bißchen zweideutig und immer unpassend. Ich befeißige mich der Ausdrucksweise meines Mannes. Aber freilich, ich bleibe hinter ihm zurück. Er ist eben unerreichbar und weiß so wundervoll alles zu treffen, was kränkt und bloßstellt und beschämt' » (S. 60).

Das Entscheidende vollzieht sich an dieser Stelle. Man kann die weitem Schritte an ebenso vielen im Gespräch markierten Stellen weiter verfolgen, etwa da, wo das Mörike-Lied vom andern Boot herüberklingt und Rubehn an die Verszeile « Schweig stille, mein Herze » die Frage anschließt: « Soll es? », was Melanie mit Schweigen beantwortet, eine Szene, die der spätere Fontane vielleicht nicht mehr nötig gehabt hätte. Das Wichtige ist hier schon geschehen und bezeichnenderweise veranlaßt durch Rede, durch deren Wirkung und Spiegelung und in der Reflexion über Sprachliches: *Redeweise* und *Ton* sind die Kennzeichen dafür.

Schon hier geschieht, was sich in späteren Werken Fontanes immer wieder beobachten läßt, daß der Einzelne

Das gleiche Mittel wird aber da überspannt, wo ein und dieselbe Phrase, karikierend im voraus einer Figur zugeschrieben, aus ihrem Munde wieder zu vernehmen ist. Vgl. *Schach von Wuthenow*, S. 288/S. 298 mit dem friederizianischen Satze, « daß die Welt nicht sicherer auf den Schultern des Atlas ruht, als Preußen auf den Schultern seiner Armee ».

⁴ Die Technik der Auffächerung in « Nachgespräche », wie sie Peter Demetz, *Formen des Realismus: Th. F.* (1964) ebenso überzeugend wie elegant dargestellt hat, ist so weit Allgemeingut geworden, daß man das Wort ohne Anführungszeichen brauchen darf. Hier zit. nach dem Ullstein Tb., 1973, S. 119ff.

sich vom Geselligen und dessen Sprache in dem Moment zu distanzieren beginnt, da für ihn die eigene Geschichte, die immer eine Konfliktsituation mit dem Gesellschaftlichen impliziert, ihren Anfang nimmt. In *L'Adultera* liegen die Dinge insofern anders als später, als die Helden hier nicht in die Einsamkeit ausgestoßen werden — das einzige Mal, daß Fontane ein Happy End zustande kommen läßt — sondern in einer (wenngleich vor der Gesellschaft geächteten) Zweisamkeit ihr Glück finden. Gegen das Ende hin kündigt sich sogar eine mögliche Rehabilitierung wieder an.

Doch das ist die Ausnahme. Diesem mutigen Brechen mit der Konvention ist denn auch oft die Glaubhaftigkeit abgesprochen worden. Die andere Ausnahme ergibt sich dort, wo in lustspielhafter Variante die Konvention obsiegt und dafür sorgt, daß sich « Herz zum Herzen find't », in *Frau Jenny Treibel*.

Das Spiel von Mensch und Gesellschaft läßt Fontane ganz und gar in der Rede stattfinden. Die Sprache und das Verhältnis der Sprechenden zu ihr, auch in zahlreichen Reflexionen über Sprachliches ausgedrückt, ein differenziertes Empfinden für die Rede der anderen und deren Gestimmtheit, Ton und Nüance sind Konstanten in Fontanes Gesellschaftsroman, die weit mehr tragen als nur die Funktion der Charakterisierung von Figur und Milieu, Lokal- und Zeitkolorit, oder auch die, Geschehen kommentierend zu begleiten, vorausahnen zu lassen, einzuleiten oder selber Handlung zu sein.

Bekanntlich hat Fontane, im Zuge seiner Forderung nach Realismus und objektiver Darstellung, unter anderem erklärt, Gottfried Keller sei recht eigentlich ein Märchenerzähler; die Redeweise seiner sämtlichen Figuren sei auf ein und denselben « allerpersönlichsten » Ton eingestimmt. « Erbarmungslos überantwortet er die ganze Gotteswelt seinem Keller-Ton. »⁵ Was an dieser Stelle inter-

⁵ Th. Fontane, *Schriften zu Literatur*, hrsg. von H.H. Reuter, Berlin 1960, S. 73.

essiert, ist die Replik im Hinblick auf Fontane selber, die sich späteren Kommentatoren geradezu aufgedrängt hat, daß diese Bemerkung des Kritikers ganz genau auf den späteren Romancier passe, daß gerade er, wie kein anderer, die ganze von ihm gestaltete Welt in seinen unverkennbaren Fontane-Ton tauche, was natürlich nicht reduktiv, sondern als Anerkennung seiner Einzigartigkeit zu verstehen ist⁶.

Es wäre ebenso unsinnig, das Vorhandensein des vielgelobten Fontane-Tons leugnen, wie dem Dichter attestieren zu wollen, er habe sein Postulat, « die Menschen so sprechen zu lassen, wie sie wirklich sprechen », restlos verwirklicht. Auch könnte dieser Programmpunkt, isoliert betrachtet, die irriige Meinung erwecken, Fontane hätte bei der Formulierung naturalistisch klingender Parolen den wichtigen Zusatz *vu à travers un tempérament* oder das Holzsche *minus x* außer acht gelassen.

Fontanes Differenziertheit im Gebrauch der sprachlichen Mittel und deren Transparenz läßt sich in der Rede seiner Figuren durchwegs feststellen, bei aller Entwicklung, welche das gesprochene Wort während seiner späten großen Schaffensperiode auch durchgemacht hat, am schönsten vielleicht in dem Werk der erreichten Höhe, gleich weitab vom Grelen des Erstlings wie vom Pastellfarbenen des letzten Meisterwerks, in dem Eheroman *Unwiederbringlich*.

Im ersten Teil, der auf Holkenäs spielt und bis zu des Hausherrn Abreise nach Kopenhagen reicht, erhellen sich größtenteils im Gespräch Ausgangslage und gegenwärtige Position der Figuren auf dem Spielfeld, nachdem im ersten und zu Beginn des zweiten Kapitels die Vorgeschichte skizziert und drei wesentliche Stationen darin durch Dialoge festgehalten worden waren.

Die drei im Plusquamperfekt einsetzenden und in

⁶ Thomas Mann, *Der alte Fontane* (1910) in *Th.F.*, hrsg. von Wolfgang Preisendanz, Darmstadt 1973, S. 13; Peter Demetz, *Op. cit.*, S. 115.

Dialogpartien endenden Abschnitte verbinden in raffinierter Weise Exposition des ehelichen Verhältnisses von Graf und Gräfin, den Einsatz der eigentlichen Erzählung voraus motivierend, mit der Einführung des thematischen im Wort *glück-* aufgehobenen Rahmens. Als Rahmen darf das Glücksthema insofern angesprochen werden, als es zu Anfang und gegen das Ende hin unüberhörbar an entscheidender Stelle steht, während es über dem ganzen Geschehnisablauf als ein Unerreichbares und doch stets Erstrebtes gegenwärtig ist. Die drei erwähnten Dialoge der Vorgeschichte nehmen es auf: « Ein Schloß am Meer! ich denke es mir herrlich, und ein Glück für dich und mich. » Holks Enthusiasmus läßt sich nicht dämpfen von der sentenziösen Antwort der Gräfin: « Wenn man glücklich ist, soll man nicht noch glücklicher sein wollen », ebensowenig wie von der « halb spöttische(n) Verwunderung », die er hervorgerufen hatte mit seinem Uhland-Zitat⁷: « Wo hast du das her, Helmuth? », noch durch die Aufklärung von seiten seiner Gattin, daß das bewußte Gedicht mit einem *Klagelied aus der Halle* endet. « Ich denke, Christine, wir wollen hier glücklich sein. Willst du? » heißt es im zweiten Dialog. « Und sie hing sich zärtlich an seinen Arm. Aber sie schwieg. » Und im dritten:

« 'Bald ist es ein Jahr nun, Helmuth, daß wir zuletzt hier auf der Düne standen und du mich fragtest, ob ich hier glücklich sein wolle. Ich schwieg damals...' »
 'Und heute?'
 'Heute sag ich ja.' »

Dem Leser ist dieselbe Zuversichtlichkeit nicht verstattet: Schon in der Evokation der Vor-Vorvergangenheit, die man noch im alten Schloß verlebt hatte, läßt ihn der Erzähler an seiner Allwissenheit teilhaben: « [...] es war ihre glücklichste Zeit gewesen »; Glück und Glücklich-sein, von Holk in die Zukunft verlegt, worin ihm Christine, die an « Ahnungen » glaubt, nur zögernd und wider ihr eigenes

⁷ « Denn Holk war ziemlich unliterarisch, was niemand besser wußte als die Gräfin » (S. 6).

Empfinden folgt, wird vom Erzähler auch im zweiten Kapitel, beim Einsetzen der von nun an in der Zeit linear verlaufenden Erzählung, als ein bereits Zurückliegendes, dem Plusquamperfekt anvertraut:

« Das alles lag jetzt sieben Jahre zurück. Graf und Gräfin hatten sich eingewohnt, und die 'glücklichen Tage', die man dort oben leben wollte, man hatte sie wirklich gelebt ».

Beide Male steht in der nächsten oder näheren Umgebung dazu, mit Bezug auf Christine, das Wort *Wehmut*.

Der Rahmen schließt sich bei der Feier der Neuvermählung, wo keine rechte Freude aufkommen will. « Alle waren eigentümlich von den beinah schwermütig klingenden Worten berührt », mit denen Arne, der sonst so wortgewandte, seinen Toast auf die Wiedervereinigten ausbringt: « Auf das Glück von Holkenäs! »

Mit dem durch Wort, Klang und Rhythmus heraufbeschworenen Uhlandschen « Glück von Edenhall » wird über das Balladenhafte der Bezug zum « Schloß am Meer » hergestellt und dem Sinn, den das erste Zitat noch in der Schwebelasse gelassen, eine unmißverständlich eindeutige Richtung gewiesen.

Bald im mehrstimmigen Gespräch, bald in der Aufgliederung zu zweien und zweien, und dann wieder im Miteinander verschiedener Gesprächspaare, wird das Movens des hier einsetzenden Geschehens, die Verschiedenheit und die Kommunikationsschwierigkeit von Graf und Gräfin, in wechselnder Perspektive, durch das Gesagte, das Gemeinte, das Mitklingende und über das Mittel der Aussparung ins Licht gerückt. Der Erzähler tut übrigens hier gleich eingangs ein Eigenes dazu: « Holk, so gut und vortrefflich er war, war doch nur durchschnittsmäßig ausgestattet und stand hinter seiner Frau, die sich höherer Eigenschaften erfreute, um ein Beträchtliches zurück. » Wendungen wie diese machen es dem Leser schwer zu begreifen, daß des Dichters Anteilnahme an der Figur der Christine der für Holk mindestens ebenbürtig ist, zumal die Ausdrucksweise, die er Christinen in den Mund legt, sehr dazu angetan ist,

verständlich zu machen, daß Holk in gewissen Momenten « sich eine weniger vorzügliche Frau wünschte », ja daß seit einiger Zeit « der Wunsch doch auch sprechen gelernt (hatte) ».

Aber diese neu erlernte Sprache erweist sich als unzulänglich im Sinne einer echten Kommunikation, auf die es doch eigentlich ankäme. Sie vergreift sich im Ton, kennt weder Regel noch Maß. Sie ergeht sich in unziemlichen Vergleichen, wie dem von den marmornen Futterkrippen, die so blank sein sollen wie ein Taufbecken (S. 14), versetzt den Sprecher ins Unrecht, wo er sich mangelnder Sachkenntnis und folglich verantwortungslosen Daherredens schuldig macht (über Homöopathie, S. 14, über die preußische Politik, S. 23, usw), oder sich gar zu schneidender Ironie hinreißen läßt:

« 'Ach, ich verstehe. Die Kirche soll ausgebaut werden oder ein Schwesternasyl oder ein Waisenhaus. Und dann ein Campo santo, und dann wird der ganze Cornelius aufgekauft und in Wasserfarben an die Wand gemalt...' » (S. 15).

« Es war selten », kommentiert der Erzähler, « daß der Graf zu solchen Worten seine Zuflucht nahm; aber es gab ein paar Punkte, wo Verstimmung und Gereiztheit sofort über ihn kamen und ihn die feinen Umgangsformen vergessen ließen, deren er sich sonst rühmen durfte. »

Gerade diese Vergehen am Höflichkeitskodex einer gehobenen Umgangssprache, die dem Unbehagen des Sprechers keine ihr gemäßen Formen zur Verfügung stellt, verschärfen in der Rede der Gräfin noch jene Züge, die ihr von dem des Gatten so gänzlich verschiedenes Wesen überspitzt zum Ausdruck bringen. Das Rechthaberische, Doktrinäre, immer bitter Ernste, verbunden mit dem Bewußtsein der eigenen Überlegenheit und der für jeden engherzigen Protestantismus so charakteristischen Selbstgerechtigkeit bestimmen ihre Redeweise⁸. Im ersten der eingangs

⁸ « Starrer Protestantismus » ist Fontane ein Greuel. Vgl. u.a. *Dichter über ihre Dichtungen*, Th. F. II, S. 333. Obschon Fontane selber sich zu keiner Konfession, kaum zu einem nicht näher

mitgeteilten Gespräche wird Holk aus der Perspektive Christinens und des zu vermitteln suchenden Schwarzkoppen gesehen, welcher auf Holks « lebenswürdige Eigenschaften » hinweist:

« 'Seine lebenswürdigen Eigenschaften' », wiederholte sie. « 'Ja, die hat er, fast zu viel, wenn man von lebenswürdigen Eigenschaften je zu viel haben kann. Und wirklich, er wäre das Ideal von einem Manne, wenn er überhaupt Ideale hätte. Verzeihen Sie diese Wortspielerei, sie drängt sich mir aber auf, weil es so und nicht anders liegt, und ich muß es noch einmal sagen, er denkt nur an den Augenblick und nicht an das, was kommt' » (S. 12).

Dem leicht-obenhin-Sprechen Holks steht hier eine dauernd sich selbst bestätigende, das eben Gesagte unterstreichende Ausdrucksweise gegenüber; für ein Wortspiel, einem der geläufigen Ingredienzien der eleganten Konversation, hier als halbe Frivolität gewertet, wird zwar um Verzeihung gebeten, das aber gleich wieder zurückgenommen, mit der Versicherung, daß es sich aufdränge, « weil es so und nicht anders liegt ». Wiederholung des eben Gesagten ist ein weiterer Zug in Christinens Redeweise, und maliziös wie er ist, auch seinen liebsten Gestalten gegenüber, läßt Fontane ihn immer da auftreten, wo Christine etwas aussagt, was der Wirklichkeit oder jedenfalls der Perception von seiten der Beteiligten durchaus widerspricht:

« 'Ich habe mich eben sehr erheitert', wandte sich die Gräfin an Schwarzkoppen...

'Ah', warf Holk dazwischen, in einem Tone, der, wenn weniger spöttisch, ergötzlich gewesen wäre, und Arne, der den Spott darin nur zu sehr herausföhlte, (denn Christine war eigentlich nie heiter), lachte herzlich vor sich hin.

'Ich habe mich eben sehr erheitert', wiederholte die Gräfin mit einem Anfluge von Empfindlichkeit und fuhr dann fort: [...] » (S. 21).

definierten Christentum bekennt, ist doch sehr auffällig, wie oft er seine Helden zum Katholizismus zurückkehren oder in einer Hinwendung dazu eine Erfüllung suchen läßt: sämtliche Ladalinskis in *Vor dem Sturm*, Victoire in *Schach*, Franziska in *Graf Petöfi*, Cécile, u.a. Zum Problem vgl. Brinkmann, *Op. cit.*, S. 155ff.

« Ich erheitere mich gern... », ebenfalls durch eine skeptische Bemerkung von Holks Seite auf Wiederholung angewiesen (S. 35), korrespondiert mit dem erwähnten Passus.

Der Hang zum Sentenziösen, vom schulmeisterlich-Zurechtweisenden bis hinein in die Travestie eines abgestandenen Predigertones, läßt sich in den expositiven Kapiteln im Sprechen der Gräfin an zahlreichen Beispielen dokumentieren, welches übrigens auch an Sarkasmen und Ironie nicht spart.

Wo ist also die innerlich glühende, sich verzehrende Gestalt zu suchen, als die sie im Gedächtnis des Lesers fortbestehen wird? In dem vom Gespräch Ausgesparten: ihrer Reaktion auf das von Schwarzkoppen ohne alle Absicht, « das Herz der Gräfin tiefer berühren zu wollen » ausgesprochne Wort: « Ja, Christine, selig sind die Friedfertigen » (S. 26), das sie umso tiefer berührt, je intensiver sie fühlt, daß es ihr nicht zusteht; in dem tiefen Eindruck, den das Waiblinger-Gedicht « Die Ruh ist wohl das Beste » auf sie macht, dessen Anfangsvers, für Holk überraschend und verwirrend, später von der dänischen Prinzessin zitiert wird und dessen Endverse

« Wer haßt, ist zu bedauern,
und fast noch mehr, wer liebt. »

in dem abschließenden Schreiben der Julie von Dobschütz an Schwarzkoppen stehen, mit dem Hinweis auf die Bedeutung dieser Verse für die Verstorbene: « Die letzte Zeile war leis und kaum sichtbar unterstrichen. Eine ganze Geschichte lag in diesen verschämten Strichelchen » (S. 224)⁹.

⁹ Lyrische Integrationen in leitmotivischer Funktion sind hier besonders häufig. Fontane schreibt am 18. November 1890 an Rodenberg: « Der Schluß von Kapitel 6 und die dort gesprochene Waiblingersche Strophe sind eine Art von Dreh- und Entscheidungspunkt der Geschichte (der Schluß des Ganzen recurriert darauf) » gedr. in *Dichter über ihre Dichtungen, Fontane, II*, S. 420.

Weit häufiger und Fontanescher sind bloß angedeutete, ver-

Beide Hauptpersonen, Holk und Christine, finden nicht den Weg zu einer Sprache, die klärend und verstehend, klar und verständlich, ihrem innersten Bedürfnis Ausdruck zu geben vermöchte, nach Entwirrung des Verworrenen, nach Klärung des Unklaren, nach Ausdruck dessen, was sie in ihrem Tiefsten bewegt. Die Sprache der « guten Gesellschaft » verweigert beiden die Mittel. Holk, befangen in einem mittelmäßigen Jargon der gesellschaftsfähigen Halbbildung, wählt den Holzweg des höfisch unverbindlichen Gesellschaftstons, Christine, gemäß ihrer selbstkritiklosen Herrnhuter Verbildung, den der Flucht in das Schweigen.

Der Einzige, dem der unbefangene Gesellschaftston frei zu Gebote steht, ist Baron Arne, der Bruder und Schwager, der, obschon in nächster Verbindung zu den Hauptpersonen stehend, nicht direkt und nicht in eigener Person sentimental an den Vorgängen beteiligt ist, — schon sein vorgerücktes Alter feilt ihn dagegen und rückt ihn in die Nähe des betrachtenden und distanzierenden Erzählers — sich in die Vermittlerrolle schickt, die heiteres Darüberstehen und gerechte Distanz zu den im Kontrast stehenden Parteien fordert. Er wird auch die Vermittlerrolle für die Wiedervereinigung der Gatten übernehmen, um dann, nach vollbrachtem — halbem — Werk in einen lakonischen Ton zu verfallen und endlich ganz lautlos aus dem Geschehen auszuscheiden. In dieser ersten Phase verfügt er noch über den souverän alle Klippen überspringenden Redestil, in dem allzu oft das eigentlich Fontanesche erblickt worden ist. (S. 16, 22, 23).

Der Mittelteil des Romans (Kap. 10 - 30)¹⁰, der Holks

stellte, verkappte, schwer dechiffrierbare Zitate oder Anklänge an Bekanntes und auch weniger Bekanntes. Vgl. Herman Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst, Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1967², bes. das Kapitel über Fontane, 'L'Adultera' und 'Der Stechlin'.

¹⁰ Im allgemeinen werden vier Erzählblöcke identifiziert, gemäß der von Fontane selber in Betracht gezogenen Einteilung: « lokaliter »: « 1) Schloß Holkenäs (Schleswig), 2) Kopenhagen, 3) Schloß

Kopenhagener und Frederiksborger Zeit umfaßt, mitsamt den Szenen des Abschieds von Christine und der Absage von seiten Ebbas, führt in eine andere Welt, in der eine ganz andere Sprache und Auffassung von Sprache herrschen. Wenn im ersten Teil die Formen der Erörterung und auch der — dank Arne gütlich beigelegten — Auseinandersetzung die Vorrangstellung einnahmen, so geht es hier, in der Hofosphäre und in ihrer Umgebung, fast ausschließlich um das Gespräch als Selbstzweck. Das Prinzessinnenpalais erscheint als die Hochburg des witzigen, leichten, nie stockenden Gesprächs, wobei der richtige Ton und der elegante Ausdruck weit wichtiger sind als das Thema, welches gerade en passant gestreift wird, bevor durch geschickte Anknüpfung auf ein anderes übergesprungen wird. Unterhaltung ist die Hauptbeschäftigung aller Beteiligten, die Befähigung dazu ein Prüfstein für die Gesellschaftsfähigkeit des Einzelnen. Bevor der biedere Landedelmann Holk noch seinen ersten Auftritt auf dem glatten Parkett hat, wird er von Baron Pentz, dem versierten Hofmann und brillanten Plauderer, auf seine Aufgabe vorbereitet.

« 'Viel sprechen' », erklärt er unter anderem, « 'ist überhaupt ein Glück und unter Umständen die wahre diplomatische Klugheit; denn es ist dann das Einzelne nicht mehr recht festzustellen oder noch besser, das eine hebt das andere wieder auf' » (S. 76).

Hier gilt also genau das Gegenteil dessen, was in Holkenäs der Sprache ihr Gepräge gab. Gewichtlos soll das Wort sein, unverbindlich, bereit, sich im nächsten gleich wieder aufzuheben. In dieser Welt ist Verstummen gleich Versagen. Holk, dem von seiten des Hoffräuleins Ebba von Rosenberg gleich nach der ersten Begegnung « aller hofmännische Beruf » abgesprochen wird (S. 84), weil er nicht im richtigen Moment zu lächeln versteht, « mit der Feierlichkeit eines Oberpriesters », « so nüchtern dasteht », dieser Holk ist oft « verlegen », verlegen auch um das pas-

Fredericksborg und 4) wieder Holkenäs ». (*Dichter über ihre Dichtungen*. Fontane, II S. 420).

sende Wort. Bei dem Ausflug der Prinzessin mit ihrem Gefolge nach Klampenborg trifft es sich, daß er mit Ebba den Spaziergang zur Eremitage hin macht; da befindet er sich « in sichtlicher Verlegenheit, wie das Gespräch einzuleiten sei. Denn ihm war nicht entgangen, daß er am Vormittage, während der Audienz bei der Prinzessin, von seiten Ebbas mit einem leisen Anfluge von Spott und Überlegenheit beobachtet worden war. » (S. 85). « Der Ton », in dem das Fräulein seiner steifleinenen, mit « endlich begann er » eingeleiteten Rede entgegenkommt, reißt ihn alsbald « aus aller Verlegenheit » und gestattet ihm, nun auch seinerseits sich leichthin in Mutmaßungen über den Zivilstand des Königs von Thule zu ergehen. Daß es sich nicht einfach um ein Gespräch über nichts handelt, geht aus dem Gedanken an die kluge Frau hervor, « die dem Alten, über den sie vielleicht, oder sagen wir sehr wahrscheinlich, lächelte, seine Jugendschwärmerei mit dem Becher gönnte ». In geistreicher Umstellung scheinen hier Holks Gedanken an Christine durch, und das lächelnd verzeihende Gönnen weist, dem Sprecher wohl auch nicht bewußt, in eine wunschtraumartig gesehene Zukunft hinein. Das Balladeske, das Fontane der notwendigen Verlegung des Schauplatzes der bekanntlich auf einer realen Begebenheit beruhenden Handlung zuschreibt¹¹, ist mehr als nur eine stimmunggebende Untermalung.

¹¹ Über die stoffliche Vorlage, wie sie ihm Frau Geheimrat Brunnemann vermittelt hatte, berichtet Fontane ausführlich an Rodenberg unter dem Datum des 21. Novembers 1888. Was sich in Wirklichkeit am Strelitzer Hof zugetragen, mußte er, « als kluger Feldherr », anderswo lokalisieren. Statt des Politischen, das sich bei näherer lokaler Adhärenz an die stoffliche Quelle hätte herausarbeiten lassen, « klingt nun nordisch Romantisches mit durch ». (*Dichter über ihre Dichtungen*, F. II, S. 114f). Fontane verschweigt hier, bescheiden oder klug genug, welch großen Vorteil sein Roman aus dieser Schauplatzverlegung gezogen hat. Aus der Zusammenfassung der Stoffquelle geht im übrigen auch hervor, daß der Schluß, der vielfach als angeklebt bewertet wird, nicht, wie bei Martini zu lesen steht, frei erfunden ist, sondern genau der stofflichen Vorlage entspricht. (*Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*, Stuttgart 1964, S. 783).

Es ist vielmehr eine jener mehrschichtigen Ebenen, die Fontane so kunstvoll wie keiner sonst in seine Erzählungen einzulegen versteht. Die Gespräche des kleinen Frederiksborger Kreises über nordische Geschichts- und Sagenstoffe, wo die Themen des Heldischen und der Schönheit, der Tugend und der Frömmigkeit mit hineinspielen, sind in ihrer oberflächlichsten Schicht nichts als Unterhaltung, veranlaßt durch Gegenstände, welche die dingliche Welt gerade — wie zufällig — vor Augen führt (Bilder, Örtlichkeiten); Unterhaltung, in der das Wie viel wichtiger ist als das Was. Darüber hinaus verweisen aber gerade diese Gespräche auf die Konstellation des daran beteiligten Kreises, fördern Spannungen zutage: Holk in seiner schiefen Lage als Zentrum und Ziel der herausfordernden Spötteleien des Hoffräuleins. In einer weiteren Tiefe leuchtet aus diesen anscheinend oberflächlichen Gesprächspartien die ganze existentielle Situation des Helden auf: Themen und Wort, in ihrem unterschiedlichen Gewicht auf die verschiedenen Sprecher verteilt, schlagen Brücken hinüber zu dem andern Schloß, berühren alles Hängige. Nicht zufällig schickt Holk die Ballade von Herluf Trolle, in der Abschrift der Pastorin, an Christine, als spürte er, daß Frau Schleppegrell, in ihrer Schlichtheit und Herzengüte, genau die Eigenschaften besitzt, welche zum 'Glück von Holkenäs' fehlen¹². In Gesprächen ereignet sich von da an Holks schrittweises Hineingeraten in den Bannkreis Ebbas, die sich ihrerseits auch des nordisch romantischen Zaubers zu bedienen weiß. Das Gesprächsfragment, das die Heiterkeit der Prinzessin erregt, wohl weil sie das Hohle der Rede durchschaut (oder gar heraushört, was sich trotzdem Vorausdeutendes darin verbirgt?), liegt schon zurück (S. 126):

« 'Alles wirkt hier so geheimnisvoll, als berge jeder Fußbreit Erde eine Geschichte oder ein Geheimnis. Alles ist wie Opferstätte, gewe-

¹² Natürlich ist auch die Ballade selber nicht ohne Bezug zu Holkenäs, sei es auch nur in der Anspielung auf die Gruft (S. 141), aber darunter lauern die Motive der Gattentreue und des Todes.

sene oder vielleicht auch noch gegenwärtige, und die Wolken, die so grotesk drüber hinziehn, — es ist, als wüßten sie von dem allen.' »

Bis zum Wendepunkt, dem waghalsigen Eislauf Ebbas und Holks, in dem das sich-Ausliefern an die Natur symbolisiert wird, und dem Schloßbrand, dem umsichtig vorbereiteten sinnbildlichen Geschehen für die zerstörerische Wut der endlich ausbrechenden Leidenschaft, hat das mutwillige Konversationstalent des « Sprühteufels » Ebba Triumphe gefeiert, und Holk ist dem « Irrlicht » seiner Führerin als nicht ungelehriger Schüler gefolgt. In Abwechslung zu seiner Initiation in den Hofton und seiner Annäherung an Ebba steht seine Korrespondenz mit Holkenäs, geschickt dargestellt in der indirekten Beleuchtung seiner eigenen Schreiben durch Arnes Brief.

Holk räumt ein, daß ihm in den Briefen an Christine « der richtige Ton schließlich verlorengegangen ist » (S. 162). Mit der Frage nach dem richtigen, passenden Ton und Wort sehen wir Fontanes Gestalten öfter beschäftigt, selbst Holk, der als nicht besonders feinhörig dargestellt wird (der « Unschuldston » der Witwe Hansen « kam so heraus, daß es selbst Holk auffiel » S. 199). Bei der Suche nach dem Ausdruck, der eigentlichsten Obliegenheit des Dichters, stehen die Gestalten seiner Romane oft in einem ironischen Licht, dann nämlich, wenn es ihnen darum geht, den Sachverhalt oder die Erkenntnis durch ein Wort loszuwerden: « Christine hat mich von sich weg erkältet. Ja, das ist das rechte Wort » (S. 188). Das rechte Wort gibt ihm recht und enthebt ihn der Verantwortung¹³.

Bei dem das Lebensgefährliche streifenden Eislauf, der anschließend, wie es sich gehört, ausgiebig kommentiert wird, fallen nur wenig Worte. An der Gefahrgrenze angelangt, « bog Holk in rascher Wendung rechts und riß auch Ebba mit sich herum ».

« 'Hier ist die Grenze, Ebba. Wollen wir drüber hinaus?' »

¹³ Noch spielerischer wird das Wort als Surrogat für das Gefühl in den *Poggenpuhls* eingesetzt: « Manon und Therese [...] fanden Trost in der Wendung, « er lebt so in einem lichterem Bilde in uns fort » (S. 362); vgl. auch S. 160: « das erlösende Wort ».

Es ist, als ob Holk, der Künstlichkeit des Hofmilieus entrückt, hier endlich einen natürlichen, menschlichen Ton wiedergefunden habe.

Nach dem Brand kommt es zu keinem gesellschaftlichen Gespräch mehr. Ein Monolog Holks steht da, und die beiden Gespräche, bei denen er sich von Christine lossagt und von Ebba abgewiesen wird. « Auffällig, wie Ereignisse und Gespräche mit einem Male auseinandertreten », notiert Demetz¹⁴. Vor dem Einschneidenden des Geschehens, unter dem Eindruck des mehr als nur Bedrohlichen des entfesselten Elements scheint der ganze witzige, wendige Konversationszauber des kleinen Kreises sich aufgelöst zu haben. Statt dessen ist ein eindruckliches Bild zu sehen: « Auf dem Sofa, unter dem Bilde des Königs saß die alte Dame, verfallen und zusammengeduckt, von Prinzessin nicht viel und von esprit-fort keine Spur ». Ein paar gnädige Worte bringen Holk in Versuchung, sein Herz auszuschütten, aber « so sehr der Inhalt der Worte dazu auffordern mochte, nicht die Haltung der Prinzessin, nicht der Ton, in dem ihre Worte gesprochen waren. Alles klang beinahe leblos [...] ».

Das Bild wird in aller Eindringlichkeit noch einmal ins Blickfeld gerückt und aus Holks Perspektive genauer betrachtet: « Von der freigeistigen Prinzessin, die sonst ein Herz, oder doch mindestens ein Interesse für Eskapaden und Mesallianzen, für Ehescheidungen und Ehekämpfe hatte, war in der alten Dame, die da vollkommen greisenhaft unter dem feierlichen Königsbilde saß, auch nicht das Geringste mehr wahrzunehmen, und was statt dessen aus ihrem eingefallenen Gesicht herauszulesen war, das predigte nur das eine, daß bei Lebenskühnheiten und Extravaganzen in der Regel nicht viel herauskomme, und daß Worthalten und Gesetzerfüllen das allein Empfehlenswerte, vor allem aber eine richtige Ehe (nicht eine gewaltsame) der einzig sichere Hafen sei. »

Hier wird kaum gesprochen; die Züge der Prinzessin

¹⁴ *Op. cit.*, S. 150.

scheinen Holk die Vanitas alles Mondänen zu predigen. Man denkt zurück an die Worte, die sie, bei strahlender Laune, Holk gegenüber bei der Ausfahrt nach Klampenborg geäußert hatte: « [...] das Menschlichste, was wir haben, ist doch die Sprache », ein Satz, der so, von allem Zusammenhang isoliert, gerne zitiert wird, wo von der Bedeutung der gesprochenen Sprache bei Fontane die Rede ist. Er steht hier, in der Einleitung zu einem Teil der Erzählung, die ganz aus dem geselligen Reden aufgebaut ist und zwar in einem seine Bedeutung einschränkenden Zusammenhang: Es ist von Diskretion die Rede, wozu die Prinzessin bemerkt:

« 'Die Menschen, und vor allem die Menschen bei Hofe, müssen durchaus ein Unterscheidungsvermögen ausbilden, was gesagt werden darf und was nicht. Wer aber dies Unterscheidungsvermögen nicht hat und immer nur schweigt, der ist nicht bloß langweilig, der ist auch gefährlich. Es liegt etwas Unmenschliches darin, denn das Menschlichste, was wir haben, ist doch die Sprache, und wir haben sie, um zu sprechen... Ich weiß, daß ich meinerseits einen ausgiebigen Gebrauch davon mache, aber ich schäme mich dessen nicht, im Gegenteil, ich freue mich darüber ' »

Von der gesellschaftlichen Sprache, im besonderen der Sprache bei Hofe, ist hier die Rede¹⁵. Wie wenig Menschliches sie enthalten kann, erfährt Holk, bei dem Gespräch mit Ebba, das ihn brüsk und grausam aus allen Wunschträumen reißt und ihm klar macht, daß er der Situation noch einmal nicht gewachsen war, indem er gesprochene Worte ernst genommen hatte.

« 'Wie kann man sich einer Dame gegenüber auf Worte berufen, die

¹⁵ Freilich hat auch dieser Passus seine verschiedenen Schichten, mit ihrer mehr oder weniger weittragenden Ausstrahlung. Vgl. dazu in der intelligenten Arbeit von Ingrid Mittenzwei, *Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen*, Berlin/Zürich 1970, S. 126, wo das Wort der Prinzessin von der Menschlichkeit der Sprache, in Alternative sowohl zum unverbindlichen Daherreden wie zum problematischen Verhältnis zur Sprache, entscheidendes Gewicht erhält.

die Dame tönicht oder vielleicht auch liebenswürdig genug war, in einer unbewachten Stunde zu sprechen?' »¹⁶

Aus Worten hatte sich die ganze Kopenhagener Welt aufgebaut, « die Pentzschen Bonmots und Wortspiele » (S. 185), vor denen es Holk am Ende graut, stehen stellvertretend dafür. In dem Zerfallsbild der Prinzessin und in der bitteren Erfahrung, daß auf Worte kein Verlaß ist, versinkt diese Welt mit all den Illusionen, die sie hatte erstehen lassen. In den kurzen zwei Kapiteln, die den letzten, dritten Teil der Erzählung enthalten, wird von den Gesprächen kaum mehr etwas in direkter Form mitgeteilt, außer der ersten Unterredung Holks mit Fräulein von Dobschütz, in der die Ahnung des Kommenden zum Ausdruck gelangt. Scheu vor dem Wort kennzeichnet die Phase des neu gestifteten « Glücks von Holkenäs »:

« [...] dies ängstliche Vermeiden alles dessen, was den Frieden hätte stören können, das Abbrechen im Gespräch, wenn doch einmal ein Zufall ein heikles Thema heraufbeschworen hatte [...], brachte so viel Bedrückendes mit sich, daß selbst die letzten Jahre vor der Katastrophe, wo das eigentliche Glück ihrer Ehe schon zurücklag, als vergleichsweise glückliche Zeiten daneben erscheinen konnten » (S. 215).

Mit äußerster Sparsamkeit berichtet der Erzähler den tragischen Ausgang des Geschehens. Der so gesprächsfreudig begonnene Roman klingt in Stille aus und endet in der Verschwiegenheit eines brieflichen Kommentars¹⁷.

Eine Anzahl von Beobachtungen, die aus diesem Blick auf *Unwiederbringlich* hervorgehen auf ihre Gültigkeit hin auch in andern, früheren oder späteren Fontaneschen Ge-

¹⁶ Wo das Gesprochene, im Zusammenhang mit dieser Figur, ein Gewicht haben soll, genügt der Ausdruck « Wort » nicht. Es heißt dann « mehr als bloße Worte » (S. 93).

¹⁷ Mit Briefen über das Geschehene von der Hand eines oder mehrerer Beteiligten oder Beobachtender enden auch *Cécile*, *Schach von Wuthenow*; wie hier wird auch dort durch dieses Verfahren der dezentralisierten Perspektive einer allzu einfachen eindeutigen Interpretation der Fakten vorgebeugt.

sellschaftsromanen zu untersuchen, könnte reizvoll und vielleicht im einen oder anderen Fall ergiebig sein.

Das Verhältnis von « Gespräch in Gesellschaft », d.h. von mehrstimmigem Konversieren bei bestimmten Gelegenheiten, im Salon, beim Diner, auf Landpartien, das als eine wichtige Konstituente des Fontaneschen Erzählens, wie auch des europäischen Gesellschaftsromans überhaupt erkannt worden ist, und anderen Formen der Rede, wie denen der Erörterung, der Auseinandersetzung, der dramatischen Szene, der bekenntnishaften Äußerung, bis hin zum Selbstgespräch: Das « Gesellschaftsgespräch », das elegant, leichthin, beweglich vom einen zum anderen überspringt, unverbindlich, Ausdruck des Urbanen und seiner verfeinerten gesellschaftlichen Bildung, von den Beteiligten um seiner selbst willen geführt, ist im Ganzen des Romangefüges nie Selbstzweck¹⁸, und das umso weniger, je mehr der Leser für die mitklingende und durchscheinende Bedeutung der Rede empfänglich ist. Das mehrstimmige Gespräch bereitet Geschehen vor, interpretiert sich Anbahnendes, ist selber Impuls und Vorgang zugleich. Aber wo Geschehen sich vollzieht, tritt es zurück und überläßt anderen Formen des Gesprächs und der Rede das Feld. *Unwiederbringlich* zeigt das deutlich. In *Graf Petöfi* fällt die ganze Gesprächsvirtuosität, in der sich Theater und Leben bis anhin in eines zusammengefunden hatten, nach dem Wendepunkt in sich zusammen:

« Franziska hatte das Wort und sprach lebhaft und anziehend, aber obschon sie hinter ihrem Erzählerrenommee nicht eigentlich zurückblieb, so blieb doch vieles in ihrem Vortrage dunkel und lückenhaft und gewann erst wieder Leben und Unbefangenheit, als sie mit gewohnter Vorliebe für die Kleinmalerei zur Schilderung des Fährhauses und seiner Insassen übergang » (S. 144f).

¹⁸ Zu diesem Schluß gelangt auch Brinkmann, *Op. cit.*, S. 128, obschon er auch von der Zufälligkeit des gerade berührten Sujets, von der quasi Auswechselbarkeit einzelner Gesprächspassagen spricht, distanziert sich aber doch von Demetz' Anschauung, in der die brillante Konversationskunst so deutlich im Zentrum von Fontanes Menschendarstellung steht (Brinkmann, S. 185).

In der Folge will das Gespräch nicht wieder in Gang kommen, bis Judith « unumwunden » auf diesen Mißstand aufmerksam macht, worauf man sich so weit in die Hand nimmt, der vorher gepflegten Sitte der Konversation wieder Genüge zu tun. In direkter Form mitgeteilt werden aber nur Dialogpartien und Monologisches.

In *Effi Briest*, wo das « Gesellschaftsgespräch » im Ganzen einen verhältnismäßig beschränkten Anteil hat, umso stärker jedoch mit Verweisen auf das eigentlich Gemeinte angereichert ist, folgt der Wendepunkt auf die im Gespräch dargestellte Weihnachtseinladung in der Oberförsterei. Auch hier ereignet und verbirgt sich von nun an alles im Dialog, nicht mehr im vielstimmigen Gespräch. Die drei als Beispiele herangerückten Passagen sind untereinander, über das Motiv des Ehebruchs hinaus, auch dadurch verwandt, daß jedesmal ein Naturereignis (Brand, Seesturm, 'Schloon') sinnbildlich für das seelische Geschehen eintritt.

Mit Gesellschaftsgesprächen setzt *Schach von Wuthenow* ein, in denen Zeitgeschehen und die sich bald einmal ankündende Problematik der am Geschehen beteiligten Personen, aus verschiedenen Perspektiven, ins Licht gerückt werden. Starke Antagonismen, verkörpert vor allem in Schach und Bülow, führen das Gespräch oft in die gefährliche Nähe des allzu Spitzens und Schroffen, stellen den glatten, unverbindlichen Ton und somit die Form des Gesprächs in guter Gesellschaft, über die vor allem die Frauen zu wachen haben, ernsthaft in Frage. Was Frau von Carayon in ihrer Gewandtheit gerade noch zu vermeiden vermag, dem steht Cécile, der es an der nötigen Bildung und Selbstsicherheit fehlt, machtlos gegenüber. Bei dem Diner in ihrem Hause, wo es auch nicht gerade nach den Regeln des feinen Empfindens und der höflichen Rücksichtnahme zugeht, heißt es, ganz in Analogie zu der eingangs zitierten Stelle aus *L'Adultera*:

« Cécile sah verlegen vor sich nieder. Sie kannte längst diese vom Ärger diktierte Beredsamkeit, die sie bei früheren Gelegenheiten immer nur als überflüssig, aber nicht als sonderlich störend empfunden hatte. Heute peinigte sie's, weil sie sah, was in Gordons Seele beim Anhören dieser Renommistereien vorging. » (S. 245)

Den beiden zitierten Beispielen lassen sich beliebig viele andere an die Seite stellen. Das Tafelgespräch in der Oberförsterei (*Effi Briest*), wo Sidonie von Grasenabb durch ihr aufdringlich moralisierendes Nörgeln bald Anstoß, bald Lächeln, bald Verlegenheit hervorruft, weite Teile des Tischgesprächs zu Beginn des *Stechlin*, in denen Gundermann mit seinen stereotypen Floskeln und die Gnädige « (beiläufig eine geborene Helfrich) » exzellieren — von der Abendunterhaltung bei der Witwe Pittelkow (*Stine*) oder dem Treibelschen Diner ganz abgesehen — zeigen, wie das vielstimmige Gespräch als Ausdruck kultivierter geselliger Form so gut wie gar nie in Reinkultur dasteht, daß es also Fontane in der Hauptsache um etwas anderes gehen muß als um die Porträtierung der guten Gesellschaft in ihren Formen des geselligen Miteinander.

Zum einen geht es da, wo Gesellschaftliches dargestellt wird, nicht um homogene Milieus in ihrer Statik, als vielmehr um die dynamische enorm nüancierte Zusammengesetztheit im Sinn des Ständischen, der Bildung in all ihren vielen Aspekten und Schattierungen bis hin zu ihrem Gegenteil, und des individuell Charakterlichen. Jedes Kompositionselement weist seine Spracheigenheiten auf, spiegelt sich in der eigenen und der Rede der anderen und oft auch im unauffälligen Kommentar des Erzählers, in vielfacher Brechung. Zum anderen wächst aus jeder im gesellschaftlichen Rahmen dargebotenen Situation bald ein Besonderes heraus, etwas spezifisch Menschliches, das sich im Gegensatz weiß zum Gesellschaftlichen, dem es doch zugehört und dessen Sprache es spricht¹⁹.

Für *Effi Briest*, die den Gesellschaftston einer jungen Dame von Familie spielend beherrscht, der, wie auch Melanie, Franziska und anderen nachgerühmt wird, daß sie so reizend plaudern kann, wird die Sprache mit der Zeit Mittel zur Verhüllung und Umgehung des eigentlich Wichtigen. Gleichzeitig wird sie hellhörig für verborgene Anspielungen

¹⁹ Vgl. Paul Böckmann, *Der Zeitroman Fontanes*, in *Th. F.* hrsg. von W. Preisendanz, Darmstadt 1973, bes. S. 88ff; ferner Walter Müller-Seidel, *Gesellschaft und Menschlichkeit im Roman Th. F.s*, ebd.

in der Rede der anderen, auch da, wo diese durchaus nicht in der Absicht des Sprechenden liegen. Gegen das Ende hin findet Effi einen eigenen, verrinnerlichten Ton, in moll, verhalten und im Einklang mit der der Ruhe entgegenreifen Jahreszeit. Das ist als ein Ableiten ins Sentimentale gerügt worden, entspricht aber nichtsdestoweniger einem erzählerischen Verfahren, das sich bei Fontane immer wieder feststellen läßt: wie er nämlich seine in einem gesellschaftlichen Kontext eingeführten Figuren in Konflikt und Krise hineinführt, den weiteren Weg Richtung Absonderung oder Resignation gehen und ihre Sprache zum Monologischen hin tendieren läßt²⁰.

In *Schach* wird die Exposition bis zum Ende des 7. Kapitels in Gesprächen weiter entwickelt, bis zu dem Diner beim Prinzen Louis, dem Schweigen « um vieles peinlicher war als Widerspruch » (S. 310), wo sich das Talent der wendigen, wachsamen, geistreichen Unterhaltung einmal ungestört entfalten kann, nachdem sich auch, mit dem Auftritt des Tantchens und seiner von « Dummheits- oder Nichtbildungszeichen » geprägten Redeweise (S. 295) ein Element der Selbstpersiflage des Gesellschaftstons bemerkbar gemacht hatte²¹. Auf das 8. mit « Schach und Victoire » betitelte Kapitel folgen im wesentlichen, zwischen den Hauptpersonen, nur noch Gespräche, in denen es um

²⁰ Hans Mayer stellt auch die Fontaneschen Romane in den Gesamtrahmen der Entsagung, « Scheitern, Enttäuschung, Abkehr von der Welt » treten als ihre Substanz auf, *Von Lessing bis Thomas Mann. Der deutsche Roman im 19. Jahrhundert*, Pfullingen 1959, S. 297-316; vgl. auch Martini, *Op. cit.*, S. 778.

²¹ Selbstparodistische Elemente des Gesellschaftsgesprächs finden sich in allen Romanen in großer Zahl, angefangen bei der Einladung « bei Frau Hulén » (*Vor dem Sturm*), der exakten Travestie einer Abendgesellschaft in gehobenen Kreisen, über Figuren vom Typus Duquede (*L'Adultera*) die in ihren stereotypen Wendungen zur Formel erstarren und dadurch auf Hohlheiten im Geselligkeitsgefüge hinweisen, Übertragung der Formen aus dem einen ins andere Milieu, ins Demimondäne im « Salon » der Witwe Pittelkow (*Stine*) oder in Hankels Ablage (*Irr. Wirr.*), oder ins Bourgeoise (*Frau Jenny Treibel*), usw.

die Klärung und Regelung der äußeren Formen geht, während das, was eigentlich gesprochen werden müßte, den Weg ins Wort nicht findet.

« 'Er kommt immer, wenn etwas geschehen ist oder eine Neuigkeit vorliegt, über die sich bequem sprechen läßt' »,

diagnostiziert Victoire richtig (S. 339). Schach beherrscht den Gesellschaftston seines Standes. Vor der problematischen Situation, in die er sich hineinbegeben hat, kennt er nur noch den Ausweg ins Selbstgespräch (vgl. S. 344), und später, in Wuthenow, erwägt er den Gedanken, mit dem Pfarrer eine Aussprache über seine Probleme zu haben, verwirft ihn aber gleich wieder, um sich erneut und immer tiefer in das Aussichtslose seiner Zukunft hineinzureden (S. 357 f.). Auch der fatale Entschluß wird in einem kurzen Selbstgespräch besiegelt (S. 373).

Wo Fontane in erster Linie als der Schilderer des Gesellschaftlichen in der Form des Geselligen gesehen wird, gilt das Selbstgespräch immer als die Ausnahme und deutet auf ein unheilvolles Abgelöstsein des Sprechers von seiner menschlichen Umgebung, auf Krisensituation oder gar Krankheit zum Tode hin²². Ist es aber nicht vielmehr so, daß in jedem seiner Gesellschaftsromane der Held oder die Helden sich zeitweilig oder endgültig von den Normen der sie tragenden Gesellschaft absetzen, daß ihre Problematik, in den meisten Fällen ihre Tragik, sich gerade aus dem Konflikt zwischen dem meistens nicht einmal ernsthaft bestrittenen Gültigkeitsanspruch der gesellschaftlichen Norm und der menschlichen Unfähigkeit, sich ihr gemäß zu verhalten, entsteht? oder wo man sich ihr fügt, wie in *Irrungen, Wirrungen*, ist es um den Preis eines tieferen Lebensglücks, und der Rest ist Resignation. « Man ist » *doch auch* « ein einzelner Mensch », und als

²² « Der Gesellschaftsroman [...] will das Gespräch, denn die Substanz des Menschen verwirklicht sich im Miteinander und nicht im Monolog [...] Das Vereinzelte und Einsame ist nicht erzählenswert, denn es ist das Problematische, Bizarre, Unhöfliche », usw. Vgl. Demetz, *Op. cit.*, S. 112.

solcher wird früher oder später jede Figur aus dem viestimmigen Gespräch ausscheiden und sich im zwei- oder einstimmigen, wenn nicht gar im Schweigen zurechtzufinden oder abzukapseln versuchen²³.

In Monologen durchschauen auch Gordon (*Cécile*), der alte Graf Haldern (*Stine*), Botho (*Irrungen Wirrungen*) ihre Lage, versuchen Holk und mit noch weniger Scharfblick Leopold Treibel sich in der ihrigen zu rechtfertigen. Im Selbstgespräch versucht Graf Petöfi über Zweifel und Verdacht Herr zu werden, wie die Reden der Schwester sie in ihm geweckt hatten (S. 152). Nachdem die Episode mit dem Ringelchen ihm die Gewißheit über das Vorgefallene und die Einsicht in seine Fehlrechnung im Bezug auf die eigene Reaktion klar vor Augen geführt hat, wechseln Ansätze zum inneren Monolog und zur erlebten Rede mit ganz traditionell als Selbstgespräche dargebotenen und auch als solche bezeichneten Partien (S. 157-164). Auch dem Selbstmord des jungen Grafen Haldern gehen Monologfetzen voraus, einmal als Gedanken und doch in der Form der direkten Rede präsentiert (« in solche Gedanken verloren » S. 105), häufiger als Rede ohne Gegenüber (« während er so sprach », « bei diesen Worten » [S. 306]). Noch im *Stechlin* werden die Gedanken des nach der Hochzeit im Schlitten nach Hause zurück fahrenden Dubslav, wie auch andere monologische Betrachtungen, als Rede mit sich selber dargeboten (S. 288).

Der Wunsch, klärend, bestimmend, umstimmend in den Gang der Dinge einzugreifen, veranlaßt die Fontaneschen Figuren immer wieder, es im Dialog zu versuchen. Daß das Unterfangen regelmäßig scheitern muß, liegt in der Sprache, deren sie mächtig sind oder in der Intoleranz einem dem Gesellschaftskodex widersprechenden Tone gegenüber begründet.

Holk erfährt beim Abschiedsgespräch von Christine, was er schon wußte, daß seine Frau sich keiner anderen Ausdrucksweise zu bedienen vermag als der, mit der sie ihn

²³ « Die Isolierung treibt auch Botho von Rienäcker, Waldemar in 'Stine' und Effi Briest in das Monologische, ja Sprachlose. » Vgl. Martini, *Op. cit.*, S. 778.

« von sich weg erkaltet » hatte, zumal er anderes nicht herauszuhören vermag. Gleich darauf muß er erfahren, daß Ebba nicht gewillt und nicht imstande ist, sich aus dem Gesellschaftston, mit dem ihre Figur sich geradezu identifiziert, herauszulösen. Bei dem Auftritt, in dem van der Straaten Melanie an der Ausführung ihres Vorsatzes hindern will, fördert seine Sprache, wiewohl sie auf alle Geistreichelei und Redeb Blüten verzichtet, das Trennende klar zutage. Waldemar von Haldern, der gekommen ist, seinen Onkel um ein gutes Wort bei der Familie anzugehen, im Hinblick auf seine geplante Heirat mit Stine, sieht sich vor einer entschiedenen Ablehnung:

« [...] Und den Tag danach schreibst du ihr einen Abschiedsbrief und trittst deine dritte Römerfahrt an. Rom paßt ohnehin für die Halderns, alt zu alt. Aber nicht Amerika. Ja, für die diggings oder eine Goldgräber-Camp ist mir, offen gestanden, auch Stine zu schade. Beiläufig, was Stine von Amerika braucht, ist eine Singersche Nähmaschine. »

Der Ton ist härter als die innere Haltung, bleibt aber trotzdem entscheidend, denn es ist der dem Einzelfall auf dem Hintergrund der gesellschaftlichen Verhältnisse angemessene Ton.

In dem großen Unterredungskapitel zwischen Innstetten und Wüllersdorf, das dem Duell vorausgeht, steht der Ausgang eigentlich schon zu Beginn fest, wie der Baron selber weiß. Die Stimme der Menschlichkeit, der Wüllersdorf Worte leiht, hat keine Chance gegen die der Gesellschaft und ihrer Konvention.

Möglichkeiten und Grenzen der Sprache, das Menschliche und das Gesellschaftliche in ihr, ihre verschiedenen Ausprägungen in verschiedenen Sphären und Situationen werden in *Irrungen Wirrungen*²⁴, expliziter als anderswo, zum Thema. Mit dem Abend in der Küche der Frau

²⁴ Vgl. Walther Killy, *Abschied vom Jahrhundert*, in W. K. *Wirklichkeit und Kunstcharakter*, München 1963; Hans Ester, *Über Redensart und Herzenssprache in Theodor Fontanes « Irrungen Wirrungen »* in « Acta Germanica » 7, 1972, S. 101-116.

Nimptsch fängt es an, wo Botho den Anwesenden eine Tischunterhaltung vormacht, Parodie eines Gesprächs in Gesellschaft, bei dem « 'ja' gerade so viel (ist) wie 'nein' ».

« 'Und so spricht ihr!' »,

entsetzt sich Lene, und nach einer weiteren Fortsetzung der Vorstellung:

« 'Aber [...] wenn es alles so redensartlich ist, da wundert es mich, daß ihr solche Gesellschaften mitmacht.' »

Botho, nicht ahnend, daß ihm Ähnliches wie das eben Persiflierte recht bald am eigenen Tische blühen wird, versichert, daß das auch seine Reize haben könne.

« 'Und jedenfalls dauert es nicht lange, so daß man immer noch Zeit hat, im Klub alles nachzuholen. Und im Klub ist es wirklich reizend, da hören die Redensarten auf, und die Wirklichkeiten fangen an.' » (S. 110-112)

Dem Vorwurf des Redensartlichen entgeht nun freilich die Sprache der Offiziere in ihrer pointierten Herzlosigkeit ebenso wenig wie Käthes kokettes « Dalbern », der salbungsvolle Predigerton Frankes oder auch Frau Dörrens unermüdlicher Redeeifer. Von dem allem hebt sich Lenes Sprechen entschieden ab. Ihre Echtheit, ihr Ernst und ihre Natürlichkeit gestatten ihr eine dicht dem Gemeinten anliegende Ausdrucksweise, die von allen mitagierenden Figuren bemerkt wird und die Botho unvergeßlich bleibt und in den den Epilog bildenden Kapiteln immer wieder in seiner Erinnerung auftaucht, etwa angeregt durch seine Betrachtungen über Käthes Redeweise:

« Sie war unterhaltlich und konnte sich mitunter bis zu glücklichen Einfällen steigern, aber auch das Beste, was sie sagte, war oberflächlich und 'spielrig', als ob sie der Fähigkeit entbehrt hätte, zwischen wichtigen und unwichtigen Dingen zu unterscheiden. »

« Lene mit ihrer Einfachheit, Wahrheit und Unredensartlichkeit stand ihm öfter vor der Seele. » (S. 183)

« Von Redensarten keine Spur », hebt Botho auch Franke gegenüber (S. 204) hervor. Redensart steht hier ganz offensichtlich als Kennzeichen des gleichmachenden, individuell Menschliches verhüllenden Konventionstons der gesellschaftlichen Sphäre, gleichviel welcher Schicht sie angehöre.

Und doch sind Redensart, stehende Wendung, Anspielung, Sprichwort, Zitat nicht wegzudenkende Konstituenten in der Sprache der Fontaneschen Figuren, mit denen der Dichter die mannigfachsten gar nicht auf einen gemeinsamen Nenner zu bringenden Wirkungen erzielt, eines der zahllosen Mittel, mit denen er aus Sprache und ihrem Einsatz Welt erstehen läßt. Als redegewandter und sprachbewußter Erzähler, verleiht Fontane seinen Figuren, nach Maßgabe ihrer Eignung dafür, mehr oder weniger von seinem Sprachvermögen und von seinem differenzierten Empfinden für Sprachliches und für dessen Transparenz. Selber leitet ihn auch die Erfahrung in verschiedenen Sprachcodices, der Schicht, dem Milieu und der besonderen Stellung des Einzelnen darin zugeordnet, variiert durch das Individuelle und das Besondere der jeweiligen Situation und der Stellung und Haltung des Einzelnen in ihr und ihr gegenüber. Die bei alledem bestehende Entfernung von einer naturalistischen Poetik läßt als Grundierung des Ganzen das bestehen, was man den Fontane-Ton genannt hat. In Sprache und Redeweise bequemt sich der Mensch einer Form, die ihm einen gewissen Halt gibt, versteht sich als Teil eines Gesellschaftsganzen, das ihn trägt — so weit und solange es ihn trägt.

Die vorliegende Skizze möchte folgende Hypothesen als erwägenswert hingestellt haben:

Das Gespräch in Gesellschaft, und namentlich die « Konversation der guten Gesellschaft », steht — wenn es auch auf der Geschehnisebene so scheinen mag — in der Intention des Dichters und in ihrer Funktion im Romangefüge nicht als Selbstzweck.

Sie nimmt einen verhältnismäßig geringen Raum innerhalb des Ganzen ein und steht näher am Anfang, nie am Ende, immer an expositiver Stelle.

Sobald sich auf der Geschehnisebene Entscheidendes ereignet, tritt sie ihre Rolle an andere Formen des Gesprächs ab: an den problembezogenen Dialog, die Auseinandersetzung, die dramatische Szene, usw., und sehr häufig auch an das Selbstgespräch.

Weniger das Gesellschaftliche in seiner norm- und regelgebenden Funktion steht im Mittelpunkt des Interesses, als vielmehr der Mensch in seinem Konflikt mit der Umwelt, das menschliche Sein-Wollen, Sein-Können und Nicht-Können im Kontext der gesellschaftlichen Gegebenheiten.

Wo Menschlich-Persönliches zum Wort drängt, versagt die am Redekodex der guten Gesellschaft geschulte Sprache, die nicht auf wirkliche, sondern auf Schein-Kommunikation ausgerichtet ist.

Fast alle gesprächsfreudig und vielstimmig begonnenen Erzählungen Fontanes weisen in ihrem Verlauf eine immer spärlicher werdende Orchestrierung auf und enden oft mit einem lakonischen Wort oder in der Stille einer brieflichen Mitteilung.

Auch im *Stechlin*, wo das Gespräch an die Stelle der Handlung getreten ist und auch keine am Einzelschicksal dargestellte Konfliktsituation mehr vorliegt (allenfalls sind sämtliche Spannungen, zwischen Alt und Neu, zwischen dem kaum noch Bestehenden und dem Kommenden in dem Endzeit-, Übergangs- und Schwebezustand der geschichtlich-gesellschaftlichen Realität aufgehoben), ist eine Entwicklung vom Vielstimmigen, festlich Geräuschvollen zum Ausklang in einer von Dialog und Monolog getragenen Stille zu verzeichnen. Dubslav von Stechlin, der von allen Figuren am meisten von Fontanes Eigenstem und somit auch von seinem wachsamem, differenzierten und vom Sinn für Humor erleuchteten Sprachempfinden mitbekommen hat, wird gleich zu Beginn eingeführt als jemand, der von der Gabe der Sprache ausgiebigen Gebrauch macht. « Er ließ sich gern was vorplaudern und plauderte selber gern » (S. 8). In ihm, der auch von sich sagen darf, daß man ihn einen Causeur genannt habe, verbindet sich am innigsten das Gefallen am Wort mit der Skepsis dem Wort und seinem Wahrheitsgehalt gegenüber. Unzählige Stellen, in

denen Gesagtes kommentiert, reflektierend wieder aufgenommen, relativiert, ironisch ins Schwerelose gehoben wird, zeigen das. Aus ironischer Distanz wirft ein Ausspruch Dubslavs einen erhellenden und erheiternden Lichtstrahl zurück auf die Pentzsche Maxime: « Viel sprechen ist überhaupt ein Glück » und auf die Sentenz der dänischen Prinzessin: « Das Menschlichste, was wir haben, ist doch die Sprache »:

« 'Also wer am meisten redt, ist der reinste Mensch.' »

Mit der Gestalt Dubslavs von Stechlin nimmt Fontane Abschied von seiner Gesellschaftswelt. Der *Stechlin* ist eine Geschichte der Einsamkeit und der Resignation aufgrund der Einsicht in die Bedingtheit und relative Gültigkeit alles Bestehenden und nicht zuletzt des Wortes, in einer Zeit, die sich selber schon als überlebt empfindet. Die Skepsis deren Sprache gegenüber ist ein Ausdruck dafür, und die fundamentale Tendenz zum Monologischen, die dem Sprechen des alten Schloßherrn innewohnt, deutet an, daß der Abschied von der Gesellschaft eigentlich schon zurückliegt.

FRA « PROSA » E « VERKLÄRUNG »:
MATHILDE MÖHRING DI THEODOR FONTANE

di
GIULI LIEBMAN PARRINELLO
Roma

Mathilde Möhring, romanzo breve iniziato nel 1891, ripreso probabilmente nel 1896, venne abbandonato dall'autore prima della revisione definitiva¹ e fu pubblicato postumo

¹ La prima stesura dell'opera è probabilmente contemporanea a quella di *Frau Jenny Treibel* e dei *Poggenpuhls*. In seguito a una grave malattia di Fontane e alla prosecuzione di altri lavori, fra cui *Effi Briest*, il romanzo venne lasciato da parte, anche se nel 1896 l'autore procedette a numerose correzioni, proponendosi una stesura finale. Dopo l'edizione pubblicata a cura di J. Ettliger nella «Gartenlaube» Nr. 46-52, novembre e dicembre 1906 (ripresa poi nel volume *Aus dem Nachlaß*, a cura di J. Ettliger, Berlin 1908, in cui si riscontrano inesattezze e arbitri), si può oggi leggere una versione filologicamente attendibile, curata da G. Erler sulla base del manoscritto originale: Th. Fontane, *Mathilde Möhring*, in *Romane und Erzählungen*, a cura di P. Goldammer, G. Erler, A. Golz e Jürgen Jahn, Berlin e Weimar 1969 (1973³). Ci si è attenuti qui all'edizione Hanser: *Mathilde Möhring*. Auf Grund der Handschrift herausgegeben von G. Erler, München 1971 (con un «Nachwort» dello stesso Erler), che si citerà nel testo con M seguito dal numero della pagina. L'opera è stata poi ristampata nuovamente da Hanser in *Werke, Schriften und Briefe*. Abt. I, *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*, 2^a ediz. riveduta e aumentata, vol. 4^o, München 1974. Scarso è stato in passato l'interesse per l'opera, se si prescinde da F. Poppenberg, *Die posthume Fontane-Tochter*, in «Die Neue Rundschau» 19 (1908), pp. 1367-70 e da G. Raphael, *Mathilde Möring* [sic] *de Theodor Fontane*, in «Etudes Germaniques» 3 (1948), pp. 297-303. Numerosi invece gli studi recenti dopo la pubblicazione del manoscritto ori-

nella « Gartenlaube » appena nel 1906. Va chiarito peraltro che l'incompletezza di questa « posthume Fontane-Tochter » è relativa: non si tratta cioè di un frammento, ma di un romanzo completo cui manca soltanto quell'ultima limatura, cui Fontane attribuiva estrema importanza. È quindi spiegabile soltanto in parte il disinteresse generale della critica, che solo in quest'ultimo decennio, anche in seguito alla recente riedizione di G. Erler, ha considerato con una certa attenzione quest'opera.

Certamente, molti temi di *Mathilde Möhring* sono stati riutilizzati con due soluzioni diverse in *Frau Jenny Treibel* e nei *Poggenpuhls*, per cui si può ragionevolmente ipotizzare anche un esaurimento dell'argomento nei due diversi filoni. Forse non è neppure casuale che manchino del tutto le affermazioni di Fontane in merito: il grande « causeur » anche epistolare, la cui corrispondenza è in genere una vera e propria miniera per l'interprete, non si è soffermato in seguito su questo suo lavoro, quasi a sorvolare su una tematica o un tipo di approccio che non lo toccava più².

ginale a cura di Erler: si veda pure di G. Erler, *Mathilde Möhring*, in *Fontanes Realismus*. Wissenschaftliche Konferenz zum 150. Geburtstag Th. Fontanes in Potsdam, Vorträge und Berichte, a cura di H. E. Teitge e J. Schobeß, Berlin (Ost) 1972, pp. 149-56; W. Hoffmeister, *Th. Fontanes 'Mathilde Möhring'. Milieustudie oder Gesellschaftsroman?*, in « Zeitschrift für deutsche Philologie » 92 (1973, Sonderheft), pp. 126-49; A. F. Bance, *Fontanes 'Mathilde Möhring'*, in « Modern Language Review » 69 (1974), pp. 121-33; E. F. George, *Fontanes Mathilde Möhring. Eine kritische Wertung*, in « Studia neophilologica » 46 (1974), pp. 295-308; G. Mahal, « Echter » und « konsequenter » Realismus. Fontane und der Naturalismus, in *Prismata*, a cura di D. Grimm e altri, Pullach bei München 1974, pp. 194-204; id., *Fontanes Mathilde Möhring*, in « Euphorion » 69 (1975), pp. 18-40; si vedano inoltre fra le monografie: W. Müller-Seidel, *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*, Stuttgart 1975, di fondamentale importanza, che sottolinea la pluralità di « Lesarten » di *Mathilde Möhring*, pp. 319-31; H. H. Reuter, *Fontane*, 2 voll., München 1968, vol. II, pp. 695-700.

² Si vedano la lettera di Fontane a Rodenberg del 4/8/1891, in cui parla di « etwas Neues » e i brevi appunti di diario 1° giugno-31 ottobre 1891, riportati in *Dichter über ihre Dichtungen. Theodor Fontane*, Teil II, a cura di R. Brinkmann, in collaborazione con W. Wiethölter, München 1973, p. 528.

Noi intendiamo incentrare l'analisi dell'opera sulla ambiguità di impostazione della stessa — che rappresenta un punto di non ritorno nella produzione fontaniana — facendo così anche emergere le ragioni dell'abbandono. Mai come qui il romanziere tenta di districarsi fra un'esigenza addirittura naturalistica di rappresentazione e l'abituale insopprimibile esigenza di trasfigurazione poetica; ma nell'analizzare *Mathilde Möhring* va tenuta presente in primo luogo la funzione abituale delle protagoniste femminili nei romanzi fontaniani: queste, assieme ad altre figure ed elementi « diversi » (gli stranieri — i polacchi in particolare —, i « Vielgereiste » etc.) rappresentano generalmente quelle « liebenswürdige Gestalten »³ su cui si appoggia la poetica del narratore.

Il « Weiblichkeitsbild »⁴ di Fontane, pur con delle notevoli differenze rispetto ai contemporanei, è strettamente legato all'ipotesi della « naturalezza » femminile: le figure di donne gli consentono la contrapposizione alla prosa dei valori vigenti ma anche, proprio per il loro carattere aereo e poetico, la ricucitura della « cattiva realtà » messa in luce. Si arriva così di solito al componimento di quella fondamentale ambivalenza fontaniana, che si ritrova non solo nel divario fra atteggiamento critico nei confronti della realtà e conciliazione nella trasfigurazione poetica, ma anche nella stessa scrittura narrativa fra i due poli della poesia e della prosa.

Ora, in *Mathilde Möhring* la contraddizione primaria passa proprio attraverso la protagonista del romanzo, in

³ Lettera del 17/7/1966 a W. Hertz, in *Fontanes Briefe*, 2 voll., a cura di G. Erler, Berlin e Weimar 1968, vol. I, p. 331 (citato d'ora innanzi con *Br.*, seguito dal numero del volume e della pagina). Per la concezione del romanzo in Fontane si veda I. Mittenzwei, *Theorie und Roman bei Theodor Fontane*, in *Deutsche Romantheorien*, a cura di R. Grimm, 2 voll., edizione rielaborata, vol. 2, Frankfurt a.M. 1974, pp. 277-94.

⁴ Si veda S. Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt a.M. 1979, che presenta particolare interesse per il confronto fra le cosiddette « Reduktionstheorien » e le « Ergänzungstheorien » (cfr. pp. 60-61).

cui Fontane concentra una descrizione puntuale e prosaica all'interno di un'ambientazione naturalistica, accentuata dal frequente uso del dialetto berlinese. Siamo dunque ben lontani da figure come Effi Briest, Cécile o Lene Nimptsch; Mathilde Möhring viene descritta con connotati puntuali e precisi all'interno di un mondo piccolo-borghese e si ritrova qui il massimo di realismo applicato ad una protagonista femminile, con notevolissime concessioni al determinismo individuale e sociale. Malgrado la scarsa gradevolezza di questa figura Fontane non sa però rinunciare alla tentazione della trasfigurazione poetica: ci si trova così di fronte ad una — sia pure incompleta — « Verklärung », che rappresenta in genere il momento costitutivo dell'elaborazione poetica cui Fontane sottopone la realtà.

Fontane non ha mai dato, come noto, una formulazione programmatica precisa al suo atteggiamento nei confronti della letteratura e più specificamente del romanzo: bisogna perciò appoggiarsi ad annotazioni varie, a critiche letterarie e teatrali, alle osservazioni sparse nella sua amplissima corrispondenza.

In sintesi, vogliamo qui soltanto ricordare che Fontane, approdato al romanzo solo in tarda età quale ultima tappa della sua produzione, rimane ancorato ad una concezione sostanzialmente classicista della letteratura; egli è convinto della necessità di un processo di trasfigurazione, inteso come « verklärende Aufgabe der Kunst »⁵, per cui la realtà che descrive finisce per essere di regola una « verklärte Wirklichkeit »⁶. Il romanziere si oppone quindi soprattutto alle « Übertreibungen nach der Seite des Hässlichen hin »⁷ della produzione dei contemporanei: in questa

⁵ *Sämtliche Werke*, cit. (d'ora innanzi nel testo HA seguito dal numero del volume), *Aufsätze. Kritiken. Erinnerungen*, vol. 1, pp. 568-69.

⁶ Si veda H. Aust, *Theodor Fontane: Verklärung. Eine Untersuchung zum Ideengehalt seiner Werke*, Bonn 1974; H. E. Greter, *Fontanes Poetik*, Bern/Frankfurt a.M. 1973.

⁷ Lettera del 5/5/1883 alla figlia Mete (*Br. II*, p. 98).

direzione si muovono anche le sue critiche al naturalismo di Zola, cui riconosce peraltro un grande talento: « So ist das Leben nicht, und wenn es so wäre, so müßte der verklärende Schönheitsschleier dafür geschaffen werden »⁸. È quindi solo un faticoso lavoro di « costruzione » che consente al romanziere di salvare quella totalità armonica che vede ormai irrecuperabilmente compromessa⁹.

Eppure come critico teatrale Fontane, verso la fine della sua ventennale esperienza iniziata nel 1870, si dimostra molto sensibile e attento nei confronti della nuova produzione drammatica: sia verso il teatro di Ibsen (di cui ammirava la poesia del quotidiano senza dividerne l'impostazione ideologica¹⁰) che — soprattutto — verso le nuove opere teatrali tedesche. Molto vicino alla « Freie Bühne » di Otto Brahm, Fontane si lascia addirittura prendere dall'entusiasmo per quello « Hauptmann der schwarzen Realistenbande », in cui vede un « völlig entphraster Ibsen » tedesco¹¹:

Es ist töricht, in naturalistischen Derbheiten immer Kunstlosigkeit zu vermuten. Im Gegenteil, richtig angewandt (worüber dann freilich zu streiten bleibt), sind sie ein Beweis höchster Kunst¹².

⁸ Lettera del 14/6/1883 alla moglie (*Br. II*, p. 105). Si vedano anche le lettere del 12, 15 e 25/6/1883 (*Br. II*, pp. 103-110) e le osservazioni su *La fortune des Rougons* e *La conquête de Plassans* (HA, *Aufsätze* etc., vol. 1, pp. 534-50), che testimoniano un approfondito interesse per lo scrittore francese.

⁹ Si veda K. R. Scherpe, *Rettung der Totalität durch Konstruktion. Fontanes vierfacher Roman 'Der Stechlin'*, in « AION - Studi Tedeschi » XXI, 1, 1978, pp. 53-106 (in particolare pp. 59-60).

¹⁰ Scriveva Fontane recensendo nel 1888 *Die Wildente* (HA, *Aufsätze* etc. vol. 2, p. 776): « Es ist das Schwierigste, was es gibt (und vielleicht auch das Höchste), das Alltagsdasein in eine Beleuchtung zu rücken, daß das, was eher noch Gleichgültigkeit und Prosa war, uns plötzlich mit dem bestrickendsten Zauber der Poesie berührt ». Per il rapporto tra Fontane e Ibsen si veda F. Paul, *Fontane und Ibsen*, in « Fontane-Blätter » 2, 7 (1972), pp. 507-16.

¹¹ Lettera a W. Hertz del 14/9/1889 (*Br. II*, p. 242).

¹² HA, *Aufsätze* etc., vol. 2, p. 820.

Nella *Familie Selicke* di Holz e Schlaf, rappresentata nel 1890, Fontane intravede addirittura « Neuland »: « Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich alt und neu »¹³, in quanto il dramma riusciva a cogliere perfettamente la vita berlinese e il « Berliner Ton ». Rimane naturalmente sempre una riserva da parte del romanziere, nel senso della constatazione dell'eccezionalità di simili « Jammerstücke » e del laborioso processo necessario per portare alla dimensione artistica l'immagine ricavata dalla vita. Si tratta in fondo, come osserva Bevilacqua, di una delle contraddizioni del realismo critico borghese, che « poteva illuminare di scorcio anche i nuovi aspetti della realtà sociale; ma, salvo a diventare qualcos'altro, non poteva affrontarla in pieno e porla al centro della rappresentazione. Il problema fondamentale posto dal realismo teorico degli anni ottanta restava così sostanzialmente eluso »¹⁴.

Ora, fra le opere di Fontane, è proprio *Mathilde Möhring* il romanzo che maggiormente testimonia l'avvicinamento dell'autore al naturalismo; ma anche qui, pur nel determinismo sociale simile a quello del 'milieu', il narratore non sa sottrarsi all'esigenza di un processo di trasfigurazione del personaggio femminile centrale, che si intreccia strettamente col problema della « Bildung », vista come momento individuale e sociale. Sarebbe peraltro errato, in base all'ambientazione, fare di *Mathilde Möhring* senz'altro un « unicum » nella produzione fontaniana, in quanto solo un primo approccio può definire Fontane un romanziere « der guten Gesellschaft »¹⁶, malgrado egli

¹³ *Ivi*, pp. 845-46.

¹⁴ G. Bevilacqua, *Letteratura e società nell'età bismarckiana*, in *Letteratura e società nel secondo Reich*, Padova 1965, p. 50. Per le contraddizioni del naturalismo tedesco si veda anche G. Baioni, *Naturalismo e avanguardia. Aspetti della poetica del naturalismo tedesco*, in « Studi Germanici » NS XII (1974), n. 2-3, pp. 255-72.

¹⁵ Per il rapporto di Fontane col naturalismo si veda G. Mahal, 'Echter' und 'konsequenter' Realismus, cit.

¹⁶ Scrive P. Demetz, *Formen des Realismus. Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*, München 1962, pp. 125-26: « Jedenfalls hat Fontane nur sehr selten versucht, die wenig elegante Welt des

in molti romanzi dia innegabilmente ampio spazio a quelle manifestazioni (ricevimenti, cene, scampagnate) che sono l'espressione più evidente di una certa classe sociale. In realtà le « Mittelklassen » compaiono sin dal primo romanzo *Vor dem Sturm*, l'ampia opera storica con cui si apriva nel 1878 la sua carriera di romanziere e che presenta attorno a Frau Hulen uno squarcio significativo della piccola borghesia berlinese del 1812-13; esse trovano particolare rilievo soprattutto in *Allerlei Glück* del 1877-78, che con i suoi numerosi frammenti rappresenta una specie di « Steinbruch » di tutta la successiva produzione narrativa¹⁷. Ma mentre qui le classi medie sono ancora sostanzialmente « wohlwollend behandelt »¹⁸, si assisterà in seguito a un processo di progressivo allontanamento dalla media e soprattutto dall'alta borghesia. Quella fioritura economica dei « Gründerjahre » che trasforma tanti « Spießbürger » in « Bourgeois » determina in ampia misura l'atteggiamento critico di Fontane, che giungerà ad affermare: « Ich hasse das Bourgeoishafte mit einer Leidenschaft, als ob ich ein eingeschworner Sozialdemokrat wäre »¹⁹. Ora, il romanziere ne uscirà con due diverse soluzioni: affrontando il rapporto fra « Bildungs- » e « Besitzbürgertum » e appuntando su quest'ultimo i suoi strali nel romanzo satirico *Frau Jenny Treibel* o trasponendo invece sulla no-

Bürgertums in künstlerisch-sachlichem Ernste zu gestalten. Bezeichnend genug, daß *Mathilde Möhring* (1891) und *Allerlei Glück* (1876-78) Fragmente geblieben sind. Als ob Fontane selbst gefühlt hätte, daß es nicht seine Sache war, in die Welt der Bürgerstuben, Büros und Kramläden hinabzusteigen, ließ er die konsequent « realistischen » Romane liegen — nicht er selbst, die Verwalter seines Nachlasses haben die Skizzen publiziert ».

¹⁷ Cfr. J. Petersen, *Fontanes erster Berliner Gesellschaftsroman (« Allerlei Glück »)*, in *Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften* 1929, Phil.-Hist.-Klasse 1929, pp. 480-562.

¹⁸ Lettera del 3/4/79 a G. Karpeles, riportata in *Dichter über ihre Dichtungen*, cit., p. 514.

¹⁹ Lettera alla figlia Martha del 25/8/91 (*Br. II*, p. 300). Per il mutato atteggiamento di Fontane nei confronti della borghesia berlinese si veda K. Attwood, *Fontane und das Preußentum*, Berlin 1970, pp. 218-222.

biltà ristrettezze economiche e abitudini di vita in ampia misura piccolo-borghesi nei *Poggenpuhls*, pur con l'intenzione ancora positiva di « *Verherrlichung des Adels* »²⁰.

In *Mathilde Möhring* l'ambiente sociale è estremamente ristretto e angusto, e può senz'altro essere definito piccolo-borghese, anche se all'interno non manca la consapevolezza di ulteriori differenziazioni di classe. Il nucleo centrale è dato dall'ascesa sociale di una ragazza piccolo-borghese, che si risolverà peraltro con un ritorno quasi al punto di partenza, alla propria situazione e ai propri limiti, pur avendo acquisito una prospettiva in parte diversa.

Mathilde, che vive con la madre vedova di un contabile integrando la piccola pensione con l'affitto di una camera, viene presentata con una descrizione d'ambiente che è anche storicamente puntuale, inquadrata nell'ultimo periodo del cancellierato di Bismarck, dal 1888 al 1890, cioè in quel biennio di transizione dall'epoca « bismarckiana » a quella « guglielmina ». L'attacco del romanzo (cui Fontane attribuiva fondamentale importanza²¹) introduce nello squallido sviluppo edilizio della Berlino del tempo:

Möhrings wohnten Georgenstraße 19 dicht an der Friedrichsstraße. Wirt war Rechnungsrat Schultze, der in der Gründerzeit mit dreihundert Talern spekuliert und in zwei Jahren ein Vermögen erworben hatte (M, 5).

Qui, all'interno di rapporti sociali basati soltanto sul denaro, su quella « *Geldsackgesinnung* » borghese che aveva contagiato secondo Fontane tutte le classi sociali²², si impone una rete di comportamenti codificati²³ e risulta ad esempio discriminante ai fini della collocazione sociale se l'abitazione è situata « *drei oder vier Treppen hoch* » (M, 5).

²⁰ Fontane - Tagebuch 1895 (*Dichter über ihre Dichtungen*, cit., vol. 2, p. 464).

²¹ Si veda la lettera a G. Karpeles del 18/8/80 (*Br. II*, p. 27): « Das erste Kapitel ist immer die Hauptsache und in dem ersten Kapitel die erste Seite, beinahe die erste Zeile ».

²² *Von Zwanzig bis Dreißig*, HA *Aufsätze* etc., vol. 4, pp. 186-87.

²³ Cfr. G. Mahal, *Fontanes Mathilde Möhring*, cit., p. 27.

Ma non è soltanto la descrizione d'ambiente che è realistica e puntuale, quale la si può riscontrare anche in altri romanzi berlinesi dell'autore. Anche il ritratto fisico della protagonista viene tracciato in modo chiaro e quasi inesorabile. Ricollegandosi alle caratteristiche peculiari del nome, che tanto peso rivestono nella narrativa fontaniana (*nomen est omen*), Mathilde

war nun eine richtige Mathilde von dreiundzwanzig. Das heißt, eine ganz so richtige Mathilde war sie doch nicht, dazu war sie zu hager und hatte einen grisen Teint. Und auch das aschblonde Haar, das sie hatte, paßte nicht recht zu einer Mathilde (M, 7).

È un nome che ricorda la governante e la dispensa²⁴, e di una vera e propria Mathilde essa ha « *das Umsichtige, das Fleißige, das Praktische* » (M, 7). In complesso una figura che trasuda prosa:

[...] die dünnen Lippen, das spärlich angeklebte, aschgraue Haar, das zu klein gebliebne Ohr, daran allerhand zu fehlen schien, alles nahm dem ganzen jeden sinnlichen Zauber, und am nüchternsten wirkten die wasserblauen Augen. Sie hatten einen Glanz, aber einen ganz prosaischen [...] (M, 8).

In contrasto con queste caratteristiche si pone il « *Gemmengesicht* » (M, 7, 8) « *mit dem edlen Profil* » (M, 8) che in parte la redime; solo questa purezza di linee sembra cioè distanziarla dalla mediocrità dell'aspetto e dell'ambiente. Anche *Irrungen Wirungen* recava il sottotitolo « *Eine Berliner Alltagsgeschichte* », ma quanto siamo distanti da una figura « naturale » come Lene, o anche dalle Cécile e dalle Effi, le « *Magdalenen* » cui andavano le simpatie di Fontane, giovani donne che « *alle einen Knacks*

²⁴ Si confronti il dialogo in *Cécile* (HA, *Sämtliche Romane*, vol. 2, p. 216): « 'Ja', lachte Cécile. 'Mathilde! Wirklich. Man hört das Schlüsselbund'. 'Und sieht die Speisekammer. Jedesmal, wenn ich den Namen Mathilde rufen höre, seh' ich den Quersack, darin in meiner Mutter Hause die Backpflaumen hingen. Ja, dergleichen ist mehr als Spielerei, die Namen haben eine Bedeutung' ».

weghaben»²⁵ e di cui si invaghiva non per la loro virtù, ma per la loro umana fragilità, per i loro difetti e debolezze.

Nell'ambiente di Mathilde vigono invece le regole della « Proppertät », eredità degradata della virtù gelosamente custodita dalla borghesia tedesca del Settecento. La raccomandazione del padre sul letto di morte era stata: « Mathilde, halte dich propper » (M, 6) e in effetti:

Mathilde hielt auf sich, das mit dem « propper » hatte sich ihr eingeprägt, aber sie war trotzdem nicht recht zum Anbeißen, was doch das eigentlich Appetitliche ist, sie war sauber, gut gekleidet und von energischem Ausdruck, aber ganz ohne Reiz (M, 7).

La virtù piccolo-borghese viene inoltre consapevolmente strumentalizzata: « Zu dem Plan, den sie sich ausgedacht hatte, gehörte durchaus Tugend » (M, 36).

Si può allora capire l'atteggiamento ambiguo di Fontane nei confronti di questa sua creatura: Mathilde non può essere descritta con l'immediata simpatia di Effi Briest: la distanza focale ridottissima²⁶ non consente il benché minimo tono da « Märchen » (quale si insinua persino nell'ambiente berlinese di *Irrungen Wirungen*) e mette in luce ogni particolare anche sgradevole. In Mathilde Hugo Großmann vedrà « ein echtes deutsches Mädchen » (M, 43). Mathilde Möhring è quindi la versione giovanile della « deutsche Frau »²⁷, l'accezione più ridotta e piccolo-borghese della « Berliner Madamm » che Fontane esecrava. Nella giovane donna si riscontrano però a dire il vero non solo questi connotati, ma anche certe caratteristiche individuali positive di intelligenza e di volontà, che si concretano nei suoi possibili sforzi per emergere, farsi strada, avere una sicurezza materiale, un titolo;

²⁵ Lettera a Grünhagen del 10/10/95, Br. II, p. 382.

²⁶ Cfr. G. Mahal, *Fontanes Mathilde Möhring*, cit., p. 27.

²⁷ « Uralte Themen uralter Epochen / Werden am liebsten durchgesprochen: / Die Küche, die Wäsche, die Wohnung — und dann / (Unerschöpfliches Thema) « mein Mann, mein Mann » (HA, *Sämtliche Romane* etc., vol. 6, p. 370).

sforzi che applicherà dapprima a Hugo Großmann, ma dopo la morte del marito anche a se stessa.

Se non è, ovviamente, un fatto isolato che al centro dei romanzi di Fontane ci sia una personalità femminile, mai come nel caso di Mathilde è lei quella che tiene in mano (o per lo meno se ne illude) le fila della vicenda, mentre l'uomo presenta una certa lievità e naturalezza caratteristiche delle protagoniste femminili. Anche Holk in *Unwiederbringlich* dimostra una leggerezza simile a quella di Hugo Großmann, ma in *Mathilde Möhring* la donna non è soltanto il carattere più forte: essa invade anche un campo cosiddetto « maschile »²⁸. Ciononostante la breve ascesa sociale di Mathilde si concluderà dopo la morte del marito, diventato grazie ai calcoli e all'inflessibile tenacia di lei sindaco di una cittadina di provincia, esattamente due anni dopo l'inizio nello stesso ambiente piccolo-borghese con la cui descrizione apre il romanzo.

Ora, se Mathilde è forse il solo personaggio fontaniano che agisce concretamente all'interno delle sue possibilità, operando con capacità genericamente umane e non specificamente femminili, anche in questo concreto agire l'autore sembra scorgere i segni di una *hybris* che porterà al rovesciamento della sorte della protagonista. Ed ecco che sui suoi calcoli pur così razionali si addensano fin dall'inizio i cupi presagi della « Vorausdeutung » (anche se si può ritenere che Fontane avrebbe in una successiva stesura, se non eliminato, per lo meno attenuato questi momenti). Di fronte ai piani di Mathilde, ecco allora i continui accenni: « [...] du kannst auch falsch rechnen » (M, 39); « Denn der Mensch denkt, und Gott lenkt, und heute rot und morgen tot » (M, 104), espressi in genere dalla pavidità saggezza popolare, venata di lamento lacrimoso, della madre Möhring.

²⁸ Scrive H.H. Reuter (*op. cit.*, p. 697): « Im gesamten Werk Fontanes begegnen wir keiner Frau, die so viel 'männliche' Entschlossenheit, 'männliches' Selbstvertrauen, 'männliche' Klugheit zeigt wie Mathilde ». Si veda anche l'introduzione *Die Frau im Erzählwerk Fontanes, a Märkische Romanze*, Berlin 1962, pp. 5-29.

Eppure Mathilde riuscirà in parte a risollevarsi: nel finale la sua « Resignation »²⁹ presenta una certa connotazione attiva, e la giovane donna realizza qualcosa di adeguato alle sue possibilità, diventando insegnante; come sarebbe del resto dovuto avvenire senza la morte prematura del padre. Certamente le più belle figure popolari berlinesi di Fontane, come Lene Nimptsch e Pauline Pittelkow, vivono appieno la realtà che le circonda, senza nascondersi dietro falsi schemi. Di questo realismo Mathilde possiede però le caratteristiche meno attraenti: suo è il calcolo del piccolo borghese tutto teso all'ascesa, che con le capacità di rinuncia, di tenacia, di adattamento, riesce a « prevedere » il futuro cercando di sconfiggere la sorte avversa e di volgerla a proprio favore. Ma anche i suoi accorti calcoli corrispondono a loro volta ad una necessità sociale³⁰, perché si tratta dell'unica possibilità che si offre alle classi medio-inferiori.

Esiste, come detto, una netta inversione di ruoli nel rapporto fra Mathilde e Hugo, lo studente di provincia candidato agli esami di referendario in materie giuridiche, di carattere pigro e sognatore, senza alcuna propensione per la concentrazione e lo studio; ma se è una questione di opposti temperamenti, essa si intreccia peraltro con il rapporto sociale e con una diversa concezione della « Bildung ». *Mathilde Möhring* può essere considerata per certi aspetti anche come variante in sedicesimo del tema fontaniano della *mésaillance*, che vede abitualmente due classi sociali più differenziate³¹. Qui il confronto si svolge in termini più ravvicinati che in altre opere (ma anche in *Frau Jenny Treibel* le barriere di classe fra « Bildungs- » e « Besitzbürgertum » si rivelano insuperabili³²). In *Mathilde*

²⁹ Cfr. K. Richter, *Resignation. Eine Studie zum Werk Theodor Fontanes*, Stuttgart-Berlin-Mainz 1966.

³⁰ Si veda G. Erler, « Nachwort » (M, 128).

³¹ W. Hoffmeister sottolinea il carattere di romanzo sociale dell'opera e tende a mettere in rilievo le differenze di ceto: cfr. *op. cit.*, specie p. 136.

³² Osserva il professor Schmidt in *Frau Jenny Treibel*: « In

Möhring entrambi i protagonisti sono di matrice borghese, ma l'uomo è più vicino alla piccola nobiltà di provincia che alla piccola borghesia cittadina di Mathilde e di sua madre³³, che corrono oltretutto continuamente il rischio di scivolare nel 'quarto stato'. In effetti entrambi i protagonisti, sia Mathilde che Hugo, sono abbastanza moderni rispetto ad altre opere di Fontane e dell'epoca in genere, nel senso che si presentano sciolti dai legami di una famiglia patriarcale, e decidono liberamente del loro destino. Mathilde con la maggiore istruzione e lucidità si impone facilmente sulla vecchia Möhring sempre pronta al lamento e anche Hugo affronta senza incontrare particolari ostacoli il disagio della madre e delle sorelle di fronte al matrimonio con una « Philöse ». Mathilde tende inoltre ad emergere dalla sua classe, mentre Hugo, figlio di un sindaco benestante della Prussia occidentale, sarebbe forse destinato senza l'intervento della giovane donna a scendere al di sotto della sua condizione: « Und wenn du Referendar werden solltest, was vielleicht möglich, Assessor wirst du nie » (M, 26), gli predice l'amico Rybinski.

Di carattere pigro e sognatore, Hugo è anche fisicamente debole: « Er ist bloß faul und hat kein Feuer im Leibe » (M, 18), sembra vecchio, è « schläfrig » e « sentimental » (*ibid.*). Ammalatosi dapprima di morbillo e poi destinato a morire improvvisamente per la ricaduta di una grave polmonite³⁴ rappresenta una delle prime figure di esponenti della decadenza borghese, che già si affacciano, mentre ancora si assiste, come nei *Poggenpuhls*, alla decadenza della nobiltà³⁵; e l'occhio del tardo Fontane non ri-

eine Herzogsfamilie kann man allenfalls hineinkommen, in eine Bourgeoisefamilie nicht » (HA, *Sämtliche Romane etc.*, vol. 4, p. 465).

³³ Cfr. W. Hoffmeister, *op. cit.*, pp. 136-37.

³⁴ G. Lukács vede nella morte del protagonista un *deus ex machina* che pone fine a quella che si presentava come una « vielversprechende Satire » conducendo la vicenda ad uno « (vom Standpunkt der herrschenden Klasse) 'seelisch verinnerlichten' happy end » (*Der alte Fontane*, in *Die Grablegung des alten Deutschland*, Neuwied/Berlin 1967, pp. 144-45).

³⁵ Cfr. W. Hoffmeister, *op. cit.*, pp. 143-44.

mane insensibile neanche di fronte a questo aspetto. Si possono inoltre osservare anche alcune avvisaglie di quella contrapposizione fra vita borghese ed esistenza artistica, che si intreccia strettamente al dualismo salute-malattia e che, a partire dal romanzo giovanile *Buddenbrooks*, verrà portato alle ultime conseguenze da Thomas Mann.

Ma Hugo Großmann ha anche un carattere superficiale e spensierato: il suo ricordo torna volentieri all'infanzia nell'animata cittadina di Owinsk. A Berlino i suoi divertimenti sono le rappresentazioni teatrali e di vario genere. L'entusiasmo per uno spettacolo di acrobazia, reclamizzato nel cartellone da una bella trapezista che si libra nell'aria, trova in lui palesi riferimenti autobiografici:

Es ist sonderbar, daß mir alles Praktische so sehr widerstreitet. Man kann es eine Schwäche nennen, aber vielleicht ist es auch eine Stärke. Wenn ich solche schöne Person durch die Luft fliegen sehe, bin ich wie benommen und eigentlich beinah glücklich. Ich hätte doch so was werden müssen, ausübender Künstler oder Luftschiffer oder irgendwas recht Phantastisches. Oder Tierbändiger [...] (M, 66).

Sono gli stessi sogni della Gräfin Melusine nello *Stechlin!*³⁶ Ma Hugo deve rendersi contemporaneamente conto che la funzione di domatrice è assunta da Mathilde che lo tiene saldamente in pugno. La « Tochter der Luft »³⁷ non è più una donna, come Effi e varie altre protagoniste, ma l'uomo, incorreggibile sognatore, che si raffigura anche idilliche evasioni nelle vesti di « Bahnhofsinspektor » o di telegrafista (M, 77).

³⁶ « Sonderbar, gefahrlose Berufe, solche, die sozusagen eine Zipfelmütze tragen, sind mir von jeher ein Greuel gewesen. Interesse hat doch immer nur das Vabanque: Torpedoboote, Tunnel unter dem Meere, Luftballons. Ich denke mir, das Nächste, was wir erleben, sind Luftschifferschlachten », HA, *Sämtliche Romane* etc., vol. 5, p. 156.

³⁷ Cfr. P. Demetz, *op. cit.*, p. 212: « Selbst in der pragmatischen und auf das Nützliche gerichteten Welt der kleinbürgerlichen Möhring ist die 'Tochter der Luft' repräsentativ für das Außer-gesellschaftliche, das Unpraktische, das 'Romantische' ».

Ma il rapporto fra i protagonisti comporta anche, come già accennato, una diversa concezione della « Bildung »: Hugo Großmann rappresenta certamente un aspetto ambiguo di consumismo culturale. Egli dà la preferenza al godimento estetico di alcune pagine soprattutto di poesia. Affermando: « Und man hat seinen Lenau doch nicht umsonst intus » (M, 26) si appoggia a dei valori che dovrebbero formargli un baluardo proprio nei confronti della meschinità piccolo-borghese delle Möhring. Il giovane trascura inoltre i libri di diritto per la continua lettura di Schiller, Calderon, ma anche di Ibsen e soprattutto di Zola.

Nel mondo piccolo-borghese di Mathilde non c'è invece posto né per la letteratura né per la poesia. Ma anche la giovane donna, che dapprima non ha sensibilità alcuna per la dimensione estetica (anche se nella Georgenstraße si parla di lei come di « sehr gebildetes Mädchen » (M, 7)) comincia ad apprezzare alcuni valori che prima le erano sfuggiti, come quello « Spielriges »³⁸, quel gioco distaccato di conversazione brillante che solo alcuni strati sociali possono permettersi:

[...] feine Leute, die sind so und die behandeln all so was spielrig und lassen immer [...] den rechten Ernst vermissen (M, 52).

Mathilde riesce anche, sia pure con un atto di volontà e di dissimulazione, a distaccarsi per un breve periodo dalla propria prosa:

[...] aber in ihrer Klugheit empfand sie, daß etwas Nüchternes und Prosaisches darin liegen würde, den Tag nach der Verlobung, der noch dazu der erste Weihnachtsfeiertag war, zur Behandlung solcher Fragen heranziehen zu wollen, und so bezwang sie sich und nahm sich vor, ihm eine Woche Weihnachtsferien zu bewilligen und ihn zu kleinen Vergnügungen anzuregen. Er sollte sehn, wie gut er's auch im Behaglichen getroffen hab und daß Thilde durchaus verstehe, sich seinen Wünschen anzupassen. Am Ende dieser Ferienwoche wollte sie dann mit der Prosa herausrücken, unter Hinweis darauf, daß ohne Durchführung ihres Programms von Glück und Zufriedenheit und überhaupt von einem Zustandekommen ihrer Ehe gar keine Rede sein könne (M 56-57).

³⁸ Cfr. W. Hoffmeister, *op. cit.*, pp. 133-34.

La giovane donna comincia a trasformarsi, è addirittura « nicht zum Wiedererkennen » (M, 57).

Il rapporto ideologico fra i due protagonisti, strettamente intrecciato alla loro concezione della « Bildung » è quindi senz'altro più sottile che in altre opere fontaniane. In *Irrungen Wirungen* Botho constata rileggendo le lettere di Lene con i suoi errori di ortografia: « Arme Bildung, wie weit bleibst du dahinter zurück »³⁹, in quanto contrappone una « Bildung » male intesa alla « Natürlichkeit » di Lene.

Certamente il discorso si farà più articolato e più ampio in *Frau Jenny Treibel*, dove investe palesemente la funzione della cultura nella Germania bismarckiana⁴⁰. Il romanzo doveva chiamarsi inizialmente « Frau Kommerzienrätin oder Wo sich Herz zum Herzen findet »⁴¹, dai versi conclusivi di una poesia che Wilibald Schmidt, professore di lettere classiche, aveva indirizzato in gioventù alla sua amica Jenny, salita poi con il « Kommerzienrat » Treibel (nuovo ricco dei « Gründerjahre ») ad una posizione altoborghese. Con *Frau Jenny Treibel* Fontane intendeva, come noto, svelare:

das Hohle, Phrasenhafte, Lügnerische, Hochmütige, Hartherzige des Bourgeoisstandpunktes [...], der von Schiller spricht und Gerson meint⁴².

È Schiller con il suo « Ideal » più che Goethe che rappresenta il poeta per eccellenza; nell'idealismo di Schiller soprattutto si identifica il « Besitzbürgertum » dell'epoca. Ma se la problematica può sembrare simile in *Frau Jenny Treibel* e *Mathilde Möhring* in quanto protagonista è la « Laufbahn » di una donna⁴³, la trattazione è diversa. Nel primo caso assistiamo al processo di generalizzazione di

³⁹ HA, *Sämtliche Romane* etc., vol. 2, p. 455.

⁴⁰ Si veda tutto il capitolo « Besitz und Bildung » in W. Müller-Seidel, *op. cit.*, pp. 285-331.

⁴¹ Lettera del 9/5/88 al figlio Theo (*Br. II*, p. 191).

⁴² *Ibidem*.

⁴³ W. Müller-Seidel, *op. cit.*, p. 320.

un destino individuale, che può prestarsi all'attacco della satira; nel secondo invece la vicenda non è affatto paradigmatica. Esistono ovviamente notevoli affinità fra la situazione iniziale di Mathilde e quella di Jenny Bürstebinder, figlia di un piccolo negoziante; ma il personaggio di Mathilde, pur nel calcolo apparentemente rigido, è caratterizzato da una maggiore profondità, lucidità e onestà intellettuali, spesso fraintese dai critici che la condannano senza appello⁴⁴. Essa punta più sulle sue doti 'borghesi' e 'maschili' che su quelle 'femminili', di cui del resto non dispone; Jenny sfrutta invece i suoi « kastanienbraune Locken »⁴⁵ e abbandona il giovane poeta per un pretendente più ricco e promettente. Una volta arrivata nella scala sociale — ed è in questo momento che la colgono gli strali della satira fontaniana — Jenny può permettersi il tipico consumo culturale del pubblico borghese, che parla continuamente di « das Ideale » e di « das Höhere », « während ihr in Wahrheit nur das Kommerzienrätliche, will sagen viel Geld, das 'Höhere' bedeutet »⁴⁶.

Non può sfuggire la vicinanza di Fontane a quelle accuse che Nietzsche lanciava contro il « System der Nicht-Kultur »⁴⁷ della Germania dei « Gründerjahre » nelle *Unzeitgemäße Betrachtungen*, anche se questo tipo di critica fontaniana e gli accenni alla « Umwertung » che ritroviamo nello *Stechlin* non si possono assumere senz'altro come una forma di identificazione⁴⁸.

⁴⁴ Si veda ad es. F. Martini, secondo cui il carattere di Mathilde « streift schon an das Unmenschliche » (*Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus [1848-1898]*, 2ª edizione riveduta, Stuttgart 1964, p. 782).

⁴⁵ HA, *Sämtliche Romane* etc., vol. 4, p. 300.

⁴⁶ Lettera al figlio Theodor Fontane del 9/5/88 (*Br. II*, p. 191).

⁴⁷ *Unzeitgemäße Betrachtungen I*, in *Nietzsche Werke*, Kritische Gesamtausgabe a cura di G. Colli e M. Montinari, III, 1, Berlin-New York 1972, p. 162.

⁴⁸ Si veda in merito W. Müller-Seidel, *op. cit.*, pp. 298 e 466: « Als Gesellschaftskritik, als Sprachkritik wie als Geschichtskritik nähert er sich vielfach den Denkformen Nietzsches an ». Si veda anche *ivi*, p. 527.

Ora, se i valori culturali rimangono problematici anche in *Frau Jenny Treibel*, dove pure sono rappresentati con un certo prestigio dal filologo classico Schmidt⁴⁹, tanto più sono offuscati in *Mathilde Möhring*, dove portatori di quel « Höheres » che finisce per attirare la protagonista sono individui destinati al fallimento: oltre a Hugo, assiduo lettore dei volumetti Reclam, un cugino architetto amante dell'alcool, e l'amico Rybinski, un esponente della piccola nobiltà della Prussia Occidentale che calca le scene nelle vesti di Kosinsky (quest'ultimo personaggio verrà più ampiamente sviluppato nella figura di Klessentin nei *Poggenpuhls*). Ma non solo la figura dell'attore, proprio la funzione del teatro, componente fondamentale della « Bildung » nella cultura borghese tedesca a partire dal Settecento, si ritrova qui in chiave desublimata: « Theater bildet », esclama Mathilde al ritorno dalla rappresentazione dei *Räuber*. In realtà la chiave di lettura sta nell'interpretazione dell'uscita serale come occasione di conquista sociale e di trappola amorosa per la protagonista, sta nelle rozze domande a lei rivolte dalla madre Möhring, che attualizza come un fatto incomprensibile lo spettacolo schilleriano.

Mathilde si apre dunque, attraverso un esemplare già decadente della borghesia, a quel « Höheres » che si delinea in tutta la sua problematicità. Il processo coincide con la sua uscita dalle anguste condizioni della « Georgenstraße », e si concretizza nella sua appartenenza all'amministrazione statale prussiana, sia pure solo a livello di consorte del primo cittadino di Woldenstein, un « Nest » della Prussia occidentale.

Durante un ballo, ormai in ampia misura trasformata, Mathilde confesserà:

⁴⁹ Si veda anche H. Aust, *Anstößige Versöhnung? Zum Begriff der Versöhnung in Fontanes 'Frau Jenny Treibel'*, in « Zeitschrift für deutsche Philologie » 92 (1973, Sonderheft), pp. 101-26; nonché D. Kafitz, *Die Kritik am Bildungsbürgertum in Fontanes Roman 'Frau Jenny Treibel'*, ivi, pp. 74-101.

Ja, Herr Landrat. Je mehr ich die kleinen Verhältnisse fühlte, die mich umgaben, je mehr empfand ich eine Sehnsucht der Auffrischung, die nur, ich will nicht sagen das Ideal, aber doch das Höhere geben kann. Ich darf sagen, daß die Reden des Fürsten erst das aus mir gemacht haben, was ich bin (M, 97).

Ora, anche senza sopravvalutare l'affermazione di Mathilde⁵⁰, l'accento a Bismarck fa chiaramente emergere l'inscindibile legame che intercorre fra il « Höheres » e l'ideologia della classe dirigente, nel senso di quella che Nietzsche definiva « Extirpation des deutschen Geistes zu Gunsten des "deutschen Reiches" »⁵¹.

Esistono dunque tutte le premesse per un'ulteriore ascesa sociale di Mathilde, che a Woldenstein riesce a conciliarsi molto accortamente il favore di conservatori e progressisti:

Wäre Hugo am Leben und im Amt geblieben und nach Ablauf (was nicht anzunehmen, aber doch auch nicht unmöglich) seiner Woldensteiner Amtszeit wegen bewiesener Tüchtigkeit zum Oberbürgermeister einer Provinzialhauptstadt gewählt worden, so würde seine Frau, bei Besuchen des Oberpräsidenten, ja selbst der Kaiserparaden, die Honneurs des Hauses mit ausreichender Geschicklichkeit und jedenfalls mit vollkommener Unbefangenheit gemacht haben [...] (M, 113).

Ma il momento culminante del successo della giovane donna in cui, con una netta inversione di ruoli, essa starebbe per diventare addirittura una « Tochter der Luft », coincide già con la tragica malattia di Hugo. Il punto della massima ascesa implica già la caduta. Più concretamente, la gita in slitta che Mathilde compie con un vecchio conte polacco, Wotan impellicciato, assaporando per la prima volta l'ebbrezza di quel volo che elettrizza altre eroine fontaniane, segna contemporaneamente l'inizio della malattia del marito. Per Mathilde è la ricaduta nei limiti

⁵⁰ L'importanza del rapporto con Bismarck è sottolineata soprattutto da G. Mahal, *Fontanes Mathilde Möhring*, cit.

⁵¹ F. Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen I*, cit., p. 156.

piccolo-borghesi. Ma essa non fatica a riconciliarsi con l'ambiente cui appartiene:

Zu Thildens besondern Eigenschaften gehörte von Jugend auf die Gabe des Sichanpassens, des Sichhineinfindens in die jedesmal gegebene Lage. [...] jetzt, wo sie sich nach einem kurzen Erfolg auf die Stufe zurückversetzt sah, von der sie ausgegangen war, fand sie sich auch darin zurecht und nahm ihr altes Leben ohne jede längere Betrachtung und jedenfalls ohne Klage darüber wieder auf. Die Sache lag so und so, folglich mußte so und so gehandelt werden. Nur nicht nutzlose Betrachtungen (M, 113).

Ora, l'azione del personaggio femminile su quello maschile è ben visibile e si realizza in concreti risultati, tant'è vero che alla fine questi si rende conto di aver avuto un po' di successo per merito di Mathilde. Ma sia all'esame di referendum che nella cittadina di Woldenstein come sindaco, Hugo Großmann si impone, oltre che per i preziosi suggerimenti impartitigli da Mathilde, anche per le sue doti naturali e di simpatia. Secondo la protagonista, Hugo ha « was Edles, das heißt, so auf seine Art » (M, 46); e « Er sieht ja doch aus wie auf der Kanzel » (M, 46). Più avanti, Mathilde spiegherà alla madre:

Das Untere, das Niedere. Daneben gibt es aber auch was, das ist das Höhere. Und sieh, wer das hat, der kann auch das Schwache stark machen. Lange vor hält es wohl nicht, aber es kommt doch, es ist doch da. Und wie er gegen das Hässliche ist, so ist er auch gegen das Schlechte, und wie er für das Hübsche ist, für das richtige Hübsche, so ist er auch für das Gute (M, 63).

Mathilde è dunque portata a riconoscere in Hugo, nel suo « zu weiches Herz » (M, 62) delle qualità naturali positive⁵², proprio quelle che a lei, nella sua determinazione sociale, non era stato concesso di possedere:

⁵² Hugo Großmann ha molto probabilmente una componente polacca (come del resto le cugine che assistono al suo matrimonio), che nella costruzione dei romanzi fontaniani rappresenta un elemento da contrapporre al mondo dell'ordine prussiano, con una connotazione per lo più positiva (si veda D. Sommer, *Das Polenbild*

Ich habe mich immer überlegen geglaubt. Es war nicht so. Wenn das ewige Nachrechnen klug ist, dann ist Mutter die klügste Frau. Von den andren, zu denen Hugo gehörte, hat man doch mehr, und ich will versuchen, daß ich ein bißchen davon wegstriege. Aber es wird mir wohl nicht viel helfen; von Natur bin ich gradeso wie Mutter, sie berechnet immer, was es kostet, und ich rechne mir den Vorteil aus (M, 112).

Pur nella lucida consapevolezza dell'innata propensione al calcolo e all'interno di una situazione finanziaria che deve risultare precaria dall'inizio alla fine⁵³, rappresentando la maledizione della costante determinazione economica (che è anche sociale e culturale), la protagonista partecipa ad un processo di formazione più sotterraneo, che potremmo chiamare di vera « Herzensbildung ».

Fontane ha creato dunque lo spazio per una certa « Verklärung » di Mathilde:

Ich dachte, wunder was ich aus ihm gemacht hätte, und nu finde ich, daß er mehr Einfluß auf mich gehabt hat als ich auf ihn. Rechnen werd ich wohl immer, das steckt mal drin, aber nicht zu scharf, und will hülfreich sein und für die Runtschen sorgen. Schon deshalb, weil die Runtschen seine einzige Renonce war. Und wenn er das sieht, wird er mir's danken. Aber er wird es wohl nicht sehn (M, 113)⁵⁴.

Che il romanziere prevedesse espressamente un sia pur esile processo di trasfigurazione, trova conferma anche nelle annotazioni: « [...] auch das ist gut, daß Thilde schließlich — namentlich unmittelbar nach dem Tode Hugos — etwas von ihrer Prosa verliert und vorübergehend

Fontanes als Element nationaler Selbstverständigung und -kritik, in « Weimarer Beiträge » 16 (1970), n. 11, pp. 173-190.

⁵³ Cfr. M, 142.

⁵⁴ La Runtschen, vecchia donna delle pulizie con una benda nera sull'occhio, rappresenta la versione più secolarizzata e realistica delle « Hexen » fontaniane, da Hoppenmarieken alla Buschen dello *Stechlin*. Qui essa impersona la proiezione della paura sociale — specie della madre Möhring — di ricadere nelle condizioni delle « kleine Leute » (cfr. W. Hoffmeister, *op. cit.*, p. 134).

unter einen stillen Einfluß des Toten und seines milden Wesens kommt » (M, 142)⁵⁵.

Pur mancando la piena identificazione dell'autore con il personaggio, l'atteggiamento di Fontane non è mai malevolo. Non è ancora — come si augurerebbe Martini⁵⁶ — quello satirico di Sternheim, che accompagna il borghese della Germania guglielmina nella sua ascesa, togliendogli in qualche modo la profondità e assimilandolo già al grafifiante segno senza spessore dei disegni di Grosz; né quello disperante di Horváth, che dopo la catastrofe della guerra scava ormai nella « Massenpsychologie des Faschismus ». Fontane, ancora legato ad una conciliante poetica ottocentesca, si apre sì, per un'esigenza realistica, ad alcuni aspetti anche sgradevoli della quotidianità, ma non può fare a meno di trasfigurarla col velo della poesia, quale funzione della letteratura e dello scrittore.

In *Mathilde Möhring* la protagonista riflette l'ambiguità del romanziere. Nelle altre opere le figure femminili, personaggi « gentili », « naturali », sono per lo più destinate a riassorbire le contraddizioni pagando a caro prezzo proprio con la loro lacerazione, ma rimanendo uguali a se stesse, appunto « natura ». Mathilde Möhring, tenace figlia di quello che si potrebbe definire il « naturalismo inconsequente » di Fontane, subisce un lieve processo di formazione. Problematica rimane la « Bildung » in senso stretto, ma il romanziere non affronta la questione alle radici, e preferisce far balenare sullo sfondo dei tenui valori umani, affermando anche implicitamente la validità di quella letteratura che ancora sa e vuole individuarli.

(dicembre 1979)

⁵⁵ Il sole mattutino che illumina con un orlo dorato le nuvole grigie lascia presagire a Thilde un futuro positivo (M, 113). Scrive F.C. Delius, *Der Held und sein Wetter*, München 1971, p. 99: « Fontane setzt zwar Natur und Wetter gezielt und entsprechend der Konzeption der Höhepunkte ein, aber er formuliert nicht lange an ihr herum. Die Naturerscheinungen werden begrifflich gefaßt, sie sind mit konstantem Bedeutungsgehalt versehen ».

⁵⁶ Cfr. F. Martini, *op. cit.*, p. 782.

MINE-HAHA E L'UTOPIA AUTORITARIA
DI FRANK WEDEKIND

di
VIVETTA VIVARELLI
Firenze

« Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. »

H. v. Kleist, *Über das Marionettentheater*

« Zur Sehnsucht nach der Natur gehört der Kampf gegen den Geist. »

L. Löwenthal, *Knut Hamsun*

« Nel 1895 volli scrivere la mia utopia. Dei 18 capitoli previsti per il romanzo furono terminati solo i primi tre, che in seguito — solo in ragione delle qualità stilistiche che mi sembravano possedere — pubblicai col titolo *Mine-haha*. »

Con queste parole Wedekind giustificava il suo scritto « sulla educazione fisica delle fanciulle » in una lettera del 10-1-1909 a Georg Brandes, da poco edita¹, in cui cer-

¹ Il carteggio tra Wedekind e Brandes è stato pubblicato per la prima volta, a cura di Klaus Bohnen, in « Euphorion », Nr. 72, 1978; la lettera in questione si trova alle pp. 112-116. Come rileva il curatore, nelle opere più tarde di Wedekind Brandes criticava soprattutto il tentativo di conciliare i continui riferimenti a situazioni concrete con l'impiego sempre più programmatico di cifre allegoriche.

cava di chiarire, in risposta ad alcuni rilievi del critico, ragioni ed intenti delle sue opere più discusse e problematiche. Il riferimento a *Mine-haha*, nel contesto delle brevi note in difesa dei drammi, suggerisce in Wedekind una sorta di predilezione per il frammento iniziale ed unico documento della « sua » utopia consegnato alla stampa.

Il racconto, singolare per l'indeterminatezza simbolica che si innesta nell'apparente realismo narrativo, si presenta dunque come una utopia pedagogica. L'autore sembra riprendere e comporre nelle memorie della protagonista i principi educativi vòlti, nei drammi e nelle opere teoriche, a riscattare il corpo dall'ipertrofia dello spirito, la *Unnatur*, una delle nubi all'orizzonte della *Zivilisation* cui guardavano sgomenti gli intellettuali di fine secolo. Tale intento è esplicitamente dichiarato da Wedekind quando, nel corso della stessa lettera, a proposito del ciclo di Lulu afferma: « Lulu è, a dire il vero, soltanto l'esaltazione del corporeo, proprio come *Mine-haha* ».

Il momento storico-culturale in cui si iscrive *Mine-haha* è quello di un rinnovato fervore per la gioventù — basta pensare all'abuso della parola *Jugend* in quegli anni² — che si accompagna, nel generale rifiuto della cultura dei padri, alla critica dei sistemi didattici tradizionali, parodiati da Wedekind nel *Risveglio di primavera*. Il desiderio di un recupero delle energie fisiche e spirituali dei giovani in un ambiente naturale e l'atteggiamento polemico contro un'educazione esclusivamente 'libresca' doveva condurre di lì a pochi anni a una fioritura di proposte ed esperimenti pedagogici dagli accenti spiccatamente antiborghesi, come quelli di Lietz, Wynecken e Geheb, e alla fondazione di scuole all'aria aperta (il primo « Lander-

² « È lo *Jugendstil*; in altre parole, uno stile in cui la vecchia borghesia maschera il presentimento della propria debolezza dilagando cosmicamente in tutte le sfere e abusando, ebbra di futuro, della 'gioventù' come di una parola magica » cfr. W. Benjamin, *Rückblick auf S. George*, in *Schriften*, hrsg. von Th. und Gretel Adorno, Frankfurt am Main 1955, Band II, p. 325 (tr. ital. *Avanguardia e rivoluzione*, di A. Marietti, Torino 1973, p. 142).

ziehungsheim » di Lietz è del 1898), dove si privilegiavano gli esercizi fisici, il lavoro in comune e le pratiche naturalistiche. L'entusiasmo di rigenerazione nella natura, oggetto di un culto di ispirazione pagana e romantica al tempo stesso, il gusto della disciplina fisica, della sana nudità e i tratti spartani dell'educazione, che va sottratta alla famiglia, sono alcune delle istanze educative presenti in *Mine-haha* e, pochi anni più tardi, negli scritti dei teorici e dei fondatori delle nuove scuole convitto³. Tali contenuti programmatici per così dire di attualità, legati al loro tempo⁴, si combinano singolarmente col carattere emblematico-mitico che la vicenda viene ad assumere. Di qui l'interesse per una rilettura di questo racconto (rimasto quasi sempre nell'ombra della ben più famosa produzione drammatica), che si può ricondurre a due ragioni principali. La prima è che la forma letteraria scelta, sganciata dalle sperimentazioni formali e dai condizionamenti della tecnica drammatica, si presta meglio a una riflessione critica sull'utopia proposta dall'autore e i suoi risvolti ideologici: in *Mine-haha* e negli abbozzi del romanzo mitico concepito come sua continuazione e mai terminato, si possono se-

³ A. Kutscher, il biografo di Wedekind scrive: « Jacques Dalcroze ne ha tratto ispirazione (da *Mine-haha*) per la sua educazione ritmica nella scuola di Hellerau. » cfr. A. Kutscher, *F. Wedekind. Leben und Werk*, München 1964, p. 205 (ed. ridotta e riveduta da K. Uhde per il centenario della nascita di Wedekind dell'opera *F. Wedekind. Sein Leben und seine Werke*, München 1922-1931). Per una panoramica di quest'ansia di rinnovamento e di esaltazione del corpo, a cominciare dall'educazione dei giovani fino all'abbigliamento delle donne, che si associa al culto della salute, della euritmia e della danza, si veda R. Hamann-J. Hermand, *Stilkunst um 1900*, München 1973, p. 160 e sg.

⁴ Th. W. Adorno, riferendosi in una conferenza radiofonica del 1932 ai contenuti ormai 'datati' di Wedekind, quali l'emancipazione delle donne, l'educazione fisica, la ginnastica ritmica e il libero amore, afferma che è proprio tale materia « kitsch e da colportage », strettamente legata al suo tempo, l'essenza e la forma di un'arte quale muta ideografia del passato prossimo (Th. W. Adorno, *Über den Nachlaß F. Wedekinds in Gesammelte Schriften* 11 (*Noten zur Literatur*), Frankfurt am Main 1974, p. 628.

guire i contorni del progetto utopico, non più calato in singoli personaggi, i *Naturkinder*, o in scene staccate dei drammi, la germinante natura del *Risveglio di primavera* o il giardino di *Sonnenspektrum*, ma in una ben definita struttura sociale. La seconda ragione è che proprio in questo racconto Wedekind, allontanatosi dal rispecchiamento satirico della società borghese, approda a plaghe mitiche dove vengono meno quei presupposti di « tipicizzazione in senso sociale delle figure femminili wedekindiane » che, secondo Ferruccio Masini, ne costituiscono la « specificità » rispetto allo *Jugendstil* (insieme alla cinica durezza di segno dei drammi maggiori)⁵. Il parco cintato di *Mine-haha*, affollato da misteriose figure di adolescenti con le tunichette bianche e i capelli sciolti, è chiuso al flusso della storia e quasi sigillato nei non trasparenti intenti allegorici. Nelle rigide leggi e nella regolarità armonica di questo sistema, si spegne la concitazione della lotta per l'esistenza e si arresta la « corsa ad ostacoli » del mondo esterno, risolta nel ritmo pausato delle fasi e degli eventi.

La seconda stesura di *Mine-haha* — quella del 1895 è andata perduta — scritta nell'inverno 1899-1900 nella fortezza di Königstein, dove Wedekind era stato rinchiuso con l'imputazione di lesa maestà, conteneva soltanto i primi tre capitoli, e in questa forma venne pubblicata sulla rivista « Die Insel », II,3 nel 1901. La prefazione (in cui Wedekind si finge editore delle memorie di Helene Engel), la postilla che chiarisce il significato del titolo e l'inizio del IV capitolo furono aggiunti da Wedekind in un secondo tempo per l'edizione di Albert Langen apparsa a Monaco nel 1903. Come si legge nell'ampia e documentata

⁵ F. Masini, *F. Wedekind: uomo del circo e nudità tragica*, in *Lo sguardo della medusa. Prospettive critiche sul Novecento tedesco*, Bologna 1977, p. 50 e sg. *Mine-haha* sembra contraddire più precisamente il seguente giudizio riferito ai drammi: « quella di Wedekind non è dunque l'allegoria di una realtà sommersa e irrecuperabile, [...] e non si risolve nella lirica nostalgia di un paradiso perduto o di un'isola felice [...] Si tratta dunque dell'allegoria inframondana di una 'gioia' che non è uscita dal mondo, [...] ma soltanto è sepolta sotto le leggi etiche del mondo [...] » (p. 29).

tissima monografia di Arthur Kutscher, Wedekind aveva progettato verso la fine degli anni '90 di includere i quattro capitoli di *Mine-haha* in un romanzo dal titolo *Hidalla oder Das Leben einer Schneiderin*; ma l'intento iniziale — formulato nella lettera a Brandes — secondo cui il racconto doveva essere la parte introduttiva della sua utopia, resta documentato soltanto dallo schema e dagli appunti contenuti nei quaderni n. 38, 39, 40, 41, 42 del *Wedekind-Archiv*, che Kutscher attribuisce a un periodo assai posteriore, e cioè al 1906. In questi scritti frammentari ed inediti l'autore andava tracciando il quadro di una società mitica e barbarica fondata sull'Eros, una « visione utopica », come suona il titolo *Die große Liebe, ein Gesicht in sieben Bildern*, o anche *Utopie des Parklebens*. L'idea di porre al centro di un'opera l'educazione fisica di giovani donne attrasse fin dal 1889/90 Wedekind, che vi ritornò più volte per circa ventiquattro anni, come attestano annotazioni, letture, schemi e frammenti menzionati dal biografo. La vicenda del ritorno periodico di Wedekind all'elaborazione di questi temi ha un suo punto culminante nel dramma *Hidalla* (il titolo è anche il nome della protagonista di *Mine-haha*), terminato nella primavera del 1904. Questa volta il progetto educativo, portato alle estreme conseguenze di una « associazione internazionale per l'allevamento di creature di razza » e di una « morale della bellezza »⁶, viene oggettivato e calato nell'azione teatrale, dove funge da protagonista dai riflessi ambigui e naufraga, non per la sua sostanza problematica, ma contro i meccanismi economici della società alto-borghese cui era destinato.

Con *Hidalla* Wedekind non celebra (come vorrebbero alcuni critici⁷) nella fredda ironia il distacco dalle proprie

⁶ Cfr. F. Wedekind, *Werke in drei Bänden*, hrsg. u. eingel. von M. Hahn, Berlin u. Weimar 1969, Dramen I, pp. 606-607. L'edizione sarà citata d'ora in poi come WdB seguito dal numero del volume.

⁷ Si veda ad es. W. Rasch, *Das Schicksal des Propheten*, in *Viermal Wedekind, Methoden der Literaturanalyse am Beispiel von F. Wedekinds Schauspiel 'Hidalla'*, Stuttgart 1975, p. 65 e sg.

concezioni utopistiche, immaginando come loro apostolo un nano idealista e destinandole a un fallimento insieme tragico e grottesco; la sua critica disincantata ed amara si rivolge piuttosto contro un'umanità ormai sorda ad ogni proposta di rinnovamento che, ben lontana dal recepire questi messaggi nella loro 'carica morale', pensa semmai a sfruttarli economicamente.

Mine-haha è frutto di quello studio ostinato e costante della femminilità cui Wedekind attendeva da anni, raccogliendo una ingente quantità di materiale e progettando romanzi-repertori sulle apparizioni di questo suo idolo nel mito, nella storia e nella cultura, al fine di decifrare l'arcano-donna in una sua mitizzata distanza dall'uomo: «ogni cultura sana — scrive negli appunti di *Eva, Universalhandbuch der Frauenkunde* — tende a fissare, accentuare, far divergere il più possibile questo abisso [tra uomo e donna] [...] perché su questa rigorosa bipartizione e delimitazione riposa il futuro dell'umanità e l'amore»⁸.

L'atmosfera rarefatta di *Mine-haha* nasce anche da un particolare registro compositivo che si coglie nella leggerezza dei toni e nello stile apparentemente incondito, piano, anche desultorio, non privo di una accentuata ingenuità: l'evocazione di un universo interamente femminile si materializza in primo luogo nell'accorta strutturazione dei moduli narrativi, accordati a quelle che per Wedekind sono le forme del pensiero muliebre. Nel saggio *Der Witz und seine Sippe* (1887) ce le descrive puntualmente: «il fatto che le donne siedano meno di noi uomini sui banchi di scuola, che non si affannino a studiare la matematica e la grammatica, sembra avere a conseguenza che anche il loro pensiero diventi

⁸ Sulla «antinomia strutturale» del principio maschile e femminile in Wedekind e nella cultura di quegli anni cfr. H. Mayer, *Außenseiter*, Frankfurt a.M. 1975. Tr. it. *I Diversi* di L. Bianchi, Milano 1977, p. 118 e sg. Mayer, che annovera Lulu fra le «femmine diaboliche» di fine secolo, pur difendendo il sostanziale illuminismo di Wedekind, osserva: «Ma in questo modo Wedekind ha già anticipato, un decennio prima, tutte le tesi di Otto Weininger, sebbene con una valenza opposta» (p. 120).

un altro. Diviene infatti più saltellante, più portato a procedere d'istinto a tentoni, sospinto a scavalcar fiumi e fossi dal sentimento, di rado autonomo, non orientato verso un fine ma neppure sbrigliato — mentre il nostro si sviluppa a poco a poco in una catena ininterrotta in cui ogni volta l'oggetto logico di un elemento diviene soggetto nel successivo. Questa peculiarità del pensiero [...]»⁹. Alla «peculiarità» stilistica del manoscritto Wedekind si richiama in fondo alla prefazione al racconto e, nel passo citato della lettera a Brandes, giustifica l'edizione del frammento «solo in ragione delle sue qualità stilistiche». L'amore per lo stile di questa sua composizione rimanda anche al fatto che egli vi legge in trasparenza il ritratto mentale del suo ideale femminile, antitetico a quello della donna intellettualmente emancipata (si noti come la protagonista prenda subito le distanze da «una donna che si abbassa fino a scrivere») ¹⁰. Su questa falsariga il racconto procede pianamente con un periodare paratattico, frasi semplici e brevi, come staccate fra loro nella punteggiatura da pause meditative, quasi respiri, in un ritmo lento e trasognato. Wedekind pare accostare, a comporre il quadro, macchie di colore non sciolte di una tavola impressionista. La narrazione si snoda sul filo della memoria in un rincorrersi di impressioni, ricordi e commenti al ricordo, immagini e visioni, il tutto per lo più immotivato e legato da una sorta di necessità rituale. Si legga la fine del primo capitolo ¹¹:

⁹ WdB, III, p. 135.

¹⁰ Indicativa a questo proposito l'avversione di Wedekind per Ibsen e le sue libere e ribelli figure femminili: «donne come Nora se ne trovano dappertutto nel mondo, ma si scappa da loro prima ancora di avere letto Ibsen [...]» (WdB, III, p. 194 e sg.). Su «l'odio mortale fra i sessi» e i pericoli rappresentati, per lo «stato naturale», dall'emancipazione della donna e dalla «vecchia zitella» Ibsen, cfr. Fr. Nietzsche, *Ecce homo, Perché scrivo libri così buoni*, § 5.

¹¹ I passi di *Mine-haha* sono riportati nella versione curata per Adelphi da Vittoria Rovelli Ruberl (Torino 1975); le indicazioni di pagina avvengono invece secondo l'ed. tedesca citata.

« Mi viene in mente ora un'altra bambina, che aveva la nostra stessa età ma da circa due anni non c'era più. Il nome l'ho dimenticato. Non so nemmeno se uno di noi si sia mai ricordato ancora di lei. Sigwart, Arthur, Calmar, Heidi, Lora e io eravamo ora i più grandi; tre maschi e tre femmine. Ci passavamo davanti timidamente. Non osavo nemmeno più parlare con Lora. La sera avevo paura ad addormentarmi. Naema e Gertrud avevano forse notato quanto eravamo ansiose e eccitate e si fecero ancora più silenziose di prima. Ogni volta che ci incontravano, ci lanciavano occhiate gravi. Così ognuno si rannicchiava in un cantuccio. Dentro di me desideravo che tutto finisse presto. Una notte poi venne Naema, tirò indietro le coperte e mi portò fuori nuda. Fuori mi adagiò in una cesta stretta nella quale entravo giusta giusta, e chiuse il coperchio. Poi non so più niente, se non che d'un tratto vidi la luce del giorno colpirmi gli occhi attraverso le fessure della cesta. Poi la cesta venne messa in piedi e aperta. Uscii. » (WdB, III, p. 96)

All'evocazione di immagini appena abbozzate, strani riti iniziatici, stati d'animo presaghi e inquieti, fanno seguito precise descrizioni degli esercizi fisici, dei vestiti, dei corpi, delle loro movenze e geometrie, con un intento ora decorativo, ora didascalico. Lo sguardo dell'esteta è teso a cogliere ed esaltare il rigore geometrico delle forme e l'eleganza stilizzata delle linee e dei movimenti, che debbono sempre dipartirsi dai fianchi, loro centro immobile:

« I fianchi, diceva, sono il punto centrale; quello deve restare fermo e immobile. Tutti gli altri movimenti sia del tronco che delle gambe fino alla punta dei piedi dovevano partire dai fianchi ed essere da lì voluti e comandati. » (p. 91)

« poi abbassò lentamente il tallone, ma non prima che il dorso del piede fino all'alluce avesse formato con la tibia un'unica linea retta. » (p. 90)

« E dai due talloni partivano due linee rette, a piombo, fino alle cavità dei ginocchi, nonostante i suoi polpacci torniti. » (p. 95)

Di tenore affatto diverso è lo stile conciso e oggettivo, quasi giornalistico, della cornice introduttiva, che contrasta singolarmente con la levità delle pagine successive e di cui Wedekind si serve, per il noto vezzo letterario di fingersi editore di un altrui manoscritto, al fine di introdurre il suicidio e la figura di Helene Engel, nella finzione scrittrice

del racconto. Il perché di una premessa apparentemente estranea ed inutile non è tanto da ricercarsi, come suggerisce Kutscher, nel desiderio di Wedekind di schermarsi di fronte ad eventuali interventi censori oppure di giustificare con la morte della pseudoscrittrice la frammentarietà del racconto¹². In realtà il suicidio, significativo preambolo di tutta la costruzione utopica, ha un suo senso e una sua necessità strumentale nell'insieme: proiettando la sua ombra oltre la pagina introduttiva, confina i luoghi solari dell'utopia in una regione remota nel tempo, ne misura l'invalidabile distanza dal presente.

Alla scena iniziale segue la descrizione dell'incontro con l'anziana Helene, che traccia a grandi linee la storia della sua vita, rivelandosi creatura dello stesso sangue di Lulu, *Naturkind* che difende ostinatamente la propria libertà fino a cercare l'orma di una natura incorrotta fra i bambini indios e i cavalli del Brasile, che cavalca senza sella con la sicurezza « di un figlio della foresta »¹³. Egoista inconsapevole, insegue un suo miraggio di autenticità in una vita costellata di morti, senza legarsi a nessun uomo fino a una simbolica immolazione. Tipica creatura di Wedekind la donna istintiva, moralmente libera e spregiudicata (ma che si rifiuta all'emancipazione intellettuale), lontana e inafferrabile per l'uomo, ma in profonda sintonia con la natura, è di diritto soggetto principale dell'utopia.

Nei quattro capitoletti di *Mine-haha*, l'ultimo dei quali è appena iniziato, si descrive un misterioso istituto per l'educazione di fanciulle dalla prima infanzia alla pubertà. Non sappiamo da dove provengano né dove andranno. Ci viene detto soltanto che per due anni provvederanno a coprire i costi dell'istituzione esibendosi in una pantomima nei sotterranei del parco. Nel dodicesimo anno di età, quattro di loro, le più agili e belle, vengono accuratamente selezionate, non si sa a qual fine. Intento principale e

¹² A. Kutscher, *op. cit.*, p. 204.

¹³ WdB, III, p. 87. Wedekind non tralascia di sottolineare: « Mi sembrò che questo ricordo fosse per lei il più caro di tutta la sua vita. »

immediato della complessa organizzazione, pare sia quello di impartire un'educazione esclusivamente fisica, per esaltare al massimo le virtuali qualità estetiche, mimiche ed espressive dei giovani corpi: bellezza, elasticità, eleganza dei movimenti. Scuole assai simili, in cui la ginnastica assumeva un ruolo pedagogico fondamentale per la formazione del carattere, vennero realmente fondate più tardi, a partire dal 1904, da Elisabeth Duncan a Darmstadt¹⁴. Secondo un principio già enunciato nel dramma del 1892 *Fritz Schwiigerling* (« sciolgo le membra affinché siano penetrate dallo spirito, affinché vibri in ogni vena la libertà e la gioia, fintantoché il fascino sprizzi dagli occhi in scintille luminose! L'animale [...] deve sentirsi sollevare il petto, quando entra in scena di fronte a tutti! »¹⁵), ci si avvale di una sorta di addestramento da circo al fine di educare, anche col frustino¹⁶, la creatura di razza: deve essere il corpo, disciplina fisica e scioltezza delle membra, a plasmare lo spirito, non viceversa. L'equilibrio dell'estetica classica, composta armonia fra spirituale e corporeo, si è rotto. Il bel movimento è specchio dell'anima, ma il momento fisico-dinamico predomina e detta legge su quello intellettuale (esemplare per questo aspetto è il racconto *Liebe auf den ersten Blick*¹⁷). Le ragazze di *Mine-haha* pen-

¹⁴ Cfr. R. Hamann-J. Hermand, *op. cit.*, p. 162, dove scrivono che l'ideale pedagogico di queste scuole era una « *edelbewegte Körperlichkeit auf Gymnastischer Grundlage* », « una fisicità di nobili movenze », corpi che avessero acquisito con la ginnastica bei movimenti e un portamento nobile; e aggiungono: « a differenza dei normali convitti femminili, dove si imparavano lavori d'ago, il francese e il pianoforte, qui ci si prefiggeva il compito di formare una generazione sana, che già nei gesti destasse l'impressione di forti personalità [...] Perfino qui si mirava ad una nobilitazione della razza [...] ».

¹⁵ WdB, I, p. 182.

¹⁶ « Se si faceva solo un passettino arrivava una vergata sulle gambe che ci faceva correre un brivido fino alla nuca » (p. 95). In *Fritz Schwiigerling* tuttavia, diversamente che in *Mine-haha*, il protagonista caldeggia nella *Dressur*, per gli uomini come per gli animali, metodi dolci (WdB, I, p. 182).

¹⁷ WdB, III, pp. 52-56.

sano coi fianchi, si riconoscono dal portamento, la loro coscienza è quella del loro corpo. Non esistono differenze interiori, l'una pensa e sente come le altre e le rare volte in cui parlano, le parole suonano come se non potessero essere diverse. L'educazione al culto dell'esteriorità si riverbera sulla psiche delle adolescenti: la sensibilità è dilatata, la vita interiore, tesa unicamente sulla corda estetica, è ricca di emozioni erotiche e visive. I ricordi della protagonista rimandano di continuo agli oggetti delle sue infatuazioni e al gioco alterno di attrazione e ripulsione che suscitano le parvenze delle compagne. I giudizi sui corpi sono ora rapiti ora spietati per chi non risponde ai canoni. La goffaggine, la bruttezza, la vecchiaia provocano un'avversione e un odio talvolta violento, come le due vecchie schiave circondate dalla fama di una colpa mostruosa, che le giovinette vorrebbero strangolare:

« Sono sicura che se mai qualcuno avesse avuto da lamentarsi di loro sarebbero state senz'altro strangolate. » (p. 105)

« Non si riusciva più a considerarle degli esseri umani. » (p. 107)

Il mondo chiuso delle fanciulle ha a tratti bagliori sinistri. La crudeltà inconsapevole nei confronti di chi è più debole, (come quella ai limiti del sadismo di Lulu verso la *Geschwitz*¹⁸), è necessario attributo della donna vagheggiata come essere naturale e amorale: traduzione al femminile dell'« animale da preda moralmente innocente » di un Nietzsche recepito solo per immagini¹⁹. Non più « vaso di idealità »²⁰, come per Goethe, e tantomeno libera e degna compagna intellettuale dell'uomo, come le note figure

¹⁸ WdB, I, p. 364 e sg.

¹⁹ Cfr. Th. Adorno, *op. cit.*, p. 621: « [Wedekind] non ha cognizione dei supremi nessi metafisici, lui che probabilmente non ha mai letto un libro di filosofia e che in ogni caso *come tutta la sua generazione ha frainteso il suo Nietzsche* ». (Il corsivo è nostro)

²⁰ Cfr. la lettera di J.P. Eckermann del 5.VII.1827 in Goethe, *Artemis Ausgabe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Zürich 1948, Bd. 24, p. 255.

del primo romanticismo tedesco, la donna è ambiguo e inquietante *Triebwesen*. Ormai sospetto e quasi tramontato l'ideale luminoso della *Menschlichkeit*, il *Mensch* si riduce per Wedekind a freddo intelletto raziocinante volto al dominio e allo sfruttamento, contro cui si aderisce in irreducibile antagonismo la *Kreatur*, idoleggiata promessa di un'umanità incorrotta.

Luogo ideale della *Kreatur*, non a caso destinata a soccombere nella giungla cittadina, è il parco e la natura sorgiva di *Mine-haha*, goduta fisicamente in una immersione gioiosa. I quadri dell'infanzia sono fissati sulla nota cromatica del verde, « colore della felicità », del cielo e delle foglie (pp. 88-89).

La presenza della natura, sia che sia luogo degli esercizi fisici, sia che filtri attraverso le pareti, aria, luce, rumore del vento, determina gli stati d'animo, la serenità, l'angoscia, l'attesa. Il volgersi delle stagioni, i mutamenti della vegetazione, segnano il tempo come i ritmi di crescita all'interno dell'istituto. Gli edifici stessi sono un esempio di architettura nella natura, bassi, finestre verdi, fiori sui davanzali e muschio sul tetto.

Naturali sono le rare similitudini:

« Allora [...] il tempo strisciava lento come una lumaca. » (p. 113)

« Per di più aveva una bocca [...] il cui labbro inferiore sporgeva un po', come quando qualcuno annusa un fiore. » (p. 113)

« Allora era come se venissero portate dal leggero e fresco soffio di vento che passava sotto gli alberi. » (p. 95)

Immagine viva e costante del desiderio di affondare nella natura è l'acqua: dallo stagno dell'infanzia, dove l'acqua è la gioia liberatoria degli schizzi, al ruscello dell'adolescenza, dove il corpo si esalta nei moti ritmici del nuoto, questo motivo, nella sua centralità, assume una pregnanza simbolica da cui si dipana il senso del racconto²¹. « Acqua ridente » è il significato di *Mine-haha*,

²¹ Forse Wedekind ha anche in mente il significato poetico che questo motivo aveva in Goethe. Sul tema della seduzione demonica

spiegherà Wedekind nella chiosa finale, e la narrazione si conclude con la parola *Bassin*, la vasca dove si svolge, in *Die Große Liebe*, la scena del sacrificio di primavera, probabile allusione alla fertilità e alla fecondazione.

Una delle scene centrali descrive centinaia di ragazze che fanno il bagno nel torrente: chi si spoglia, chi si riveste, chi nuota controcorrente in un movimento formicolante e gioioso abilmente orchestrato.

L'aderenza dell'adolescente alla natura diventa per gradi una identificazione quasi totale, per cui pare dissolversi ogni differenza col mondo animale. Nel passo in cui Hidalla crede di riconoscere nel portamento superbo di un cavallo le sembianze di una compagna, bellezza umana e bellezza animale convergono e si confondono:

« Vidi i suoi occhi e sentii che avevo davanti a me una creatura umana [...] Quella posizione dei piedi era Gertrud. Quell'atteggiamento fiero l'avevo visto soltanto in Gertrud [...] » (p. 109)

Un'altra scena chiave è quella in cui Hidalla, felice di avere Wera al suo fianco, vorrebbe l'amicizia di un capriolo:

« Sulla strada di casa scorgemmo un capriolo fra i cespugli. Ci voltava il suo posteriore bianco. Quando ci sentì schizzò via. Ricordo che avrei voluto fare amicizia con lui. Mi sentivo in un'atmosfera così solenne accanto a Wera che provavo il desiderio di un buon compagno affettuoso. »²² (p. 114)

Divenuta pressoché superflua la comunicazione verbale i due mondi, umano e animale, sono intercambiabili (la pa-

dell'acqua in Goethe, « incontro mistico e dionisiaco dell'io con la natura » cfr. G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione, Goethe e la rivoluzione francese*, Napoli 1969, p. 341 e sg.

²² Ci discostiamo in questo punto dalla traduzione di Vittoria Rovelli Ruberl — che rende *Kamerad* al femminile riferendolo senz'altro a Wera — per non perdere la voluta indeterminatezza e ambiguità dell'originale (« Mir war so feierlich an Weras Seite, daß ich mich nach einem lieben guten Kameraden sehnte »). I corsivi nel testo sono nostri.

rola compagno, in tedesco *Kamerad*, potrebbe riferirsi tanto a Wera quanto al capriolo).

Ma il senso profondo di un'adesione sincronica della femminilità alla natura e ai suoi ritmi, si coglie realmente nell'impalcatura simbolica del racconto, sorretta da una fitta trama di corrispondenze numeriche. Non era mai stato notato finora come la costruzione utopica venga strutturata da Wedekind con matematico rigore: essa si fonda in particolare sull'alternanza del numero magico dell'antichità, il sette, e dei suoi multipli. La prima fase dell'educazione, che avviene in promiscuità, tre bambini e quattro bambine, sette di numero, si compie con l'ingresso al settimo anno. Il passaggio di età è segnato dal trasferimento in un luogo diverso, di sole donne, e da tutto un complesso cerimoniale: la chiusura nella cesta, la vestizione, la pettinatura²³. A 14 anni (2 volte 7), con l'ingresso nella pubertà, le ragazze sono mature per uscire dall'istituto. L'uscita avviene due settimane dopo il manifestarsi della pubertà:

« Poi giunse per lei la pubertà e Irene prese il suo posto. *Quattordici giorni*²⁴ dopo se ne andò. » (p. 114)

Quando una ragazza esce dall'istituto ne subentra subito un'altra affinché il numero resti costante. I ritmi dell'educazione, gli esercizi di musica e di danza, sono sempre scanditi da questo numero:

« Ogni *quattordici giorni* dovevamo riunirci alla Casa Bianca [...] » (p. 102)

« Il *settimo giorno* dopo l'esercitazione di danza avevo sempre un pomeriggio di esercitazione di musica alla Casa Bianca. Poi le altre ragazze [...] avevano il loro turno di musica, finché erano passati i *quattordici giorni* e io andavo di nuovo a ballare. Così fu per tutti i *sette anni* che vissi nel parco [...] » (p. 103)

²³ Uscita nuda dalla cesta la bambina viene fatta girare alcune volte attorno a se stessa. L'atto, durante il quale la si esamina nel fisico, evoca nel contesto il senso di un rito magico (p. 96).

²⁴ Traduciamo così, qui e più oltre, « *Vierzehn Tage* », anziché « *quindici giorni* » come si trova nella traduzione cui facciamo riferimento; i corsivi nel testo sono nostri.

La protagonista scrive le sue memorie a 63 anni (9 volte 7) (p. 101) e si uccide a 84 anni (12 volte 7) (p. 86). Il 7 è anche alla base della struttura formale del romanzo mitico *Die Große Liebe*, come mostra chiaramente il sottotitolo: *Ein Gesicht in sieben Bildern*²⁵.

Al numero 7 si affianca come cifra simbolica il 30, numero delle case nel parco e delle coetanee per ogni annata. L'alternanza dei due numeri rimanda alla scansione del ciclo solare, la settimana e il mese, a cui impercettibilmente si conformano i ritmi di vita nel misterioso istituto.

L'emergere graduale della tessitura simbolica del racconto, le azioni e gli esercizi che nella ritmica regolarità del tutto sembrano rituali, accompagnano il quasi impercettibile scarto per cui la prosa disadorna si fa mano a mano evocativa. La tensione fra realtà e sovrasenso, referto diretto e allusione mitica, è alimentata anche dalla descrizione di situazioni ed eventi emblematici, talvolta irrelati e come sospesi nel vuoto²⁶, alcuni dei quali sono solo un misterioso preludio a *Die Große Liebe*.

In ognuno dei trenta edifici sparsi nel parco, vivono insieme, in ordine di età, sette bambine dal settimo fino all'inizio del quattordicesimo anno. Si tratta, a ben vedere, di tante piccole società, o meglio gerarchie, in cui i più grandi assolvono la funzione di educatori nei confronti dei più piccoli e ognuno accetta senza discutere le proprie mansioni. Tutto si svolge in un ordine perfetto: l'autorità stilla dall'alto, rimbalza naturalmente di grado in grado

²⁵ Altro numero simbolico-magico è il tre, numero delle volte in cui generalmente si ripetono gli stessi atti: « così si fece tre volte il giro di tutto il giardino » (p. 91); « Girammo tre volte intorno alla casa in silenzio » (p. 106). I numeri 3 e 4 sono spesso accostati a comporre il numero 7. Non è casuale che *Mine-haha* termini col quarto capitolo: nello schema dell'opera, che si legge nel *Notizbuch* 39, erano previsti dopo il quarto altri 3 capitoletti, che dovevano probabilmente descrivere le fasi che separano dalla fecondazione e dal parto la pubertà.

²⁶ Si veda ad esempio la brevissima scena della compagna anegata, alla cui vista le ragazze si allontanano per formare, quasi obbedendo a un preciso rituale, un largo cerchio (p. 114).

nella responsabilità assunta da ciascuno nei confronti dei minori, il tutto senza che si riesca a intravedere chi muove i fili dell'organizzazione. Non esiste libertà, tutto ha un suo decorso spaventosamente obbligato: le bambine nel crescere si fanno sempre più composte, assoggettate, passive; non fanno domande, non ce n'è bisogno, ognuna pensa e sente come le altre:

« E siccome nulla veniva a inquietarci nella monotonia, diventavamo grandi e grosse. Non avevamo nient'altro da fare che crescere [...] A causa della totale ignoranza in cui vivevamo i nostri rapporti erano limitati agli elementi più semplici. Così non ricordo nemmeno che tutte quelle ragazze nel parco mi siano mai apparse spiritualmente differenti una dall'altra. L'una pensava e sentiva come l'altra, e se una apriva la bocca tutte le altre sapevano già sempre quello che voleva dire. E così parlavamo pochissimo. Ai pasti spesso nessuna diceva una parola. Tutte mangiavano sprofondate nel silenzio. » (p. 113)

Non vi è nulla della trepida, ciarliera vivacità che potrebbe suggerire un convitto di adolescenti. Ma tutto questo non pesa: paradiso dell'eteronomia, il sistema autoritario, interiorizzato, non appare repressivo, ma perfettamente naturale. L'indole femminile lo trova consentaneo, vi si adatta senza sforzo. Il procedere ordinatissimo della vita nel parco, l'organizzazione sociale rigida e immotivata, rappresentano in realtà un ordine che nasce dalla natura. Così la perfetta regolarità dei tempi, l'assoluta coincidenza dello sviluppo fisico delle coetanee, tutto rientra nell'assoluta prevedibilità del ciclo. La pubertà è preannunciata con rigorosa esattezza, prevista come la primavera o lo sbocciare dei fiori²⁷.

²⁷ Il paragone, qui indiretto, degli adolescenti coi fiori, che richiama da vicino le figurazioni dello *Jugendstil*, non è nuovo in Wedekind, come dimostra un passo significativo riportato da F. Rothe in *F. Wedekind, Dramen, Jugendstil und Lebensphilosophie*, Stuttgart 1968, p. 30: « tutti i ragazzi e le ragazze hanno circa quattordici anni. Il gracile stelo è cresciuto rapidamente, il pesante bocciolo, turgido di umori, minaccia di piegarlo, i petali non sono ancora spalancati, ma il calice è aperto e permette ». Come spiega Rothe; si tratta di un'annotazione frammentaria, che dovrebbe risalire al periodo della composizione del *Risveglio di primavera*.

Ma ecco che la paura imprecisata di una colpa gravissima di cui le adolescenti potrebbero macchiarsi abbandonandosi anzi tempo ai loro sensi appena desti, non è che l'oscura percezione di una trasgressione al ciclo, al corso naturale e obbligato degli eventi, un peccato di anticipazione. La sensazione di un freno interiore si aggancia alla paura di una punizione esterna, materializzandosi nella ripugnanza delle vecchie che fungono da serve, divenute tali « per essere andate con un'altra ragazza » o aver cercato di fuggire prima del tempo:

« "Wera", dissi piano "ma non devi arrabbiarti..."

"Cosa c'è?"

"Stanotte, quando Blanka è tornata a casa, non vuoi venire da me..."

"Hidalla!" Adesso Wera era agitata. Mi guardò negli occhi inorridita. Io non sapevo che colpa avessi commesso.

Nello stesso tempo Margareta, la più vecchia e più brutta delle due megere, guardò su verso di noi dalla finestra della cantina.

"Vedi quella là?" disse Wera. "La vedi?"

"Sì. E allora?"

"Quella è andata da un'altra ragazza quando era qui da piccola. Per questo è ancora qui". [...]

"E l'altra?" domandai alla fine sgomenta.

"L'altra? Quella voleva scappare". [...] » (pp. 106-107)

La donna, in quanto centro e specchio delle leggi di natura (« la più grande legge del mondo naturale [*Weltgesetz*] è la fecondazione », dirà Wedekind nel *Niggerjud*²⁸), deve accoglierne in sé il ritmo e l'armonica regolarità:

« Denn die Welt wie das Weib zeigt ganz

Die gleiche höchste Präponderanz

Zum Tanz. »²⁹ (WdB, II, p. 541)

²⁸ Citato da A. Kutscher, *op. cit.*, p. 309. Interessante a questo proposito anche l'affermazione di Buridan nel dramma *Die Zensur* (1907): « fin dalla primissima infanzia mi sforzo di conciliare la venerazione che ci infonde la bellezza della natura con la venerazione che ci carpiscono le leggi eterne del mondo. [...] La riunione di sacralità e bellezza come idolo divino da venerare con devozione, è il fine cui sacrifico la mia esistenza » (WdB, II, p. 81).

²⁹ « Perché il mondo come la donna svela in sostanza / lo stesso altissimo e preponderante / impulso alla danza. »

suona la ballata *Modernes Mädchen*. In tal senso emblematica è la prima strofe di una poesia non a caso intitolata *Lulu*, dove a una monocorde, trotterellante quotidianità si oppone il moto ritmico, profondo e agitato, dei marosi del mondo:

« Ich liebe nicht den Hundetrab
Alltäglichen Verkehrs;
Ich liebe das wogende Auf und Ab
Des tosenden Weltenmeeres. »³⁰ (WdB, II, p. 495)

La « creatura », la donna istintiva, elementare, è dunque immagine paradigmatica di un'ideale simbiosi con la natura, il cui vagheggiamento si risolve in una devozione idolatrica per la sua ciclicità, i suoi ritmi e le sue leggi. Ordine, disciplina, sono esiti fatali di questo culto, il magico e sinistro contrappeso al dinamismo furioso dei cavalieri d'industria e dei marchesi von Keith. L'approdo alle edeniche sponde del parco, è fuga non solo dalla febbre della città, ma anche e soprattutto dalla storia³¹.

In un famoso saggio dal titolo *Knut Hamsun. Per la preistoria dell'ideologia autoritaria*, apparso nel 1937 sulla « Zeitschrift für Sozialforschung »³², Leo Löwenthal prendeva in esame il ruolo della natura nei romanzi dello scrittore norvegese (contemporaneo di Wedekind e come lui collaboratore alla rivista « Simplizissimus ») nel quadro

³⁰ « Non amo il trottare da cani / del traffico d'ogni giorno; / ma amo il su e giù fluttuante / del mare mugghiante del mondo. »

³¹ L'immagine poetica di « un ordine spontaneo della natura », divenuta « baluardo » contro il caos del « tumultuoso mondo » storico-politico si ritrova anche in Goethe quando, col dramma *Die natürliche Tochter*, affronta la tragedia storica della Rivoluzione. Si legga quanto scrive a proposito di questo dramma Giuliano Baioni, secondo cui la foresta rappresenta « lo spazio astorico dell'ordine naturale », opposta a difesa contro « il frastuono del mondo », « di quel mondo brutalmente e bestialmente umano, [...] che sembra ignorare l'ideale, pedagogica identità di società e natura che costituiva la sostanza ideale dell'umanesimo di Weimar ». G. Baioni, *op. cit.*, pp. 255-272.

³² Bd. 6, pp. 295-345.

della crisi generale dell'ideologia del liberalismo e del suo ottimismo razionalistico. Si riportano qui di seguito alcune incisive, quanto illuminanti osservazioni sul carattere peculiare che viene ad assumere il principio ritmico entro la natura: « ... nel paesaggio boschivo, inoltre, acquista rilievo un momento decisivo sul piano sociale: la legge del ritmo [...] Senza posa — come ad imitare il fenomeno stesso — si menziona nei romanzi il ciclo ritmico delle stagioni: ' e venne l'autunno, e venne l'inverno [...], e arrivò la primavera. Si avvicina l'autunno: nel bosco, tutt'attorno, si è fatto silenzio, [...] la sera, la luna e le stelle ' ; sono rapporti immutabili, confortanti e amichevoli come un abbraccio [...] Alla fine il principio ritmico acquista anche un carattere normativo. L'errore di certi uomini è che ' non vogliono andare a passo con la vita ' [marcare il ritmo della vita; ted.: *daß sie nicht im Takt mit dem Leben schreiten wollen*] ».

Löwenthal conclude con un'importante considerazione sugli sbocchi di questa sorta di metafisica della natura: « ... La soluzione sociale dell'enigma del ritmo inerente alla natura è la cieca disciplina. Marce e sfilate si svolgono di regola con passi cadenzati e ritmi rigidamente prescritti ».

La ripetitività e la *Gesetzmäßigkeit* di una natura ideologizzata si proiettano dunque pericolosamente nella sfera sociale. Nello stesso saggio l'autore si sofferma sulla stretta interdipendenza tra nostalgia di natura e lotta contro lo spirito, per cui la natura si rivela strumento per il contrabbando ideologico di tematiche irrazionalistiche. Non solo, ma in questa visione grandiosa, cosmica della natura, l'individuo scompare come momento ripetibile di un ciclo senza fine.

Se si guarda in questa luce l'opera di Wedekind, dobbiamo riconoscere che la pur incisiva protesta nei confronti della società guglielmina si risolve in una pericolosa fuga all'indietro, nella regressione ad una natura mitica e astratta nella sua astorica immobilità. Nonostante il distacco ironico che Wedekind sembra mantenere nei confronti delle sue ambigue utopie, contrapponendo natura e società borghese come due termini antitetici, si muove

entro i confini di una concezione dualistica di cui non si intravede il superamento. In questa prospettiva va anche analizzato il progetto di *Naturstaat* quale appare in *Die Große Liebe*, esempio di una natura come modello sociale e proiezione mitica di una sorta di nostalgia dei primordi: una società organizzata in rigide gerarchie, al cui fondo stanno gli schiavi e all'apice di una struttura piramidale il tempio della prostituzione, rito sacrale cui vengono destinati i migliori fra i fanciulli e le fanciulle di *Mine-haha*³³. Nell'orrido affresco della società teocratica, fondata sul culto di Priapo e la voluttà di morte, risaltano le iterate, estenuanti descrizioni di un sadico rituale di sacrifici umani nelle feste di autunno e primavera. La donna si adatta senza sforzo alla barbarie diventata ordinamento sociale, l'uomo sviluppa istanze critiche, premessa di una futura rivoluzione. Questa potrebbe far pensare a un superamento dello stato monolitico o ad un distacco di Wedekind dalla sua utopia. Ma un prospetto comparativo nel corpo degli appunti ci riconduce alla concezione dualistica senza sbocchi³⁴: o lo stato barbarico della più totale eteronomia, o lo stato moderno (la *Zivilisation?*), autonomo, della sporcizia morale.

³³ Trattati e reminiscenze di quello che J.J. Bachofen in *Das Mutterrecht* designava col termine di «eterismo», Wedekind li ricava verisimilmente dalla lettura della *Origine della famiglia* di Engels. Si vedano in particolare i passi sulla prostituzione rituale in Marx-Engels, *Werke*, Berlin 1975, p. 55 e sg.

³⁴ Ecco alcuni dei tratti distintivi dei due stati, posti specularmente a confronto del *Notizbuch 39: Stato vecchio*: « il mio diritto di vivere sta nell'esser pronto a morire. Dio è responsabile del mio carattere individuale (*Eigenart*). Purezza dei sensi. Coscienza del proprio valore. [...] L'uomo rende schiavo l'amore e lo avvilisce. Sottomissione e svilimento di tutto il demonico (sensualità, amore, matrimonio) che potrebbe divenire tirannico. *Stato nuovo*: che colpa ho commesso per dovermi vergognare per metà della mia vita? Sono responsabile del mio carattere individuale. Sporcizia morale. Onanismo, Peccato originale. Castità. Sono ancora profondamente radicati dentro di noi [...] Vergogna, disprezzo di sé. L'amore rende schiavo e avvilisce l'uomo. Cattiva coscienza cronica dalla culla alla tomba [...] ».

Con *Die Große Liebe* si possono spiegare gli accenni rimasti sospesi in *Mine-haha*, dove i fatti narrati scivolano spesso da un inafferrabile passato prossimo (la giovinezza della protagonista; ma i riferimenti temporali sono in genere assai labili) in uno spazio mitico allegorico. La vasca (*Bassin*), parola con cui si conclude misteriosamente *Mine-haha*, nel frammento mitico è luogo delle nozze sacre e della festa sacrificale in cui viene immolata una giovane donna. Così la selezione annuale³⁵ delle quattro ragazze più belle, rimanda alle ierodule elette per il tempio della prostituzione e al sacrificio femminile nella festa di primavera, probabile reminiscenza del *Ver Sacrum* e degli antichi riti pasquali della fertilità.

La sequenza ritmica dell'educazione nel parco si conclude con la recita di una pantomima, la cui descrizione impegna quasi per intero il III capitolo. *Il principe delle zanzare*, azione scenica mimata, scritta in precedenza da Wedekind e inserita nel nuovo contesto, per l'apparente estraneità al racconto e per lo spazio assai ampio che vi trova, induce ad alcune considerazioni sul significato che l'autore intendeva attribuirle. Oltre alla funzione esterna di ricoprire i costi dell'istituto, la pantomima, spettacolo puramente visivo, coloristico, danza e mimica del corpo senza risvolti intellettualistici, appare degno coronamento di una educazione che porta a « pensare coi fianchi » e in cui la ginnastica delle membra plasma lo spirito (« la ritmica del corpo ha un'influenza straordinaria sulla formazione dello spirito » diceva Escerny in *Erdgeist*). « Lirica del movimento parallela alla lirica della parola », scrive Wedekind sulla danza in un saggio del 1888 (WdB, III, p. 167): non a caso egli ama molto la pantomima. E questa

³⁵ Un preciso riferimento si trova negli appunti (*Notizbuch 39*) a proposito del « fanciullo divino » che come le fanciulle e le ierodule della Grecia antica è addetto al tempio e deve praticare la prostituzione sacra: « Il fanciullo divino » (*Gottesknabe*) viene prescelto, come le fanciulle, a 11 anni. Ogni anno secondo le necessità, ne vengono selezionati 4 o 5. Restano nel tempio 7 anni. Il numero viene sempre completato fino a 30.

è un genere a lui congeniale (anche se, o proprio perché, qui manca la singolare icasticità « cubistica »³⁶ dei dialoghi, ribaltata sul piano delle immagini), se concordiamo con Th. W. Adorno nel definire, quello di Wedekind, teatro in cui gli istinti si sono lasciati gli uomini alle spalle per affermarsi e recitare al di sopra delle loro teste; teatro non più delle anime ma dei corpi, e che alla fine si libera nella sfrenatezza del circo³⁷; teatro in cui è forma la mancanza di forma, il *Kitsch*; la cui forma più autentica sono i *tableaux*, i quadri da circo, dove tutto ciò che ha avuto luogo si accalca in scena alla rinfusa senza riguardo per la forma e la coerenza dell'azione³⁸.

In *Mine-haha* il teatro è coronamento e necessario punto di approdo dell'itinerario pedagogico delle fanciulle che si apprestano a lasciare l'istituto: così come era stato a suo tempo fondamentale medium educativo e prova da superare, prima dell'ingresso in società, negli anni di noviziato di *Wilhem Meister*; ma nel disegno utopico di Wedekind, il significato di un teatro di corpi, muto di sentimenti e di parole, come pure di grandi messaggi ideali, appare volontario-involontario svuotamento o parodia della *Bildung* classica e della sua *Humanität*.

Gli elementi sadici e grotteschi della pantomima di *Mine-haha*, come pure il motivo della platea vorace³⁹,

³⁶ Th. W. Adorno (*op. cit.*, p. 627) definisce per l'esattezza quelli di Wedekind « dialoghi cubistici che si intersecano di sbieco [*schräg überschneitenden*] ».

³⁷ *Ivi*, p. 628.

³⁸ *Ivi*, p. 632. Adorno aggiunge che, per tali motivi, si dovrebbe interpretare l'opera di Wedekind partendo appunto dai suoi balletti, tra cui il *Principe delle zanzare*, ideati tutti in forma di *tableaux*, di quadri.

³⁹ In *Die Große Liebe* la futura vittima sacrificale (*Opfermaid*) « viene agghindata fino ad assumere un aspetto ridicolo [*zur lächerlichen Erscheinung*] [...] Il corpo è variopinto. Porta pesanti scarpe, guanti grossolani ed una cintura di castità [...] » (*Notizbuch* 40). Il motivo della platea vorace lo ritroviamo nei diari di Londra, a proposito di una *dancing-girl* di circa quattro anni: « quando scomparire dietro le quinte [...] si leva un vero e proprio grido di battaglia, [...] come in un serraglio, quando appare la carne davanti

accompagnano in *Die Große Liebe* il rituale della morte sacrificale, che si svolge anch'esso su di un proscenio con attorno il pubblico. Allo stesso modo nel *Principe delle zanzare*, l'insistenza delle allusioni al coito e alla fecondazione ne svela il carattere di preludio alle nozze sacre del capitolo non scritto: Wedekind sembra rifarsi alle origini del dramma come rituale magico e azione mimetica. Nel frammento mitico, morte sacrificale e nozze sacre coincidono; ma questo è un motivo ricorrente in Wedekind, a cominciare dal frammento giovanile *Felix und Galathea* (1881)⁴⁰, fino alla notazione del *Notizbuch* 16: « Gesù tratta la propria morte sacrificale [*Opfertod*] come una cerimonia di nozze (Luc. 12.31-46) ».

Il senso del lungo intermezzo mimato descritto in *Mine-haha* si può cogliere anche nei contenuti simbolici e nei lontani significati del linguaggio della pantomina come cerimoniale e memoria archetipica, riassunti bene da Ernst Bloch, che guarda ad essa come a un momento dell'utopia, immagine del desiderio (*Wunschbild*): « ... la muta ragione che fa parlare la pantomina si estende al di là del sogno fino alla terra ferma della vita che non sempre si esprime a parole. Anche il coito è senza parole, anche la lotta acerrima e l'accoglienza solenne, così come i lunghi sentieri di ogni cerimoniale [...]. In breve, non c'è culto in cui la pantomina fosse assente »⁴¹.

Tutti questi svariati ma precisi riferimenti simbolici, si assommano a giustificare l'inserimento dello strano testo teatrale nel corpo di *Mine-haha*, anticipazione in chiave grottesca di ciò che attende le adolescenti dopo l'uscita dal parco.

alla gabbia » (WdB, III, p. 189); e, con la stessa immagine, in *Erdgeist* quando è in scena Lulu: « urlano come in un serraglio, quando appare la carne davanti alla gabbia » (WdB, III, p. 285).

⁴⁰ Nel godimento sessuale Galatea esclama: « sembra [...] che tu voglia uccidere qualcuno » (WdB, II, p. 390).

⁴¹ E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a.M. 1959, Band I, p. 469 e sg.

Nella recente interpretazione di Roberto Calasso, che scorge in *Mine-haha* la metafora letteraria della trasformazione della natura in merce, secondo gli schemi del *Capitale*, il teatro è il luogo dello scambio⁴². Il tema della prostituzione (« la donna come merce, come cosa e proprietà », si legge fra i titoli del *Notizbuch 16*) è invero centrale in Wedekind. Ma occorre non perderne di vista la fondamentale ambiguità: il più delle volte appare non una deformazione dei rapporti sociali del mondo borghese, bensì forma naturale e necessaria del vivere umano. Esaltata ora come culto pagano e rituale sacerdotale, ora come orientale giardino delle delizie (*das Sonnenspektrum*)⁴³, viene definita negli appunti « mercato dell'amore come lotta per l'esistenza » e privilegio assoluto della donna: « una ragazza, che si dà all'uomo senza compenso, sivilisce il suo sesso così come un operaio, che presti gratuitamente il proprio lavoro, danneggia gli interessi della sua classe. » (*Notizbuch* Nr. 16). Wedekind non arriva alle chiare conclusioni di Engels che, nell'*Origine della famiglia* (libro che lui per certo conosceva), termina così il discorso sulla prostituzione rituale: « l'eterismo [...] continua l'antica libertà sessuale... a favore degli uomini »⁴⁴.

Inoltre, facendo convergere, come Calasso, il senso e il fine del racconto nel momento del trapasso natura/merce, si finisce non solo per eludere la centralità del progetto educativo nella natura, ma soprattutto per coprire con un parallelismo artificioso la distanza reale che separa Wedekind da Marx (che già nel 1850 si era defi-

⁴² « Quando l'iniziazione delle fanciulle nel parco si avvicina al suo termine, [...] la merce esclusa viene introdotta al teatro [...] per offrire fantasmi al pubblico nascosto dietro le fitte grate, mentre nelle casse affluisce il denaro. » R. Calasso, *Déeses entretenues*, in *Mine-haha*, Milano 1975, p. 145.

⁴³ Cfr. A. Kutscher, *op. cit.*, p. 106: « In *Sonnenspektrum* il poeta estasiato mostra il destino dell'etera, le cui navi seducenti sono 'seni, fianchi e cosce che navigano sul mare dell'amore [...]'; del 'mercato del dio dell'amore', nel quale giace esposta e ammassata la bellezza ».

⁴⁴ Marx-Engels, *Werke*, cit., Band 21, p. 69.

nitivamente allontanato da ogni culto romanticheggiante o feuerbachiano della natura, scorgendovi precise implicazioni ideologiche, come dimostra il bel saggio su questo argomento di Alfred Schmidt⁴⁵).

Allorché venne pubblicato su « Die Insel » *Mine-haha* terminava con la fine del terzo capitolo, e i tre capitoli si chiudevano parallelamente con un'uscita: i primi due l'uscita dalla cesta in cui giungono prima Hidalla e poi Betty; l'ultimo con l'uscita della carrozza dal parco. Nella stesura definitiva Wedekind sente il bisogno di aggiungere un capitolo appena iniziato, il IV, che descrive l'ingresso delle adolescenti nel mondo, davanti a una folla plaudente, e contiene le importanti, in quanto uniche e dirette, osservazioni critiche della protagonista. Le amare considerazioni di apertura accennano a una « umanità rozza, sconsiderata, ebbra di voluttà » e ad una « frenetica festa popolare » che trasforma radicalmente, nel giro di pochi giorni, le giovani donne. Questi cenni, vaghi nella loro allusività, accompagnano la protesta, in nome dei sentimenti più teneri, contro un mondo brutale, espressa con un fatalismo rassegnato; manifestano quasi una paura fisica di fronte alla folla che preme: « la calca era così fitta che a malapena potevamo avanzare »; « una folle paura mi prese alla vista della fitta folla formicolante [...] » (la platea vorace? il caos metropolitano? la società che si appresta a divorarla?). La pro-

⁴⁵ Alfred Schmidt, *Der Begriff der Natur in der Lehre von Marx*, Frankfurt a.M. 1962; trad. it. *Il concetto di natura in Marx* di G. Baratta e G. Bedeschi, Bari 1968, p. 123. Schmidt, dopo aver riportato un passo in cui Marx ed Engels ironizzano finemente sull'ingenuità filosofica di chi considera la natura « armonica », cita una recensione di Marx al libro di Daumer *Die Religion des neuen Weltalters* apparsa sulla « Neue Rheinische Zeitung » nel 1850: « Il signor Daumer si rifugia, di fronte alla tragedia storica che gli si avvicina, nella cosiddetta natura [...] e predica il culto della donna per mascherare la propria femminile rassegnazione. Il culto della natura del signor Daumer è del resto di tipo particolare. Riesce ad essere reazionario perfino di fronte al cristianesimo. Esso cerca di ripristinare in veste moderna l'antica religione naturale precristiana [...] ».

testa viene a precisarsi quando Hidalla parla dei conflitti che per una donna possono sorgere solo « nell'ordinamento della nostra società, sotto il dominio delle nostre rigide leggi sociali » e che le fanno apparire « tutta quanta la nostra civiltà umana come una conquista piuttosto discutibile ». La norma sociale che non si conforma all'ordine profondo e armonico della natura è sentita e respinta come estranea, artificiale. Ed è in nome di una realtà naturale e biologica che Wedekind tenta di esorcizzare il demonismo di una società smascherata nella sua trama di violenza, dove ogni rapporto è reificato nella tensione al dominio e allo sfruttamento; e di fronte alle cui leggi inesorabili sono destinati a naufragare i suoi *Naturkinder*: Wendla, Lulu, la stessa utopia dell'« allevamento di creature di razza »; e infine Helene Engel, il cui suicidio emblematico è l'incapacità di sopravvivere, una volta educata nella natura, in un contesto sociale dove gli istinti vengono repressi oppure sublimati nella febbre del guadagno e della scalata sociale. Questa è l'ambiguità sostanziale di Wedekind⁴⁶: opporre a una realtà storica (tradotta e semplificata in immagini un po' di maniera tendenti a risaltarne il vitalismo caotico⁴⁷) la sognata sfera delle leggi di natura senza tempo; non vedere prospettive al di là dell'utopia di un oscuro ritorno alla natura e alle 'origini'; restare pur

⁴⁶ Con questa ambiguità di fondo si possono spiegare recenti indagini come quella di P. von Becker in « Theater von heute », Nr. 1, 1978, dal titolo *Ästhetik und Ästhetisierung des Schreckens* e dal sottotitolo *Wie realistisch ist, wie präfaschistisch wirkt heute Wedekind?* (pp. 21, 24, 26).

⁴⁷ Si legga a questo proposito il saggio di Volker Klotz, *Wedekinds Circus mundi*, in *Viermal Wedekind*, cit., p. 27 e sg.. Klotz rileva come Wedekind in sostanza dia forma ad « un idillio anarchico » della libera concorrenza che poteva alla lontana corrispondere agli inizi liberalistici del capitalismo, non certo alla fase avanzata che aveva raggiunto. Si ha così una netta sfasatura storica tra l'irregimentazione economica operata dai monopoli e la rappresentazione, nelle opere di Wedekind, di un eroismo economico privato e delle avventure individuali di imprenditori senza scrupoli, che appaiono oramai una « caricatura inattuale » di un'epoca già trascorsa.

sempre irretito nei pericolosi sogni autoritari che egli stesso vota al fallimento.

Per concludere, ridimensionando i tratti illuministici nel quadro ideologico di Wedekind, possiamo prendere a prestito le parole che W. Benjamin rivolge ad un grande ammiratore del nostro scrittore, Karl Kraus, che per questo ed altri aspetti gli era profondamente affine: « che la sfera sociologica non gli diventi mai trasparente [...] è un fatto collegato con questa sua soggezione alla natura. Che l'umano non gli appaia come determinazione e compimento della natura liberata — trasformata in senso rivoluzionario —, ma come elemento della natura sic et simpliciter, di una natura arcaica e astorica nella sua intatta originarietà, è un fatto che getta riflessi incerti e inquietanti sulla sua stessa idea di libertà e di umanità »⁴⁸.

⁴⁸ W. Benjamin, *Karl Kraus*, cit., p. 180.

MARIEUISE FLEISSER. I DRAMMI DI INGOLSTADT:
PSICOGRAMMA SOCIALE DELLA PROVINCIA
TEDESCA MERIDIONALE NEGLI ANNI VENTI

di
TEODORO SCAMARDI
Bari

I. *Un problema testuale: le rielaborazioni degli Anni Sessanta*

Le opere di Marieluise Fleißer sono generalmente note nella stesura accolta nell'edizione *Gesammelte Werke* del Suhrkamp Verlag di Francoforte curata da Günther Rühle¹. Le stesure ivi accolte in realtà non sono quelle originali, ma il risultato di varie rielaborazioni. Il problema è solo per un verso di pura filologia testuale, ché esso permette, attraverso una più attenta valutazione degli interventi della scrittrice sulla propria opera, di meglio definirne la peculiarità, prima che il suo allestimento sulla scena si proiettasse sui testi tanto da confondersi in essi e da far scomparire, specie nella consapevolezza critica dei posteri, la cifra stilistica originale. Concentrandosi la nostra attenzione sui drammi di Ingolstadt, abbiamo sottoposto ad una minuta analisi comparata le due diverse stesure pervenuteci di *Fegefeuer in Ingolstadt*, e cioè quella utilizzata per la prima berlinese curata dalla *Junge Bühne* di Moritz Seeler il 25 aprile 1926 presso il *Deutsches*

¹ M. Fleißer, *Gesammelte Werke*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, cit. in seguito con la sigla GW seguita, in romano, dal numero del volume e, in cifra araba, dal numero della pagina.

Theater di Berlino con la regia di Paul Bildt². La versione originale che portava il titolo *Die Fußwaschung*, composta a Monaco nel 1924, è andata perduta³. La terza stesura approntata dalla Fleißer per la messinscena al *Wuppertaler Schauspielhaus* del 30 aprile 1971 con la regia di Günter Ballhausen e alla quale aveva lavorato dal dicembre 1970 al febbraio 1971 è stata accolta nell'edizione francofortese.

Analoga analisi verrà condotta sulle diverse stesure dei *Pioniere in Ingolstadt*.

a) *Fegefeuer in Ingolstadt*

La prima differenza fra le due versioni conservateci è di natura formale. La prima è suddivisa in atti e

² Questa stesura fu pubblicata dall'Arkadia-Verlag (Bühnenvertrieb des Ullsteinverlags) con l'aggiunta di didascalie apportate dalla regia ed ora accolte nel volume curato da G. Rühle, *Zeit und Theater*, II: *Von der Republik zur Diktatur*, Berlin 1972, pp. 105-153. Con le sue *matinées* domenicali la *Junge Bühne* costituì un trampolino di lancio per giovani autori drammatici che così potevano presentarsi al pubblico e alla critica con rappresentazioni di buon livello cui offrivano la loro collaborazione, in genere gratuita, attori affermati. La *Junge Bühne* aveva così fatto conoscere autori come Arnolt Bronnen che con *Vatermord* aveva iniziato la serie delle *matinées* (14 maggio 1922). Erano poi seguiti lavori dello stesso Bronnen, di Ernst Weiß, Bertolt Brecht (col *Baal* il 14 febbraio 1926). Fu appunto durante i lavori per la messinscena del *Baal* che Brecht convinse Moritz Seeler a mettere in scena l'opera prima della Fleißer (cfr. B. Brecht, *Gesammelte Werke*, XV, werkausgabe edition suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, p. 162). Come è possibile dedurre anche solo dall'elenco degli autori rappresentati, la *Junge Bühne* rappresenta il momento di passaggio della drammaturgia tedesca dall'espressionismo al realismo. L'opera della Fleißer è collocabile nel momento di soluzione di questo processo.

³ Qualche notizia riguardo alla stesura originale ci è fornita dalla Fleißer stessa in una sua lettera indirizzata a G. Rühle (ora in G. R., *Zeit und Theater* cit., pp. 778-779) oltre che dalla corrispondenza con Moritz Seeler in occasione della prima berlinese (ora in *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, herausgegeben von G. Rühle, Frankfurt am Main 1973 [= edition suhrkamp 594], cit. in seguito con la sigla *Mat.* seguita dal numero della pagina, pp. 27-33).

scene (4 atti di rispettivamente 12, 12, 11 e 9 scene) mentre la seconda è suddivisa in quadri (6). In generale la Fleißer conserva lo svolgimento della prima stesura, salvo qualche diversa disposizione della materia o singola sintesi di taluni motivi. Così nell'Atto I, scena 12 (G.R., *Zeit und Theater* cit., p. 121) Roelle seguendo le indicazioni di Pepe (Peps nell'ultima stesura) cerca di convincere Olga ad abortire in campagna impegnandosi a procurarle il denaro occorrente. Il motivo — l'idea della campagna quale luogo più adatto per l'aborto e il furto del denaro ai danni della madre — verrà interamente recuperato nell'ultima stesura (GW I, 88-89) con un'importante variante: mentre nella prima stesura l'ingiunzione, cui Roelle ottemperava, era esterna (Pepe), ora essa è interiorizzata e viene presentata come una scelta autonoma del personaggio. Analogamente la confessione di Roelle con la relativa denuncia del tentativo di aborto di Olga presentata nell'Atto I, scena 10 (G.R., *op. cit.*, p. 118) come un'ingiunzione di Pepe (« Haben Sie sich genau an das gehalten, was ich Ihnen gesagt habe? ») nell'ultima stesura viene a cadere e la confessione di Roelle viene presentata come una sua libera scelta.

Le didascalie che — come si diceva — sono in buona parte da attribuire agli interventi della regia preoccupata di risolvere talune innegabili oscurità del testo, su cui Moritz Seeler ritorna a più riprese nella sua corrispondenza con la Fleißer⁴, scompaiono quasi interamente nell'ultima stesura, ma le indicazioni ivi contenute sono tenute presenti e vengono recuperate in un qualche modo nel linguaggio, nell'esplicitazione di taluni motivi o nodi scenici presenti nella prima stesura ma non pienamente e non sempre consapevolmente elaborati, oltre che in una più evidente organizzazione della materia mediante tagli, eliminazioni o aggiunte. Un solo esempio: la didascalia

⁴ Cfr. la lettera di Moritz Seeler alla Fleißer del 31 marzo 1926 in *Mat.* 28. Anche Lion Feuchtwanger — come riferisce la Fleißer nella lettera a G. Rühle già cit. — trovava l'opera « sehr begabt, aber verworren ».

della scena 6, Atto I (G. R., *op. cit.*, p. 112) « Roelle (Verneigt sich höflich) » è sostituita dalla battuta di Roelle « Guten Tag allerseits » e dal commento ironico di Christian « Die Mutterschule persönlich » che verbalizza il comportamento di Roelle attenuandone d'altronde la cerimoniosità (anche l'annotazione « mit zusammengeschlagenen Hacken » viene eliminata per gli stessi motivi nella stesura definitiva).

Diremo subito che non sempre questi interventi sono felici; per cui — come annota Moray McGowan — « der Gefahr der Selbstparodie — als wenn etwa Franz Marc seine berühmten Pferde Jahre später in einem noch grelleren Blau überpinselt hätte — entgeht die Fleißer dabei nicht völlig »⁵.

C'è nella Fleißer il desiderio di rendere evidente una certa intenzionalità critica del testo che non appariva ancora pienamente esplicita nella prima stesura.

Gli interventi sulla lingua che sottostanno ai criteri di evidenziazione di cui si diceva, sono di varia natura: essi vanno dalla sostituzione di espressioni ritenute deboli con espressioni più forti, come nella scena 3 dell'Atto I, in cui la battuta di Berotter al figlio che gli fa il verso « Ist das nachgemacht? » (G. R., *op. cit.*, p. 109) è sostituita dalla più forte e popolaristica « Hängst du mir das Maul an » dell'ultima stesura (GM I, 64), finalizzata ad una accentuazione del carattere di ostilità che determina il rapporto padre-figli, sino a talune variazioni molto sottili come il « Nicht rauchen will er » (G. R., *op. cit.*, p. 109), riferito a Roelle, trasformato in un « Er will nicht mit-rauchen », in cui la felice aggiunta del « mit » sottolinea l'emarginazione di Roelle dal gruppo, mentre nello stesso tempo la presenza del « will » presenta questa emarginazione come un meccanismo di autoesclusione. Di natura analoga sono le variazioni apportate al testo come la seguente riguardante la didascalia: « Christian hebt den Vater

⁵ M. McGowan, *Kette und Schuß. Zur Dramatik der Marieluise Fleißer*, in « TEXT + KRITIK », Heft 64 (Oktober 1979), p. 13.

auf; die Töchter stehen ungeschlüssig daneben » (Atto I, scena 3) che nella seconda stesura diventa « Die Kinder stehen ungeschlüssig neben dem Vater » (GW I, 67), mirante a rendere esplicito il distacco generazionale, per cui il gesto di pronto soccorso è sostituito da un momento di esitazione che intravede nello svenimento del padre un ultimo, impotente gesto di ricatto sentimentale. Altra variante linguistica rilevante è quella delle battute della scena 9, Atto I (G. R., *op. cit.*, p. 116):

ROELLE Ich tu's nicht.

PEPE Sie müssen.

sostituite dalle seguenti battute che meglio esprimono la violenza prevaricatrice esercitata dal gruppo:

ROELLE Ich will das nicht. Ich lasse mich nicht zwingen.

PEPS Sie müssen. (GW I, 74)

Una precisazione linguisticamente rilevante nel senso di una caratterizzazione secondo gli stilemi del « Bildungsjargon » horváthiano è la sostituzione, ad esempio, di un « mein Pepe » — è Olga che parla — con un più sostenuto « Der Geliebte » (GW I, 76). Frequenti sono pure le dilatazioni del testo come la battuta di Hermine « Ich gebe Sie an — auf der Stelle » (G. R., *op. cit.*, p. 118) che diventa nell'ultima stesura:

HERMINE Damit hänge ich ihn beim Lehrer hin, daß er geschäft wird. Das sind diese schlechten Elemente, die muß man aus der Schule entfernen.

ROELLE Sie bestimmen das nicht.

HERMINE Gleich heut hänge ich ihn hin — auf der Stelle. (GW I, 77)

Interessanti ci sembrano altre aggiunte miranti a rendere più esplicito il carattere woyzeckiano di Roelle. Così

le battute « Er läßt die Wissenschaft hängen », « ... wir können an ihm unsere Beobachtungen machen » (GW I, 80) e la seguente di Protasius: « Ich bin mit meinem Doktor verbunden. Ich bin sein Zutreiber und sein Spion, denken Sie nicht niedrig von mir. Ich treibe ihm seine Menschen zu, an denen er seine unsterblichen Entdeckungen macht » (GW I, 81), battute che rivelano un'evidente ascendenza büchneriana e che mancavano nella prima stesura. Pure assenti nella prima stesura sono le seguenti battute molto felici nella connotazione del personaggio Roelle:

ROELLE Es [= il bambino di Olga] sollte leben dürfen, auch wenn es nicht schön ist.[...] Es macht Menschen aus uns indem es ein Mensch wird. (GW I, 89)

in cui Roelle rivendicando il diritto alla vita anche di chi bello non è, rivendica a sé quel diritto che gli viene continuamente contestato. In ciò la Fleißer approfondisce un'indicazione di Lion Feuchtwanger secondo il quale l'opera della Fleißer avrebbe dovuto fornire uno studio della psicologia del brutto⁶. Stranamente è stata eliminata la seguente battuta (G. R., *op. cit.*, p. 139) che recuperava in termini espliciti la problematica del « Jahrgang 1902 » cui anche la Fleißer apparteneva:

ROELLE Von außen kann einem nicht ankommen, die richtige Hilfe muß schon drin sein. Und bei mir ist sie eben nicht drin. Es heißt auch, das ist eine Strafe der Generation.

Non si avverte invece la mancanza di scene come la scena 7, Atto III (G. R., *op. cit.*, p. 140), in cui i vicini di casa spiano la conversazione tra Roelle e la madre e che in fondo costituiva un superfluo insistere su motivi lar-

⁶ Fu proprio Lion Feuchtwanger ad attirare l'attenzione della Fleißer sulla « (interessante) Psychologie des häßlichen Menschen » (GW I, 437).

gamente presenti nel dramma: i meccanismi di controllo reciproco cui è improntata la vita della provincia. Infine, nella scena finale del dramma, un'ulteriore variazione dovuta ad un'idea di Horst Laube⁷: allorché la disperazione di Roelle sfocia nella pazzia, questi si aggrappa, come ad una estrema ancora di salvezza, a quella sua religione fatta di un misto di superstizione e pratica religiosa ed ingoia il biglietto su cui ha trascritto la lista dei suoi peccati.

In definitiva crediamo che sulla scorta dell'analisi da noi condotta, si possa affermare che la rielaborazione dei primissimi anni Settanta, in genere artisticamente più valida delle precedenti stesure⁸, sia in realtà una rilettura di quelle stesure alla luce di indicazioni e rilievi critici oltre che di letture riassumibili nei nomi di B. Brecht, G. Büchner e J. Genet⁹. L'eco della lettura del primo Brecht era d'al-

⁷ Lo stimolo alle varie rielaborazioni dei drammi è in genere venuto dall'esterno. Nel caso di *Fegefeuer in Ingolstadt* la Fleißer fu spinta ad una revisione dal regista Günter Ballhausen e dal *Dramaturg* Horst Laube delle *Wuppertaler Bühnen*. La Fleißer rivela un'insicurezza culturale e critica, di cui per altro non fa mistero, tanto da ritenere opportuna l'eliminazione di quelle « gestelzte Sätze » che costituiscono invece il fascino maggiore della sua opera: « Mein Sprachgefühl sträubte sich gegen die gestelzten Sätze der Frühfassung, ich wollte sie herausstreichen, wußte aber nicht, was an ihre Stelle setzen, ich bekam es dann in den Griff, ich war verzweifelt » (GW I, 438).

⁸ Di altro avviso G. Lutz: « Mit der nachträglichen Verstärkung sozialkritischer Ansätze gefährdet Marieluise Fleißer die künstlerische Ausgewogenheit ihrer Werke » (G. Lutz, *Die Stellung Marieluise Fleißers in der bayerischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Peter D. Lang, Frankfurt am Main, Bern Cirencester / U.K. 1979, p. 98).

⁹ Sulle influenze letterarie va comunque precisato che anche per la Fleißer vale ciò che G. Lutz sostiene per quasi tutta la letteratura bavarese « Eine intellektuelle, theoretisch fundierte Stellung zur Literatur ist ihrem sinnlichen, realitätsverhafteten Wesen fremd » (G. Lutz, *op. cit.*, p. 41) e — con qualche nostra riserva circa la perentorietà dell'affermazione — « Theorielosigkeit ist ein typisches Kennzeichen schreibender Frauen » (G. Lutz, *op. cit.*, p. 104). È comunque un fatto che i pochi saggi letterari della Fleißer

tronde avvertibile già nella prima stesura. Gli interventi critici del drammaturgo di Augusta sulla stesura originale non pervenutaci ed utilizzata per la messinscena della *Junge Bühne* e consistenti in tagli di inserti lirici largamente presenti, a quanto pare, in quella prima stesura¹⁰ sono stati quasi tutti accettati dalla Fleißer¹¹. Nell'ultima stesura si sente però anche la lezione del Brecht epico in una più decisa contestualizzazione storica del dramma, evidentissima del resto nelle riflessioni autocritiche posteriori della Fleißer¹². J. Genet rappresenta la vera, autonoma scoperta della Fleißer matura, interessata da sempre all'analisi di quei meccanismi di violenza da parte della società e del gruppo vissuti dall'emarginato come violenza interiorizzata: la 'libera scelta' dell'emarginato vi viene smascherata come una decisione truccata alla base, in quanto essa realizza uno stato di violenza e di emarginazione preesistente. Büchner, che al momento della prima stesura

si occupano di autori conosciuti di persona. Lo stesso saggio su J. Genet, *Findelkind und Rebell. Über Jean Genet* (GW II, 324-336), è più interessato ad un chiarimento dei termini della biografia che ad un'analisi letteraria. La Fleißer raggiunge il culmine della sprovvedutezza culturale allorché crede di poter scrivere un dramma (*Karl Stuart*) applicando la tecnica drammaturgica desunta dal vecchio manuale di G. Freytag *Die Technik des Dramas* (1863) tornato in auge presso i drammaturgi del terzo Reich.

¹⁰ Nella lettera a G. Rühle già cit. la Fleißer così ricorda: «An meinem Text wurde für die Berliner Aufführung überhaupt nichts geändert, außer daß ich verschiedene lyrische Stellen strich, und zwar erst am Tag vor der Premiere und auf die Veranlassung Brechts» (G.R., *op. cit.*, p. 778).

¹¹ La Fleißer rimpiange però l'eliminazione di un monologo lirico sulla «Weltangst» («Für mich zählte dieser Monolog zum schönsten des Stückes» [G.R., *op. cit.*, p. 779]) impietosamente, ma crediamo giustamente, eliminato da Brecht.

¹² In una dichiarazione alla «Zeitschrift der städtischen Bühnen», Nr. 1, September 1972 (ora anche in *Mat.* 364) la Fleißer così si esprime: «Im Stück handelt es sich um eine unerlöste Gesellschaft, die tritt, damit sie nicht getreten wird. Im Zustand dieses Unerlöstseins steckt die Suche nach einem Erlöser, auf der ein falscher Erlöser und politischer Rattenfänger fußen kann».

la Fleißer non conosceva ancora¹³, e Horváth¹⁴ costituiscono punti di riferimento altrettanto importanti.

¹³ Cfr. G.R., *op. cit.*, p. 778. Questa accentuazione in senso büchneriano le era stata consigliata da H. Laube e G. Ballhausen: «Beim Protasius schlagen sie die Erinnerung an Büchner vor, beim Gervasius die Knabenliebe» (GW I, 439).

¹⁴ Pur essendo quasi coetanei e pur avendo frequentato nello stesso anno (1919) le lezioni sul dramma moderno tenute all'Università di Monaco da Arthur Kutscher, la Fleißer e Horváth non si conoscevano. Nell'opera di Horváth non si trovano riferimenti alla Fleißer, la quale da parte sua ha dichiarato che, pur avendo visto *Die italienische Nacht* e *Geschichten aus dem Wiener Wald*, non ne aveva riportato alcuna impressione particolare. La scoperta di Horváth coincide per la Fleißer con la più generale *Horváth-Renaissance* degli Anni Sessanta che porta fra l'altro anche alla riscoperta dei suoi drammi di Ingolstadt. Le assonanze pure avvertibili nelle loro opere e non dovute ad influenze letterarie dirette, sono riconducibili ad una comunanza di tematiche. Ciò non toglie però che la posteriore lettura dell'opera di Horváth possa avere influito sulle rielaborazioni dei drammi di Ingolstadt, innanzi tutto nel senso di una migliore messa a fuoco di quello che Horváth chiamava il gergo della cultura che connota anche taluni personaggi piccolo-borghesi della Fleißer. Più importante ci pare la lettura di Horváth ai fini di una più approfondita riflessione sulle possibilità del «Volksstück» critico alla cui elaborazione proprio Horváth aveva dato un contributo decisivo. La possibilità di un «Volksstück» critico (nella cui categoria pure i drammi della Fleißer rientrano) non era stata intravista dalla scrittrice di Ingolstadt, tanto che aveva sempre rifiutato la denominazione di «Volksstück» per i suoi drammi. Dopo la lettura di Horváth invece essa la adopererà per il suo ultimo dramma *Der starke Stamm*. Una precisazione e differenziazione merita la questione della lingua ed il concetto di smascheramento della coscienza. Sia i personaggi di Horváth che quelli della Fleißer si reggono sulla lingua e per la lingua. In Horváth però il linguaggio è sempre una costruzione, una stilizzazione consapevolmente perseguita che va ben oltre — anche se da esso parte — il dato sociolinguistico (cfr. T. Scamardi, *Ödön von Horváth. Teatro popolare nella Repubblica di Weimar*, Adriatica Editrice, Bari 1980, pp. 34-47). Horváth si serve di un approccio critico-analitico che ha qualcosa della ricerca sociolinguistica sul campo (ciò che la Fleißer tenterà su indicazione di Brecht per i *Pioniere*), mentre la scrittrice di Ingolstadt ha un approccio di tipo intuitivo-sintetico (cfr. J. Lorang, *Marielise Fleisser, Brecht et les drames d'Ingolstadt 1924-1929*, in «Revue

b) *Pioniere in Ingolstadt*

Di *Pioniere in Ingolstadt* esistono tre versioni di cui soltanto le ultime due pubblicate. La prima stesura, la *Urfassung*, alla quale la Fleißer aveva lavorato su indicazione di Brecht dapprima nel 1926 ad Ingolstadt, poi, in seguito al soggiorno berlinese durante il quale si era occupata più di Brecht e di Berlino che del dramma iniziato, nella seconda metà del 1927 a Monaco¹⁵, è conservata nel *Fleißer-Archiv* di Ingolstadt. L'idea del dramma le era venuta da Brecht, al quale la Fleißer, durante una passeggiata lungo lo *Stadtgraben* di Augusta, aveva raccontato dell'arrivo ad Ingolstadt dei genieri di Küstrin venuti per la costruzione di un ponte. In questo impatto della popolazione civile con i militari Brecht aveva intravisto subito materia per un'azione drammatica. Brecht invita l'amica a mettersi ad osservare i comportamenti dei militari, a carpirne il linguaggio. L'invito viene raccolto dalla Fleißer che, ribaltando il procedimento, sino ad allora seguito, di partire dalla rappresentazione di stati di coscienza che rimandano ad una dimensione sociale (*Fegefeuer in Ingolstadt*), prende ora le mosse da una rilevazione di tipo sociologico per approdare, attraverso un'operazione di stilizzazione artistica, alla rappresentazione di una situazione: procedimento, diremo subito, tutt'altro che congeniale alla scrittrice di Ingolstadt. Secondo le indicazioni

d'Allemagne», 11 (1979), p. 40: «Marieluse Fleisser s'éloigne aussi de Horváth que de Brecht par sa perception de processus qui n'est pas analytique mais intuitive et passionnelle»). Anche il linguaggio della Fleißer però, in bilico fra il grido espressionista e la citazione naturalistica, ma proteso a diventare qualcosa di sostanzialmente diverso, è nei risultati epico non meno del gergo della cultura horváthiano. Vero è che mentre tutto ciò approda in Horváth all'elaborazione criticamente vigile del concetto di smascheramento della coscienza, nella Fleißer c'è sempre il rischio di una incongrua identificazione sentimentale col personaggio (cfr. W. Kässens/M. Töteberg, *Marieluse Fleißer*, DTV [= Dramatiker des Welttheaters 6873], München 1979, p. 39).

¹⁵ Cfr. le dichiarazioni della Fleißer al riguardo riportate in *GW I*, 442.

di Brecht l'opera non doveva avere una vera e propria azione:

Es muß zusammengebastelt sein, wie gewisse Autos, die man in Paris herumfahren sieht, Autos im Eigenbau aus Teilen, die sich der Bastler zufällig zusammenholen konnte; aber es fährt halt, es fährt!¹⁶

Brecht, in sostanza, poneva l'accento sul carattere di montaggio dell'opera che avrebbe dovuto essere tanto duttile da prestarsi ad un'operazione di regia epica. La Fleißer che, come lei stessa ha dichiarato retrospettivamente, non aveva capito appieno le intenzioni di Brecht («Ich war jung, ich habe nicht so politisch gedacht wie Brecht, ich habe ein Stück über Soldaten und Mädchen geschrieben» [*GW I*, 442]) rivela nella stesura originale una serie di incongruenze in una struttura drammatica pure largamente aderente alle indicazioni brechtiane: innanzi tutto la presenza di elementi debordanti (Karl che non si presenta all'appuntamento con Berta, si giustifica dicendo di dovere accorrere al capezzale di una ragazza con la quale ha avuto una relazione amorosa e che dopo aver partorito un bambino giace in fin di vita e desidera vederlo per l'ultima volta)¹⁷; il motivo dell'acquisto dell'auto, inserito sul modello della scena *Das Elefantenkalb* di *Mann ist Mann*, svolto però in modo fin troppo prolisso¹⁸.

¹⁶ La Fleißer raccolse le indicazioni di Brecht eseguendole alla lettera: «Na, ich bin hingegangen, ich hab geschaut, ich hab zugeschaut beim Brückenbau. Ich bin hinterhergestiegen mit einem Kameraden, wenn die Soldaten mit den Mädchen herumgefahren sind in der Glacis, dann bin ich frecher geworden und bin selber mit den Soldaten spazierengegangen und hab ihre Sprüche aufgeschnappt, die sie so an sich haben, wenn sie vor den Mädchen groß tun» (*Mat.* 346).

¹⁷ Questo motivo si riduce nella seconda stesura alla semplice allusione alla nascita del bambino e poi scompare del tutto nella terza stesura.

¹⁸ Per maggiori ragguagli sulla *Urfassung* cfr. M. Töteberg, *Die Urfassung von Marieluse Fleißers 'Pioniere in Ingolstadt'*, in «Maske und Kothurn», Jahrgang 23 (1977), pp. 119-121.

Questa prima stesura sta alla base della prima rappresentazione che si tenne presso la *Junge Bühne* di Dresda con la regia di Renato Mordio il 25 marzo 1928. I critici presenti sottolinearono ancora una volta « die Eindringlichkeit des Sehens, die Kraft der Sprache » (H. Jhering, *Mat.* 52), il carattere di « commedia sociale » non pienamente sviluppato, gli aspetti tragicomici e nello stesso tempo « l'estemporaneità » alla Karl Valentin, ma anche il carattere più poetico che drammatico, « als dichterischer Wurf vielleicht bedeutsamer denn als dramatischer Versuch » (K. S., *Mat.* 54); pur tuttavia non era sfuggito l'impianto fortemente realistico, « ein Beitrag zur Soziologie der Zeit » (K. S., *Mat.* 55) in cui Ingolstadt costituiva una metafora di una più generale condizione umana, « Ingolstadt [...] Symbol für Alltag und Alltäglichkeit » (H. Zerkaulen, *Mat.* 57), « Ingolstadt — der Ort tut eigentlich nichts zur Sache, irgend ein süddeutsches Kaff » (K. S., *Mat.* 55). Né era mancato chi, come Jhering, si era espresso a favore di una maggiore stringatezza dell'azione e per un'eliminazione di quegli elementi non inseriti veramente nel tutto, come la scena dell'acquisto dell'auto, « eine köstliche Szene. Aber nicht eingebaut in das Ganze » (*Mat.* 53).

Allorché il testo dei *Pioniere*, grazie anche all'intervento di Brecht e di Jhering, giunse nelle mani di Joseph Aufricht, direttore del *Theater am Schiffbauerdamm*, e questi decise di metterlo in scena affidandone la regia a Jakob Gneis, ma sostanzialmente a Brecht, il testo originale fu sottoposto ad una serie di revisioni che, se da una parte tenevano conto delle critiche alla prima di Dresda, dall'altra rispondevano all'uso che Brecht intendeva fare del testo per un suo esperimento teatrale nonché sociologico. La natura e le finalità di questo esperimento sfuggivano completamente alla comprensione della Fleißer che nella sua abituale insicurezza di giudizio riguardo alla propria produzione artistica accondiscendeva a tutte le variazioni che le venivano richieste¹⁹. Il testo della prima

¹⁹ Cfr. E. J. Aufricht, *Erzähle, damit du dein Recht erweist*, Propyläen-Verlag, Berlin 1966 (cit. in *Mat.* 67).

berlinese non ci è pervenuto; ci è giunto però il testo pubblicato come « Theatermanuskript » dall'Arkadia-Verlag (Ullstein) che teneva conto dei tagli e dei mutamenti subiti in seguito all'intervento della censura²⁰.

c) *Uno scandalo teatrale come esperimento sociologico nella Berlino del 1929*

Per comprendere lo scandalo teatrale che seguì alla prima berlinese dei *Pioniere in Ingolstadt* vanno tenuti presenti alcuni fatti. Anche se la censura formalmente era stata abolita sin dal 1918, a partire dal 1926, in concomitanza col fatto che il teatro cominciava a riappropriarsi di tematiche legate all'attualità come l'aborto e, da teatro politico, si andava trasformando in teatro di più diretta agitazione politica, si ebbero i primi tentativi di reintrodurre la censura. Proprio nel 1929 al *Theater am Schiffbauerdamm* era stata vietata l'opera *Giftgas über Berlin*, una satira contro l'esercito tedesco, di Peter Martin Lampel, un personaggio per altri versi abbastanza ambiguo. L'opera successiva in programma fu proprio l'opera della Fleißer di cui Ernst Joseph Aufricht affidò la regia a Brecht. In *Avantgarde* (1963) la Fleißer così ricostruiva i fatti:

Der Kampf gegen das Theater stand bei gewissen Parteien schon auf dem Programm. Sein Erfolg war zu groß, zu lange hatte er gedauert. Der Unternehmer war Jude, der Hausdichter linksextrem und hier war eine Blöße. Die Zeit hatte ihre besondere Schärfe, sie war mit dem aufgeladen, was hinterher kam. (GW III, 154).

È fuori dubbio comunque che lo scandalo fu voluto e provocato da Brecht per condurre a termine un suo esperimento 'sociologico': smascherare la natura formalmente democratica, apparentemente permissiva, in realtà repressiva ed antidemocratica della Repubblica di Weimar provocando la reazione degli organi ufficiali e della stampa

²⁰ Sulle variazioni riguardo alla *Urfassung* cfr. GW I, 445-446.

quale portavoce di umori largamente diffusi nel paese²¹. Brecht era in quegli anni alla ricerca di uno stile epico: del 1926 è l'articolo *Mehr guten Sport* scritto per il *Berliner Börsen-Courier* che — come l'interesse per ogni tipo di manifestazione sportiva — si collocava nell'ambito di questa ricerca²². L'operazione di regia fu condotta a termine da Brecht non senza una forzatura del testo e delle intenzioni della Fleißer. Al riguardo però è opportuno ricordare quanto Brecht fosse convinto del carattere collettivo della creazione artistica²³, concetto assolutamente estraneo alla Fleißer, per cui ciò che per Brecht era il realizzarsi di un « Kontinuum dialektischer Art » alla Fleißer non poteva non apparire che come un'illecita sopraffazione, a cui però non sapeva opporsi. D'altra parte gli interventi di Brecht miglioravano il testo e ne mettevano in risalto la capacità di analisi realistica. A ciò va aggiunto che per Brecht regista il testo non era che un *pre-testo* e ai suoi occhi

²¹ Lo spostamento dell'azione dal 1926 (data indicata dalla Fleißer) al periodo precedente la prima guerra mondiale, fu voluto da Brecht (ma non approvato dalla Fleißer che nell'ultima stesura ripristinò la data originaria) non per una concessione al desiderio di E. J. Aufricht di una rappresentazione che non offrisse il destro ad un intervento della censura, ma piuttosto come mezzo « um durch eine Art aktualitätsunabhängige Modellsituation die systemkritischen Züge der dramatisch erfaßten Vorgänge verallgemeinerter und damit schärfer heraustreten zu lassen » (M. Nössig, *Fünf Kapitel über die Dramatikerin Marieluise Fleißer*, in M. Fleißer, *Stücke*, Berlin 1976, p. 12). Anche W. Benjamin aveva approvato l'anticipazione dell'azione agli anni precedenti la prima guerra mondiale in una sua nota per una recensione (ora in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, IV, 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, p. 1029).

²² Già in *Baal* d'altronde gli stessi *songs*, anche se motivati dal fatto che Baal è poeta lirico, assolvono quasi sempre una funzione di commento epico, per non parlare del finale di *Trommeln in der Nacht* o di *Mann ist Mann*.

²³ Cfr. B. Brecht, *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, p. 224: « Der Schöpfungsakt ist ein kollektiver Schöpfungsprozeß geworden, ein Kontinuum dialektischer Art, so daß die isolierte Erfindung an Bedeutung verloren hat ».

l'attore aveva un'importanza decisamente superiore a quella dell'autore. La Fleißer d'altronde aveva scritto i *Pioniere* in un certo senso su commissione²⁴, anche se l'ingenuità, la capacità di rendere « die Mitteilung als Ausdruck » erano tutto merito suo.

Le scene incriminate della messinscena brechtiana, delle quali la censura chiese l'eliminazione, erano: l'incontro erotico di Alma e Karl collocato in un cimitero in mezzo alle tombe; la deflorazione di Berta che avveniva in una cesta illuminata dai riflettori e mossa ritmicamente per simulare il coito; la scena delle esercitazioni punitive che terminava con un calcio nel sedere assestato dal maresciallo ad un soldato semplice. Raggiunto con lo scandalo lo scopo prefissatosi, Brecht non si oppose alle richieste della censura. Il vice-presidente della polizia Weiß aveva minacciato di vietare ogni ulteriore rappresentazione dello spettacolo qualora non fossero stati concessi i tagli richiesti e non potendosi appellare alla legge sulla censura aveva dovuto far ricorso ad una legge del 1794 sulla « Gefährdung der öffentlichen Sicherheit ». La stampa di destra, più esplicita della censura, improntò la propria critica ad un misto di nazionalismo militarista e di antisemitismo accompagnato da una *pruderie* in materia sessuale che la dice lunga sul tanto decantato permissivismo di cui è fatta una certa immagine di Weimar. Il *Berliner Lokal-Anzeiger* del 2 aprile 1929 scriveva in toni fortemente antifemministi:

Vor diesem alles zersetzenden Frauengemüt hält keinerlei Wert noch Sitte stand. In alles gießt sie [= la Fleißer] ihre Jauche hinein und wähnt damit ein Werk der geistigen Befreiung zu tun, wo der niedrige Mann noch eine Anwendung von Scham und Respekt verspürt, da findet sich ein Weib, das die letzten Rücksichten von sich abstreift! (*Mat.* 77).

Paul Fechter dalle colonne della *Deutsche Allgemeine Zei-*

²⁴ Cfr. W. Kässens/M. Töteberg, « ... fast ein Auftrag von Brecht » *Marieluise Fleißers 'Pioniere in Ingolstadt'*, in « Brechtjahrbuch » 1976, pp. 101-119.

tung del 3 aprile 1929 negava sarcasticamente alla Fleißer in quanto donna il diritto di parlare di cose militari:

Die Welt des Militärs, der richtigen Männer, ist eine ordentliche, anständige Welt — auch wenn es dort sehr wenig literarisch und dafür etwas derb und animalisch zugeht. Es ist eine Welt für Männer, gestaltbar nur durch Männer — einer Frau unzugänglich. (Mat. 81).

Richard Biedrzyński nella *Deutsche Zeitung* del 2 aprile parlava senza mezzi termini di « Dreckdrama » (Mat. 83), composto da una « noch schlimmeren Josephine Baker der weißen Rasse » (Mat. 83) e concludeva in toni cui tutto si poteva rimproverare tranne che la chiarezza:

Das alte Militär! Welch Bühnenwitz für abgedankte Demokraten! Wer sieht nicht das neue Militär, das Militär der Hundertschaften, das Militär mit Sowietstern und Hakenkreuz? Dieses Militär wird eure literarischen Nacktspäße schon vertreiben und nicht mit sich spaßen lassen. Dieses Militär wird Politik machen, gleich welche. Anstelle der schmierigen Sexualmanöver werden andere Manöver treten. (Mat. 85).

Né meno esplicito era l'articolo del *Donaubote* di Ingolstadt del 5 aprile che titolava « Ein trauriger Fall höchst sittlicher Korruption: Ein marxistisch-barmatiadischer Fall. Jüdische Geilheit und Dirnentum beschmutzen bairisches und deutsches Gemüt » e, dopo aver invitato i lettori ad aprire gli occhi « über eine Kultur, die niemals deutsch war, sondern östlich-wüstisch-jüdischen Ursprungs ist », concludeva con l'esortazione a lottare contro la « jüdisch-marxistische Volkspest » (Mat. 106 sgg.).

L'asperimento sociologico-teatrale mirante a smascherare una borghesia che — complici le musiche di Kurt Weill — aveva applaudito alla *Dreigroschenoper* era pienamente riuscito: una verifica importante delle riflessioni brechtiane sul teatro epico aveva dato esito positivo.

Per quel che concerne la terza stesura dei *Pioniere*²⁵,

²⁵ Questa stesura fu pubblicata dapprima in « Theater heute », Heft 8 (1968), poi ripresa nelle *GW*.

la Fleißer vi pose mano fra il 1967 e il 1968 dietro suggerimento della vedova di Brecht, Helene Weigel, che avrebbe voluto dare l'opera al *Berliner Ensemble*. Stavolta la Fleißer poté realizzare appieno l'intenzionalità epica e critico-sociale di Brecht che ora a distanza di anni le si era dispiagata e chiarita:

Ich verstand erst allmählich, was Brecht in den *Pionieren* von mir gewollt hatte und was ich ihm bei meinem ersten Entwurf schuldig geblieben war. Der gesellschaftliche Einfluß Brechts auf mich kommt erst in meiner Bearbeitung von 1968 deutlich heraus. (Mat. 447).

La Fleißer mette a profitto la lezione brechtiana, ma anche l'esperienza di tutta una vita. Uno dei motivi centrali della terza stesura è costituito dallo stato di oppressione, di pressione dall'alto verso il basso, su cui è costruita la vita militare (ma anche, pur se in forme mediate, la vita civile) che la Fleißer aveva avuto modo di conoscere durante il servizio bellico prestato nel corso del 1943 presso il Deposito di materiali bellici, lo « Heereszeugamt », di Ingolstadt. Del tutto inedito è il motivo del furto del legname realmente compiuto da quattro uomini del locale « Männerturnverein » al fine di procacciarsi il materiale occorrente per la riparazione dell'impianto sportivo e di cui la Fleißer aveva avuto notizia attraverso il fidanzato, poi marito, Joseph Haindl (il motivo però era stato già utilizzato nel romanzo *Mehltreisende Frieda Geier* del 1931). Ad un'elaborazione più approfondita è pure sottoposto il motivo dello sfruttamento delle ragazze a servizio.

In generale la Fleißer mira ad enucleare quei punti che costituivano l'ossatura inconsapevolmente epica del dramma eliminando tutto ciò che costituiva un appesantimento dell'azione come, ad esempio, il motivo dell'acquisto dell'auto e tutti gli elementi melodrammatici presenti soprattutto nella *Urfassung* ma del resto già sensibilmente ridotti nella seconda stesura e privilegiando il contenuto politico inconsapevolmente, ma non per questo meno incontrovertibilmente, presente già nelle stesure precedenti. Ciò viene raggiunto attraverso l'accentuazione dell'analisi

dell'oppressione gerarchica militare e dell'assimilazione della vita militare con la vita civile. Si ha quindi una più conseguente realizzazione linguistica che non rifugge — là dove è necessario — dai toni anche grossolani e volgari: la battuta di Alma « Kannst mich gerne haben » (GW I, 192) viene trasformata senza indugio in un « Leck mich am Arsch » (GW I, 77) che meglio rende il carattere di aggressiva volgarità di cui sono intessuti i rapporti umani. Il tema dell'amore-merce e del costante antagonismo fra i sessi trova nell'ultima stesura una sua più compiuta realizzazione, né manca — anche se questa non era la preoccupazione maggiore della Fleißer — un qualche accento attualizzante, come quello che ci pare di poter cogliere nell'allocuzione finale del maresciallo ai genieri in partenza per Küstrin, in cui il riferimento ai dati statistici sulle nascite dei bambini illegittimi verificatesi durante la permanenza dei genieri viene a cadere e al suo posto subentra un uso epico della citazione di disposizioni e divieti contenuti in regolamenti militari che la dizione « Staatsbürger in Uniform » al posto di « Soldaten » colloca inequivocabilmente in un contesto « bundesrepublikanisch ».

II. Fegefeuer in Ingolstadt. Emarginazione interiorizzata e purgatorio senza paradiso

Fegefeuer in Ingolstadt ist ein Stück über das Rudelgesetz und über die Ausgestoßenen. (GW I, 438),

così la Fleißer in una nota del 1972 sulla sua prima opera. La prima idea di *Fegefeuer in Ingolstadt* è contenuta nel racconto *Meine Zwillingsschwester* pubblicato in *Das Tagebuch* del 3 marzo 1923, ripreso poi col titolo *Die Dreizehnjährigen* nella prima raccolta di racconti *Ein Pfund Orangen* (Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin 1929), quindi rielaborato per l'edizione francofortese con l'aggiunta di un finale diverso (Sandner non muore ma entra nelle fila delle SA). Alla base del racconto — ma ciò vale per la gran parte della produzione della Fleißer — sta un fatto auto-

biografico reale: il racconto è in effetti la rielaborazione letteraria di un trauma infantile²⁶ oltre che l'analisi dell'aggressività all'interno del gruppo. In *Fegefeuer in Ingolstadt* la Fleißer rappresenta, per averla vissuta dall'interno, la situazione di una provincia che contiene ancora forti tratti della campagna preindustriale e che, pur nell'assenza di una precisa contestualizzazione storica, si colloca incontestabilmente nel primo dopoguerra tedesco e rimanda alla crisi e all'inflazione viste come fenomeno che abbraccia tutta l'esistenza. La crisi è innanzi tutto crisi di valori, crisi del rapporto di autorità, primo fra tutti, dell'autorità paterna: Berotter ridotto ormai al ruolo di un personaggio comico non riesce ad attirare l'attenzione dei figli nemmeno attraverso il ricatto sentimentale e la simulazione di attacchi epilettici. Non esistono modelli, da ciò i conflitti generazionali padre-figli: un vuoto che questa generazione cercherà di colmare comunque e in cui andrà ad inserirsi, attraverso una serie di mediazioni, il capo carismatico, il « Führer ». Mancanza di modelli, crisi di identità, precarietà ed insicurezza costituiscono un complesso di situazioni minacciose che si manifestano a livello di soggettività dei singoli attraverso la sindrome della paura e della rabbia. Questa trova una sua provvisoria soluzione in risposte comportamentali improntate alla fuga, alla sottomissione o all'aggressione. Lo stato conflittuale è complicato da forti inibizioni sociali ed è esposto a tensioni anticipatorie di natura affettiva e simbolica che ne rendono più complicata la soluzione e tendono ad inasprire lo stato di aggressività. Con lo svilupparsi di una vita sociale e di gruppo intessuta su rapporti interpersonali sempre più violenti la stessa aggressività, vista nel nesso crisi-ansia-aggressività, finisce

²⁶ Così la Fleißer in una nota retrospettiva: « Ich wurde damals von dem Sohn meiner Wirtschaftspächterin, der in der Kupferstraße und in dem meinem Vaterhaus gegenüberliegenden 'Bäckerhof' — der zu einer Brauerei hinüberführte — herumstreunte, geradezu verfolgt. [...] Von hier führt eine Spur zum Roelle in *Fegefeuer in Ingolstadt*, aber dort geht der Knabe in eine bessere Schule und die jungen Leute sind ein paar Jahre älter » (GW III, 311).

inevitabilmente con l'acquistare una dimensione esistenziale. Le possibilità che restano aperte all'individuo sono allora limitate: egli adegua il suo comportamento alla struttura del gruppo o trasferendo queste sue forze emotive in attività lavorative socialmente utili — soluzione questa resa impossibile dalla crisi economica e dalla conseguente disoccupazione — o — ed è questo il caso della generazione del primo dopoguerra — rifugiandosi nella nevrosi o addirittura regredendo a livelli protoemotivi inferiori (Roelle). Da ciò l'aggressività che si manifesta in atti di crudeltà verso animali (tipico è l'accecamento del cane con cui, per altro, Roelle si identifica) o verso altri membri del gruppo — ma l'aggressività nei confronti degli animali non è che un'anticipazione simbolica o sublimazione dell'aggressività endogena — o, in ultimo, contro se stessi in manifestazioni di tipo masochistico. Questi atti di crudeltà vanno visti perciò come un tentativo di risarcire un sentimento di inferiorità con atti che conferiscono all'interno del gruppo una certa notorietà non importa se criminosa e la stessa sindrome nevrotica non è in genere che una specie di evasione tentata da uno stato di profonda infelicità²⁷. Il suicidio visto come mezzo di realizzazione di quella eteroaggressività che non ha modo di compiersi direttamente²⁸, la fuga nella pazzia quale atto distruttivo nei confronti della propria individualità, o il diventare un uomo delle SA sono soluzioni che sostanzialmente si equivalgono. Il fatto che la Fleißer, pur sprovvista di ogni qualsivoglia schema interpretativo scientifico e culturale, sia pervenuta ad intuire la sostanziale interscambiabilità delle tre soluzioni²⁹ per sola capacità di intuizione e di im-

²⁷ Cfr. U. Gandini, *Marieluise Fleisser. Una lezione degli anni Venti*, in « Sipario », 339/340 (1974), pp. 67-68.

²⁸ Una componente eteroaggressiva è d'altronde sempre presente nel suicidio per il fatto che il suicida inconsapevolmente desidera gettare il proprio cadavere sulle spalle di qualcuno o del gruppo sociale, allo scopo di far sorgere nell'altro sentimenti di colpa volti alla mobilitazione di impulsi riparatori.

²⁹ Nella prima stesura del racconto *Die Dreizehnjährigen* che portava il titolo *Meine Zwillingschwester* Olga Sandner muore

medesimazione costituisce uno dei meriti sorprendenti dei suoi psicogrammi sociali.

Nel recensire per il *Berliner Börsen-Courier* dell'11 settembre 1925, su indicazione di Brecht, alcune novelle della Fleißer, Herbert Jhering aveva colto il carattere specifico della scrittrice bavarese individuando « die entscheidende Begabung der dichterischen Erzählung » nella sua capacità di rendere « die Mitteilung sofort als Ausdruck » (*Mat.* 26). Se a questo primo rilievo critico di Jhering aggiungiamo l'annotazione di Moritz Seeler contenuta in una lettera alla Fleißer del 31 marzo 1926 (*Mat.* 27 e sg.) a giustificazione del mutamento del titolo da *Die Fußwaschung in Fegefeuer in Ingolstadt*:

Fegefeuer — das ist die allgemeine, die seelische Landschaft, das Methaphysische, wenn Sie wollen; Ingolstadt — das ist die Realität, die irdische Landschaft, der Boden (ohne daß ein bestimmtes Ingolstadt gemeint sein muß!) und die eigentümliche Mischung dieser beiden Elemente macht ja gerade die Bedeutung Ihres Stückes aus,

abbiamo, con quanto si è detto sulla sindrome dell'aggressività, tutti gli elementi per inquadrare il problema critico di *Fegefeuer in Ingolstadt*.

Il sistema di riferimenti letterari nei quali la prima opera della Fleißer si colloca va da Wedekind — per la tematica della nevrosi adolescenziale provocata da un'educazione sessuale repressiva — e Strindberg, che con la sua opera aveva creato degli psicogrammi sociali per molti versi simili a quelli della Fleißer, alla prima produzione brechtiana. L'influenza di Büchner che la Fleißer non conosceva ancora, è solo indiretta, filtrata attraverso l'opera di Wedekind e di Brecht.

L'influenza di Brecht si fa sentire oltre che in taluni

suicida. Nella rielaborazione egli invece sopravvive al tentativo di suicidio: « Sein Weg lief noch weit von uns fort. Später wurde aus ihm ein SA-Mann » (*GW* III, 17). In *Fegefeuer in Ingolstadt* Roelle si rifugia nel delirio schizoide.

motivi³⁰ in una più generale caratterizzazione atmosferica da *Moritat* intessuta di elementi autobiografici (*Baal*)³¹. L'opera della Fleißer è raffrontabile col *Baal* brechtiano per quel suo essere opera espressionista e contemporaneamente critica dell'espressionismo, per quel suo piglio corposamente realistico che, se non raggiunge il grado di consapevole denuncia di ogni visione idealizzante dell'uomo del *Baal*, pure costituisce anch'essa come l'opera brechtiana « una radiosopia dell'alienazione umana »³² nel capitalismo. Non meno evidente è l'influenza brechtiana nel dialogo caratterizzato da sequenze discontinue, da salti, come nella connotazione a tutto tondo, bavaresemente cruda e realistica dei personaggi.

Per quel che riguarda il principio dello straniamento, certo esso non faceva parte delle tecniche drammaturgiche consapevolmente impiegate dalla Fleißer, anche se procedimenti estraniamenti sono riscontrabili nella sua opera, specialmente nel posteriore romanzo *Mehltreisende Frieda Geier*³³. Né l'occasionale e posteriore assunzione di termini

³⁰ Fra questi motivi ricordiamo il motivo dell'angoscia e il motivo dell'annegata (Olga tenta di suicidarsi buttandosi in acqua) presente in tanto teatro e in tanta lirica degli anni Venti, certamente di origine shakespeariana, ma in Brecht (come in Horváth) legato da una parte all'immagine del decadimento fisico e della putrescenza in cui si è voluto vedere la sublimazione artistica di traumi giovanili (l'esperienza della carneficina bellica) e dall'altra all'immagine dello sciogliersi del corpo nell'acqua in un panico ricongiungersi con la natura.

³¹ Il *Baal* era composto da una successione di brevi episodi autonomi che permettevano all'autore una grande libertà nell'introduzione di motivi lirici. Come già si è detto però, Brecht provvide ad eliminare i passi lirici dell'opera della Fleißer perché ormai, interessato com'era ad una epicizzazione della materia drammatica, gli sembravano incongrui.

³² Cfr. P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, Laterza, Bari 1967, p. 21.

³³ Di altro avviso Heidi Pataki che arriva a sostenere che « Das Postulat der Verfremdung hat sie konsequenter ausgeführt als Brecht selbst. Sie ist eine durch und durch epische Autorin » (H. Pataki, *Marieluise Fleißer*, in « Neues Forum », März 1973, p. 69 e sgg.).

concernenti la teoria e la pratica del teatro epico significa necessariamente un'intelligenza della portata e del *background* che sottende la prassi teatrale brechtiana. E però eccessivo negare — come fa il Chiusano³⁵ — ogni influenza da parte di Brecht; se è vero che la Fleißer era aliena da ogni forma di teorizzazione, ciò non toglie che il rapporto personale col drammaturgo di Augusta le aveva aperto prospettive nuove pur fra vistose contraddizioni e fraintendimenti³⁶.

³⁴ Del tutto incongruo è il tentativo di epicizzazione della materia drammatica nell'ultimo dramma *Der starke Stamm* che la Fleißer avrebbe voluto ottenere mediante la lettura fuori scena di commenti allo spettacolo, che però in realtà si limitavano a dare delle pure e semplici informazioni (scritti per una rappresentazione berlinese dell'opera alla *Schaubühne am Halleschen Ufer* furono però giustamente rifiutati dal regista Hagen Mueller-Stahl). Il testo di questi commenti si trova ora in *GW I*, 454 e sgg.

³⁵ « Né l'espressionismo, né Brecht sembrano aver influito su di lei » (I.A. Chiusano, *Storia del teatro tedesco moderno*, Einaudi, Torino 1976, p. 293).

³⁶ I fraintendimenti maggiori si ebbero a proposito del concetto di ingenuità e a proposito della natura e della funzione del dialetto. Il rapporto di Brecht col dialetto era decisamente positivo. La lingua per Brecht non deve limitarsi ad esprimere dei contenuti, ma deve anche sapere esporre dei rapporti sociali. Il dialetto, proprio perché legato alla particolarità delle situazioni sociali e proprio perché non ha subito il processo di generalizzazione della lingua nazionale, risulta più carico di gestualità (cfr. D. Schmidt, « *Baal* » und *der junge Brecht*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1966). Questi elementi della riflessione brechtiana sulla lingua erano del tutto sfuggiti alla Fleißer che in una lettera del 12 gennaio 1972 dichiarava di non aver mai sentito parlare di 'momento gestico' e che comunque questo concetto le sarebbe riuscito ostico (cfr. lettera cit. in W. Kässens/M. Töteberg, *Marieluise Fleißer* cit., p. 35). L'accettazione del dialetto viene motivata dalla Fleißer col fatto che esso proverrebbe « aus dem Unbewußten heraus » (*Mat.* 352) e condurrebbe « zum Ursprung der Sprache hin, wo sie entstand » (*GW II*, 300). Ribadiamo comunque che, nonostante queste sue infelici riflessioni linguistiche, la Fleißer era lontanissima da ogni forma di ideologizzazione mitizzante del dialetto quale non di rado è possibile riscontrare in molti autori bavaresi (cfr. G. Lutz, *op. cit.*, p. 110). Non minore è il fraintendimento a

La stesura originale dell'opera della Fleißer era per molti versi oscura come del resto aveva già notato Lion Feuchtwanger (« Er hielt das Stück für sehr begabt, aber verworren » [GW I, 437]) e come scrisse unanimamente la critica presente alla prima³⁷. Questa oscurità però era dovuta solo in minima parte all'inesperienza della giovane scrittrice. La Fleißer in realtà non mirava ad una ricostruzione 'storica', ma piuttosto ad una ricostruzione 'atmosferica' del cupo ambiente della provincia bavarese: un'atmosfera opprimente e nebbiosa contrassegnata da forti tensioni aggressive con guizzi di medievale superstizione, tipica di una provincia in cui elementi moderni cozzavano con strutture patriarcali di tipo feudale. L'opera della Fleißer era di fatto una critica dell'idillio che, in tanta letteratura tedesca e bavarese in particolare, aveva trovato il suo ultimo rifugio nella provincia. La critica attestò in maniera pressoché unanime la riuscita delle intenzioni della scrittrice di Ingolstadt³⁸.

Nella nota autobiografica da noi citata la Fleißer individua retrospettivamente il nucleo drammatico della sua opera prima nella problematica della legge del branco e degli emarginati. Quando nella maturità leggerà *Notre-*

proposito del concetto di « Naivität ». La prima indicazione di Brecht era stata di scrivere « naiv »: « auf die Naivität kommt es an » (*Mat.* 300). Mentre però per Brecht il concetto di ingenuità era legato ad un'altissima capacità di composizione artistica, per la Fleißer « naiv » era sinonimo di istintivo, semplice, non elaborato.

³⁷ In una sua lettera alla Fleißer (*Mat.* 28) Moritz Seeler aveva posto una serie di domande su alcuni punti oscuri del dramma che evidentemente non furono chiariti del tutto se i critici continuarono a lamentare una certa confusione circa i dettagli dell'azione scenica (A. Kerr, *Mat.* 36; P. Fechter, *Mat.* 43). Con altrettanta chiarezza la critica però aveva intuito che tutto ciò non era molto rilevante e che i pregi dello spettacolo andavano ricercati nella capacità di evocare un ambiente, un'atmosfera (A. Kerr: « Man weiß allgemein, worum sich's handelt. Einzelheiten entziehen sich, mit Fug, der Feststellung. Die Atmosphäre kommt... Ich hätte fast gesagt: meisterlich heraus »).

³⁸ Per la prima volta nella critica teatrale berlinese A. Kerr concordava con H. Jhering.

Dame-des-Fleurs e il *Journal du voleur* di J. Genet, essa riconoscerà subito nella capacità di rappresentare e di approfondire il vissuto propria dello scrittore francese un tratto della sua ricerca artistica; ne resterà talmente affascinata da dedicargli un saggio che costituisce, anche se non esclusivamente, un tentativo di autoanalisi³⁹. Ma è nella posizione di Genet nei confronti degli avvenimenti della storia oggettiva che la Fleißer ritrova un dato certamente non secondario della sua opera: da una parte una presenza men che pallida di dati storici specifici, dall'altra una composità di ambienti e di atmosfere. La vera illuminazione le viene però dall'analisi e dalla rappresentazione dell'emarginato, vuoi lavoratore straniero, vuoi minoranza nazionale, omosessuale, diverso, categorie nelle quali possiamo includere a pieno titolo il brutto e il deforme⁴⁰, con l'aggravante per questi ultimi di una maggiore difficoltà se non pratica impossibilità di organizzarsi e riconoscersi. L'emarginato risponde a questa attività proiettiva della società adeguandosi a quell'altro che gli altri vedono in lui, per cui « egli si aliena all'oggetto che è per gli altri »⁴¹.

Quando la pressione sociale è considerevole, questa alienazione da provvisoria diventa definitiva. Essa si realizza attraverso un'interiorizzazione dei giudizi obiettivi ed esterni che la società dà dell'emarginato. L'emarginato pensa se stesso nella sua singolarità oggettiva muovendo da una fantomatica natura (nel caso di Roelle la sua 'na-

³⁹ M. Fleißer, *Findelkind und Rebell. Über Jean Genet* (GW II, 324-336). In Genet la Fleißer trova il modello di una ribellione totale realizzata, da lei sempre vagheggiata ma mai realmente rischiesta. « Nie wird er Angestellter, Vertreter, Beamter werden, nie ein Bürger sein » (GW II, 328) aveva scritto di Genet lei che si era adattata a vendere tabacchi in una piccola città di provincia.

⁴⁰ La bruttezza (o la bellezza) è vista quale risultato di condizionamenti storici di valore relativo, ma spesso rispondenti a pregiudizi funzionali ai modelli di cultura dominanti. E in questo senso che va letta l'indicazione di Lion Feuchtwanger sulla « (interessantere) Psychologie des häßlichen Menschen » (GW I, 437).

⁴¹ J.P. Sartre, *Santo Genet, commediante e martire*, Il Saggiatore, Milano 1972, p. 34.

turale' bruttezza e la sua istintiva, 'naturale' paura dell'acqua) vissuta come colpa. È la solita invenzione della 'naturalità' della subordinazione che si riscontra in ogni processo di dominio. Tutta la cura dell'emarginato è indirizzata alla perpetuazione di quella colpa per la quale è già stato emesso il verdetto e riafferma così la priorità dell'oggetto che egli è per gli altri a discapito del soggetto che egli è per sé. Inconsapevolmente l'apparenza, il ruolo sociale (non è casuale il nome di Roelle che richiama per assonanza la parola « Rolle ») diventerà realtà e la realtà diventerà apparenza: da ciò l'intima insicurezza, la necessità di appoggiarsi al principio di autorità, la quale poi si manifesta quasi sempre per sostituzione, o come autorità familiare, o come complesso di regole morali, o, in loro assenza e in particolari condizioni socio-politiche, attraverso i loro sostituti come il *Führer-Prinzip*. La lacerazione, la sintesi aberrante, la nevrosi ne sono la conseguenza.

In *Fegefeuer in Ingolstadt* la Fleißer parte da drammi individuali ed intimi a lei familiari per dilatarli ad una metafora della condizione umana nella Germania del primo dopoguerra.

Roelle, brutto, con un gozzo enorme che cerca di nascondere con l'aiuto di un collo rigido, umiliato ed offeso dal gruppo dei coetanei, in gran parte adolescenti, liceali, cerca vanamente di farsi accettare dal gruppo adeguandosi a quelle stesse leggi che ne determinano l'emarginazione. Egli si precipita a fornire le prove di una colpa per la quale è già stata letta la sentenza: « Du bist schon der, für den ich dich halte » (GW I, 115). Il sistema di rapporti è il sistema della crudeltà e della delazione. L'ambiente è la provincia, in cui la convivenza si basa su un sistema di concezioni morali e comportamentali (borghesi) che la piccolezza dell'ambiente permette di verificare attraverso un perfetto sistema di controllo reciproco. La Fleißer ne dà un rapporto « scheinbar sachlich, trocken » (Jhering, *Mat.* 25), ma con una forte carica suggestiva. Essa si è calata nelle situazioni, le ha risucchiate nel proprio inconscio da cui ora le fa emergere sotto forma di visioni e di atmosfere dense però di spessore e di valenze sociali.

Il mondo rituale di una religione cattolica con fortissime commistioni di paganesimo e di superstizione è l'unico sistema di valori cui questi adolescenti fanno riferimento. Ma è un sistema di valori ormai svuotato di senso. L'autorità della famiglia si è perversa in una caricatura tragicomica: la madre di Roelle braccia il figlio per imboccarlo la minestra trasformandosi essa stessa, inconsciamente ma non meno violentemente, in uno strumento di quel sistema della crudeltà che domina la vita del gruppo. La religione funge da alibi per la crudeltà mentre l'accettazione da parte del gruppo del codice morale e comportamentale garantisce la funzionalità del sistema. D'altronde il sistema religioso con i suoi rituali, dai quali per altro la Fleißer non prende mai le distanze⁴², costituisce un sistema perfettamente interiorizzato: nell'opera della Fleißer non compare mai un religioso, al contrario di quanto non succeda in Horváth⁴³. Anche Roelle, la principale vittima del sistema, ha modo di esercitare la crudeltà o su un anello più debole della catena (Olga) o in un atto di ritorzione sado-masochista contro se stesso. Olga ha perfettamente interiorizzato le motivazioni della sua emarginazione. Restando incinta essa ha infranto la legge del gruppo. In realtà però la sua infrazione è una risposta indotta ad un atto di violenza del gruppo perpetrato su di lei: la sua infrazione è la violenza del gruppo. Così anche il suo ten-

⁴² La Fleißer vede nella stessa bigotteria un fondo di religiosità autentica, un sincero anelito di redenzione. La scrittrice stessa, che pure aveva vissuto il cattolicesimo più bigotto e più oscurantista nell'Istituto delle Dame Inglesi e che aveva scritto le sue prime opere sotto il trauma dello scontro della sua educazione religiosa con la grande città, in una lettera a L. Feuchtwanger (riportata in *Mat.* 214 sgg.) riaffermerà la sua fede cattolica. Cfr. anche F. Schonauer, *Marieluise Fleißer aus Ingolstadt*, in « TEXT + KRITIK » cit., p. 9.

⁴³ Illuminante è al riguardo il raffronto fra il finale di *Fegefeuer in Ingolstadt* e la scena VII della Parte II di *Geschichten aus dem Wiener Wald* (Ö. v. Horváth, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, werkausgabe edition suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 215-217), per la quale ci permettiamo di rimandare al nostro *Ödön von Horváth* cit., pp. 119-123.

tativo di abortire (altra colpa) coincide con l'esecuzione di un'imposizione esterna. Invece di cercare la solidarietà di Roelle scarica su di lui la sua aggressività:

ROELLE Ich habe meinen Schutzengel mitbekommen. Und damit nicht an einen Stein stoße dein Fuß.

OLGA Sie meinen, die Olga hilft. Die Olga hilft nicht.

ROELLE Ich nehme meine Zuflucht zu Ihnen.

OLGA (packt ihn). (GW I, 111)

L'angelo custode si trasforma in un angelo sterminatore in un mondo in cui « dein Nächster nichts darf wie verrecken » (GW I, 111). Se l'impossibilità di una solidarietà tiene discosti i due personaggi, la necessità di torturarsi, di superarsi in questi esercizi di reciproca crudeltà per guadagnarsi una del resto improbabile accettazione da parte del gruppo, li spinge a cercarsi, pietrificandoli in una immobilità di orrore per la quale la Fleißer ha trovato una delle immagini più dense della sua opera:

OLGA Auf einem Berg von Ekel haben wir uns zwei Gesichter aufgerichtet, da sie einander ansehen müssen in Ewigkeit. (GW I, 118)

L'atto di amore che Roelle implora da Olga e che nella loro situazione non può essere che una 'redenzione' nella morte, non può aver luogo. Al culmine della lacerazione Roelle cerca un'ancora di salvezza nel rituale pietrificato della religione in una identificazione fantastica col diavolo (« Ich bin der Teufel. Er setzt ihr das Messer an » [GW I, 119])⁴⁴. Il ruolo, l'apparenza sociale indotta sopraffà definitivamente la libera soggettività. Nel finale alla Barlach⁴⁵

⁴⁴ L'espropriazione dell'emarginato non risparmia nemmeno la sfera della fantasia che risulta anch'essa « institutionell gefesselt » (G. Rühle in GW I, 9).

⁴⁵ A. Kerr, *Mat.* 37, coglie questa nota: « Im dritten Bild kommt, heiliger Barlach, dies Immerweiterdichten, immer weiter, immer weiter... wie einer auf dem Rad immer weiter fährt, bloß weil er nicht absteigen kann ».

Roelle si rifugia nel delirio schizoide materiato di immagini religiose. L'ultimo ruolo — l'identificazione col prete — si conclude con un atto di autoconfessione e di autoassoluzione: Roelle ingoia, a mo' di ostia, il cartoncino su cui ha trascritto i propri peccati. Il purgatorio della Fleißer non conosce redenzione, se non nel delirio schizoide o nel suicidio. La realtà tedesca intanto si stava avviando verso la 'redenzione' promessa dall'imbianchino di Braunau.

III. Pioniere in Ingolstadt. *L'amore-merce e il sistema dell'oppressione: « Der Druck geht nach unten »*

In *Pioniere in Ingolstadt* il motivo centrale è costituito dalla rappresentazione del sistema di oppressione che per via gerarchica abbraccia tutta la struttura sociale. Nell'assimilazione della società civile con la società militare la Fleißer aveva individuato una delle premesse del futuro regime nazista. Questo carattere politico dell'opera non era sfuggito a Walter Benjamin che in un articolo pubblicato sulla *Literarische Welt* il 10 maggio 1929⁴⁶ aveva scritto:

⁴⁶ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, IV, 1, cit. pp. 461-463. Originariamente Benjamin aveva pensato ad una recensione dello spettacolo per la quale aveva buttato giù alcuni appunti (ora in W.B., *Gesammelte Schriften*, IV, 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, pp. 1028-1029), in cui sottolineava il carattere gestico della lingua della Fleißer da lui posta decisamente al fianco di un Büchner e del primo Hauptmann.

Gli appunti non furono però più elaborati perché nel frattempo era uscita una recensione di Hans Kafka (ora anche in W.B., *Gesammelte Schriften* cit., p. 1029 sgg.) in cui l'autore, acceso antimilitarista, criticava il fatto che si portassero sulla scena dei militari e sosteneva che una posizione antimilitarista conseguente imponeva il divieto per ragioni morali di ogni rappresentazione di opere in cui figurassero dei militari. A questa recensione Benjamin rispose con l'articolo citato in cui alle argomentazioni etiche di Kafka ribadiva con una posizione decisamente politica: « Das defaitistische Heldenstück. Es ist die ethische Chimäre, "rein vom Krieg", "die Hände rein vom Blut" sich halten. Und doch gibt es keine Reinheit in diesen Dingen außerhalb des zweckmäßigen

In zumindest einer Hinsicht gegenüber allem, was wir von Militärstücken vorher hatten, ein politischer Fortschritt. [...] Wir haben die ersten Versuche vor uns, die kollektiven Kräfte zu zeigen, die in der uniformierten Masse erzeugt werden und mit denen die Auftraggeber der Heeresmacht rechnen. In dem Stück der Fleißer sind diese Kräfte des militärischen Kollektivs noch durchsetzt mit denen der landwirtschaftlichen und volklichen.

Il meccanismo dell'oppressione è esplicitato nelle battute del maresciallo

Je mehr nach unten, desto reißender der Zorn und desto mehr wirkt er sich aus. Der Druck geht nach unten. (GW I, 148),

il quale d'altronde non ne ignora il carattere di illusoria compensazione

Ich fühle meine Ohnmacht, auch wenn ich sie zudecke mit Schikanen. (GW I, 148).

In una società contrassegnata da una rigida organizzazione gerarchica domina il carattere autoritario, il « Radfahrertyp » che dà calci verso il basso e piega la schiena verso l'alto. All'individuo autoritario collocabile prevalentemente nell'area della piccola borghesia sembra preclusa la capacità di accedere, a livello interindividuale, a rapporti paritari e, a livello politico, alla democrazia. Il suo 'destino' sembra dover oscillare in quell'arco di apparente opposizione che va dalla servitù al comando. La frustrazione accumulata, non smascherata nella sua natura politica di meccanismo funzionale al mantenimento di un rapporto di dominio, non viene negata in un rapporto di libertà ma viene perpetuata allorché essa si scarica su un anello più debole del sistema.

Verfahrens der Reinigung, (dem bewaffneten Widerstand) ». L'espressione da noi riportata in parentesi era stata censurata dalla redazione e perciò non compariva nel testo pubblicato dalla « Literarische Welt ».

Da sempre l'anello più esposto di questa catena è la donna

KORL Den ganzen Tag muß ich mich schikanieren lassen, bei den Weibern lasse ich mich aus. Das muß eine einsehen. (GW I, 167).

La sessualità, al contrario di *Fegefeuer* dove era dominata da costrizioni ataviche religiose, è nei *Pioniere* del tutto assoggettata alle leggi del mercato e, quando il gioco della domanda e dell'offerta è sfavorevole a quest'ultima, allora « muß sich ein Mädel was gefallen lassen » (GW I, 167). Il carattere mercantile della sessualità trova un riscontro nel fatto che i genieri costruiscono il ponte senza ricevere un compenso pecuniario, ma incassando però il corrispondente valore sotto forma di prestazioni sessuali da parte della popolazione femminile locale: la stesura del 1929 terminava con una statistica delle nascite dei bambini illegittimi verificatesi durante la permanenza dei genieri. La rappresentazione più cruda di questa sessualità ridotta a mero valore di scambio la si ha allorché essa viene a cozzare con un sogno di realizzazione sentimentale. Si veda al riguardo il dialogo fra Korl e Berta dopo la sbrigativa deflorazione della ragazza e il suo commento amaro: « Wir haben was ausgelassen, was wichtig ist. Die Liebe haben wir ausgelassen » (GW I, 182). Il rapporto fra i due sessi è impostato dall'uomo in termini di guardinga ostilità (« Die nackte Notwehr », « Du oder ich. Daran mußt du dich gewöhnen. Ein Mann verliert da seinen Kopf nicht » [GW I, 131]) se non ad un vero e proprio istinto di distruzione (« Einen Fetzen muß man aus dir machen » [GW I, 206]). In quest'opera, la meno autobiografica della Fleißer, solo la rappresentazione dei rapporti fra i due sessi conserva qualche accento autobiografico: così la frase da noi citata (« Einen Fetzen muß man aus dir machen ») era stata pronunciata da Brecht nei confronti della Fleißer. Proprio nel rapporto sentimentale con Brecht la Fleißer aveva dovuto constatare che l'atteggiamento autoritario ed antifemminista ben lungi dal costituire una prerogativa dei piccolo-

borghesi di destra non aveva risparmiato la giovane avanguardia di sinistra⁴⁷.

Lo scandalo teatrale dei *Pioniere* del 1929 costituisce

⁴⁷ In questi ultimi anni il movimento delle femministe tedesco-occidentali ha rivendicato fra le proprie antesignane la scrittrice di Ingolstadt. Il « JOURNAL 5 » della *Frauenoffensive* di Monaco (1976) le ha dedicato due saggi che propongono un'interpretazione 'femminista' dell'opera e della vita di Marieluise Fleißer. L'esperienza della Fleißer che scopre anche in un uomo di sinistra come Brecht una mentalità autoritaria ed antifemminista, è certo condivisibile da molte femministe di oggi e una tale esperienza ha portato talune di loro ad allontanarsi dai partiti della sinistra alla ricerca di un proprio spazio autonomo. Da ciò però a vedere nel richiudersi della Fleißer nella « Vorhölle » della provincia una conseguente scelta femminista onde sfuggire alla personalità totalizzante di Brecht e conservare la propria identità, ce ne corre. Certo la Fleißer mostra chiaramente la sua simpatia per i suoi personaggi femminili che rivelano quasi sempre forti tratti autobiografici. È certo anche che essa ha tematizzato — per quel poco che nel suo caso si possa parlare di scelta consapevole di temi e di programmi — l'emancipazione femminile, rappresentando il desiderio di amore, di stima, di tenerezza della donna quasi sempre frustrata nelle sue attese dalla brutalità maschile (non giungendo mai per altro a comprendere che sia la frustrazione femminile che la brutalità maschile sono il prodotto di un più generale contesto storico-sociale e culturale che le determina e le condiziona). La Fleißer, il cui livello di consapevolezza non era probabilmente superiore a quello dei suoi personaggi, ha saputo rappresentare i bisogni, le aspirazioni delle donne per averli vissuti essa stessa in prima persona. La scrittrice sembra affetta da una forma di masochismo, di succube arrendevolezza nei confronti dell'altro sesso che sta agli antipodi del femminismo. Come rileva M. Töteberg (M. T., *Ein Mißverständnis*, in « Merkur », Jahrgang 31 [1977], pp. 698-700), una donna che nel racconto autobiografico *Die Ziege* aveva lamentato la mancanza di « Gnade » da parte dell'uomo nei confronti della donna, era molto lontana dalla critica combattività del movimento femminista. Il massimo di emancipazione che taluni personaggi femminili sanno raggiungere è un adeguamento alle leggi del maschio: la durezza, la mancanza di scrupoli (l'Alma dei *Pioniere*, la Balbina di *Der starke Stamm*). Del tutto sconosciuto è il concetto di solidarietà femminile. In definitiva, la Fleißer offre una rappresentazione sofferta della condizione femminile senza però una radicalità di analisi e senza una piena comprensione del contesto nel quale questa problematica si colloca.

per la Fleißer il momento culminante della sua vita di scrittrice, in seguito al quale essa finirà con lo scomparire nel luogo silenzio della provincia. Seguiranno solo il romanzo *Mehltreisende Frieda Geier* del 1931 e il dramma *Der Tiefseefisch* composto nel 1929-30 e proposto per la rappresentazione a J. Aufrecht ma poi ritirato in seguito ad una richiesta di Brecht in tal senso⁴⁸. Sia il romanzo che il dramma rappresentano, almeno in parte, un tentativo di superare nella pagina scritta il trauma della separazione da Brecht. La quale poi trova una sua spiegazione oltre che in una serie di motivi personali e privati⁴⁹ — la sensazione angosciosa di essere stata gettata in pasto alla stampa; la delusione di un rapporto sentimentale in cui la pratica della libertà del maschio si risolveva in una più sottile forma di oppressione della donna — in più rilevanti motivi oggettivi e pubblici. La situazione della Germania si avviava verso un inasprimento del conflitto di classe che imponeva allo scrittore e all'operatore culturale una decisa presa di posizione politica, pena una sua emarginazione e vanificazione. L'assoluta incapacità di riflessione politica

⁴⁸ L'opera è stata messa in scena solo di recente presso le *Staatliche Bühnen* di Berlino con la regia di Thomas Reichert, come riferisce la « Repubblica » del 18 settembre 1980 in toni leggermente scandalistici (« Quel Brecht che mascalzone »), non inusuali del resto negli interventi della stampa sulla Fleißer.

⁴⁹ È ingeneroso però (come fa Elisabeth Endres in « DIE ZEIT » del 25 settembre 1964) voler ridurre tutto alle solite « weibliche Enttäuschungen » e vedere nei racconti *Avantgarde* e *Frühe Begegnungen* e nel dramma *Der Tiefseefisch* « eine berechnende Anklage gegen den Menschen Brecht ». Riservandoci di tornare in altra sede su questa tematica che investe una più generale riconsiderazione del privato in B. Brecht, ci limitiamo a ribadire l'estraneità di ogni intenzione di speculazione da parte della Fleißer e la veridicità del ritratto brechtiano, « ein in aller subjektiven Wahrheit genaues Porträt Brechts » (G. Rühle in *GW I*, 25). Per chi l'aveva accusata di avere voluto aggredire Brecht, la Fleißer aveva scritto alla fine del racconto *Frühe Begegnungen* (1964): « Wenn man mir unterstellt, daß ich Brecht angreifen wollte, wehre ich mich. Man muß den Brecht vor mir nicht verteidigen. Ich gehöre zu den Freunden Brechts » (*GW II*, 308).

della Fleißer le inibiva una tale presa di posizione, tant'è che — come lei stessa ha avuto modo di scrivere in toni di amara autoironia — mentre lei continuava a cercare Brecht nel « Dschungelgesetz eines imaginären Chikagos, [...] da war Brecht schon ganz wo anders » (GW II, 306).

Questo « wo anders » dove Brecht, ma non solo Brecht, in quegli anni perveniva e dove la Fleißer non giunse mai, era il marxismo e l'adesione ad una lotta politica che si lasciava alle spalle la fase della mera denuncia-rappresentazione dei meccanismi di una società perversa e in rapida involuzione reazionaria, posizione che aveva caratterizzato l'area culturale della sinistra borghese cui in definitiva la Fleißer apparteneva.



CHRISTA WOLF: DER GETEILTE HIMMEL

di
ANNA CHIARLONI PEGORARO
Torino

1. Il cielo almeno non possono dividerlo», disse Manfred [...]. « Si invece », disse Rita piano, « il cielo è sempre il primo a essere diviso »¹.

La scena si svolge a Berlino nel luglio del 1961, le battute segnano l'addio di Rita a Manfred: ancor prima di attraversare la città con la costruzione del « muro » — 13 agosto 1961 — la divisione delle due Germanie passa tra i singoli individui, ribadendone l'appartenenza interiore a sfere ideali opposte². È il tema che percorre la letteratura della RDT negli anni cinquanta: il tema della *Entscheidung*, della scelta pro o contro il sistema.

Da una parte c'è Rita, ventenne ragazza di paese, di sicura estrazione proletaria, coraggiosa e sensibile, generosa e paziente. Ma anche curiosa, qualità indispensabile al *neuer Mensch* socialista, e quindi degna di essere reclutata dal funzionario 'buono' in cerca di fidate nuove leve: iscritta a una scuola pedagogica, si trasferisce in città, dove viene a contatto con il mondo della produzione,

¹ Christa Wolf, *Il cielo diviso*, trad. di M. T. Mandalari, Edizioni CELID, Torino 1979 (esemplari numerati), p. 216. La pag. indicata tra parentesi per le citazioni successive si riferisce a questa edizione.

² Come le date precisano, è la scelta di Manfred e Rita per due mondi opposti a determinare la loro separazione, e non il « muro » come vorrebbe A. Stephan in *Christa Wolf*, München 1976, p. 34.

conosce la solidarietà operaia e la condivide. Alla fine, costretta a scegliere tra est e ovest, tra il sociale e il privato, si comporta da protagonista esemplare: è insomma il « tipo » luckácsiano nel quale confluiscono i tratti determinanti del momento e che, coerentemente, posta di fronte alla *Entscheidung*, è attratta dal « risucchio di un grande movimento storico » (210), ossia dal socialismo.

Dall'altra c'è Manfred, di professione chimico, dieci anni più vecchio e quindi embrionalmente contaminato dal passato nazista, o — come egli dice di se stesso — « precocemente avvelenato dall'indifferenza » (57), cioè non disposto a condividere l'ottimismo fiducioso di Rita nei confronti del futuro socialista e quindi destinato a essere « risucchiato dal vuoto » (154), ossia a passare nell'occidente capitalista.

Questa contrapposizione, che costituisce l'asse ideologico del romanzo, si muove tuttavia, nella descrizione del personaggio negativo — Manfred appunto — secondo direttrici che esulano dagli schemi tradizionali dell'epica socialista e che lasciano intuire la relativa liberalizzazione della politica culturale nella RDT all'inizio degli anni sessanta, in concomitanza con la chiusura della frontiera occidentale.

Infatti, se Manfred rientra in parte nella tipologia usuale dell'eroe negativo — è di origine borghese³ e quindi è possessivo, pessimista, introverso e per di più buongustaio —, ha indubbiamente delle qualità che suscitano la simpatia del lettore. Oltre ad essere un buongustaio che cucina da sé e un professionista che chiede di fare onestamente il suo mestiere, ha un atteggiamento nei confronti del passato che non è certo quello del « nostalgico »: egli nega qualsiasi rapporto con i genitori che nel '45 si affrettarono a sostituire i ritratti del Führer con innocenti paesaggi autunnali e che ora non sanno fare altro che spiare i sintomi di crisi della giovane repubblica. La

³ Si dovrà arrivare al 1971 con la pubblicazione di *Franziska Linkerhand*, il romanzo postumo di Brigitte Reimann, per assistere alla nascita di un eroe positivo di estrazione borghese.

Bewältigung der Vergangenheit si verifica in lui con una cesura generazionale — « Perché non vogliono convincersi che noi tutti siamo cresciuti senza genitori »? (12) — che esclude qualsiasi compromesso con un ambiente domestico sentito kafkianamente come *Lebenssarg*. È dunque nel sociale che il giovane Manfred, provvisto come si è detto di un certo numero di carte in regola, vorrebbe affermarsi. Che poi invece non gli sia consentito di emergere dall'angusta ottica del privato, questo è appunto il problema con il quale la Wolf si confronta, anticipando per certi aspetti un'indagine che sarà al centro del romanzo successivo, *Nachdenken über Christa T.*

Manfred è insomma un personaggio negativo che ha qualcosa da insegnare. Fallisce, è vero, ma è proprio attraverso la descrizione del suo fallimento che la Wolf mette in luce gli errori politici degli anni cinquanta. Perché il vero difetto di Manfred sta nel non possedere la pazienza fiduciosa di Rita: lucido e competente nel valutare gli errori di pianificazione industriale e umana — sono gli anni in cui al difficile decollo economico si sovrappone il passaggio massiccio della forza lavoro più qualificata nella Germania Federale — egli non sopporta la miopia di un sistema che dà la precedenza ad uno scadente progetto collettivo per un nuovo telaio, silurando la ricerca condotta con un giovane allievo: non ha cioè la pazienza di aspettare che il sistema riassorba e corregga l'errore e si ritira in un aristocratico isolazionismo.

2. Ma la Wolf non si limita ad individuare le prevedibili lacune o gli equivoci di una tecnocrazia improvvisata, stretta tra il boicottaggio da parte occidentale e gli urgenti problemi della ricostruzione morale e civile del paese. Attraverso la storia di Manfred essa denuncia piuttosto l'autarchia intellettuale di una burocrazia preoccupata della funzionalità dell'apparato corporativo e ormai inaccessibile agli impulsi della base.

Infatti l'opposizione individuo-collettivo (tema che verrà ripreso da Plenzdorf e che percorre la letteratura e la cinematografia dei paesi socialisti negli ultimi anni) non

è centrale nella figura di Manfred. Le radici della sua insofferenza, e quindi della sua scelta, non stanno nello scetticismo provocato dall'inconsistenza morale della generazione dei padri⁴ o nella sua sconfitta professionale⁵ ma vanno invece ricercate più indietro negli anni, nell'esperienza umiliante di un'amicizia tradita per opportunismo politico, quando alla richiesta di solidarietà nella coraggiosa denuncia del conformismo scolastico, un giornalista di carriera, un tempo amico fidato di Manfred, aveva risposto bollandolo pubblicamente di sospetto decadentismo borghese.

Attraverso questo episodio, che segna l'inizio della regressione politica di Manfred, e che è corredato nel corso del racconto da altre esperienze analoghe, la Wolf mette a fuoco un problema ancora oggi irrisolto: quello del rapporto tra il diritto del singolo alla *Mitgestaltung* della società, diritto implicito nell'abolizione della proprietà privata, e l'uso burocratico dell'informazione da parte di un potere perennemente preoccupato della propria conservazione.

Con il tentativo perdente di cercare una soluzione privata nell'amore, con lo scatto anarchico che gli impedisce di piegarsi alla ragione di stato « per amor di giustizia » (151), Manfred — lettore di Heine⁶ — assume nel romanzo la funzione del veggente negativo, al quale la Wolf affida la denuncia del tragico « sempre » di un potere stalinista che perpetua l'angoscia del singolo. È infatti attraverso le sue lettere da Berlino Ovest che il tema dello stalinismo — ancora oggi un tabù nella letteratura della RDT — viene affrontato. Certo è una denuncia implicitamente ritrattata

⁴ Così Dolei nel suo peraltro interessante articolo, *Christa Wolf o la difficoltà di adattarsi*, in *Tre saggi sulla letteratura tedesca contemporanea*, Catania 1979, (Quaderni del « Sicularum Gymnasium », VII).

⁵ Stephan, *op. cit.*, p. 45.

⁶ È una lettura che ribadisce le connotazioni positive di questo personaggio: Heine, censurato com'è noto dal nazismo, fu, insieme a Lessing, alla base del rinnovamento spirituale del dopoguerra nella RDT.

dalla concezione astorica che Manfred ha della natura umana, una concezione che fa riferimento a una costante ferina, brutale, inestirpabile (209) nell'uomo. Ma corre parallela e sottolinea lo stesso disorientamento di Rita di fronte alla dissonanza tra parola e realtà, tra i volti tesi e rassegnati degli operai e le immagini raggianti della « brigata » pubblicati dal giornale di fabbrica, tra i disagi quotidiani e la loro conversione in smaglianti slogan di un'epica trionfalista.

Considerando d'altra parte « la lunga strada dei sentimenti » della stessa Christa Wolf alla luce delle opere successive, dobbiamo anche aggiungere che è Manfred — e non Rita — che anticipa il travaglio dei protagonisti successivi, da Christa T. al Kleist di *Kein Ort. Nirgends*. Con il suo sarcasmo contro l'ipocrisia premiata dai buoni voti (149), contro chi non dipende dal giornale perché « vede quel che c'è dietro le quinte » (209), contro il continuo *Abschminken* della realtà da parte di chi gestisce il potere, Manfred acquista una funzione ben più complessa e problematica delle innumerevoli figure che lo hanno preceduto nella fuga verso ovest⁷.

3. Da quanto si è detto risulta evidente che già in questo romanzo la Wolf tende a indagare la realtà al di là del linguaggio ufficiale, delle bandiere al vento e delle certezze di quegli anni. Una realtà che essa conosce d'altra parte di prima mano. La fabbrica di vagoni ferroviari descritta nel *Geteilter Himmel* deriva da un'esperienza realmente vissuta: anche la Wolf aveva a suo tempo percorso il *Bitterfelder Weg* che, come il *Proletkult* degli anni venti, aveva proclamato l'alleanza tra intelligenza e masse operaie, chiamate a « conquistare le vette della cultura ». Anch'essa aveva ubbidito all'invito del partito a

⁷ Sul tema della scelta tra le due Germanie si indica qui una scelta dei testi più significativi: E. Loest, *Das Jahr der Prüfung* (1955); A. Seghers, *Die Entscheidung* (1959); B. Reimann, *Ankunft im Alltag* (1961); K. H. Jakobs, *Beschreibung eines Sommers* (1961); H. Kant, *Die Aula* (1963).

immettersi nel processo produttivo per poter descrivere dal vero il mondo della classe operaia. Ma le conclusioni a cui la Wolf arriva sono assai diverse da quelle che emergono dai vari *Betriebsromane* che seguirono a questa iniziativa. La fabbrica è un caos sporco e rumoroso (30) in cui le cosiddette norme di rendimento amplificano gli atteggiamenti di rifiuto e di difesa o determinano viceversa l'isolamento degli operai più produttivi. Le vicende di Meternagel sono in questo senso esemplari.

Meternagel, l'operaio che ha dato tutto se stesso per la costruzione di una società più giusta, rappresenta per molti aspetti una figura simmetrica ma di segno opposto al padre di Manfred. Protagonista nel dopoguerra di quella straordinaria mobilità sociale dei primi anni dello sviluppo socialista, egli viene reclutato e « scagliato in alto » ai posti di comando in un momento in cui l'onestà politica doveva necessariamente supplire alla preparazione. Scavalcato negli anni successivi e quindi degradato dalla nuova generazione di efficienti tecnocrati, Meternagel ritorna in fabbrica, dove si consuma in una lotta incessante contro l'assenteismo dei compagni e contro le circostanze esterne — i cui nessi spesso gli sfuggono — per produrre di più e quindi migliorare gradualmente il livello della nazione.

Meternagel non conosce il conflitto interiore. Il suo progredire *vom ich zum wir* avviene attraverso il sacrificio di se stesso, nella convinzione che il suo agire risponda alle esigenze storiche del momento. Il Meternagel degli anni sessanta rappresenta l'operaio fiducioso in un avvenire migliore, costantemente disposto a subordinare la vita privata alle esigenze del collettivo.

Ovvio che una figura come questa dovesse piacere alla critica più retriva. Scrive Günther Dahlke: « La lotta per il completamento della nostra nuova comunità socialista non esclude l'olocausto del singolo; ma per amore dell'umanità e della nazione vale la pena fare questi sacrifici »⁸.

⁸ In: Martin Reso, *Der geteilte Himmel und seine Kritiker*, Halle 1965, p. 254.

A guardar bene però, pur rimanendo Meternagel un personaggio positivo, si direbbe che qualche riserva nei suoi confronti — o meglio verso il sistema di cui egli si sente pienamente partecipe — la Wolf ce l'abbia. E che quindi l'occhiuta critica ideologizzante che lamenta come al romanzo manchi qualcosa « dell'intrepida visione storica e prospettica del partito »⁹ non sia del tutto senza fondamento.

Perché Meternagel è isolato proprio dal suo stesso zelo, assillato dal cronometraccio della produttività individuale¹⁰, che implicitamente nega la solidarietà operaia: saranno infatti proprio i suoi compagni a tentare di disfarsi di lui, provocandogli una seconda bruciante degradazione. Più che di un esemplare operaio socialista, Meternagel — come già altri personaggi della Seghers — ha qualcosa del martire cristiano:

Davanti ai suoi occhi [di Rita] un uomo si era assunto un pesante fardello, senza costrizione alcuna, senza chiedere compenso [...] aveva sacrificato sonno e pace, era stato deriso, perseguitato, respinto. Rita l'aveva visto a terra, al punto di pensare: non si solleva più ... (78).

La fisionomia individuale di Meternagel non è tanto « impoverita » — come lamenta Dieter Schlenstedt¹¹ — ma possiede piuttosto la pazienza umile e generosa che ricorda al lettore Boxer, il cavallo di *Animal Farm* di Orwell, ossia l'allegoria del comunista onesto e tenace che dà tutto se stesso, credendo di individuare nel lavoro la soluzione a ogni problema. E come in *Animal Farm* è la volontà di andare avanti che regge in piedi Boxer, ormai sfiancato dal lavoro, finché verrà caricato sul furgone del macello, così Meternagel lavora fino al crollo fisico, finché esce dalla fabbrica in autoambulanza.

⁹ Dieter Allert/Hubert Wetzelt, in Reso, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰ Nel mondo socialista la produzione è scandita sulle norme di rendimento, che stabiliscono il ritmo di lavoro dell'individuo, sulla base del rilievo cronometrico dei tempi degli operai più produttivi.

¹¹ In Reso, *op. cit.*, p. 218.

Il confronto con Orwell non deve certo lasciar intendere che *Der geteilte Himmel* si presti a una lettura anti-comunista, ma piuttosto lasciar intravedere la complessità dei problemi con cui la Wolf si confronta. È interessante per esempio notare come, attraverso le vicende di Meternagel, la Wolf metta in luce certi aspetti alienanti del lavoro nel socialismo reale, aspetti che riducono l'operaio da soggetto a oggetto di un procedimento che egli non controlla che in apparenza. Temi questi che emergeranno nel dibattito teorico politico solo quindici anni dopo, con la fortunosa pubblicazione della *Alternative* di Bahro¹².

Si ha insomma l'impressione che, *mutatis mutandis*, alla Wolf sia successo quello che, secondo Lukács, si verificò con Balzac. Il calarsi nella realtà della fabbrica conduce cioè la comunista militante e talvolta dogmatica di quegli anni¹³ a mettere da parte una certa concezione del mondo e a scrivere ciò che essa vede in realtà. E nella realtà la Wolf si è resa conto che l'assenza di potere da parte degli operai fa sì che essi si pongano nei confronti del sistema più come piccoli borghesi che come operai:

Rita cercò di richiamare alla memoria quello che ora sapeva di ciascuno, dopo tre mesi. Che cosa era importante per loro? La fidanzata, il piccolo podere ereditato, la motocicletta, il giardino, i figli, la vecchia madre ch'era cieca e bisognosa di cure, le nuove norme lavorative, le foto degli attori (81).

Come si vede, Meternagel non è l'unico, emblematico rappresentante del proletariato. Nel passo citato abbiamo la descrizione dell'arretratezza di una classe operaia totalmente calata in una dimensione privata, in cui non c'è traccia del trionfalismo collettivistico tipico della letteratura e della grafica di quegli anni. Sono osservazioni che

¹² Si veda a questo proposito soprattutto il cap. XIII di *Die Alternative*, Köln-Frankfurt 1977.

¹³ Interessante in questo senso è la stroncatura di un romanzo di Welk, in *Probleme des zeitgenössischen Gesellschaftsromans. Bemerkung zu dem Roman «Im Morgennebel» von Ehm Welk*, «NDL» 1954/1, pp. 142-150.

presumono una consapevolezza del proprio ruolo intellettuale, e implicano quindi una distanza critica che è altra cosa dall'immedesimazione supina e volontaristica che emerge da altri prodotti del *Bitterfelder Weg*.

4. Si veda per esempio come Regina Hastedt, l'autrice di *Die Tage mit Sepp Zach*, un reportage derivato dalla sua permanenza nella miniera «Karl Liebknecht» — ma non è sufficiente questa sola denominazione, questo binomio rivoluzione-lavoro, per rendere il significato della politica culturale degli anni cinquanta? — commenta il risultato del suo incontro con l'operaio e attivista Sepp Zach:

All'inizio ci stavamo di fronte senza saper che fare. Io gli facevo delle domande formulate in modo complicato, alle quali egli non era in grado di rispondere come mi aspettavo. Se raccontava qualcosa della sua vita io non sapevo come utilizzarla, perché non conoscevo né la sua vita né il suo lavoro. Non avevamo insomma niente in comune [...] Poi egli m'insegnò a spalare. Dovevo spalare finché avevo il ritmo dentro e le mani sanguinanti [...] E così imparai a poco a poco a vedere il suo lavoro con i suoi occhi. E poi successe la cosa straordinaria: anche il mio lavoro lo vidi con altri occhi¹⁴.

Siamo al rovesciamento della concezione giudaico-cristiana del lavoro come pena, come punizione del peccato originale, ma anche al limite estremo dell'ideologia che fa del lavoro l'unica giustificazione dell'esistenza, così com'è stata sviluppata nel mondo borghese da Calvino in poi. Nelle dichiarazioni della Hastedt il sistema del lavoro diventa l'unica fonte di cultura e l'unica sua giustificazione, il che rende utilizzabili gli strumenti dei critici dell'ideologia borghese: per questa scrittrice lavorare nel socialismo non solo è bello e rivoluzionario ma diventa anche una via

¹⁴ Regina Hastedt, *Den lass ich nicht mehr los*, in «NDL» 1959, 6, p. 29. Ho insistito su questo passo proprio perché citato come particolarmente rappresentativo del *Bitterfelder Weg* da H.J. Geerdts, in: *Geschichte der Literatur der DDR*, Berlin 1976, pp. 316-17.

privilegiata alla conoscenza. È, come si vede, un uso prettamente ideologico di queste categorie che sfocia nell'assurdo per cui l'uomo è tanto più « intellettuale », quanto più si reifica. L'ideologizzazione della Hastedt porta alle estreme conseguenze una contraddizione presente in tutto il pensiero marxista, che da un lato mira alla liberazione dell'uomo, confermando dall'altra la necessità sociale del lavoro, fino a diventare, nelle applicazioni più rozze, e, appunto, « ideologiche », una pura razionalizzazione del lavoro *tout court*, e quindi anche delle condizioni di lavoro create ed esportate dal capitalismo.

L'ideologia sta insomma nel tentativo di recuperare l'*homo faber* applicandolo alla fabbrica o al cantiere collettivo, che implicitamente privilegia il lavoro manuale rispetto a quello intellettuale: « Ehi, tu, scrittore, anche le tue novecento righe stanno ben ritte sul nostro paese come la mia casa di dodici piani? » grida il muratore allo scrittore, in un racconto di Martin Stade¹⁵.

La Wolf non si allinea su queste posizioni. Gli operai della fabbrica di vagoni, che risparmiano energie per guadagnarsi con un secondo lavoro i favori di una donna o qualche elettrodomestico in più (202), e Meternagel, con la sua teoria del sacrificio individuale come preteso valore portante, sono in fondo complementari: indicano cioè l'assenza di un modello alternativo di consumi, di un nuovo progetto politico-sociale e di un soggetto che ne sia il portatore. Ed è proprio in fabbrica che Rita, perso Manfred, tenta di suicidarsi lasciandosi schiacciare tra due vagoni ferroviari. Un gesto certamente anomalo nella letteratura della RDT prima del 1963 e un luogo « non casuale », su cui la Wolf invita esplicitamente a riflettere (220).

Se poi si aggiunge che la « riflessione », ossia l'operazione intellettuale che struttura lo stesso romanzo, av-

¹⁵ M. Stade, *Ein bißchen Traurigkeit*, in *Tage für Jahre*, hrsg. von E. Schmidt, Rostock 1974, p. 226. Anche Volker Braun, chino sullo scrittoio, canta le gesta dell'operaio che davanti alla sua finestra sta costruendo un grattacielo, fino ad assumere i contorni di un eroico monumento equestre.

viene fuori dalla fabbrica, lontano dal mondo del « disordine » (135), risulta chiaro che il cammino intrapreso dalla Wolf diverge nettamente da quello di Bitterfeld.

5. La storia è infatti narrata dal punto di vista di Rita, a partire dal momento in cui, dopo l'incidente in fabbrica, essa rinviene nel letto di un ospedale, fino alla guarigione e al suo ritorno nel mondo del lavoro. Due mesi quasi privi di avvenimenti, lungo i quali il presente si sovrappone e s'interseca col ricordo di un passato recente, 1960-'61, in cui la vita di Rita è stata segnata dai due motivi centrali: l'amore di Manfred e l'inserimento nel mondo della produzione.

La legittimità di un racconto che si svolge sul filo del ricordo è tuttavia ripetutamente negata dalla Wolf — « il ricordo inganna » (118) — nel tentativo di trovare una scrittura in cui sulla carta, come nella natura umana, passato e presente interagiscano, ma che assegni alla fantasia e all'invenzione, piuttosto che alla registrazione dei fatti, il compito di mediare la conoscenza della realtà. La rielaborazione del reale, la riflessione, è dunque la strada attraverso la quale Rita « conosce » il passato e ritrova se stessa. È un'operazione questa che può comportare anche un divario dichiarato dal « reale ». Si veda per esempio il commento a un colloquio tra Manfred e Rita:

Rita non sa più se si sono dette tutte quelle cose, ma nel suo ricordo quel dialogo esiste, come c'era il volto di lui, vicinissimo eppure irraggiungibile [...] (145).

Altrove la Wolf sembra anticipare l'indagine sulla natura processuale del pensiero e del suo rapporto con il linguaggio, indagine che essa svilupperà nelle opere successive¹⁶. Si tratta, per ora, di timidi segnali che rivelano il

¹⁶ A proposito di Rita che racconta a Manfred dei suoi colleghi di lavoro, la Wolf scrive: « Ihre genauen, witzigen Beobachtungen machten ihm Spaß, und sie sah manchen erst richtig, während sie ihn Manfred beschrieb » (Le sue osservazioni precise e argute lo divertivano e lei riusciva a capire esattamente taluno, proprio descrivendolo a Manfred) (85).

lavoro di una coscienza che si confronta con il nuovo mondo delle certezze ideologiche ufficiali, un mondo che non consente « una gran scelta di pensieri, di speranze, di dubbi »¹⁷. Traspare continuo un rifiuto di riproporre la consonanza tra l'uomo e la natura, tra la natura e il lavoro dell'uomo che percorre la prosa e la lirica della RDT¹⁸: ancor prima di essere diviso, dal cielo che grava sopra la città « estranea » (170), proviene una vaga minaccia, mentre da sottoterra sale una « torbida ondata di menzogna, stoltezza e tradimento ». Non tanto quindi la *schöne Gemeinschaft* socialista, quanto piuttosto il peso di un passato continuamente emergente, come la nuvola violenta e torbida che si raggruma sui paesaggi di Kunert. Un peso che solo la *Freundlichkeit*, rigenerata e riprodotta in ambito squisitamente privato — come le immagini di vita domestica che chiudono il romanzo lasciano intendere — riesce forse ad attutire¹⁹.

6. Torniamo ora a Rita, il preteso personaggio esemplare di una *Selbstverwirklichung* nel mondo socialista, come ribadisce il risvolto dell'edizione tedesca²⁰. E vediamo se al di là delle definizioni programmatiche esterne e interne al testo questa figura non riveli, nei rapporti con gli altri personaggi, un'intrinseca debolezza, una passività che riconduce a un più ampio arco di problemi.

¹⁷ In *Riflessioni su Christa T.*, Milano 1973, p. 35.

¹⁸ Cito, per chiarire, due versi esemplari: « Im Schilf wiegt sich ein Kahn/fern summt die Autobahn ». J. Becher, *Gedichte*, Insel Verlag 1969, p. 160.

¹⁹ « La giornata, la prima giornata della sua nuova libertà, è quasi finita. Il crepuscolo sta sospeso, basso, sulle vie. La gente torna a casa dal lavoro. Tra le buie pareti delle case scattano i quadrilateri di luce. Ora hanno inizio le cerimonie private e ufficiali della sera — mille gesti vengono compiuti, anche se alla fine non producono altro se non un piatto di minestra, una stufa calda, una canzoncina per i bimbi. Rita fa un lungo giro per le vie e guarda dentro molte finestre. Vede come, ogni sera, un infinito cumulo di gentilezza, consumata durante il giorno, venga di nuovo rigenerata e riprodotta. Ella non teme di rimanere a mani vuote nella ripartizione di quella gentilezza » (231).

²⁰ Christa Wolf, *Der geteilte Himmel*, Halle 1974 (17).

L'evoluzione di Rita si svolge lungo due binari: quello privato — da adolescente a donna — e quello politico — da inesperta ragazza di paese a individuo che vuol stare « dalla parte della storia ». Sono, come abbiamo visto, due traiettorie contrastanti, che conducono al conflitto simbolizzato nel romanzo dal tentato suicidio di Rita:

Vede ancora i due pesanti vagoni verdi avvicinarsi, inarrestabili, placidi, sicuri. Puntano proprio su di me, ella avvertì, e sapeva anche di attentare alla propria vita (220).

Dove i due vagoni stanno appunto per le due forze antagoniste — l'amore e il lavoro, il privato e il politico — di fronte alle quali Rita è obbligata a operare una scelta che, qualunque sia la decisione, « esige una parte di se stessa » (208).

Vediamo ora come la Wolf descrive la storia privata di Rita. Accanto a Manfred, solido maschio teutonico che di buon'ora se ne sta mezzo nudo all'aperto, lasciando che l'acqua fredda gli scorra sul petto e sul dorso (4), un uomo « difficile da trattare » (13), con atteggiamenti virili e vagamente paternalistici²¹, accanto a lui Rita diventa adulta. Manfred ha per così dire il *know how* della vita, è lui che apre a Rita il mondo nuovo e misterioso della città:

Aveva la chiave di tutte quelle vie e piazze sconosciute [...] le aperse la città ed ella vide che la città possedeva bellezze e ricchezze nascoste (25).

È Manfred che sa la strada quando « come sempre » Rita perde il senso dell'orientamento, ma soprattutto è lui che sa chi è lei²², che le « descrive » le sue caratteristiche fisiche, che plasma Rita:

C'era sul viso di lei un'espressione nuova, che essa ancora non conosceva. Quel viso lo doveva a lui, e lo mostrava solo a lui, oggi e sempre (67).

²¹ Si veda quel ripetuto sollevare il mento di Rita scrutandola negli occhi.

²² « Sei una mosca bianca », disse Manfred. « E la cosa migliore è che non lo sai ». « Quello che non so io, lo sai tu », rispose lei (71).

L'identità di Rita è dunque « segnata » da Manfred: è attraverso di lui che essa acquista coscienza di sé, del proprio corpo. Ma è un'acquisizione per così dire precaria, legata alla presenza di Manfred e destinata a svanire non appena essa si trova sola con se stessa: « Sono diventata brutta perché per due settimane nessuno mi ha guardata » (145), lamenta Rita quando Manfred è ormai sulla via dell'occidente.

Sarà solo dopo l'incidente, nella riflessione mutuata dal contatto con la natura — e quindi da un simbolico ritorno alle proprie origini — che Rita « sente se stessa »:

Il vento è cessato. Essa se ne sta assorta e per la prima volta nella sua vita vede colori. Non il rosso, il verde e l'azzurro dei libri illustrati per bambini. Ma i venti differenti toni di grigio del suolo oppure le innumerevoli sfaccettature del bruno sugli alberi... (109).

Si direbbe una svolta centrale — siamo a metà precisa del testo — che segna una riappropriazione profonda. Lo stato d'animo di Rita « è paragonabile soltanto allo stupore del bambino che per la prima volta pensa: *io*. Essa è tutta compresa dallo stupore dell'adulto » (109).

Senonché la descrizione di questa rinascita è preceduta da un sogno, in cui Rita cammina per una lunga via e al suo fianco non c'è Manfred — « strano! » (109) — bensì Wendland, il funzionario buono e tenace e per di più disponibile, perché separato, anche se con figli a carico. E poi « eccoli già seduti nella stanzetta di fanciulla che Rita occupava nella casetta della zia », mentre « dalla finestra aperta entra l'aria che odora di prati » (109). Il sogno, diligentemente « contraffatto » (lo stupore di Rita deriva dal fatto che nella realtà essa aveva sempre censurato la sua simpatia per Wendland), vuole indicare un « lavoro di spostamento » nell'ambito di due immagini maschili sentite come contigue e rassomiglianti.

Insomma l'io che Rita ritrova non solo non è, a differenza del romanzo successivo, eccedente al sistema, non è autonomo, bensì si coniuga con una figura maschile che sostituisce quella precedente e garantisce implicitamente l'esemplarità ideologica della scelta di Rita.

L'indagine sull'identità femminile, che sarà sviluppata in modo ben più convincente nelle opere successive, mette qui in risalto la debolezza strutturale di Rita, che resta personaggio subalterno e comunque bisognoso di figure d'appoggio maschili, negando dall'interno quel ruolo positivo che la critica gli ha unanimamente assegnato.

7. L'analisi dei personaggi e delle loro funzioni all'interno del romanzo porta dunque a queste conclusioni: il personaggio negativo che sceglie per l'occidente (Manfred), esce dagli schemi usuali in quanto, pur non riconoscendo la priorità delle motivazioni sociali su quelle personali, assume una funzione di denuncia della burocratizzazione politica negli anni cinquanta.

Meternagel, figura esemplare di operaio, non realizza l'aspirazione « aus dem vollen zu leben », a vivere pienamente, ma, anzi, nega con la sua storia la veridicità degli eroi radiosi della letteratura socialista, mettendo in luce le contraddizioni insite nella stessa organizzazione del lavoro.

Rita infine, pur restando il personaggio portante della riflessione che conduce ad un primato del sociale, non ha l'autonomia psichica di un ruolo protagonista, necessitando, come si è visto, di figure d'appoggio che rivelano la sua subalternità a livello inconscio.

L'osservazione spregiudicata della realtà, il rinnovamento dei moduli letterari che ne derivano e le contraddizioni che nascono da una prosa che si contrappone all'epica ufficiale, sono il segno di una ricerca nuova nella letteratura della RDT. Una ricerca della propria identità di intellettuale che, nelle opere successive, condurrà la Wolf all'esplorazione profonda dell'individuo che si confronta con i modelli della storia.

« ZUM ALLMÄHLICHEN SCHLAG
INS KONTOR DER GESCHICHTE ».
LA POESIA DI VOLKER BRAUN

di
DOMENICO MUGNOLO
Bari

1. In un volumetto dal titolo *Es genügt nicht die einfache Wahrheit* Volker Braun ha raccolto le sue riflessioni sull'attività letteraria che coprono l'arco del decennio compreso fra il 1964 ed il 1973. È questo, per la letteratura della Repubblica Democratica Tedesca, un periodo di particolare rilievo, nel corso del quale si vengono modificando, in primo luogo nell'autocomprensione degli scrittori, la funzione della letteratura e dunque il rapporto autore-lettori. Un riflesso di tali cambiamenti si avverte nelle parole che Braun premette alla raccolta: « Le considerazioni non sono fatte per diffondere vedute sicure. Il tono talora spavaldo è soltanto un indizio della loro definizione provvisoria. Ed ovviamente io contraddico anche me, come contraddico altri, ed anzi preferibilmente contraddico me. Le opinioni sono comunque un lusso, in questi tempi, se non accompagnano azioni (per esempio del cervello); e le azioni superano le opinioni »¹.

Comunicare certezze, « vedute sicure » e rassicuranti, era stato però un proposito — o un'illusione — radicato nel sistema letterario della R.D.T. per tutto il corso degli

¹ Volker Braun, *Es genügt nicht die einfache Wahrheit*, Leipzig 1975, p. 5.

anni cinquanta: non sorprende che gli scrittori si considerassero *praeceptores nationis* e che l'assunzione di tale ruolo condizionasse tanto il rapporto con la realtà quale si manifestava nell'opera letteraria quanto le forme e le tecniche mediante le quali si intendeva comunicare con i lettori. Nel corso di una polemica divampata nel 1966, la poetessa Elke Erb riassumeva in termini molto critici, non privi di tendenziosa unilateralità, la situazione della poesia nella R.D.T. negli anni cinquanta:

In complesso, nel migliore dei casi, si percepiva un mero vissuto mentale, che però non sviluppava in sé una forza sufficiente per diventare comunicativo. Non si percepiva nulla della produttività delle contraddizioni sociali. Il soggetto non si comportava poeticamente come chi partecipi all'evento e ne sia colpito, ma come un pedagogo che, per giunta, dia l'impressione di riferire cose che ha appena appreso. [...] E questo poi *era* già poesia. Un bel sentimento, un pensiero pacifico si trasformavano in canti e suoni che sfilavano con la solennità di un reggimento in parata².

Del resto già una diecina d'anni prima il poeta Georg Maurer aveva formulato pensieri che anticipavano il giudizio della Erb, mettendo in guardia dal confondere l'armonia dell'opera d'arte con la falsa armonia del Kitsch, ottenuta rappresentando il tortuoso e difficile cammino verso la società socialista come una « passeggiata sotto un cielo sempre azzurro verso un fragile capanno, in cima al quale è stata piantata una bandierina rossa che sventola al soffio dolce dello zeffiro »³.

Alla svolta fra gli anni cinquanta e sessanta si apre l'attività letteraria di un numeroso gruppo di poeti nati per lo più negli anni trenta — molti dei quali erano in rapporti con Maurer — cui spetta il merito di aver rinnovato, insieme ad esponenti di una generazione più anziana come Günter Kunert e Johannes Bobrowski, il profilo della poesia scritta nella R.D.T.; si tratta di autori come

² « Forum » XX (1966), 11, p. 18.

³ Georg Maurer, *Zur deutschen Lyrik der Gegenwart* (1956), in *Essays 2*, Halle (Saale) 1973, p. 105.

Kunze, Biermann, Mickel, Sarah e Rainer Kirsch, Jentzsch, Großmann, Endler, Czechowski e appunto Braun. Fra i poeti della sua generazione quest'ultimo è quello la cui parabola artistica si staglia in maniera più nitida sullo sfondo delle trasformazioni avvenute nel sistema letterario della R.D.T. nel corso degli ultimi vent'anni: se infatti in molti dei suoi primi componimenti poetici, che risalgono alla prima metà degli anni sessanta, egli rivela la intenzione di superare l'*impasse* descritta dalla Erb e di rappresentare « la produttività delle contraddizioni sociali » ma utilizzando ancora un gesto agitatorio e attivistico che comporta l'accettazione tacita del vecchio ruolo pedagogico dello scrittore, già con la seconda raccolta, pubblicata nel 1970, e ancor più con le due successive trasforma la propria dizione, il gesto poetico, in misura tale che l'orizzonte entro cui si colloca la sua opera ha ben poco in comune con quello che poteva far presagire il suo esordio.

Il superamento dell'attivismo che distingueva la prima fase di Braun si compie nel segno di un esame del rapporto tra autore e lettori, rapporto che egli considera come una variabile dipendente dalla struttura della società e dall'atteggiamento che lo scrittore assume nei confronti dell'organizzazione sociale. Per questa via egli perviene al rifiuto di una concezione del lettore come oggetto della comunicazione letteraria, cui il poeta presenti la propria interiorità non oggettivata, non storicizzata, ovvero rivolga appelli verbali⁴, e alla definizione di una poesia dinamica, intesa come operazione cui partecipano tanto l'autore, che stabilisce nel testo relazioni semantiche e iconiche⁵, quanto il lettore che realizza — « secondo le sue capacità e i suoi bisogni »⁶ — tali relazioni, reagisce alla realtà rappresentata nel testo e si colloca così « in una posizione diversa, più avanzata [...] rispetto al processo che è oggetto della rappresentazione poetica »⁷. Ma affinché tra i poli della

⁴ Volker Braun, *op. cit.*, p. 81.

⁵ *Ibidem*, p. 78.

⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁷ *Ibidem*, p. 28.

comunicazione letteraria si sviluppi questo fenomeno, è necessario che l'opera soddisfi alcune condizioni: che non si versifichi ciò che già è noto, che si mostri l'esemplarità dell'esperienza individuale⁸, vale a dire il valore oggettivo e storicamente determinato di un'esperienza soggettiva, e che si affrontino con atteggiamento inflessibile e produttivo situazioni concrete, reali⁹. Fatte salve tali condizioni, l'elemento politico, in quanto espressione di atteggiamento dell'uomo, si fa sostanza immanente alla poesia, che tende ad incorporare un comportamento rivoluzionario.

La posizione di Braun non è quella di chi combatte frontalmente l'organizzazione vigente nel suo stato: egli si impegna in favore di una sua profonda trasformazione. Per cambiamento non intende tuttavia una pura e semplice eliminazione dei difetti del presente; al futuro pensa come ad un momento qualitativamente diverso dall'oggi, e la relazione che ambisce stabilire tra opera d'arte e processo storico si configura come un rapporto di interazione per cui l'opera aspira a contenere in sé il processo e a prefigurare i possibili sviluppi, ma al tempo stesso a favorirlo. Parafrasando Marx, egli afferma che « la poesia, la quale partecipa all'emancipazione di tutti i sensi e le qualità umane e come niente altro rende cosciente la ricchezza delle relazioni umane, non proviene dunque dal passato ma dal futuro, che è già contenuto nelle relazioni reali », per concludere che « l'immagine non deve essere soltanto modello, ma anche creazione »¹⁰.

Al di là delle cesure marcate dalla differenza di gesto poetico, nella poesia di Braun si individua un filo conduttore che accompagna la sua parabola e si disnoda dalle parole che egli scriveva nella premessa alla sua prima raccolta:

Questo tempo, che si caratterizza con tutto meglio che con steccati e serrature superstiti, che però non sarebbe già più il nostro tempo

⁸ *Ibidem*, p. 78 e sg.

⁹ *Ibidem*, p. 96.

¹⁰ *Ibidem*, p. 82 e sg.

senza gli steccati e le serrature superstiti, viene definito qui con questi miserabili attributi¹¹,

fino ad un verso-chiave della sua ultima raccolta:

Aber der Boden, eigen schon und fremd noch¹².

La coscienza storica, radicatissima in Braun, è sempre presente nei suoi versi come disposizione a valutare il presente per quanto esso ancora racchiuda nelle sue pieghe di passato e per quanto sia aperto a sviluppi, per quante potenzialità esso contenga. Il rapporto dialettico tra presente e futuro, tra realtà data e tensione verso la realizzazione di visioni utopiche, costituisce il momento centrale della sua opera poetica, ma esso è precario, labile, continuamente alla ricerca di una definizione nuova, sotto la spinta di una diversa intelligenza dell'esistente, provocata tanto dalle trasformazioni in atto nella società quanto dalle conseguenti modificazioni dell'atteggiamento individuale nei confronti della quotidianità. Nel corso di questo processo si fa sempre più ristretto lo spazio concesso a elementi fideistici o volontaristici: il futuro appare sempre meno nella luce di una problematica « certezza derivata dalla analisi scientifica del presente e del passato »¹³, l'immagine che ne viene tratteggiata tende a farsi più terapeutica che prognostica.

L'atteggiamento di Braun è caratterizzabile come « ottimismo critico »¹⁴ nutrito dalla convinzione che la virulenza delle contraddizioni che senza sosta si sviluppano nella realtà costituisce il propellente della storia, e che proprio

¹¹ Volker Braun, *Provokation für mich*, Halle (Saale) 1965, p. 4.

¹² Volker Braun, *Training des aufrechten Gangs*, Halle (Saale) 1979, p. 17.

¹³ *Lyrik in dieser Zeit*, in « Neue Deutsche Literatur » XVI (1968), 11, p. 114.

¹⁴ L'espressione è di Christine Cosentino, *Literarische Tradition und Montagetechnik in der Lyrik Volker Brauns*, in « Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur » (Frankfurt am Main), VIII (1978), p. 190.

per questo è indispensabile che la letteratura intervenga nella mischia, nei processi in atto, con risolutezza, ma anche con la consapevolezza che compito dell'arte non è e non può essere quello di fornire immagini o promesse di sistemi definitivi, chiusi: va evitato l'errore fatale di quegli Scolastici da lui evocati in alcuni versi

Und die Scholastiker erlaubten
Nur vollkommene Lösungen:
Daß kein Rest bleibt
Und sich alles fügt in die Umstände
Ihres Denkens.
In der Vollkommenheit aber
Löst sich die Wirklichkeit auf.
Wo kein Rest ist
Ist keine Zukunft¹⁵.

2. La prima raccolta di versi pubblicata da Braun, *Provokation für mich* (1965), si apriva con una prefazione che richiama alla mente la *Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen* premessa da Brecht alla *Hauspostille*. E, del resto, i riferimenti più o meno scoperti a Brecht non sono infrequenti in tutta l'opera di Braun; qui essi si estendono dall'*incipit* di numerose poesie, soprattutto quando vi è contenuto un segnale macrosintattico (« Als der Krieg aus war, sagten die Leute », « Als wir in dieses Jahrhunderts Anfang », « Als er Komponist geworden war », « Ihr denkt, ihr könnt euch auf mich verlassen », *Pfm*, 55, 63, 71, 51)¹⁶, alla riproduzione o alla variazione di situazioni (è il caso, per esempio, di *Vorläufiges*, *Pfm*, 20, in rapporto a *An die Nachgeborenen* e di *Provokation für mich*, *Pfm*, 70, in rapporto al *Lied der preiswerten Dichter*).

¹⁵ Volker Braun, *Es genügt nicht die einfache Wahrheit*, cit., p. 67.

¹⁶ Le opere di Braun saranno citate nel testo con le seguenti abbreviazioni: *Provokation für mich*, cit. (*Pfm*); *Wir und nicht sie*, Frankfurt am Main 1970 (*Wns*); *Gegen die symmetrische Welt*, Halle (Saale) 1974 (*GsW*); *Training des aufrechten Gangs*, cit. (*TaG*); *Gedichte*, Leipzig 1979⁹ (*Ged.*). Da quest'ultimo volume, un'ampia raccolta antologica, si citerà in tutti i casi in cui si fa riferimento ad una stesura diversa da quella originaria.

L'ascendenza brechtiana di Braun si manifesta però soprattutto nell'elemento programmatico che sta alla base del volume, come di tutta la sua attività poetica: l'ambizione di fare della poesia una forza produttiva, trasformatrice. Sul piano formale, invece, le analogie sono molto meno marcate. A distinguere Braun da Brecht, in queste prime prove, è innanzi tutto il gesto poetico, che rivela una personalità più insolente che timida, più attivistica che saggia, a differenza di ciò che il poeta di Augsburg diceva di sé¹⁷. Sotto questo aspetto Braun fa pensare piuttosto a un Majakovskij, sulle cui orme tenta di arricchire con audacia il lessico poetico, acquisendo materiali linguistici estranei alla tradizione (il gergo giovanile, il gergo operaio) se non inediti, come quando conia termini che hanno la funzione di suggerire nuove immagini: sicché queste poesie giovanili rivelano un interesse per la lingua, una ricerca della capacità di usarla, innovarla e arricchirla che invano si cercherebbe nella poesia degli anni cinquanta. E, come per Majakovskij, l'uso della lingua ha un valore programmatico: « Ich werde die neue Sprache / Auf unsere Straßen heften, in unsere Nächte gießen » (*Pfm*, 31).

Della poesia di Majakovskij, Braun stesso ha però riconosciuto esplicitamente il carattere irripetibile, rispondente alla temperie storica in cui nacque. Ora, la R.D.T. dei primi anni sessanta è imparagonabile alla stagione dell'Ottobre, e ciò aiuta a capire perché in fondo i panni di Majakovskij stessero un po' larghi alla poesia di Braun; si ha cioè l'impressione che, soprattutto nel ciclo iniziale della raccolta, il *Zyklus für die Jugend*, l'enfasi gestuale, la cascata di metafore e di immagini, peraltro non sempre originali o pertinenti, stiano in rapporto inversamente proporzionale ai risultati operativi che l'autore può sperare di ottenere e nell'ingenuo volontarismo che li sostiene rivelano un limite pesante. Lo stesso gesto aggressivo di molti di questi versi è sì nuovo, ma è subordinato di fre-

¹⁷ Cfr. Bertolt Brecht, *Geständnis*, in *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1968, vol. IX, p. 601.

quente a toni ora proclamatori e ora esortativi che, a distanza di anni, ne fanno risaltare il tradizionalismo più che la freschezza.

Presto, peraltro, Braun si sarebbe mostrato consapevole dei punti deboli nella sua poesia, riconoscendo di commettere talvolta un errore: giustapporre semplicemente alla immagine presente della realtà quella di un futuro possibile¹⁸, nell'illusione che le fasi del passaggio potessero venire integrate nell'atto della ricezione da parte di un lettore che il suo ottimistico volontarismo avrebbe dovuto contagiare. Che la sua aspettativa dovesse andare in larga misura delusa è intuibile sol che si pensi alla situazione della R.D.T. in quegli anni nei quali, fra l'altro, Ulbricht non aveva alcuna esitazione a proclamare che si stava realizzando l'utopia goethiana « Auf freiem Grund mit freiem Volke stehen! »¹⁹. In un simile contesto l'assenza di riferimenti espliciti alla processualità del divenire storico esponeva la tensione di Braun verso un futuro ancora tutto da costruire al rischio di venire confusa volta a volta con l'atteggiamento tipico che si manifesta nella lirica di agitazione o in quella encomiastica.

Meine Damen und Herren (Ged., 31 sg.), che risale agli anni in cui l'autore ancora lavorava alla prima raccolta, ma che fu pubblicata soltanto alcuni anni più tardi, dimostra che la consapevolezza di questi pericoli incominciava a farsi strada in lui: qui è sempre presente la ricchezza di immagini che caratterizza altre composizioni dello stesso periodo, ma il gesto è più esitante, sembra che l'io avanzi tatonni, rimetta in discussione quella che rischiava di diventare una 'maniera', si rivolge al pubblico non per riversare su di esso certezze, ma per tentare di stabilire un nuovo rapporto. Si tratta di una poesia sulla poesia nella quale l'autore sembra valutare in modo ambiguo ciò che finora ha dato ai lettori: il *noch* che apre

¹⁸ Volker Braun, *Es genügt nicht die einfache Wahrheit*, cit., p. 40.

¹⁹ Per l'affermazione di Ulbricht, si veda Walter Ulbricht, *An alle Bürger der DDR! An die ganze deutsche Nation!*, in « Neues Deutschland » del 28.3.1962.

vari versi allude talvolta all'eventualità che egli proseguiva sulla via intrapresa, talaltra all'ancora possibile mutamento di rotta. All'interno dell'opera complessiva questo componimento induce a una lettura più distaccata, problematica, della prima raccolta e sposta l'attenzione soprattutto su alcune poesie che non raggiunsero subito una larga notorietà: per esempio su *Selbstverpflichtung* (Pfm, 49), che con *Meine Damen und Herren* ha in comune una dizione cabarettistica, un componimento in cui Braun riesce a sviluppare l'arduo compito di tradurre in versi uno sberleffo, fatto in questo caso a chi chiede ai poeti soltanto di celebrare l'esistente, oppure su *Flüche in Krummensee* (Pfm, 22), che rivela una cura insolita in queste prime prove per la connessione tra oggetto della poesia ed elementi ritmici del verso. *Flüche in Krummensee* presenta un andamento epico sostenuto dall'uso di un verso base canonico quale è l'esametro, alternato a ritmi liberi nei quali l'accorto inserimento di piedi trisillabici consente di liberare i versi dalla martellante monotonia del ritmo imposto dai giambi o dai trochei, dinamizzandoli e conferendo un respiro più ampio — in linea con quello dell'esametro — che favorisce l'enfasi della declamazione.

È stato il brechtiano *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* il breviario formale del far poesia per Braun — come del resto per tutta la sua generazione — ma le caratteristiche ritmiche di *Flüche in Krummensee* si possono spiegare soltanto se si risale fino ad un modello come Klopstock, che rivela peraltro la propria presenza anche nell'uso degli aggettivi (*herbeigewünscht, gelüstlos, vielstimmig, zeitfremd* e soprattutto l'audace *lärmgewohnt* del verso finale) e delle immagini (« gestöhnte Scherze nur folgen den Körben » riecheggia la klopstockiana « Flüche folgen ihm nach »²⁰).

3. *Wir und nicht sie* (1970), il secondo volume di poesie pubblicato da Braun, richiama il titolo dell'elegia che

²⁰ Friedrich Gottlieb Klopstock, *Für den König*, in *Oden*, Hamburg 1771, p. 9.

Klopstock aveva dedicato a La Rochefoucauld all'annuncio del ripudio delle guerre di conquista da parte dell'Assemblea Nazionale (1790): *Sie, und nicht wir*. La ripresa ed il capovolgimento del titolo sono sintomatici, definiscono l'asse su cui poggia l'intera raccolta: l'autore si colloca nella storia, che gli offre le coordinate necessarie a localizzare con la maggiore esattezza possibile il presente, tanto in rapporto al proprio passato quanto al futuro auspicato. Rispetto alla prima raccolta, anche la visuale di Braun si è dilatata; il presente non è più soltanto la R.D.T., sicché egli chiarisce la propria posizione come specularmente opposta a quella che fu di Klopstock: laddove quello avrebbe voluto avere « cento voci » per cantare la libertà della Francia, a ciò indotto soprattutto dalla constatazione dolorosa che dalla rivoluzione vedeva proclamati quegli ideali cui la sua patria era sorda, e indicava come unica fonte di consolazione possibile il sapere la patria tedesca dispensatrice di pace ai popoli, per Braun, che al contrario vive dall'interno una situazione 'rivoluzionaria', ciò non basta più. Il solenne proclama dell'Assemblea Nazionale non aveva impedito l'esplosione di conflitti interni ed esterni e dunque il poeta non sa e non può cantare l'elogio di un solo paese che ama definirsi pacifico, di fronte ai pericoli sempre incombenti di guerre devastatrici. L'ode che dà il titolo al volume (*Wns*, 25 sg.) nasconde però nelle sue pieghe anche altre considerazioni, denunciate qui e là tra i versi (« Als wenns mir gefiele », « zufrieden »). Braun sa bene quanto le parole possano essere vuote (« ich faste auf Festen, die mit Worten / Den Ruhm des Friedens mästen ») e quanto la stessa rivoluzione in Francia abbia realizzato soltanto in parte i compiti e gli ideali che si era data. Sa soprattutto che la liberazione dell'uomo non può essere questione di un paese solo. Dunque anche sotto questi aspetti il richiamo a Klopstock costituisce un programma: « zufrieden » non ha qui il senso di una soddisfatta constatazione, ma sottolinea il pericolo — e più che il pericolo — di un socialismo sazio del proprio benessere, che può distruggere anche quel poco che si è

realizzato e contribuire a rendere vane le aspettative di liberazione dell'uomo.

Negli anni in cui scrive queste liriche, Volker Braun si propone di mettere a punto strategie compositive tali che consentano alla sua poesia di appropriarsi delle leggi stesse che regolano la realtà in quanto processo e movimento. Da tale esigenza egli deduce la necessità di una struttura dell'opera che corrisponda alla dialettica dell'oggetto. *Lagebericht: Sachsen (Ged., 55)* rappresenta per l'appunto una prima risposta al programma.

Zufriedne Helden schanzen sich in den Ebenen ein
Auf die Schminktöpfe trommeln die Heilskünstler, Lob
Trieft aus den Blättern, jeder Furz klingt als Fanfare
Revolutionäre bitten, den Status bald zu bestätigen
Die permanente Feier verkünden Schaumschlägertrupps —

In den Hallen prüft der Plan die Kraft
Der Brigaden, stärker greifen sie in die Debatten
Über ihren Köpfen. Die Kinder lernen fragen. Forschungsgruppen
Kalkulieren kühl die laufende Zukunft. Armeen
Formieren sich in den Taktstraßen zum allmählichen Schlag
Ins Kontor der Geschichte.

Il presente viene qui colto in due aspetti opposti: da un lato la tronfia, chiassosa retorica ufficiale, dall'altro coloro che non si lasciano coinvolgere nelle conclamate illusioni sul « futuro in corso » e discretamente, attraverso azioni in apparenza ovvie, ne preparano uno vero. Il senso della drastica opposizione tra le due strofe della lirica — e i due aspetti del presente — è precisato dal richiamo a Brecht nel primo verso (« Die Mühen der Gebirge liegen hinter uns / Vor uns liegen die Mühen der Ebenen »)²¹. In Brecht l'io lirico era stato l'elemento di mediazione tra la *Wahrnehmung* del soggetto e la più ampia realtà in cui esso si immergeva, sicché ad una prima parte che aveva come protagonista un singolo, seguiva una seconda in cui

²¹ Bertolt Brecht, *Wahrnehmung*, in *Gesammelte Werke*, cit., X, p. 960.

dominava la prima persona plurale come collettività. Ma la 'constatazione' si è piuttosto rivelata un desiderio, sicché Braun sottolinea che il collettivo non c'è ancora, che ancora ci sono due schieramenti che si fronteggiano; là dove, nel corso della raccolta, ricompare il 'noi', il lettore sa già che l'autore non intende postulare una onnicomprensiva unità, ma che si riferisce, sentendosene parte, a coloro che si accingono ad « assestare pian piano un brutto colpo alla storia ».

Funzionale alla struttura della lirica si dimostra anche l'uso di materiali linguistici abilmente mescolati: il termine « eroi » non suggerisce qui di per sé immagini di guerra; si pensa piuttosto ai 'padri della patria socialista', al loro passato glorioso ma irrimediabilmente lontano, tanto che oggi quegli eroi appaiono ormai paghi di ciò che si è raggiunto e inclini a porre termine all'avanzata. Braun non ce li mostra però 'in pantofole'; ecco che usa un termine squisitamente militare (*einschanzen*), evocando l'idea di un atteggiamento difensivo: in tal modo tutto il primo verso si presenta come un groviglio ossimorico. L'uso dell'ossimoro con scoperta intenzione ironica caratterizza peraltro l'intera composizione (si pensi anche a « laufende Zukunft » ed al verso « Revolutionäre bitten, den Status bald zu bestätigen »), mentre una diversa funzione assolve l'altro ossimoro del penultimo verso (« zum allmählichen Schlag »), dove l'aggettivo 'lungo' carica di una tensione e di una forza tali il sostantivo, da permettere poi a quest'ultimo di rientrare con intatta pregnanza in una formula di per sé logora come *Schlag ins Kontor*, a sua volta rinforzata e precisata — con effetto a sorpresa — dall'aggiunta del genitivo « der Geschichte ». La funzione di *allmählich* viene esaltata dal più ampio respiro che appunto nel penultimo verso spezza l'ossessivo ritmo, basato su piedi bisillabici, dominante nella strofe. Non meno abile è l'uso del lessico: si pensi a quel « greifen sie in die Debatten », che equivarrebbe a *ergreifen sie das Wort*, ma risulta di gran lunga più efficace, giacché restituisce al verbo semplice *greifen* la forza originaria, grazie alla sostituzione del caso diretto con un più vigoroso « in die Debatten », o ancora all'am-

biguo « Heilskünstler ». L'estrema semplicità della sintassi²² è resa ancor più evidente nella prima strofe dalla prevalente coincidenza della pausa sintattica con la pausa metrica (si registra un solo *enjambement*), coincidenza che nella seconda parte cade, permettendo così a singoli segmenti di frase di acquistare un risalto maggiore.

La sintassi di *Lagebericht: Sachsen*, comunque, non rispecchia che in misura minima le caratteristiche generali della raccolta, nella quale Braun tende piuttosto a esperire le possibilità offerte dalla lingua — anche violandone talora le norme — con l'ambizione di esaltarne le capacità espressive. Esempio in tal senso si può considerare la prima parte di *Das Vogtland*²³, una composizione che rivela anche altri motivi di interesse per la presenza di metafore derivate dal repertorio della mitologia classica, di accenti biblici e che, soprattutto con gli arcaizzanti versi conclusivi (« Und der Fleiß versetzt, schichtweis / Hinter denen das Land lag, die Berge. »), unitamente all'immagine evocata nel terzo (« Auf schmalem Teer täglich »), suggerisce la presenza di Hölderlin (« und jedes gehet morgen / Auf schmaler Erde seinen Gang »)²⁴ come nume ispiratore, una presenza confermata da frequenti citazioni anche in altre composizioni (« die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im

²² A tratti la sintassi e le immagini ricordano Enzensberger, si pensi per esempio a *Utopia*, cfr. Hans Magnus Enzensberger, *Gedichte 1955-1970*, Frankfurt am Main 1971, p. 7.

²³ « Aus den Armen früh, Mann und Frau / Von Tisch und Bett weg schichtweis auf das Land / Auf schmalem Teer täglich / Neben den Pfützen hangzu und hinab / In Sturzdörfer, unser Schritt / Schleudert Industrie hinterm Hügel vor / Die Wasser rot von den Färbern, Wälder umstellt / Von Motoren, das Tal offen wie ein Maul / Qualmend aus zehn Zigaretten / An Webstühle, Drehbänke, Pressentische / Unsre große Stube acht Stunden / An Herd und Pfanne, in der Wolle zu sitzen / Wie die Väter, was das Zeug / Hält, / [...] (Ged., 52).

²⁴ Friedrich Hölderlin, *An Landauer*, in *Sämtliche Werke* (Große Stuttgarter Ausgabe), hrsg. von Friedrich Beißner, Stuttgart 1943 sgg., II, p. 114.

Winde / Klirren die Fahnen », *Ged.*, 42; « die Bücher / leben? », *Ged.*, 47)²⁵.

4. Una citazione da Hölderlin costituisce il titolo stesso della terza raccolta pubblicata da Volker Braun, *Gegen die symmetrische Welt* (1974). Di mondo simmetrico Hölderlin scrive (lettera al fratello Karl del 1° gennaio 1799) in un contesto in cui si sostiene l'insufficienza della « terapia politico-filosofica » per i Tedeschi, poiché questa si limiterebbe a regolare le relazioni inevitabili fra gli individui, mentre sarebbe inadeguata a favorire la creazione di un'armonia fra gli uomini, che la poesia potrebbe dal canto suo essere in grado di dispensare, così come essa concederebbe quella « quiete attiva, in cui tutte le forze sono destinate e soltanto per la loro intima armonia non vengono riconosciute operanti ». E tuttavia, egli polemizza, i migliori fra i Tedeschi si ostinano a ritenere che gli scenari, creati da filosofi e politici secondo le leggi dell'ottica, siano il vero e proprio paesaggio e che la soluzione di tutti i problemi consisterebbe nel rendere il mondo altrettanto graziosamente simmetrico²⁶. Sono due, quindi, le questioni che Hölderlin affronta: i rapporti umani al di là delle prescrizioni giuridiche e la funzione che la poesia può assolvere nel rendere armonici tali rapporti. Premesso che la problematica complessiva di Hölderlin è incomparabile con quella di Braun, si può tuttavia affermare che, almeno sul piano delle due questioni enunciate, emergono taluni punti di contatto, ove si pensi che anche per il nostro autore uno dei problemi centrali che la letteratura affronta riguarda « il modo come gli uomini vivono insieme nella società »²⁷.

Poiché il titolo della raccolta torna nei versi di *An Friedrich Hölderlin* (*GsW*, 18), quest'ode può essere consi-

²⁵ Cfr. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, cit., II, p. 117 e I, p. 256.

²⁶ Per il testo della lettera, si veda Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, cit., VI (hrsg. von Adolf Beck), pp. 302-307.

²⁷ Volker Braun, *Es genügt nicht die einfache Wahrheit*, cit., p. 127.

derata come il perno del volume e invoglia ad un esame attento per decifrare in maniera articolata il senso della citazione. Prima di passare ad un'analisi dei versi, sarà però opportuno anticipare alcune questioni relative ai rapporti che Braun stabilisce con Hölderlin. Il dato più evidente attiene alla ripresa più o meno evidente di immagini, come si è visto, e talora di temi; a questo bisogna aggiungere il tentativo di attingere una analoga densità della lingua. Probabilmente però ancora un'altra ragione presiede alla scelta di un tale modello: Braun ritiene che la poesia tedesca tragga la sua forza dalla eventuale capacità di far corrispondere alla dialettica dell'oggetto la struttura della poesia, e la costruzione dialettica della poesia è proprio ciò che a suo parere costituisce la grandezza di Hölderlin, quell'elevare cioè a proprio metodo il contrasto e l'unità degli opposti, quella reciproca contrapposizione di strofe, di forme, di materia, il tutto equilibrato da un'universale metafora²⁸. Non stupisce che sia proprio la costruzione dialettica della poesia ad affascinarlo e indurlo a guardare a Hölderlin.

Esaminiamo ora come in concreto si realizzi, nella costruzione della poesia, il programma dichiarato. Come termine di riferimento, si è detto, scegliamo i versi di *An Friedrich Hölderlin*, nei quali è particolarmente evidente la presenza del modello; sulla loro base inoltre è possibile verificare che le affinità si definiscono nel testo, attraverso una rete sottile e intricata, a livello di analogie compositive, in certa misura autonome dal contenuto.

Dein Eigentum auch, Bodenloser
Dein Asyl, das du bebauest
Mit schattenden Bäumen und Wein
Ist volkseigen;
Und deine Hoffnung, gesiedelt
Gegen die *symmetrische Welt*!

²⁸ *Ibidem*, pp. 23 e 75. Nella illustrazione del metodo hölderliniano, Braun parafrasa i chiarimenti dello stesso Hölderlin all'inno *Der Rhein*, cfr. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, cit., II, p. 730.

Aber die Früchte, wer soll sie
Die Fässer aussaufen, nehmen
Dieses dröhnende Feld?
Die eisernen Reifen, wie
Fallen sie von meiner Brust
Wenn sie sich weitet?

Nicht träge
Sind wir geboren, Mann, dein *Gott in Stahl gehüllt*
Geht unter den Werktätigen:
Bis doch zu eingeborenem Brauch
Wird, was uns guttut, und
Brust an Brust weitet sich so, daß sie aufsprengt diese eiserne
Scheu voreinander!

L'ode si compone di tre strofe rispettivamente di sei, sei e sette versi; le prime due sono collegate in forma paratattica da un *aber* che assolve a un duplice compito: serve sia, in quanto avversativo, a indicare già in apertura l'opposizione in cui la seconda si pone rispetto alla prima, sia a tener desta nel lettore la consapevolezza dell'intima interdipendenza fra le due strofe. La prima è di carattere enunciativo: vi si espone una condizione di equilibrio che però, ancor prima che venga superata per la parola del poeta nella seconda, si rivela solo apparente, a motivo di una contraddizione di carattere lessicale. L'*incipit* è costituito da un'apostrofe a Hölderlin, che aveva un giorno rivendicato il canto come sua unica proprietà, asilo dispensatore di felicità (« Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl! »)²⁹, e dà un tono solenne alla composizione. Tale tono subisce però una brusca caduta nel quarto verso, dove compare un aggettivo (*volkseigen*) non inventariabile tra i materiali linguistici accreditati dalla tradizione lirica. Se *volkseigen*, con la sua inequivocabile coloritura burocratica, fa violenza al tono dei versi, si tratta appunto di una violenza calcolata, funzionale: Braun costruisce la sua provocazione su di un tale aggettivo, che costituisce l'asse concettuale dell'intera prima strofe, in quanto viene riferito

²⁹ Friedrich Hölderlin, *Mein Eigentum*, in *Sämtliche Werke*, cit., I, p. 307.

tanto alla poesia come fonte di gioia (con gioco di parole: « Dein Eigentum » / « volkseigen ») quanto alla speranza holderliniana di vedere sconfitte le opinioni, i disegni di coloro che si ripromettevano un futuro armonioso per l'umanità da una pura e semplice migliore 'amministrazione' della società. I beni, il patrimonio ideale rivendicati da Hölderlin come sua 'proprietà' appaiono formalmente incamerati dal popolo³⁰, ma l'uso dell'aggettivo serve a sottolineare l'illusorietà di un'operazione di tale tipo, sancita per decreto; sicché nel momento stesso in cui il poeta allude con termine burocratico al presunto 'passaggio di proprietà' di patrimoni così poco materiali, implicitamente avanza sostanziali dubbi sulla possibilità e sulla legittimazione di tale operazione. La strofe dunque resta sempre la tesi di una proposizione dialettica, ma non nel senso di un vero e proprio catalogo dei compiti assolti, compilato allo scopo di misurare la distanza che resta da percorrere per raggiungere l'utopia. Essa, proprio in quanto svuota dall'interno ciò che il linguaggio ufficiale ha codificato, apre la strada alla seconda, problematica strofe, dove l'io appare consapevole dello stato vero delle cose. In corrispondenza dell'ottica mutata, anche il tono cambia, passando da una dizione solenne, ampia, ad una patetica, concitata. Qui non emerge alcuno squilibrio di tono paragonabile a quello che si è registrato nei versi precedenti e l'io lirico si mostra ripiegato su se stesso, nella riflessione suggerita dalla conoscenza raggiunta ed espressa a livello lessicale da una serie di metafore che sono derivate in linea diretta (« Früchte », « Fässer ») ovvero mediata (« Die eisernen Reifen ») da Hölderlin. La terza strofe rappresenta l'elemento conclusivo di una proposizione dialettica, co-

³⁰ Si pensi alle parole di Abusch: « Nella nostra Repubblica Democratica Tedesca si realizza il sogno visionario del poeta giacobino mediante l'azione rivoluzionaria, scientificamente fondata: l'unità di Friedrich Hölderlin e di Karl Marx come prodotto della dialettica della storia ». Cfr. Alexander Abusch, *Hölderlins poetischer Traum einer neuen Menschengemeinschaft*, in « Weimarer Beiträge » XVI (1970), 7, p. 26.

struito sul superamento dei primi due, vale a dire sulla consapevolezza di quanto inadeguate siano le risposte ufficiali date alle esigenze ideali di Hölderlin. Braun torna ad intessere una fitta rete di citazioni³¹ per incorrere ancora, al terzo verso, in una infrazione al registro linguistico (« Geht unter den Werktätigen ») che ha tanto meno bisogno di giustificazioni in quanto mima un precedente illustre: l'arrivo di Hyperion tra i Tedeschi. Con *Werktätigen* Braun usa un termine che un rinato Hyperion avrebbe certamente utilizzato, non scorgendo ancora ' esseri umani '. Ma è, in fondo, proprio in questi versi che si manifesta pure la concreta diversità di posizione fra Braun ed il suo modello, delineata già da quel « Nicht träge » idealmente contrapposto al « träge » che era per Hölderlin l'attributo degli uomini del suo tempo, incapaci di realizzare una *Gottesbegegnung* che non fosse mediata. La visione del tutto secolarizzata dell'utopia consente la conversione *träge/nicht träge* ed esige anzi che proprio i non-ancora-uomini, non più inerti, divengano i soggetti storici del cammino verso il futuro. D'altra parte, e con ciò i versi dell'ultima strofe si collegano a quelli della prima contrapponendosi, non solo la collettivizzazione viene riconosciuta insufficiente oggettivamente (non è più l'io del poeta che parla di sé e per sé), ma nei versi se ne adombra un superamento rivoluzionario (« dein Gott in Stahl gehüllt »)³² che permette di sospingere lo sguardo nel futuro in cui sarà finalmente infranto il « ferreo reciproco timore », ideale, questo, vagheggiato anche da Hölderlin. L'ode dimostra pertanto con efficacia come avvenga la ricezione di moduli hölderliniani, non da ultimo per la forma con cui vengono scardinate dall'interno le singole proposizioni e suggerite ipotesi

³¹ Cfr. Friedrich Hölderlin, *Einst hab ich die Muse gefragt* (« Aber da wir träge / Geboren sind ») e *Der Rhein* (« gehüllt / In Stahl, mein Sinklair! Gott »), in *Sämtliche Werke*, cit., II, pp. 220 e 148.

³² È chiaro che Braun dipende dall'interpretazione che della strofe conclusiva di *Der Rhein* ha dato Pierre Bertaux; cfr. Pierre Bertaux, *Hölderlin und die französische Revolution*, Frankfurt am Main 1969, pp. 135-138.

di sintesi che determinano l'avanzamento del processo dialettico, una volta che esse si siano dimostrate inadeguate. La lirica merita inoltre un esame anche sul piano della sintassi.

Le prime due strofe, legate — come si è notato — da una congiunzione avversativa, presentano entrambe una struttura sintattica omogenea, fundamentalmente paratattica. Laddove però la prima è costituita da frasi di tipo enunciativo che ne determinano il carattere epicamente solenne, la seconda, più lirica, è costruita su di una fuga di interrogazioni, spezzata soltanto nell'ultimo verso dalla comparsa di una frase ambiguamente sospesa tra una possibilità temporale ed una condizionale. La diversità di gesto influisce anche sulla struttura dei versi: mentre nei primi sei, senza eccezione alcuna, sono rispettate e assecondate cesure suggerite dalla stessa sintassi, i secondi sei violano questa prassi (« nehmen / Dieses dröhnende Feld? », « Die eisernen Reifen, wie / Fallen sie von meiner Brust? »).

Sotto tutti questi aspetti le due strofe presentano analogie sorprendenti con una lirica di Hölderlin: si tratta di *Hälfte des Lebens*.

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen³³.

Ci troviamo al cospetto di due strofe antitetiche e corrispondenti per numero di versi. L'autore rinuncia qui,

³³ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, cit., II, p. 117.

però, alla possibilità di collegare mediante una congiunzione avversativa le due parti, nonostante questa sia una possibilità di cui egli fa frequente uso: il passaggio dalla prima alla seconda è scandito da un perentorio punto fermo, ma in realtà « l'antitesi contenutistica di amore sensuale e sconfitta, per diventare espressione frantumata le strofe »³⁴. Si noterà come la prima strofe sia interamente costituita di frasi enunciative e che in essa è presente un'apostrofe (« Ihr holden Schwäne »), esattamente come avviene nel caso di Braun. Un'analogia dello stesso tipo si ripresenta per la prima parte della seconda strofe: una serie di interrogazioni interrotta in questo caso (e non conclusa) da una subordinata (« wenn / Es Winter ist »), qui più chiaramente tendente a realizzare la possibilità temporale. Le stesse osservazioni, infine, fatte per Braun riguardo alle pause metriche si potrebbero ripetere per questa lirica holderliniana. Qui si arresterebbero le analogie. Gli ultimi tre versi di *Hälfte des Lebens* non sono una risposta 'favorevole' agli interrogativi del poeta: l'inverno non promette quell'equilibrio espresso nella prima strofe dallo « heilignüchterne Wasser » che tempera l'eccessivo calore dell'estate³⁵. Nell'ode di Braun invece una risposta agli interrogativi, si è visto, viene data nella terza, conclusiva strofe, sintatticamente bipartita: l'autore costruisce dapprima due proposizioni legate paratatticamente, mentre a partire dal quarto verso si afferma la ipotassi, il procedimento deduttivo, che si mantiene fino alla conclusione.

I parallelismi fatti notare sono tanto più singolari in quanto, a prima vista, le due composizioni non presentano analogie tematiche. E tuttavia, a ben guardare, la loro costruzione tradisce un'affinità, sia pure parziale, di atteggiamento nei due poeti. *Hälfte des Lebens* può essere considerata la lirica di un uomo che guarda elegiacamente alla

³⁴ Theodor W. Adorno, *Parataxis*, in Id., *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main 1965, p. 188 (Id., *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino 1979, tr. E. De Angelis).

³⁵ In proposito si vedano le *Erläuterungen* di Beißner, in Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, cit., II, pp. 664-667.

trascorsa metà della vita, evocando immagini di sottile e splendida sensualità, e si interroga angosciato sul proprio futuro, profeticamente preconizzando la tremenda solitudine in cui avrebbe trascorso la lunga seconda fase. Si è citato in questo contesto una lettera dell'11 dicembre 1800 in cui il poeta pone l'età critica in relazione con l'affermarsi di un atteggiamento eccessivamente sobrio, chiuso e freddo nell'uomo e indovina l'avvicinarsi di quella età dal proprio sentirsi come di ghiaccio³⁶. È proprio la somiglianza apparentemente casuale con questa lirica holderliniana che permette di scoprire una specie di doppio fondo nell'ode di Braun, che si può analizzare, oltre che come dispiegamento dialettico tutto rivolto all'oggi, conoscenza del presente acquisita quasi attraverso e nell'atto della scrittura, anche come bilancio della propria vita e della propria attività (non sarebbe l'unico caso, sebbene altrove il poeta lo dichiari esplicitamente, come in *Der Lebenswandel Volker Brauns*, *GsW*, 19 sg.). Nella prima strofe — di tono evidentemente e comprensibilmente non elegiaco — Braun oggettivizza il proprio atteggiamento giovanile, ingenuamente fiducioso nella giustezza di fondo della via intrapresa dalla R.D.T. La seconda strofe tradisce invece uno stato momentaneo di sgomento e di isolamento derivante dalla acquisita consapevolezza del proprio errore di valutazione. La terza pare segnare la ricomposizione di un equilibrio personale legato alla visione di processi sociali in atto, un equilibrio che si costituisce su basi più 'radicali' che in passato ed è caratterizzato da un gesto nuovo, sostenuto da quella « eilige klare Ruhe » (*Tag und Nacht*, *GsW*, 21) che sta alla base di tutta la produzione lirica più recente³⁷.

5. Il paesaggio ideale sempre presente nella poesia di Volker Braun è il mondo del lavoro, la sfera della produzione: che si tratti di campagna coltivata (*Flüche in*

³⁶ L'osservazione è di Beißner, *ibidem*. Per il testo della lettera, cfr. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, cit., VI, pp. 403-405.

³⁷ Il riferimento vale soprattutto per le liriche raccolte nel volume *Training des aufrechten Gangs*.

Krummensee, Pfm, 15), di paesaggio da trasformare (*Jugendobjekt*, Pfm, 18; *Von Martschuks Leuten*, Ged., 54 sg.) o di fabbrica (*Das Vogtland*, Ged., 52; *Schöneweide*, Ged., 61-63; *Die Industrie*, GsW, 23 sg.), sempre i versi scandiscono caparbiamente i momenti della vita umana, in quanto vita produttiva. Sarebbe però vano attendersene una glorificazione o anche semplicemente un avallo di quelle parole d'ordine che puntano su una maggiore produttività del lavoro o sulla « rivoluzione tecnico-scientifica » e tentano di legittimare una via al socialismo il cui obiettivo visibile, al di là delle proclamazioni ufficiali, diventa il puro elevamento dello standard di vita materiale della popolazione e non anche quella trasformazione della vita, quell'emancipazione totale dell'individuo, quel rinnovamento radicale dei rapporti umani che costituiscono le idee-forza del marxismo. La moneta con cui i versi di Braun ripagano quei tronfi slogan è il silenzio, se non l'aperto sarcasmo. La ' citazione ' « Schwitzend vor Glück » in *Schöneweide* (Ged., 62) compendia e liquida la falsa rappresentazione nella letteratura dei rapporti di lavoro, ancora caratterizzati nella realtà da estraniamento dell'uomo rispetto al proprio lavoro e rispetto ai propri simili (« Hier kenn ich keinen, weiß ich denn / Wie ers aushält », Ged., 62).

Le domande che pone Braun esigono risposte che vanno oltre la realizzazione degli obiettivi fissati dai piani economici (« was wollen wir noch / Über die harten Pläne hinaus? », GsW, 51); esse rifiutano a priori le imbarazzate repliche di chi vorrebbe limitarsi a ricordare gli indubbi passi in avanti compiuti sulla via del benessere materiale (« Keine Laus im Fell mehr und kein Loch im Bauch / Die warme Stube auch — / Das kann nicht alles sein », GsW, 44): proprio quando è garantita a tutti la soddisfazione dei propri bisogni primari balzano in primo piano le grandi questioni della « completa emancipazione di tutti i sensi e di tutti gli attributi dell'uomo »³⁸. Se ancora in *Jugend-*

³⁸ Karl Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, in Karl Marx - Friedrich Engels, *Werke (MEW)*, Ergänzungsband I, Berlin 1968, p. 540 (Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino 1968, tr. di N. Bobbio).

objekt (1962) i versi potevano accendersi di generoso entusiasmo giovanile in un'enumerazione volutamente disordinata di fatiche, conquiste ed obiettivi di una peraltro modesta gastronomia (« und für die paar Piepen / Für den versengten Rücken und Dreck im Ohr und billige Blutwurst / Und für getrocknete Felder und Butter, Leute, Butter! », Pfm, 17), nella convinzione che comunque il lavoro rispondesse anche al compimento di fini più alti (« Ja, für Butter, mit diesen erbärmlichen Handbaggern, schaufeln wir / Uns die Brust voll Ruhm und Hoffnung, schaufeln ein Vaterland her », Pfm, 17)³⁹, poco a poco tale fiducia viene a scontrarsi con i risultati forniti da un'analisi più penetrante della realtà, ed ecco delinearci la parabola che, iniziata con *Jugendobjekt* e *Flüche in Krummensee*, si conclude — per il momento — con *Die Stufen* e *Ist es zu früh. Ist es zu spät* (TaG, 17 sg. e 39).

Con buona ragione si è fatto rilevare che nella R.D.T. gli *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844* sono diventati una preziosa guida alla riscoperta dell'utopia, di un comunismo sul cui metro valutare l'esistente e i processi che si sviluppano nella società⁴⁰: ciò vale anche per Braun. Motivi di interesse offre l'esame della situazione politica all'interno della quale avviene l'assunzione delle pagine del ' giovane ' Marx a testo-guida. Si può dire la fortuna dei *Manuskripte* risalga agli anni sessanta, a quegli anni nei quali il gruppo dirigente della SED e dello Stato incomincia ad affermare la scomparsa di conflitti antagonisti nella società, a seguito dell'acquisizione delle basi del socialismo, e ad accelerare d'altra parte il processo della divisione del lavoro attraverso uno

³⁹ In un'altra delle sue prime poesie, *Schlacht bei Fehrbellin*, Pfm, 16, Braun condensava in una immagine (« Wollt ihr das bißchen Deutschland nicht mit trockenlegen? ») che, oltre al significato suggerito immediatamente dal contesto (« Non volete prosciugare questo lembo di Germania? »), ne richiamava uno ben più ambizioso, la convinzione che il lavoro potesse avere effetti emancipatori radicali.

⁴⁰ Luigi Forte, *Introduzione* a Wolf Biermann, *Per i miei compagni*, Torino 1976, p. XXXIV.

sviluppo rapidissimo del potenziale tecnologico nel mondo della produzione⁴¹, per arrivare infine alla sciagurata definizione del socialismo come « formazione social-economica relativamente indipendente nell'epoca storica del passaggio dal capitalismo al comunismo su scala mondiale »⁴². Come una diretta risposta alla situazione determinata da tali orientamenti si può leggere uno dei passi più vibranti di *Nachdenken über Christa T.* di Christa Wolf:

Nichts hat uns ferner gelegen als der Gedanke, man würde eines Tages irgendwo ankommen und fertig. Etwas sein und gut. Wir waren unterwegs, und etwas Wind war immer da, mal uns im Rücken, mal uns entgegen. Wir sind es nicht, doch wir werden es sein, wir haben es nicht, doch wir werden es haben, das war unsere Formel. Die Zukunft? Das ist das gründlich andere. Alles zu seiner Zeit. Die Zukunft, die Schönheit und die Vollkommenheit, die sparen wir uns auf, eine Belohnung eines Tages, für unermüdlichen Fleiß. Dann werden wir etwas sein, dann werden wir etwas haben.

Da aber die Zukunft immer vor uns hergeschoben wurde, da wir sahen, sie ist nichts weiter als die Verlängerung der Zeit, die mit uns vergeht, und erreichen kann man sie nicht — da mußte eines Tages die Frage entstehen: *Wie* werden wir sein? *Was* werden wir haben?⁴³

Se alle domande formulate dalla Wolf si aggiunge l'integrazione in positivo 'Come vogliamo essere, invece? Che cosa vogliamo avere, invece?', non c'è da stupirsi che la risposta venisse cercata per l'appunto nei *Manuskripte*. È noto il punto di vista secondo il quale le pagine del Marx 'maturo' non si possono contrapporre a quelle del 'gio-

⁴¹ Su questo problema si legga l'analisi delle classi nel socialismo reale in Rudolf Bahro, *Die Alternative*, Köln-Frankfurt am Main 1977.

⁴² Walter Ulbricht, *Zum ökonomischen System des Sozialismus in der DDR*, vol. II, Berlin 1968, p. 530. Per una analisi dei processi di politica economica e culturale nella RDT nel corso degli anni sessanta, si veda Luigi Forte, *Per una critica della ragion di Stato*, in AA.VV., *Momenti di cultura tedesca*, a cura di M. Freschi, Cremona 1973, pp. 331-349.

⁴³ Christa Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, Neuwied und Berlin 1971 (= Sammlung Luchterhand 31), p. 126 e sg.

vane', che soltanto le necessità della lotta comportarono uno spostamento di accenti nell'approccio alla questione centrale dell'umanesimo e che dunque « la forma matura del socialismo scientifico non può essere capita a meno che essa non sia concepita come l'incarnazione degli ideali che Marx ebbe cari fin dalla giovinezza »⁴⁴. Si può dunque affermare che proprio la dichiarazione di esaurimento della lotta fra le classi all'interno della R.D.T., con la conseguente presunta scomparsa delle esigenze che avevano spinto Marx a porre le questioni in termini più 'politici', indusse molti intellettuali a compiere un ripiegamento tattico che essi eseguirono ripercorrendo a ritroso il pensiero marxiano per attestarsi infine sui *Manuskripte* e in genere su tutti gli scritti giovanili. Così quelle pagine, che sono fra le meno 'politiche', si rivelarono in realtà straordinariamente utili a fornire la base di pensiero per la critica della miseria presente.

Nei versi di Volker Braun sono frequenti le tracce testuali di quegli scritti marxiani. Quando in *Das Vogtland* si incontra una sarcastica rappresentazione della vita di fabbrica come vita a casa propria⁴⁵, basata sul doppio significato di alcuni termini (*Herd, Pfanne*), sulla presenza in talune parole composte di elementi che servono a designare anche oggetti di uso domestico (*Webstühle, Drehbänke, Pressentische*), sulla immagine della *große Stube*, occorre richiamarsi alle parole che Marx scrive a proposito del lavoro alienato: che l'operaio « è a casa propria se non lavora; e se lavora non è a casa propria »⁴⁶. Ancora più esplicito, sotto il profilo del richiamo allo stesso passo marxiano, l'autore è in *Schöneweide*⁴⁷, dove la fabbrica

⁴⁴ Adam Schaff, *Il marxismo e la filosofia dell'uomo*, in *L'umanesimo socialista* a cura di Erich Fromm, Milano 1975, p. 170, tr. di S. Cassio Abbrescia.

⁴⁵ Per il testo cfr. nota 23.

⁴⁶ Karl Marx, *op. cit.*, p. 514.

⁴⁷ « Gruß, Fabrik, vertrautes Eisenheim / Vor Tag über das schwarze Wasser / Krankrähend, schwarz die Menge lautlos / Gesichter Gesichter, überm Pflaster endloses / Nicken wie zum Gruß. Ohne Blick / Wie ins eigne Haus: gezählte Schritte / Vom Tor mein

viene definita « Eisenheim » (amara deformazione di *Eigenheim*) e l'arrivo degli operai sul luogo di lavoro viene paragonato all'ingresso in casa propria (« Wie ins eigne Haus »), con un effetto che è tanto più straniante in quanto i versi precedenti contengono una rappresentazione, al limite dell'allucinante, di una folla che si avvia alla fabbrica ed il cui comportamento ricorda quello umano (« Nicken wie zum Gruß »), e i versi successivi danno del lavoro un quadro che è ancora simile a quello che conosce l'organizzazione capitalistica. Dunque la socializzazione dei mezzi di produzione (« Vom Tor mein Name leuchtgeschrieben / VOLKSEIGEN ») non costituisce ancora la soluzione della questione sociale. Braun ricorda che la società non può dirsi liberata finché anche il vecchio modo di produzione basato sulla divisione del lavoro non sia stato accantonato (*Die Stufen, TaG, 17 sg.*): la liberazione della società si realizza attraverso la liberazione dei singoli uomini e « ciò che essi sono coincide dunque con la loro produzione, tanto con ciò che producono, quanto col modo come producono »⁴⁸.

L'immagine di Braun, nel panorama letterario della R.D.T., è quella del poeta che forse più conseguentemente aderisce all'ambito della produzione materiale, ma occorre ribadire a scanso di equivoci che non è la produzione come valore in sé che lo interessa, bensì la natura umana, le relazioni che si creano tra gli uomini, lo stadio in cui si trova il processo di appropriazione della natura umana da parte dell'uomo. E nei luoghi di lavoro, come lì dove con maggiore evidenza si manifestano i rapporti degli individui fra loro e con la natura, Braun immerge la sensibilissima sonda dei suoi versi. Ne risultano diagnosi molto precoc-

Name leuchtgeschrieben / VOLKSEIGEN. Der gewohnte Griff / Punkt sechs, auf die Minute, hundertfach / An die Hebel reißt die Ruhe aus / Hell surrt der Motor. Stunden. Der Griff / Der immer gleiche Handgriff müde, die Hand / Blei, immer auf den Stahl stieren / [...] » (*Ged.*, 61).

⁴⁸ Karl Marx, *Die deutsche Ideologie*, in *MEW*, III, Berlin 1958, p. 21 (Id., *L'ideologia tedesca*, Roma 1967, tr. di F. Codino).

cupanti: un sostanziale isolamento dell'uomo nella società (« Zu fern voneinander blüht unser sanftes Gehirn », *GsW*, 80), una struggente nostalgia di vita (« Gleich / Leben, gleich! », *GsW*, 24), la ricorrente sindrome di Sisifo (« von der Höhe fort, auf die ich mein Steingut roll », *Ged.*, 37; « tüchtige Söhne / Sisyphos' », *Ged.*, 52), che contraddicono il trionfalismo con cui nelle dichiarazioni ufficiali si sbandiera un nuovo *Lebensgefühl* e si parla di *Menschenbild* socialista.

Anche quando la poesia segue passo per passo un caso positivo di rapporto uomo-natura (*Von Martschuks Leuten*), l'autore sembra mettere in guardia il lettore dal ritenere che si tratti della regola: l'avvenimento è un caso esemplare più che una vicenda quotidiana (il titolo stesso previene generalizzazioni indesiderate); qui è evidente l'intento didattico in senso brechtiano. Proprio in *Von Martschuks Leuten* (*Ged.*, 54 sg.) traspare con chiarezza il modello brechtiano di *Von des Cortez Leuten*: ma mentre lì l'uomo tenta di sopraffare la natura dandole battaglia e ne viene sconfitto, dalla poesia di Braun la lotta è assente; può così svilupparsi senza decisivi impedimenti il processo di umanizzazione della natura e di naturalizzazione dell'uomo. Il socialismo si limita a rendere questo possibile, ma il decorso del processo non è scontato, né rapido, né lineare. E anche quando esso sembra essersi concluso, il vero successo consiste nell'acquisita consapevolezza che la meta raggiunta rappresenta soltanto una stazione intermedia sul cammino verso la realizzazione di una integrale umanizzazione-naturalizzazione.

Se in *Von Martschuks Leuten* il paesaggio si presenta inizialmente — per dirla con lo stesso Braun — « waldursprünglich » (*TaG*, 26)⁴⁹, in genere esso viene considerato come paesaggio antropico, ambiente che custodisce e disvela le tracce del precedente passaggio dell'uomo. La

⁴⁹ Braun prende in prestito l'aggettivo, di singolare forza evocativa, da Heinrich Heine, *Atta Troll*, in *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Klaus Briegleb, München 1968-1976, vol. IV, p. 563; Caput XXIV, verso 44.

natura, il paesaggio sono storia. E in essi dunque il poeta scopre ulteriori mezzi per comprendere la stessa epoca in cui lavora, per conoscere il proprio tempo, in cui è ancora presente e si attualizza il passato. Già in alcuni componimenti degli anni sessanta (*Das Vogtland*) il contatto con la natura fa risonare echi della coscienza storica, ma è soprattutto nell'ultimo decennio che prende corpo la tendenza di Braun a condensare in una lirica archi storici amplissimi e a distinguere le stratificazioni dei secoli nelle singole situazioni che prende in esame. In *Landwüst* (*GsW*, 27 sg.) il paesaggio naturale rivela l'intero spessore della sua storia (soprattutto con il ricordo vivido della guerra dei contadini)⁵⁰, e giustifica il riconoscimento dei risultati conseguiti attraverso la collettivizzazione nelle campagne; tuttavia pure in questo caso lo spirito critico non resta inattivo e nell'ultimo verso getta acqua sul fuoco dei facili, ma in definitiva paralizzanti entusiasmi (« Der volle Winkel der Zukunft: gefüllt schon / Ein Streif », *GsW*, 28).

* * *

Contrariamente a quanto avveniva nelle prime raccolte, la poesia di Braun dà oggi voce a una nuova, inedita coscienza del permanere nella società in cui vive di contraddizioni antagonistiche. Non è questa consapevolezza comunque a giustificare l'atteggiamento critico, animato da un radicalismo non contaminato sotterraneamente da correnti di pensiero borghese, nei confronti della situazione politica del proprio paese. Braun sa bene ormai che l'avvento del socialismo non sancisce *ipso facto* la scomparsa degli antagonismi, ma gli interrogativi che egli pone acquistano un senso proprio a partire da tale certezza. Il pro-

⁵⁰ « [...] Und der Berg, herzieht der mich: abgerichtet / Für Galgen. Fingerhut / Welch blutiges Rot! Den harten Zügen / Folge ich, in der Gegend herum, Haufen / Leichnamen der geschlachteten Bauern. / Eisern noch / Strahlt der Morgenstern hier. [...] » (*GsW*, 27).

blema non sta nella presenza di contraddizioni antagonistiche, bensì nel prenderne atto per superarle. Limitarsi a negarle o a riconoscere soltanto quelle ereditate o provocate dalla sopravvivenza del capitalismo in una gran parte del mondo, significa a suo parere rinunciare in sostanza a risolverle. Per un intellettuale che viva all'interno di un paese socialista, compito fondamentale è individuare e rendere manifeste le contraddizioni che nascono *nel* e *dal* socialismo. Questi i termini di quello che Braun indica come il suo tema centrale: la democrazia socialista⁵¹. Non si tratta evidentemente di languori socialdemocratici, ma del metodo democratico di porre all'ordine del giorno le questioni del superamento del socialismo, di un socialismo che non può succedere torpidamente a se stesso, pena lo svuotamento di ciò che pure si è fatto e un dominio sempre più largo di quegli strati che vengono privilegiati dal permanere delle contraddizioni irrisolte.

Un tempo Braun vedeva aperto un fronte fra governanti e governati e individuava il contrasto fondamentale a livello di potere 'politico'; oggi, facendo ricorso di frequente all'allegoria (*Die Stufen, Machu Picchu, TaG*, 17 sg., 32 sg.), egli ancora la sua critica al livello più profondo del modo di produzione e della divisione del lavoro. E se a prima vista essa può apparire più conciliante, meno implacabile di quella di altri suoi colleghi scrittori, presenta però il non trascurabile vantaggio di prendere di mira le cause anziché gli effetti.

⁵¹ Così Braun in un'intervista, cfr. Joachim Walther, *Meinetwegen Schmetterlinge. Gespräche mit Schriftstellern*, Berlin 1973, p. 101.

AL DI QUA DELLO SPECCHIO.
SCRITTRICI DELLA GERMANIA FEDERALE
NEGLI ANNI SETTANTA

di
FLAVIA ARZENI
Roma

Tra le ultime opere della scrittrice bavarese Marieluise Fleißer vi è un breve racconto di ispirazione autobiografica, cui ella diede con nostalgica ironia il titolo di *Avantgarde*, che rievoca i suoi primi inquieti passi di ragazza di provincia nella vita intellettuale della Berlino weimariana e la sua difficile amicizia con Bertolt Brecht.

Come in molte esistenze femminili, anche nella Fleißer il coraggio rabbioso della giovinezza era venuto stemperandosi con gli anni in un'amarezza ostinata e dolente. Nel suo ricordo, quel breve legame tra una donna emotivamente disarmata e un uomo autoritario ed elusivo diventò il momento decisivo e irreversibile di tutta una parabola personale e letteraria:

Sie selber wollte auch schreiben. [...] Mit diesem Wollen geriet sie an ihn und wurde ganz stark gebrochen. Der Mann war eine Potenz, er brach sie sofort. Es würde sich zeigen, ob sie es überstand. Wenn nicht, war sie es eben nicht wert¹.

¹ Ml. Fleißer, *Avantgarde*, in *Gesammelte Werke*, a cura di G. Rühle, vol. III, Frankfurt am Main 1972, p. 117. L'amarezza e solitudine della condizione della donna è un tema che la Fleißer ha toccato con grande sensibilità nel romanzo *Mehltreisende Frieda Geier* (1931) e in alcuni brevi racconti anch'essi scritti negli ultimi anni della Repubblica di Weimar.

Ma, al di là di una sofferta vicenda individuale, la pagina di *Avantgarde* rivela l'ambigua fragilità della donna che scrive, il suo bisogno di spazio espressivo e l'inadeguatezza della sua forza, l'intuizione di una parità intellettuale e il peso di una soggezione storica al dominio e all'approvazione dell'uomo.

Lasciando i propri interrogativi senza risposta e riponendoli nel cassetto di una rassegnata solitudine, la Fleißer si è messa sulla scia di tante scrittrici che fecero del confine di casa il limite doloroso del mondo. Tra destino privato e destino letterario si stabilisce la stessa simbiosi che unisce l'esperienza vissuta alla pagina che la donna scrive.

Questa interrelazione tra area personale e area creativa, seppure non è un tratto esclusivo della letteratura femminile tedesca, ne costituisce nondimeno un aspetto caratteristico e ricorrente. Il *Lexikon der Frauen der Feder* di Sophie Pataky elenca più di 4.500 scrittrici nei cinquant'anni che vanno dal 1840 al 1890. A scorrerne la lista, e anche a risalire alle prime scrittrici romantiche come Bettina von Arnim e Karoline von Günderrode per venire poi sino alle nostre contemporanee, riesce tuttavia difficile trovare chi possa prendere un posto tra i grandi della letteratura. E se la Droste-Hülshoff o la Lasker-Schüler hanno lasciato una loro impronta nella lirica tedesca, la narrativa non ha nomi femminili da collocare accanto a quelli di Madame de Lafayette o di George Sand, di Jane Austen o di George Eliot in un panorama dell'evoluzione del romanzo moderno. Troviamo invece nomi di donne che hanno trasferito il loro vissuto nella scrittura sotto la forma più esplicita del diario o dell'epistolario²; donne

² Ponendosi l'interrogativo se possa configurarsi una estetica propriamente femminile, Silvia Bovenschen ha osservato che l'ingresso della donna nell'area creativa avvenne attraverso degli spazi « preartistici » (vorästhetisch) quali, appunto, i diari e le lettere: S. Bovenschen, *Über die Frage: gibt es eine 'weibliche' Ästhetik?* in « Ästhetik und Kommunikation », a. VII (1976), n. 25, pp. 60-75. Segnaliamo, per inciso, che l'intero numero della rivista è dedicato al tema « Frauen/Kunst/Kulturgeschichte ».

di estrazione aristocratica, come Franziska zu Reventlow, borghese come Hedwig Dohm, operaia come Adelheid Popp, che non di rado si sono lasciate alle spalle una sola opera, una sola pietra ai margini dei grandi viali della letteratura. I loro scritti sono stati il più delle volte accolti quali testimonianze sussidiarie, di moda o di costume, destinate a perdere d'attualità con lo scorrere del tempo e ad essere trascurate e dismesse.

L'autobiografismo femminile ha fatto apparizione in Germania con più di un secolo di ritardo rispetto alle *Lettres* di Mme de Sévigné e alcuni anni dopo che ebbe termine, con la morte di Goethe, la stagione più ricca della memorialistica tedesca. Ma vi ha messo poi, a partire soprattutto dal 1848 e senza dubbio sulla scia di un ruolo più attivo della donna nella sfera politica e sociale, delle radici ben salde che si allungano senza interruzione sin dentro il nostro secolo, lasciando una serie di testimonianze sulla condizione della donna che ci permettono di coglierne la laboriosa evoluzione all'interno della società borghese. Sono, peraltro, immagini che solo nel loro insieme danno il senso del movimento e dello sviluppo; presa a sé ciascuna opera fornisce una rappresentazione autentica, spesso estremamente sottile e percettiva, di ciò che la donna è, ma dice poco di ciò che vorrebbe o potrebbe essere.

L'autobiografia femminile tedesca riflette infatti una situazione di isolamento e di solitudine, meno nello sforzo di coglierne le cause oggettive nella realtà che in un « nach innen weinen », in un pianto interiore silenzioso e discreto di chi già sa che non sarà ascoltato³.

Per oltre un secolo la tematica della condizione fem-

³ L'evoluzione della donna nel suo ruolo familiare e nel suo rapporto con l'uomo balza agli occhi quando si confrontano le autobiografie femminili di una Louise Aston (1846) o di una Fanny Lewald (1861) con quelle apparse in tarda età guglielmina. Ma comune alle une e alle altre è il senso di frustrazione e di impotenza che le pervade. Cfr. K. Goodman, *Die große Kunst, nach innen zu weinen*, in *Die Frau als Heldin und Autorin*, a cura di W. Paulsen, Bern und München 1979, pp. 125-135.

minile si è dunque rifugiata soprattutto nella memoria e nel racconto di sé. In anni più recenti essa ha avuto però uno sviluppo così rapido, e così massiccia è stata la sua irruzione nella coscienza collettiva, da rendere difficile a chiunque — e ancor più alle donne — sottrarsi a un confronto e astenersi dal prendervi in qualche modo partito. In misura maggiore o minore ne è stata toccata una intera generazione di scrittrici della RFT, già artisticamente mature alla fine degli 'anni sessanta'.

E tuttavia, con poche eccezioni (la più interessante è quella di Christa Reinig, su cui ritorneremo), questa problematica ha lasciato sostanzialmente intatte delle fisionomie letterarie già affermate. In alcuni casi si è trattato di un impatto fugace che ha lasciato solo tracce marginali, come in *Berührungsverbot* (1970) di Gisela Elsner, o allusioni indirette, come in *Ausflug mit der Mutter* (1976) di Gabriele Wohmann. Ingeborg Drewitz ha affrontato con piglio più esplicito il tema della soggezione femminile alle strutture economiche e ai codici ontologici di una società sessista, ma la sua denuncia resta più che altro accessoria e di supporto a un messaggio politico che si rivolge alle classi sociali per sensibilizzarle alle contraddizioni del quadro istituzionale.

Altre scrittrici come Sigrid Brunk (*Ledig, ein Kind*, 1972), Barbara König (*Schöner Tag, dieser 13*, 1973), Ursula Erler (*Die neue Sophie*, 1972) hanno mutuato dalla tematica femminista lo spunto per un romanzo, ma il loro cammino letterario sembra essersi arenato su quel solo tentativo, o altrimenti — è il caso dei successivi lavori sociologici della Erler⁴ — aver imboccato altre strade.

Più articolata è stata l'evoluzione di Angelika Mechtel che ha affrontato nei suoi ultimi libri i temi dell'esistenza della donna e del suo faticoso percorso tra le ombre della solitudine e della vecchiaia⁵, con una sensibilità che ricorda

⁴ U. Erler, *Mütter in der BRD: Ideologie und Wirklichkeit*, Starnberg 1973.

⁵ Pensiamo in particolare al romanzo *Die Blindgängerin* (1974) che sviluppa il tema di un'amicizia tra una donna giovane e una anziana. La figura di quest'ultima — che delle due si mostra la

l'intensità dolorosa dei racconti di Ingeborg Bachmann⁶; ma con la Mechtel siamo già in una generazione la cui formazione intellettuale ha coinciso col momento di massimo sviluppo delle idee diffuse nella Germania occidentale dalle tendenze del nuovo femminismo.

Le voci più esplicite e più interessanti sono infatti quelle in cui la pratica femminista ha fatto opera di mediazione e di ponte verso lo scrivere: quelle cioè di Margot Schroeder, Karin Struck, Verena Stefan, Jutta Heinrich, Karin Petersen, Birgit Pausch, Ursula Krechel, per non citare che alcuni dei nomi che punteggiano un panorama letterario irrequieto e non facile da focalizzare.

Al loro fianco c'è uno stuolo di scrittrici occasionali che si collocano nella scia di quelle memorialiste del passato il cui nome sopravvive grazie alla pazienza dei compilatori di dizionari specializzati, delle innumerevoli autrici di diari ed epistolari, in cui per decenni è stato versato, spesso inconsapevolmente, l'unicum della condizione femminile. Le loro testimonianze — poesie, brevi racconti, lettere — ci aiutano indirettamente a delineare i contorni della nuova 'Frauenliteratur'⁷. Sono testi spesso scritti in

più disposta a rompere gli schemi delle convenzioni — richiama alla mente la *Unwürdige Greisin* di Brecht. La Mechtel ha dimostrato di aver ancora affinato le sue doti stilistiche e acuito le sue qualità di osservatrice della condizione femminile nel volume di racconti *Die Träume der Füchsin* (1976).

⁶ Le esistenze di donne ritratte nei racconti di *Simultan* (1972) portano il segno di una profonda malinconia, di un ripiegamento e di una incompiutezza, ma allo stesso tempo di una complessità psicologica, che sembrano situarle al di fuori della comprensione e della compassione dell'uomo.

⁷ È un materiale disperso in antologie, testate politiche, quotidiani e altri organi di informazione. Una ampia e rappresentativa selezione è contenuta in *Frauen, die pfeifen. Verständigungstexte*, a cura di R. Geiger, H. Holinka, C. Rosenkranz, S. Weigel, Frankfurt am Main 1978. Attraverso decine di contributi eterogenei e diseguali, le curatrici hanno tentato di cogliere la dimensione della 'Frauenliteratur' di oggi, di indicarne i compiti e le esigenze. È significativo che la scelta, nello sforzo di presentare una immagine fedele della donna «vue par elle même», abbia privilegiato la tematica dell'amore, del lavoro quotidiano, della maternità e della

fretta, nei ritagli di tempo sottratti al lavoro o alla famiglia, 'Gebrauchstexte' che valgono soprattutto per chi scrive, come momento terapeutico di riflessione e introspezione. Del resto, nella loro immediatezza vi è dell'universo femminile una percezione per molti versi più fedele di quella che emerge da opere di più matura elaborazione. Per certi aspetti, questo materiale rientra in quella letteratura documentaria fatta di *reportages*, dichiarazioni e interviste che prenderebbe l'ultimo posto in una immaginaria graduatoria di dignità letterarie ma che ha esercitato sulla cultura tedesco-occidentale del dopoguerra una influenza rilevante, prima attraverso le opere di Weiss, Hochhuth o Enzensberger e poi, anche, attraverso l'impiego fattone dal movimento femminista⁸.

Abbiamo dunque di fronte un materiale cospicuo che, preso globalmente, testimonia della formazione di una autonoma area letteraria delle donne nell'ultimo decennio. Come è naturale, esso risente quantitativamente e qualitativamente dell'evoluzione che la tematica femminile ha avuto nell'opinione pubblica, passando da fatto elitario e di avanguardia a fenomeno di massa.

Venendo però all'ambito che direttamente ci interessa — cioè a quello della narrativa — si impongono delle distinzioni. La prima di esse riguarda il romanzo di grande

famiglia. Un diverso e più ambizioso panorama della letteratura delle donne è stato tentato con *Neue Literatur der Frauen. Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart*, a cura di H. Puknus, München 1980; l'opera raccoglie una cinquantina di brevi saggi critici e biografici su altrettante scrittrici di lingua tedesca, indipendentemente dalla loro collocazione rispetto alla tematica della donna nella società moderna.

⁸ L'uso di materiale documentario nella letteratura, e in particolare nel teatro, ha avuto nella Germania Federale degli 'anni sessanta' una importante funzione di mediazione tra immaginazione creativa e realtà politico-sociale. Al movimento delle donne non è sfuggita l'importanza politica di questo modo di comunicare. Il lavoro di E. Runge (*Frauen. Versuche zur Emanzipation*, Frankfurt am Main 1969), una raccolta di interviste a donne di ogni età e di ogni condizione acriticamente presentate, è stato il primo e fortunato esempio di una serie di operazioni consimili che non si è ancora esaurita.

successo popolare di una Sandra Paretto o di una Utta Danella: si tratta di prodotti ispirati a criteri sostanzialmente commerciali che propongono dei modelli sentimentali perfettamente allineati sullo schema più tradizionale del rapporto uomo/donna⁹.

Ma anche mettendo da parte questo tipo di produzione consumistica, letterariamente (anche se non sociologicamente) trascurabile, si cade subito nel vischioso problema terminologico di cosa debba intendersi per narrativa (o poesia) femminile e cosa debba invece più propriamente chiamarsi narrativa femminista¹⁰. Un problema che, soprattutto in Italia, ha fatto correre senza troppo costrutto dei fiumi d'inchiostro, come talvolta avviene quando si tratta di delimitare un argomento letterario facendo ricorso a categorie extra-letterarie. Per quanto ci riguarda, restringeremo la nostra indagine alle narratrici che riflettono in termini attuali una problematica connessa alla condizione della donna, con particolare riguardo a quelle che sono giunte alla scrittura attraverso un processo di maturazione critica che non avrebbe potuto avere luogo senza l'assimilazione, in grado e misura diversi, di idee e concetti propri del movimento femminista.

Cronologicamente, la nascita del neo-femminismo nella Germania occidentale si può collocare attorno al 1968 — col definitivo tramonto, cioè, della lunga stagione di conformismo politico e morale che ebbe inizio ai tempi del cancelliere Adenauer e col prevalere dell'ottimismo brandtiano sul pessimismo ideologico delle forze conser-

⁹ A proposito del successo popolare di queste scrittrici (e di altre dagli pseudonimi 'latinizzanti' altrettanto pittoreschi come Beatrice Ferolli e Alexandra Cordes) cfr. *Schreibende Frauen. «Sagas von Sex und Leben»* in «Der Spiegel» (1976), n. 52, pp. 118-121.

¹⁰ Tanto più che questi termini vengono usati volta a volta con riferimento ai contenuti tematici dello scritto, o alla personalità di chi scrive, o alla ricezione che lo scritto sollecita. Si veda, per il dibattito che ha avuto luogo in Italia, B. Frabotta e D. Maraini rispettivamente nell'introduzione e nella nota critica a *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, a cura di B. Frabotta, Roma 1976, pp. 9-34. Cfr. anche «nuova DWF», (1977), n. 5, dedicato a *Donne e Letteratura*.

vatrici — all'interno di un processo di politicizzazione che investì le masse giovanili sulla scia della contestazione studentesca. A differenza degli Stati Uniti d'America, dove le donne modellarono il loro atteggiamento e le loro rivendicazioni sull'esempio fornito dalle minoranze di colore, tanto che tutto il 'Movement' fu intellettualmente influenzato dalle affinità tra sessismo e razzismo, nella Germania Federale la militanza femminile nacque su una matrice e con un'impostazione essenzialmente politica e confrontò la condizione di emarginazione delle donne con quella dei gruppi marxisti giovanili e, in genere, delle forze di sinistra¹¹. L'identificazione tra femminismo e lotta politica non durò tuttavia a lungo. Il suo momento forse più significativo si ebbe nella battaglia per la depenalizzazione dell'aborto promossa da Alice Schwarzer che vide aggregarsi intorno a un obiettivo comune masse imponenti di donne. Ma la nascita della grande coalizione e la proposta di conciliare istanze conservatrici e istanze riformistiche, avanzata da cristiano-democratici e socialisti in nome di un superiore interesse statale, allontanò dal quadro politico istituzionale tutte quelle forze i cui obiettivi presupponevano una trasformazione radicale della struttura della società tedesca.

Privo di un punto di riferimento in un grande partito popolare, attratto e respinto a un tempo dalle esperienze fornite dal socialismo reale nella RDT, il movimento femminista subì nella Germania Federale lo stesso progressivo processo di frantumazione e 'autonomizzazione' che ca-

¹¹ Tra i molti contributi apparsi sull'evoluzione del movimento delle donne nella Repubblica Federale Tedesca segnaliamo per l'ampiezza della informazione, *Keiner schiebt uns weg. Zwischenbilanz der Frauenbewegung in der Bundesrepublik*, a cura di L. Doormann, Weinheim und Basel 1979; cfr. anche R. Wiggershaus, *Geschichte der Frauen und der Frauenbewegung*, Wuppertal 1979. Il n. 13 (1978) della rivista americana « new german critique » fornisce un panorama dei più significativi momenti (storico, teorico, letterario) del femminismo delle due Germanie, filtrandoli criticamente attraverso l'esperienza del femminismo americano e accompagnandoli con una eccellente bibliografia critica. La seconda parte della bibliografia è pubblicata in appendice a « new german critique » (1978), n. 14.

ratterizzò la sorte di gran parte dell'eredità politica del Sessantotto. Sul piano teorico, esso attinse i suoi modelli dal femminismo americano, raccogliendone soprattutto le tesi e le istanze più radicali, come quelle della Firestone¹², ma senza tradurle in una autonoma elaborazione critica e trascurando di valutare realisticamente il ben minore grado di tolleranza del contesto tedesco a così rarefatte avventure intellettuali. La tematica della donna venne perciò sempre più concentrandosi sulla sfera privata, sulla soluzione individuale, suscettibile forse di proporre degli esempi ma non di essere inquadrata in un progetto sociale organizzato. Di questo processo di ripiegamento sulla persona la narrativa delle donne fornisce una chiara testimonianza.

Basta prenderli in mano per accorgersi che questi testi hanno molte cose in comune: anzitutto sono in genere opere smilze, talvolta un centinaio di pagine, la dimensione di un lungo racconto: una caratteristica che Virginia Woolf aveva anticipato in una riflessione contenuta in quella miniera di pensieri e intuizioni sul rapporto donna e scrittura che è *A room of one's own*:

Un libro deve in qualche modo adattarsi al corpo; e a prima vista possiamo predire che i libri delle donne saranno più brevi, più concentrati di quelli degli uomini, e così fatti da non richiedere molte ore di lavoro continuo e ininterrotto¹³.

¹² S. Firestone, *La dialettica dei sessi. Autoritarismo maschile e società tardo-capitalistica*, a cura di L. Personeni, Firenze-Rimini 1976³. La Firestone fonda la sua critica della società capitalistica sull'analisi delle matrici comuni nei fenomeni del razzismo e del maschilismo e sulle connessioni tra la concezione romantica dell'amore e gli interessi del capitale. Propone poi un programma utopico-rivoluzionario di ribaltamento dell'organizzazione naturale e di dissoluzione della famiglia biologica attraverso lo sviluppo e la volgarizzazione di tecnologie d'avanguardia come la riproduzione artificiale. La sua opera ebbe vasta diffusione e risonanza nella Germania occidentale, in particolare negli ambienti femministi che si raggrupparono attorno a « Frauenoffensive » e all'ancor più radicale rivista « Die schwarze Botin ».

¹³ V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, in *Romanzi e altro*, a cura di S. Perosa, Milano 1978, p. 794.

Non è evidentemente solo una questione di disponibilità di tempo e spazio, anche se è vero che l'uno e l'altro sono concessi ancor oggi con più avarizia a una donna che a un uomo. Quanto all'allusione della Woolf a una relazione tra il corpo della donna e il suo linguaggio, essa ci conduce, con una scorciatoia di cinquant'anni, nel bel mezzo di una problematica attuale, che si è accesa soprattutto sul piano teorico nell'ambito della cultura femminista francese ma cui — come vedremo — non è rimasta estranea la narrativa tedesca.

La qualità più immediatamente apparente di questi romanzi è data dalla loro matrice autobiografica, diaristica, dal loro impianto centrato attorno a un io narrante o a una figura protagonista in cui l'autrice ha calato sé stessa. Il diario e la corrispondenza sono — lo abbiamo già visto — le forme letterarie che, durante secoli di emarginazione intellettuale, la famiglia patriarcale ha lasciato esercitare alle donne. Il soggettivismo radicale del romanzo neo-femminista risponde alla stessa necessità di esteriorizzare un processo di maturazione della coscienza che sta alla base di una lunga tradizione di scrittura femminile. Il contenuto del romanzo è il contenuto della vita di donna. Perciò la donna del romanzo e la donna che scrive il romanzo si identificano¹⁴. L'esperienza personale si riversa nella pagina scritta momento per momento, con un procedimento, appunto, di tipo diaristico; il filo conduttore serpeggia in una successione di eventi spesso imprevedibili e disordinati, essendo imprevedibilità e disordine le facce con cui la realtà si presenta quando è vissuta emozional-

¹⁴ Cfr. E. Torton Beck, *Il movimento delle donne: fondamenti teorici e produzione letteraria*, in «Comunità», a. XXXI (1977), n. 178, pp. 205-241. La parte più esauriente e documentata del saggio riguarda il rapporto tra dibattito teorico e produzione letteraria delle donne negli Stati Uniti. La Beck coglie tuttavia con precisione alcuni significativi elementi della situazione tedesca, quali le origini 'politiche' del movimento all'interno dell'area studentesca e il ritardo con cui la letteratura femminista si è sviluppata rispetto a quella americana.

mente dall'interno e non vista dall'esterno attraverso le griglie prospettiche della riflessione e del tempo.

Non è, d'altronde, solo la scrittura della donna a indulgere, durante l'ultimo decennio, nella memoria, nel *Tagebuch*, nel romanzo di stampo biografico o autobiografico¹⁵. In molti scrittori di lingua tedesca si avverte in questi anni un ritorno alla riflessione sull'individuo e una tendenza a cercare un ancoraggio nel ricordo del passato; più di un romanzo di Peter Handke ruota attorno ad immagini evocate dalla memoria, come quelle del suo matrimonio e della figura di sua madre¹⁶. Dichiaratamente autobiografiche sono le opere più recenti di Thomas Bernhard¹⁷ e altrettanto può dirsi per *Montauk* di Max Frisch. Lo stesso Frisch ha anticipato di pochi anni Elias Canetti nel dare alle stampe i propri diari. Perfino Peter Weiss, che pure ha dato una impronta ideologica coerente a gran parte della sua produzione letteraria, riscopre in *Die Ästhetik des Widerstands* il segno del singolo individuo nelle interazioni del quadro sociale.

Entrambi i fenomeni — la nuova soggettività della letteratura tedesca degli 'anni settanta' e il soggettivismo radicale delle donne — testimoniano una crescente difficoltà nel trovare ai problemi dell'uomo una risposta entro una cornice collettiva. Il primo è forse solo un episodio

¹⁵ Cfr. M. Reich-Ranicki, *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*, Stuttgart 1979. V. in particolare pp. 17-35. La letteratura tedesca degli 'anni settanta' presenta, secondo M. Reich-Ranicki, un panorama confuso e frammentario, caratterizzato peraltro dalla propensione alla introspezione soggettiva e all'analisi della psicologia dell'individuo. L'osservazione del critico tedesco dimostra, come sempre, la sua sensibilità alle linee di tendenza più attuali. Sorprende tuttavia che egli non mostri di aver in alcun modo registrato il fatto nuovo della produzione letteraria delle donne, un fenomeno sulla cui intrinseca validità possono darsi giudizi discordanti, ma che costituisce comunque un dato non trascurabile della cultura e del costume di questo decennio.

¹⁶ Alludiamo a *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972); *Wunschloses Unglück* (1972) e in una certa misura anche a *Das Gewicht der Welt* (1977).

¹⁷ In particolare, *Die Ursache* (1975), *Der Keller* (1976) e *Der Atem* (1978).

della vasta e silenziosa capitolazione della classe intellettuale europea di fronte alle tensioni politiche accumulate nel decennio precedente: si pensi a Enzensberger che auspicava su « Kursbuch » la fine della letteratura in nome di un generale processo di 'alfabetizzazione politica'¹⁸, o al teatro-comizio che lo stesso Peter Weiss proponeva appena una dozzina di anni or sono¹⁹. Il secondo si riallaccia piuttosto alla convinzione che il processo di liberazione della donna presuppone l'invenzione di un proprio lessico ideologico e teorico, che a sua volta deve trarre origine e legittimazione dall'esplorazione del privato²⁰.

Un'ulteriore differenza sta in questo: che la scrittura soggettiva della Struck o della Stefan affianca al suo carattere individualistico, addirittura narcisistico, embrionali intendimenti di stampo didattico e morale, non dissimili da quelli che ritroviamo occasionalmente nelle pagine del diario di Anaïs Nin:

non è solo la donna Anaïs che deve parlare, ma io, che devo parlare per molte donne. Man mano che scopro me stessa, sento di essere solo una delle tante, un simbolo. Incomincio a capire June, Jeanne, e molte altre. George Sand, Georgette Leblanc, Eleonora Duse, donne di ieri e di oggi. Le mute del passato, le inarticolate, che si rifugiavano dietro intuizioni senza parole²¹.

¹⁸ H. M. Enzensberger, *Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend*, in « Kursbuch » (1968), n. 15, pp. 187-197.

¹⁹ Sia il *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (1966-67) che il *Viet-Nam Diskurs* (1968) hanno il dichiarato carattere di una incitazione alla mobilitazione politica delle masse.

²⁰ Cfr., su questo punto, J. Serke, *Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur*, Hamburg 1979, pp. 7-55. Il saggio introduttivo alle interviste che Jürgen Serke ha fatto a numerose scrittrici di lingua tedesca, apparse prima su « Stern » e qui raccolte in volume, è tra i più esaurienti e articolati contributi che siano stati pubblicati nella Germania Federale sull'argomento donne e scrittura; ed è singolare che lo si debba alla penna di un uomo. Lo scritto denuncia qualche eccessiva compiacenza verso la produzione femminile che porta, secondo Serke, il segno dell'ottimismo e della speranza laddove quella maschile indossa l'abito del ripiegamento e della sconfitta.

²¹ A. Nin, *Il diario*, a cura di G. Stuhlmann, trad. it. di D. Vezzoli, vol. I 1931-1934, Milano 1977, p. 330. I diari di Anaïs Nin sono stati

La nuova vena soggettiva che ispira molti altri autori di lingua tedesca rivela invece un itinerario senza illusioni che torna al punto di partenza, un bivio del labirinto uguale a quello per il quale il viaggiatore era già transitato.

Questa donna-soggetto parla dunque di una realtà femminile autonoma e si sforza di farlo con autonomi mezzi espressivi. Scopre elementi sessisti nel linguaggio, li enuclea, li sostituisce con elementi di segno e di sesso opposti. Spesso questi tentativi rivelano delle ingenuità o cadono nel manierismo; come nel vezzo, che fortunatamente non ha avuto lunga durata, di sostituire il pronome indefinito « man » con « frau »²².

Il femminismo tedesco ha importato di peso dalla Francia il dibattito teorico sul linguaggio e sulla necessità di smantellare l'intero sistema di codici linguistici che perpetua il predominio dell'uomo sostituendolo con una lingua che sia, come dice Hélène Cixous, « affirmation de la différence », che sovverta, anzi capovolga, le regole che vogliono che il maschile sia più forte del femminile. Dalla Francia ha anche raccolto l'indicazione che una scrittura autenticamente femminile nasce dal corpo e ad esso si riferisce²³. Il corpo ha subito in silenzio per millenni i

a lungo oggetto di apprensioni e congetture nel variopinto mondo artistico e intellettuale in cui ella si mosse con vivacità e disinvoltura durante la sua vita. La loro tardiva pubblicazione ha reso giustizia — più di quanto non abbiano fatto i suoi romanzi — alle qualità della scrittrice e ha rivelato un processo di maturazione critica e una presa di coscienza della donna conquistati attraverso la riflessione quotidiana.

²² È una formula che ha provocato insofferenza all'interno dello stesso movimento femminista, come appare da questi versi di S. Weigel: « es hat sich eingebürgert / (bei bürgerlichen) / zu schreiben frau statt man / das soll ein beweis sein / für gute feministische gesinnung / ich frag mich / welche realität entspricht diesem: frau? ». In *Texte zum Anfassen. Frauenlesebuch*, a cura di K. Kreschke, München 1978, p. 60.

²³ « alternative » ha dedicato un suo numero (a. XIX [1976], n. 108-109) al tema movimento delle donne-lingua-psicanalisi che si compone esclusivamente di contributi francesi, da Lacan alla Clément e alla Irigaray, mentre la voce delle tedesche vi è singolar-

condizionamenti imposti dall'uomo e tuttavia racchiude e definisce in sé la natura stessa della donna. Il corpo, che è all'origine dell'oppressione, è dunque l'origine del suo riscatto:

une femme ça n'écrit pas comme un homme, parce que ça parle avec le corps. L'écriture c'est du corps. [...] L'écriture ressemble à ton corps et un corps de femme, ça ne fonctionne pas comme un corps d'homme,

afferma ancora la Cixous²⁴.

Il corpo come segno caratterizzante della scrittura della donna è una formula suggestiva cui non è però facile dare un contenuto concreto. Chi l'ha teorizzata nella saggistica (la Cixous, la Irigaray, la Kristeva) non l'ha praticata nella narrativa. Il faticoso tentativo di Monique Wittig dimostra solo che parlare *del* corpo è una cosa e parlare *col* corpo è cosa diversa²⁵.

« Wie sprachen Sappho und ihre Freundinnen? » Partendo da questo interrogativo, Walter Benjamin ha colto, più di cinquant'anni fa, l'esistenza di un vuoto espressivo nella parola femminile e di una funzione sostitutiva della comunicazione verbale nel linguaggio del corpo²⁶. Fu uno di quei lampeggiamenti dell'immaginazione (così brevi e improvvisi che il lettore ne resta più abbagliato che illu-

mente assente. La presentazione del fascicolo afferma d'altronde esplicitamente la necessità di approfondire i termini teorici della questione femminile e di liberarsi dal pragmatismo americano.

²⁴ H. Cixous, *Le sexe ou la tête?* in « Les CAHIERS du GRIF » (1976), n. 13, pp. 5-15, e *Quelques questions à Hélène Cixous*, ivi, p. 20. Sui numeri 12 e 13 di questa nota rivista femminista belga, dedicati a *Femmes et Langages*, si sono accesi polemiche e dibattiti vivaci nell'ambito di tutto il movimento europeo. Oggi, a distanza di qualche anno, la correttezza scientifica di siffatte impostazioni solleva più di una riserva.

²⁵ M. Wittig, *Il corpo lesbico*, trad. it. di Ch. Bazzin e E. Rasy, Roma 1976.

²⁶ W. Benjamin, *Metaphysik der Jugend*, in *Gesammelte Werke*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, vol. I, Frankfurt am Main 1977, p. 95.

minato) tutt'altro che infrequenti nell'opera di Benjamin. A distanza di tempo, la letteratura femminile si aggira ancora attorno all'intuizione di una relazione tra il corpo della donna e il suo linguaggio senza riuscire a darvi una forma espressiva concreta.

Le sperimentazioni verbali delle scrittrici tedesche rivelano una intensa partecipazione emozionale (che solo in parte si trasferisce da chi scrive a chi legge) e la seduzione intellettuale di una formula che resta spesso allo stato d'intenzione. Verena Stefan è forse quella che ha sentito maggiormente il problema di esprimere ciò che è specificamente femminile con mezzi che non siano quelli sottratti alle dimore della cultura maschile. Lo dice insistentemente nella sua prefazione a *Häutungen*:

Beim schreiben dieses buches, dessen inhalt hierzulande überfällig ist, bin ich wort um wort und begriff um begriff an der vorhandenen sprache angeeckt. [...] Die sprache versagt, sobald ich über neue erfahrungen berichten will. angeblich neue erfahrungen, die im geläufigen jargon wiedergegeben werden, können nicht wirklich neu sein. artikel und bücher, die zum thema sexualität verfasst werden, ohne dass das problem sprache behandelt wird, taugen nichts. sie erhalten den gegenwärtigen zustand²⁷.

Si ingegna quindi, da un lato, a sottolineare le radici sessiste delle parole, trasformandole (abbiamo già menzionato la sostituzione di *man* con *frau*) o scomponendole (*herr-schaft*), per denunciare il suo isolamento in un contesto antropologico-culturale segnato dal dominio dell'uomo; dall'altro, a popolare un sognato universo di gentilezza con dei termini di ingenuo lirismo. Nella commistione tra poesia e prosa, nell'abolizione delle maiuscole nei sostantivi, nell'uso della punteggiatura, le sue pagine richiamano alla memoria passati sperimentalismi; ma più che una improbabile familiarità con le avanguardie, c'è forse un'eco di egualitarismi studenteschi. Con o senza maiuscola, l'*Ich* fa comunque capolino in ogni frase e molte volte in una

²⁷ V. Stefan, *Häutungen*, München 1975, p. 3 (trad. it., *La pelle cambiata*, Roma 1976).

stessa frase. *Häutungen* si definisce nelle parole della sua protagonista: « Ich bin von mir durchdrungen »²⁸.

Comune, sul piano stilistico, alle scrittrici di questo decennio, è il carattere continuo, ininterrotto che il flusso della loro narrativa mantiene per l'intera estensione del testo. È un tratto che può ricondursi in parte alla stessa natura autobiografica delle opere: chi scrive sa tutto, di sé e delle proprie esperienze, e vuole raccontare questo 'tutto'. In parte, tuttavia, è anche un procedimento mimetico della narrazione orale e, come tale, affine alla forma di espressione tradizionalmente più familiare alla donna. Le cesure che incontriamo nei romanzi della Schroeder, della Heinrich o della Stefan, fanno pensare a quelle, occasionali, di una voce che riprende fiato, non segnano la struttura sistematica del discorso. I pensieri corrono dunque liberamente lungo l'arco della memoria, si soffermano sul presente, raramente indulgono al futuro.

Su un punto si impigliano, si districano e tornano subito ad aggrovigliarsi: quello della sessualità, vero e proprio *leit-motiv* della narrativa femminista tedesca. Il legame che intercorre tra sessualità e condizione femminile affiora, beninteso, in gran parte della saggistica, del romanzo e, ancor più, della lirica di tutto il neo-femminismo. Ma è un tema che si affianca di regola ad altre problematiche e non necessariamente si colloca, rispetto ad esse, in posizione di preminenza. Dai romanzi italiani di una Dacia Maraini, di una Margherita Guiducci o di una Giuliana Ferri, emerge l'immagine di una donna che si confronta anzitutto con la divisione dei ruoli nella società e nella famiglia, con la sua emarginazione storica nell'attività produttiva, con il carico dell'educazione dei figli e del lavoro domestico e quindi con il nocciolo dialettico della dicotomia emancipazione/liberazione²⁹.

La narrativa francese (si prenda, ad esempio, Marie Cardinal) ha scavato più a fondo nell'inconscio femminile

²⁸ Ivi, p. 73.

²⁹ Cfr. A. Nozzoli, *Sul romanzo femminista italiano degli anni Settanta*, in « nuova DWF » (1977), n. 5, pp. 55-74.

anche attraverso la simbologia del linguaggio. Quella tedesca, invece, ha soprattutto fatto proprie le tesi più radicali del 'Movement' americano e ha tratto in particolare dalla Firestone una visione dell'amore come fenomeno distruttivo, nella misura in cui vi corrisponde necessariamente una disparità emotiva e culturale dei soggetti. Alice Schwarzer ha sviluppato questa concezione nel suo popolarissimo libro *Der 'kleine Unterschied' und seine großen Folgen* proponendo all'impasse sessualità/oppresione una via d'uscita nella scelta omosessuale. In quest'ottica il problema della donna e il problema della sua sessualità non soltanto sono in stretta relazione tra loro ma, in realtà, si identificano³⁰.

Nel difficile romanzo di quella sensibile e solitaria scrittrice che è Jutta Heinrich, *Das Geschlecht der Gedanken*³¹, la sessualità è una materia informe e abietta che permea ogni momento dell'esistenza, una minaccia arcaica e oscura che pesa sulla donna sin dall'infanzia o ancor prima della sua nascita. Tutta la crescita della protagonista (anche la Heinrich scrive in prima persona) è un tormentoso dibattersi contro una educazione sentita come « Dressur-Akt » feroce, e fin le memorie lontane sono contagiate dalle ore passate a spiare, con sensi implacabilmente vigili, gli abbracci notturni che il padre impone alla madre acquiescente. Anche se certe espressioni della Heinrich si rifanno a un lessico di coloritura freudiana³²,

³⁰ A. Schwarzer, *Der 'kleine Unterschied' und seine großen Folgen*. Frauen über sich. Beginn einer Befreiung, Frankfurt am Main 1975. Il sessismo come obiettivo primario di lotta delle donne è anche la tesi dell'ampio studio di Ml. Janssen-Jurreit, *Sexismus. Über die Abtreibung der Frauenfrage*, München 1976. Il libro affronta un esame critico delle strutture patriarcali sotto varie angolazioni (storiche, economiche, biologiche ecc.) e si segnala per l'ampiezza dei propositi e la sua serietà di documentazione e di analisi.

³¹ J. Heinrich, *Das Geschlecht der Gedanken*, München 1978.

³² « Meine Mutter, eine wasserfarbene, zierliche Frau, nannte ich Ameiselein, mein Vater war das Pferd. Die Welt der Pferde und die Welt der Ameisen habe ich nie verlassen [...] » Ivi, p. 7.

non vi è nelle sue pagine nessuno sforzo di dipanare razionalmente il nodo dell'angoscia ma solo quello di seguirlo passo passo, lungo il filo dei suoi pensieri e nelle fantasie crudeli che esso genera. Un giorno, dalle parole sussurrate fra i genitori a proposito del suo abbigliamento, percepisce che la prima infanzia — e, con essa, la fase della sessualità indistinta — è finita, e che è venuto il momento di essere « imballata, preparata e venduta »; la bambina sente allora confusamente che il sesso ha qualcosa a che fare col potere³³. Il mondo della Heinrich è una landa inospitale senza ripari e senza alleati. In una pagina esemplare di tutta una giovinezza forastica e amara, la scrittrice descrive un senso di paralizzante angoscia pervadere una famiglia operaia che spia nel padre i sintomi di un accesso di collera ribollente e irragionevole:

Ohne Ankündigung oder ein Meckern hob er plötzlich seinen vollen Löffel und ließ langsam die Suppe in den Teller zurücklaufen. Alle blickten ihn an, während seine Halsschlagader wie ein Bach anschwell. Wieder nahm er einen Löffel voll, ließ dann die Suppe einfach aus seinen Mundwinkeln herauslaufen. Seine Frau sah ängstlich zu ihm hin, wie immer schweigend. [...] Unvermittelt warf er den Löffel in die Suppe und spie ihr die Flüssigkeit mitten ins Gesicht. Sie senkte den Kopf und ließ stumm die Suppe abtropfen³⁴.

La violenza maschile non suscita negli attoniti spettatori alcun sentimento di solidarietà; rafforzerà soltanto nella ragazza il desiderio di vendicarsi su tutti, di accomunare il colpevole e gli innocenti, l'oppressore e gli oppressi in un unico, indifferenziato rancore.

Anche i lunghi romanzi autobiografici di Karin Struck³⁵ rincorrono, con le loro iterazioni ansimanti, l'enigma della sessualità, ma esattamente sul versante opposto. La Struck rifiuta per sé l'etichetta di femminista, ma tutta la sua opera avvolge in un disgregato, confuso tessuto episodico

³³ *Ivi*, p. 20.

³⁴ *Ivi*, p. 38.

³⁵ Cfr. l'intervista a Karin Struck in « Frauenoffensive » (1976), n. 5, pp. 42-47.

il tema della definizione di un io femminile. Un tema che l'autrice insegue già nel suo primo libro, *Klassenliebe* (1973)³⁶, quando analizza il conflitto interiore tra un'esigenza di lealtà verso la propria origine proletaria e la ricerca di una nuova fisionomia di intellettuale, ma che diventa sempre più vistoso nei romanzi successivi, *Die Mutter* (1975)³⁷, *Lieben* (1977)³⁸, dove la Struck scopre una sua 'Weiblichkeitsideologie' nell'affermazione enfatica di una fisicità trionfante. La natura non è soltanto la chiave che apre alla donna le porte di una creatività assopita (sie muß die Verbindung finden zur körperlichen Arbeit, zum Körper, zum Boden, zur Geburt, zu den Kindern, zu den Müttern, zu den Kinderreichen um schreiben zu lernen)³⁹, è anche il territorio sicuro dove essa ripara per sfuggire alle aggressioni di una società corrotta e devastante. C'è nei suoi scritti il sogno di una guarigione dai mali del nostro tempo attraverso la sessualità, l'erotismo e la maternità, il mito di una vittoria del sangue e della carne sui pallidi spettri della tecnologia e dell'urbanesimo. In *Die Mutter*, la sala parto di una clinica è vista come una fabbrica disumana dove i medici-operai lavorano alle macchine da riproduzione, una testimonianza visibile dell'odio maschile verso madri e figli che riduce il momento sublime della nascita a un fenomeno economico e statistico. Ad esso la Struck contrappone l'ideale di una fertilità sacra, espressa — secondo le parole della protagonista — nell'immagine della « Große Erotische Mutter » che accomuna in sé simbolicamente i due termini significanti dell'esistenza di donna, la sessualità e la procreazione⁴⁰.

³⁶ K. Struck, *Klassenliebe*, Frankfurt am Main 1973 (trad. it. *Amore di classe*, Milano 1975).

³⁷ K. Struck, *Die Mutter*, Frankfurt am Main 1975.

³⁸ K. Struck, *Lieben*, Frankfurt am Main 1977.

³⁹ K. Struck, *Die Mutter*, cit., p. 356.

⁴⁰ Peter Handke (autore egli stesso del già menzionato romanzo *Wunschloses Unglück*, che traccia con esemplare misura e penetrazione psicologica un ritratto della madre e della sua rassegnata

Lieben è il racconto disordinato di una successione di esperienze etero e omosessuali nella vita di una giovane donna, in una delirante corsa emancipatoria verso il traguardo di una sublimazione eroica dell'io, in un destino in cui l'amore si confonde con la morte. Al mondo esterno Lotte — la figura femminile di *Lieben* — guarda, con irresponsabilità sconcertante, come alla proiezione sensibile della propria emotività; nel suo mondo interiore, la liquida essenza della natura femminile sommerge ogni conflitto, ricopre ogni ideologia: così la vista degli imputati al processo di Stuttgart-Stammheim non provoca in lei altra riflessione se non un pensiero di solidarietà istintiva verso la donna, Ulrike Meinhof, che non può più neanche vedere i suoi figli⁴¹.

Già Simone de Beauvoir aveva messo in guardia contro il rischio che, partendo da una riscoperta del corpo, le donne si spingessero oltre, facendo di esso il centro di una cosmogonia illusoria e rifugiandosi nel mistico e nell'irrazionale⁴². La Struck non si avvede che la sua identificazione della femminilità con le forze della natura e della vita, attraverso il misterioso cammino della fecondità, ripropone alla donna un ruolo magico già assegnatole dall'uomo in tempi arcaici e che, identificandola con la natura, ne perpetua il destino di essere, al pari di quest'ultima, posseduta e sfruttata.

Il modello di donna forte, prolifica e generosa del suo corpo, in cui la Struck si riconosce, ha il corrispettivo in

esistenza sino ad una tragica e silenziosa fine) ha dato del libro della Struck un giudizio sprezzante. Lo ha definito un'opera superficiale, che non conduce a termine nessuna riflessione e lancia alla rinfusa accuse orecchiate alla borghesia, alla società e agli uomini; dove si fa un gran parlare del corpo mentre poche immagini appaiono schematiche e prive di corpo come quella della sua protagonista. P. Handke, *Denunziation ohne Wahrnehmung*, in «Der Spiegel» (1975), n. 12.

⁴¹ K. Struck, *Lieben*, cit., p. 117.

⁴² Cfr. l'intervista fatta a Simone de Beauvoir da Alice Schwarzer apparsa in «Der Spiegel» (1976), n. 15, pp. 190-201.

quello di una *Heimat*, anch'essa forte, prolifica e generosa, che esalti la propria storia e le virtù della terra:

Einmal ein Land, in dem ich Boden unter den Füßen fassen könnte. Tiefe starke Wurzeln. Eine Gemeinschaft, in der ich frei sein könnte und Ich. Eine Kontinuität⁴³.

È chiaro il filo che ricollega questa *Weltanschauung* all'irrazionalismo tedesco, all'esaltazione mistica della natura che fu propria di certe correnti dell'idealismo e del tardo romanticismo⁴⁴. Heinrich Böll, nel dare di *Die Mutter* un giudizio sostanzialmente positivo, ne sottolinea soprattutto il carattere « estremamente tedesco »⁴⁵.

I libri della Struck rappresentano in qualche modo il 'rovescio' (che, beninteso, è cosa diversa da 'contrario') dell'ideologia femminista. Non è comunque senza interesse vedere come certi temi che hanno lontane radici nella cultura tedesca, come quello della *Großstadtfeindschaft* o l'esaltazione della *Agrarromantik*, e altri, quali la sublimazione eroica della maternità, che figurano nel bagaglio ideologico nazionalista e nazionalsocialista, sono presentati nell'opera della Struck in una chiave e in una versione femminile.

Il romanzo di Verena Stefan, *Häutungen*, è l'opera che forse più compiutamente esprime le tendenze della narrativa femminista della Germania Federale, non solo per le caratteristiche stilistiche e formali cui già abbiamo brevemente accennato, ma anche perché la vicenda di Cloe (o meglio: l'arco delle riflessioni di Cloe attorno alla sua sessualità) rivela un singolare parallelismo con quella che è stata l'evoluzione del movimento femminista nell'ultimo decennio. La sua data di pubblicazione (1975) indica che

⁴³ K. Struck, *Die Mutter*, cit., p. 314.

⁴⁴ Si veda, su questo argomento, il contributo di M. Gerhardt, *Wohin geht Nora? Auf der Suche nach der verlorenen Frau*, in «Kursbuch» (1977), n. 47, pp. 77-89, interamente dedicato alle donne.

⁴⁵ H. Böll, *Handwerker sehe ich, aber keine Menschen*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 11.3.1975.

la Stefan ha in parte registrato, ma in parte anche previsto, tale evoluzione. Nello stesso anno apparve nella Repubblica Federale *Marxismus und Feminismus* di Herbert Marcuse⁴⁶: un saggio in cui il giudizio del filosofo tedesco circa la grande portata rivoluzionaria del *Women's Liberation Movement* non è appannato da alcun presagio delle crisi che il femminismo attraverserà nei cinque anni immediatamente successivi.

Häutungen fu accompagnato da un successo editoriale inatteso e clamoroso, da lunghi dibattiti e accaldate polemiche⁴⁷. Moltissime donne alla soglia psicologica dell'emancipazione si erano riconosciute in un'opera che « Die Zeit » ha chiamato la bibbia del femminismo tedesco e che ha indotto una scrittrice, certo non sospettabile di connivenze frettolose, come Christa Reinig, a dire che essa ha segnato « il superamento di un lungo periodo di latitanza dell'io femminile »⁴⁸. La Stefan ha colto in effetti con tempestività il momento in cui le tensioni e gli interrogativi di un processo liberatorio appena abbozzato tumultuano nella coscienza delle donne, mentre vi si insinua già il dubbio

⁴⁶ H. Marcuse, *Marxismus und Feminismus*, in *Zeit-Messungen*, Frankfurt am Main 1975, pp. 9-20.

⁴⁷ Tra l'abbondante ricezione critica che ha seguito la pubblicazione di *Häutungen* segnaliamo, a titolo esemplificativo e per la loro diversa intonazione, la positiva recensione di K. Mosler, *Der Mensch meines Lebens bin ich*, in « Frauenoffensive » (1976), n. 5, pp. 51-52; quella più riservata di A. Anders, *Verena Stefan: Häutungen*, in « Ästhetik und Kommunikation », a. VII (1976), n. 25, pp. 120-121; il giudizio ironico di B. Classen, G. Goettle, « Häutungen », *eine Verwechslung von Anemone und Amazone*, ripubblicato in *Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung*, a cura di G. Dietze, Darmstadt und Neuwied 1979, pp. 55-59. Abbiamo citato gli elogi rivolti alla Stefan da Christa Reinig. Un'altra autrice tedesca, Birgit Pausch, è intervenuta nel dibattito con un giudizio polemicamente allusivo redatto — con una formula cara alle donne — sotto forma di lettera aperta alle femministe (B. Pausch, *Die Feindschaft der neuen Frauen*, in « Literatur Konkret », a. II [1978], n. 2, pp. 33-34).

⁴⁸ Ch. Reinig, *Das weibliche Ich*, in « Frauenoffensive » (1976), n. 5, p. 50.

che essi non possano ricevere risposta in un progetto di trasformazione politica e sociale. La sessualità è il surrogato delle parole che mancano alle donne, il rifugio precario da una condizione di solitudine e di sudditanza. Allo stesso tempo è il globo di cristallo dentro al quale occorre guardare per cercarvi il disegno del destino e i contorni della propria identità. Attraverso la sessualità la protagonista ripercorre tutta la geografia dell'oppressione femminile, dagli iniziali tentativi di adeguarsi ai ruoli prescritti, alla prima amara consapevolezza della funzione strumentale della donna, alla breve illusione di spartire i pensieri, e non solo la consuetudine dei corpi, con un giovane egocentrico teorizzatore della rivoluzione proletaria.

Unsere körperliche sprache erweiterte nicht etwa die verständigung, sondern war unsere einzige möglichkeit, überhaupt aufeinander zuzugehen. der rückzug in erotik und sexualität aus sprachlosigkeit und gefühlsängsten ergab eine entsprechend sprachlose und gefühlsgestörte sexualität. meine wichtigkeit für ihn lag nicht in gesprächen und gemeinsamkeiten, die inhalte und ereignisse ausserhalb von uns beiden betraf, sondern in den konturlosen furchen und winkeln von geborgenheit und vertrautheit. es genügte, dass ich anwesend war: ein fester bestandteil seines lebens wie seines zimmers⁴⁹.

Al termine del suo itinerario, disseminato di legami occasionali ed epidermici, Cloe approda al duplice rifiuto di cedere il proprio corpo all'esercizio del dominio maschile e di inquinare in una utopia collettiva la faticosa e segreta ricerca della propria personalità. Questo percorso ha non soltanto un riscontro nella vicenda personale della Stefan — passata dalla disciplinata Svizzera natale ai progetti esaltanti della sinistra giovanile berlinese, sino al ripiegamento nel suo isolamento attuale — ma anche, come s'è detto, nella più complessa vicenda di una generazione di donne giunte dal conformismo all'euforia sessantottesca, poi attratte (e assoggettate al tempo stesso) dal dogma marxista, disperse infine in un pulviscolo di gruppi che

⁴⁹ V. Stefan, *Häutungen*, cit., p. 67.

mascherano a stento la latente vocazione del femminismo odierno ad un esasperato, elitario individualismo.

Chi conosceva Christa Reinig come la schiva autrice di ardui versi esoterici è rimasto sorpreso nel trovare nel suo libro *Entmannung* (1976)⁵⁰ un inventario, forse superficiale, ma fantasioso e traboccante di invenzioni, di tutta la problematica della condizione femminile: femminismo e marxismo, donna e psicanalisi, donna e mito, e poi la vita quotidiana, il lavoro, la violenza, la legge, in un *pot-pourri* di stili, citazioni e modi letterari, di *Spielfiguren* dai tratti vagamente espressionistici che si alternano a personaggi presi a prestito dalla cronaca e dalla storia.

La Reinig condivide l'approccio intellettuale di altre scrittrici tedesche sue contemporanee al tema della donna e della sessualità (con la Stefan, in particolare, vi sono stati tributi reciproci di ammirazione e di stima)⁵¹, ma non la loro sofferta partecipazione emotiva. L'impianto di *Entmannung* non è autobiografico, e già questo basterebbe a dargli un posto a sé nella narrativa di cui parliamo; anzi, l'autrice prende spesso le distanze dal suo racconto e indulge in ammiccamenti ironici e forzature grottesche. Mette insieme Freud e Hitchcock tra le palme e gli specchi di un ristorante alla moda a parlare di donne: sono, dice Freud, come distributori a gettoni, l'uomo estrae figli maschi dal sesso femminile come sigarette dalla macchinetta, e con analogo rischio per la sua salute⁵². Quando bruscamente l'autrice interviene in prima persona a dire la sua, lo fa con una tecnica di estraniamento di sapore brechtiano:

Ich, Christa Reinig, vermag zweierlei: einmal mit Männern munter über belanglose Dinge plaudern, zum anderen, sie mit Drohworten zur Ordnung zwingen. Eines kann ich nicht: Ich kann mit Männern keinen Informationsaustausch haben. Das kann keine Frau⁵³.

⁵⁰ Ch. Reinig, *Entmannung*, Düsseldorf 1976.

⁵¹ V. Stefan, *Klytemnestra wohnt nebenan*, in «Die Zeit», 6.8.1976.

⁵² *Entmannung*, cit., p. 31.

⁵³ *Ivi*, p. 107.

Attorno al protagonista, un chirurgo di successo, si avvicendano come in un balletto meccanico varie figure femminili: una efficiente e mascolina assistente, una buona madre e donna di casa, una prostituta. Nell'intreccio dei rapporti personali e professionali che si stabiliscono tra i quattro, le connotazioni di ciascuno tendono gradualmente a confondersi e poi ad invertirsi. Alla fine la prostituta diverrà una martire, la sposa esemplare ucciderà il marito, la collaboratrice preziosa si perderà nei labirinti del sesso. Nell'uomo le modificazioni supereranno l'ambito del carattere e del ruolo sociale quando il chirurgo orchestrerà egli stesso la propria trasformazione in donna. Qual'è il significato di queste mutazioni? La fantasia di passare liberamente attraverso la barriera dei sessi e di scegliere a proprio disinvolto piacimento le esperienze dell'universo maschile e di quello femminile (una fantasia che, dilatandola nel tempo, Virginia Woolf aveva già anticipato in *Orlando*) sembra esercitare una singolare attrazione sulle scrittrici della Germania orientale. La troviamo, a distanza di pochi anni, in un prolisso romanzo di Irmtraud Morgner e in brevi novelle di Christa Wolf e di Sarah Kirsch⁵⁴; ma sono immagini cui è difficile dare una medesima chiave interpretativa se non — forse — quella di un'estrema, anche se prudentemente codificata, volontà di trasgressione. Quanto alla Reinig essa suggerisce apparentemente che la ridefinizione di un rapporto equilibrato tra i sessi implica un abbandono, o un trasferimento,

⁵⁴ I. Morgner, *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*, Berlin und Weimar 1974. L'utopia dell'androgino assume nel dodicesimo libro del romanzo della Morgner due distinte varianti in altrettanti personaggi: la protagonista, Beatrice, acquista un passato maschile conservando il suo corpo di donna; in Valeska è solo il corpo che subisce la metamorfosi mentre la mente e la storia restano quelle di prima. *Selbstversuch* (1973) di Christa Wolf e *Blitz aus heiterm Himmel* (1975) di Sarah Kirsch configurano l'identica situazione di una donna-scienziato che si trasforma in uomo. Nel primo dei due racconti la protagonista si convince che la condizione maschile è più oppressiva che auspicabile e si accinge a tornare al suo sesso originario.

o comunque una revisione profonda dei percorsi tradizionali della sessualità dell'individuo. Ma è possibile che anche *Entmannung* si presti a più di un livello di lettura e che l'allusione sia dopotutto più sfumata. Forse la scrittrice ha scelto la sessualità non solo per farne l'oggetto del suo messaggio politico sulla condizione della donna, ma anche come il terreno che più di ogni altro esprime l'oscillante ambiguità della condizione umana. Il suo pronostico di una apocalittica castrazione di tutto il genere maschile potrebbe essere in tal caso una metafora della morte. Quale che sia la lezione, la Reinig suggerisce che ogni cosa tornerà al punto di partenza e ricorre a un'ennesima citazione, questa volta ispirata da letture schnitzleriane: in un girotondo finale i suoi personaggi riindossano i loro abiti originari e sfilano su un immaginario palcoscenico per rassicurare il pubblico e riceverne l'applauso.

Nel solco del femminismo più radicale si colloca l'opera selvatica e aggressiva di Renate Rasp. La sintassi ideologica delle liriche di *Rennstücke* (1969) e della prosa di *Chinchilla* (1973), un manuale teorico-pratico per l'esercizio della prostituzione, è la filiazione diretta dell'oltranzismo programmatico di alcune teoriche americane, di Valerie Solanas in particolare. Ma là dove le rabbiose pagine di SCUM sono impregnate di una loro ossessiva, dolente sincerità, gli esercizi della Rasp rivelano anche compiacenze ed esibizionismi. I suoi libri interpretano comunque in modo estremo e provocatorio l'ansia comune a tutte queste scrittrici di esplorare e demistificare i miti della sessualità.

Nel compiere questa esplorazione, la narrativa femminista tedesco-occidentale perviene al passaggio obbligato dell'omosessualità, un tema che essa affronta in modo più esplicito ed insistente che non altre letterature europee. In *Lieben*, il rapporto tra Lotte e Sonja prefigura una aspirazione a un erotismo totale, a un superamento delle differenze tra maschile e femminile in un dimorfismo dove si insinua nostalgicamente l'antico modello dell'androgino⁵⁵. Anche nel romanzo di Margot Schroeder, *Der*

⁵⁵ Sviluppando un'idea di S. T. Coleridge, Virginia Woolf in *Una*

Schlachter empfiehlt noch immer Herz (1976), la scelta lesbica di Ola non contraddice un legame con l'uomo: alla prima è assegnato tuttavia un grado più alto di consapevolezza e partecipazione mentre il secondo sembra relegato in un universo indifferenziato di abitudini e comportamenti quotidiani. In *Entmannung* l'interrogativo omosessuale affiora in modo erratico e fornisce spesso il pretesto a riflessioni di diversa natura⁵⁶, mentre è su di esso che si incentra l'intero impianto dei romanzi di Johanna Moosdorf (*Die Freundinnen*) e di Marlene Stenten (*Puppe Else*). Ma, ancora una volta, è *Häutungen* che sviluppa questo nucleo tematico in modo più rigoroso e fa del rapporto lesbico la sola alternativa esistenziale ideologicamente coerente, il punto d'arrivo della ricerca di una nuova integrità fisica e morale:

ich erfahre etwas über mich selber, wenn ich mit einer andern frau zusammen bin. Mit einem mann erfahre ich nur, dass ich anders bin, und dass mein körper für ihn da sein soll, nicht aber wie mein körper wirklich ist, und wie ich bin⁵⁷.

L'omosessualità femminile ritorna in queste opere con un'insistenza che è, di per sé, significativa. Vi figura come fenomeno psichico e non organico⁵⁸ (in coerenza con una

stanza tutta per sé teorizza la superiorità della mente androgina. Una mente veramente creativa non può essere esclusivamente maschile o esclusivamente femminile. Forse, suggerisce la Woolf, Coleridge « voleva dire che la mente androgina è risonante e porosa; che trasmette l'emozione senza ostacoli; che è naturalmente creatrice, incandescente e indivisa. » *Op. cit.*, p. 816.

⁵⁶ La figura di Wölfi offre alla Reinig lo spunto per una digressione sul tema della libertà individuale nel contesto politico della RDT.

⁵⁷ *Häutungen*, cit., p. 84.

⁵⁸ Cfr. lo studio dell'omosessualità femminile contenuto nel celebre testo di Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, Milano 1961. Pubblicata per la prima volta nel 1949, a distanza di trent'anni, e malgrado qualche pagina inevitabilmente superata dall'evoluzione della psicologia moderna, quest'opera resta la sola analisi onnicomprensiva che sia stata tentata della condizione femminile. Al di là di ogni giudizio di parte, costituisce tuttora un punto di riferimento obbligato per chiunque si accinga ad approfondire l'argomento.

tesi largamente accreditata dalla psicologia e dalla psicopatologia) ed è fatta risalire non già ad impulsi emotivi dei soggetti, ma a scelte di ordine razionale. È un'esperienza, che fornisce una risposta al problema di conciliare la necessità della donna di esplorare la propria identità attraverso l'amore con il convincimento che è nel rapporto eterosessuale in quanto tale (e non già in un certo tipo di rapporto eterosessuale) che si generano i mostri dell'oppressione e dello sfruttamento: il vacillante io femminile non riuscirà mai ad acquisire le certezze di cui abbisogna se la sessualità, che gli è per un verso necessaria, ne frena o ne rinvia indefinitamente la crescita e lo sviluppo.

Ma al di là di ciò, il lesbismo è nei romanzi di cui parliamo un nuovo, struggente e languido modo della donna di guardare a se stessa, la contemplazione di un'immagine che si crede essere d'altri, ma che in effetti è speculare; e quindi un atto narcisistico nel senso anche di illusione e di inganno che ha nel racconto mitologico. Più che come gesto d'amore (almeno nella misura in cui l'amore è anche la rottura di un involucro e un confronto con l'ignoto), esso ci appare come un sigillo sul mondo assoluto dell'io, apposto in apparenza per escluderne l'uomo ma in sostanza per escludere tutto ciò che è diverso da sé: in definitiva per escludere il reale.

La produzione letteraria delle donne ha trovato negli ultimi anni — prima grazie all'iniziativa dei gruppi femministi e poi, sulla scia di alcuni inattesi successi commerciali, anche attraverso i canali dell'editoria ufficiale — un accesso crescente sul mercato librario europeo e nordamericano. Si è posto così con maggiore frequenza il problema della sua valutazione critica assieme a tutta una serie di interrogativi. È ammissibile applicare a questi testi dei codici interpretativi tradizionali? O non occorre piuttosto aver riguardo agli elementi extra-letterari che ne sono il presupposto (in primo luogo la ricerca di una diversa verità femminile) e definirne anzitutto il carattere *autre* per misurarne la reale portata storico-culturale? Alla scrittura femminile — è stato detto — si deve guardare

« con l'occhio antropologico con cui si analizzano i contributi dei popoli oppressi, sottosviluppati, schiavi »⁵⁹. Nello stesso ordine di idee, in un convegno tenutosi a Monaco nel 1976 proprio sul tema donne e scrittura, si affermò che la specifica condizione della donna che scrive rende difficile una valutazione della sua opera sulla base di categorie meramente estetiche⁶⁰.

La critica più radicale (e occorre notare che spesso il giudizio sull'opera della donna viene lasciato alle donne, implicitamente avvalorando la delimitazione di un'area riservata in cui si opera con strumenti *ad hoc*) sottolinea la specificità dei condizionamenti esterni, cui la donna che scrive è soggetta, per mettere in qualche modo il significato politico del suo lavoro al riparo da un confronto con unità di misura assimilate dal mondo maschile. Il rischio è però quello di fare della letteratura femminile qualcosa cui si finisce col guardare con indulgenza, un fenomeno sociologicamente interessante, ma *sui generis*; come se alla donna fosse dato interpretare solamente se stessa e non il più vasto enigma dell'esistenza. Non a caso, molte scrittrici rifiutano per sé una collocazione nell'area femminista non tanto per motivi ideologici quanto per una implicita accezione riduttiva che esse ravvisano in questo termine quando viene trasferito dall'ambito politico a quello artistico e creativo.

In anni recenti si è levata infatti più di una voce per metterci in guardia, da un lato contro l'impiego disinvoltato di parametri storicistici mutuati affrettatamente dalla critica marxista e, dall'altro, contro la tentazione di collocare l'opera creativa della donna in una dimensione metacritica, nell'illusione di sostenere meglio le sue battaglie.

Nel suo accurato studio di cinque secoli di pittura

⁵⁹ All'interno del dibattito femminista italiano queste tesi sono state avanzate con irruenza da Dacia Maraini: vedi in particolare la sua *Nota critica a Donne in poesia*, cit., p. 32.

⁶⁰ Cfr. *Das Treffen schreibender Frauen in München* 8-9. Mai 1976, in « Frauenoffensive » (1976), n. 5, pp. 4-11.

femminile, Germaine Greer⁶¹ ha scorto nell'uso di un doppio metro di giudizio, rispettivamente per la produzione artistica delle donne e per l'arte *tout-court*, un procedimento tutt'altro che inconsueto, in apparenza benevolo e incoraggiante, ma in sostanza profondamente negativo per lo sviluppo delle loro potenzialità creative. È piuttosto nel confronto e nella dialettica — dice la Greer — che possono superarsi quelle barriere psicologiche che sono state costruite intorno alla donna e che essa ha interiorizzato.

Se ci si accosta senza pregiudizi alla narrativa femminile pubblicata negli ultimi dieci anni nella Germania Federale se ne trae l'impressione che i suoi limiti stiano proprio nei ristretti spazi espressivi in cui essa si è volontariamente confinata. I romanzi della Stefan, della Heinrich, della Schroeder nascono come grida di prigionieri. Ma ci dicono poco della prigione, delle complicità che legano i custodi ai reclusi e questi ultimi tra loro, dei tentativi o dei sogni di evasione. All'interno stesso del carcere il mondo si esaurisce nell'ambito dell'analisi soggettiva.

Quanto brevi sono, anche in senso letterale, i percorsi giornalieri di una Cloe o di una Ola, quanto pallide la Berlino di *Häutungen* e la Amburgo di *Der Schlachter empfiehlt noch immer Herz*, quanto remoto ogni desiderio di avventura! I luoghi del vivere quotidiano sono singolarmente vuoti e impersonali, come se chi narra non ne vedesse la forma o, vedendola, non fosse in grado di descriverla perché non ne comprende il significato. Queste esistenze femminili sembrano collocarsi in una loro propria dimensione spaziale e temporale: il passato si arresta tutt'al più alle figure della madre e del padre. Il futuro si identifica con gli effimeri traguardi dei legami affettivi⁶². L'atemporalità del romanzo femminista tedesco suggerisce

⁶¹ G. Greer, *The Obstacle Race*, London 1979.

⁶² Si veda M. Gerhardt, *Der weiße Fleck auf der feministischen Landkarte*, in *Die Überwindung der Sprachlosigkeit*, cit., pp. 22-30. La Gerhardt sottolinea l'assenza, nel femminismo contemporaneo, della dimensione del sogno, ossia dell'elemento utopico necessario ad ogni costruzione di una nuova realtà.

una società senza traumi e senza obiettivi, come un fiume immobile se non per il segno di alcuni gorghi isolati.

Irmtraud Morgner, che abbiamo già menzionato come l'autrice delle fantasiose avventure della Trobadora Beatriz, partita dal medioevo provenzale e passata attraverso la Parigi sessantottesca per ritrovare infine le dimensioni umane della Germania orientale, ha paragonato il rapporto donna-scrittura nelle due Germanie e ha attribuito alla condizione di mercificazione e sfruttamento imposta alla donna dal sistema capitalistico l'incapacità delle scrittrici della Repubblica Federale di abbandonare la via dell'auto-commiserazione e del lamento per scegliere quella dell'ironia, dell'immaginazione o del progetto⁶³.

Ma bastano i dolorosi e folgoranti versi dell'americana Adrienne Rich o i sottili intrecci, e le misurate ed esemplari metafore psicologiche dell'inglese Doris Lessing per rivelare lo schematismo di un giudizio che riporta al solo dato politico contingente una riluttanza ad affrontare i rapporti tra individuo e società, che è un elemento ricorrente nella cultura tedesca di cui Lukács ha dato una ben più articolata interpretazione storica.

La scelta della sessualità come cifra della condizione femminile è, in sé, paradigmatica. Forse ancor più significativo è il rifiuto della dualità nell'ambito stesso della sfera sessuale e il confluire nostalgico dei desideri verso la quiete di un'unità originale. Aspirazione all'unità e alla totalità che abbiamo visto nei libri della Struck prendere forme di immagine arcaica (e comunque profondamente estranea alla tradizione giudaico-cristiana) di Madre-Sposa universale, principio e fine del tutto; che in *Entmannung* assume veste di mutazione magica e transumanza dall'un sesso all'altro; che per la Stefan (e per altre scrittrici con lei) si traduce in un autoerotismo lirico celato dietro una mimica omosessuale. Ma che in tutte rivela la ricerca di un rifugio all'interno di un'equazione misteriosa, cor-

⁶³ *Die täglichen Zerstückelungen*. Irmtraud Morgner im Gespräch mit Ursula Krechel, in «Frauenoffensive» (1976), n. 5, pp. 35-41.

porea e perciò rassicurante, di fronte all'instabilità aggressiva della dialettica maschile. Ugualmente, ritroviamo in queste scrittrici una identificazione della donna con i ritmi e le forme della natura, in tutta la loro incontrollata e generosa fecondità, in antitesi alla vocazione maschile al dominio, alla geometria e alla misura. Non soltanto esse denunciano l'esistenza del conflitto uomo/donna nei termini ormai classici proposti dal movimento femminista, ma lo denunciano come insanabile perché non attiene alle regole che disciplinano il comportamento degli individui ma alla loro stessa essenza biologica; che è, nella donna, complessa ma tendente alla uniformità e all'equità; e per converso, nell'uomo, schematica ma tendente alla differenziazione, alla discriminazione e perciò all'ingiustizia.

La narrativa femminile tedesca degli 'anni settanta', nella sua caratterizzazione autobiografica e nella sua implicita accettazione di un divario incolmabile tra i sessi, non si discosta da una lunga tradizione. Le sollecitazioni del neo-femminismo (soprattutto, come si è visto, quelle giunte da oltre-Atlantico) hanno indotto le scrittrici a un processo di riflessione più rigoroso e motivato. Ma tutte le sollecitazioni e tutta l'aggressiva dialettica femminista non sembrano aver dato loro coraggio bastevole per guardare in faccia una realtà diversa da quella dell'io.

Tra gli strumenti a portata di mano è ancora una volta lo specchio — un oggetto che mito, storia e consuetudini hanno sempre riservato alle donne — quello che esse hanno scelto per la loro indagine. Cercano ora di scorgervi ciò che veramente sono e non più ciò che gli altri vorrebbero vedere. Ma, per quanto fedele, per quanto minuziosa, è pur solo la loro immagine che vi trovano riflessa.

Le celebri storie di Lewis Carroll (che sono, a ben guardare, tra le rare opere della letteratura in cui il compito di esplorare l'ignoto sia assegnato a una figura femminile) ci dicono che l'avventura notturna di Alice, la sua scoperta di una dimensione inimmaginabile delle cose, non aveva inizio quando contemplava se stessa allo specchio, ma quando lo attraversava e se lo lasciava alle spalle.

DER UNTERGANG DER TITANIC
DI HANS MAGNUS ENZENSBERGER:
UNA PROPOSTA DI LETTURA

di
ANNA PENSA
Napoli

Alla fine del suo poema in versi *Der Untergang der Titanic*¹ — Enzensberger ha segnato una data: « La Habana 1969-Berlin 1977 »: è l'esperienza umana e letteraria fissata entro questi due momenti che viene assunta nell'opera non soltanto a livello dei contenuti, ma anche come principio organizzatore del testo.

Con le dichiarazioni del '68 nel « Kursbuch »², Enzensberger indicava la letteratura protocollare — la « Dokumentarliteratur » — come possibile via da seguire per uno scrittore 'impegnato' nell'alfabetizzazione politica della massa e su questa linea scriveva « *Verhör von Habana* » (1970) e *Der kurze Sommer der Anarchie* (1972): qui la ricostruzione minuziosa e puntuale della realtà metteva in secondo piano qualunque ricerca formale. Nel *Titanic*, comparso dieci anni dopo, si assiste invece al superamento di quelle convinzioni in una nuova sintesi: l'interesse documentaristico diventa ora occasione e stimolo per un ulteriore esperimento formale.

¹ Hans Magnus Enzensberger, *Der Untergang der Titanic - Eine Komödie*, Frankfurt a.M. 1978. Le citazioni sono così ordinate: i numeri romani si riferiscono ai canti e i numeri arabi ai versi del canto in oggetto.

² H.M. Enzensberger, *Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend*, in « Kursbuch » 15 (1968), pp. 187-197.

Se apparentemente anche in questo caso l'intento del poema è la ricostruzione di un avvenimento realmente accaduto — la vicenda del transatlantico inglese Titanic — il risultato ottenuto è ben diverso dalle precedenti opere-documento dell'autore. Il Titanic che emerge dal testo non riproduce soltanto la nave affondata per l'urto contro un iceberg in una notte senza luna, ma ne rievoca anche il mito, espressione della società ricca e sicura d'inizio secolo, fiduciosa nel progresso e nel razionalismo trionfante. L'immagine orgogliosa della nave si trasforma, col suo affondamento, in simbolo ambiguo dell'ideologia di cui quel mito era proiezione.

La tecnica documentaristica del montaggio viene quindi stravolta ed adattata ad un nuovo progetto letterario che, dilatando il significato del termine 'documento', prende in considerazione tutto ciò che già esiste (detto o scritto) sull'argomento Titanic, non solo come nave, ma anche come simbolo. Infatti non bastano all'autore i giornali dell'epoca sulla catastrofe e le eventuali testimonianze dei superstiti, per il suo Titanic egli raccoglie anche copioni di film, filastrocche, fantasie, dicerie, superstizioni. Tutto questo materiale vario ed eterogeneo viene scomposto e ricucito, i vari pezzi mescolati e ricombinati insieme, così che il risultato ottenuto non è una ricostruzione chiara e lineare, ma una struttura complessa e polisemica, ambigua nella proliferazione dei piani semantici e quindi aperta anche a più livelli di interpretazione.

Suddivisa in 33 canti, tra cui si inseriscono altre poesie di contenuto più generale — riflessioni, impressioni, ricordi, commenti, divagazioni — apparentemente indipendenti e autonome rispetto alla linea principale di sviluppo del poema, l'opera procede attraverso la contrapposizione di questi due livelli creando un gioco di influenza e condizionamento reciproci: sono le poesie intermedie infatti a gettare una luce di ambiguità sui canti, offrendo in un certo senso la chiave della loro decodificazione. Così, nel poema di Enzensberger il significato metaforico si dilata: la nave diventa metafora della condizione esistenziale dell'umanità, apocalisse intesa come catastrofe secolariz-

zata, crisi materiale e spirituale della società. E, ancora, il crollo di quel mito acquista valore soggettivo, si intreccia e si confonde con il 'naufregio' interiore dell'io, con il crollo dei propri ideali politici e letterari³.

Il poema si presenta innanzitutto come il tentativo di recuperare dalla memoria (« ich zitiere aus dem Gedächtnis ») l'opera già scritta molti anni prima a L'Avana e andata perduta: ma di *quel* Titanic ritornano solo brandelli di versi, frasi spezzate — « Trümmer von Sätzen », « Strudel von Wörtern » — che ora però inevitabilmente, inserite in un nuovo contesto, si impregnano di un diverso significato. È una scommessa con il linguaggio, oltre che con la memoria, un tentativo di ritrovare con il Titanic il senso della poesia, anch'esso consumato dal tempo.

Questo naufragio della parola poetica diventa qui struttura del testo: l'opera si presenta frammentaria, come successione di 'momenti' apparentemente slegati e senza alcun ordine, se non quello della semplice associazione. Lo stesso Enzensberger fa cenno in un verso a questo suo modo di costruire il poema:

[...] ich verwickle mich,
ich stottere, ich radebreche, ich mische, ich kontaminiere,
[...]
(XV, vv. 12-13)

Questa tecnica della contaminazione e sovrapposizione dei piani trova una applicazione esemplare nel IV canto, tra alcuni gruppi di versi delle ultime due strofe:

[...] ich sammle sie auf,
die Wasserleichen, aus der schwarzen,
eisigen Flüssigkeit der verflossenen Zeit.
(IV, vv. 92-94)

³ Già nel primo canto, che in un certo senso ha funzione di prologo, emerge questa plurivalenza semantica della nave: la sua comparsa viene ritardata fino alla fine, cosicché i versi precedenti appaiono misteriosamente ambigui e decodificabili secondo diversi piani semantici.

Verse hole ich aus der Flut,
aus der dunklen, warmen Flut
der Karibischen See,
[...]

(IV, vv. 98-100)

Qui, nel parallelismo estremo dei versi, dove tra i singoli elementi si instaura una corrispondenza perfetta, basta lo scambio di posizione avvenuto tra « verflochtenen Zeit » e « Karibischen See » o quello tra « Wasserleichen » e « Verse » a provocare la contaminazione semantica, generando tutta una serie di significati aggiunti: la confusione tra i primi due sostantivi mette in evidenza la componente equorea del tempo di cui il mare è proiezione metaforica, mentre la sovrapposizione di « Wasserleichen » e « Verse » stabilisce un rapporto intimo di identificazione tra la ricostruzione della nave e quella del poema scritto e andato perduto.

L'ambiguità del testo, il suo prestarsi a letture svariate e talvolta anche contraddittorie, la contaminazione dei piani semantici è frutto anche e soprattutto della capacità con cui Enzensberger riesce a sfruttare la polivalenza semantica di un materiale lessicale ristretto che viene combinato e rimontato in versi (e contesti) differenti, in un continuo passaggio dal significato letterale a quello metaforico.

La ripetizione svolge nella poesia di Enzensberger una efficace azione creativa, condizionando il movimento di sviluppo del poema: particolarmente marcata tra canti contigui, determina la struttura a catena dell'opera, stabilendo così una continuità nel passaggio da un canto al successivo. Nello stesso tempo la ripetizione lessicale imprime al poema un moto ondoso di flusso e riflusso continuo, a spirale: esso ritorna continuamente sulle stesse immagini per precisare, arricchire, o anche stravolgere un significato a prima vista facilmente decodificabile.

Questo procedimento si rivela un interessante espediente per confondere e negare, facendo sorgere dubbi e interrogativi anche là dove tutto può sembrare evidente. Ogni immagine viene così posta sotto una doppia luce: se da un lato l'interpretazione metaforica risulta facile e na-

turale, dall'altro può essere respinta e negata. Così a proposito della nave Titanic — diventata un mito fin dal momento della sua costruzione — si legge:

[...] Dieses Schiff ist ein Schiff! — (XV, v. 14)

[...]
es gibt keine Metaphern. [...] (XV, v. 36)

[...] Und außerdem [...]
was kann ich dafür? Nicht ich habe diese Geschichte erfunden
vom Untergehenden Schiff, das ein Schiff und kein Schiff ist;
[...] (XV, vv. 31-33)

L'artista dissimula la sua abilità nel modellare il linguaggio e la complessità della struttura del poema, fingendo invece che si tratti di un edificio estremamente semplice e lineare che è il lettore a decifrare come vuole, secondo la propria fantasia e la propria sensibilità⁴.

Nel sottotitolo il poema viene definito dal suo autore « eine Komödie », un evidente riferimento alla *Commedia* dantesca, confermato anche dalla divisione in 33 canti e dalla frequente citazione del nome di Dante nei canti stessi.

Il richiamo all'opera dantesca è condotto con mano leggera e rimane ambiguo: il proposito pretenzioso di 'imitare' l'inferno dantesco viene abilmente sfumato, diventa un accenno con cui Enzensberger sembra quasi voler provocare il lettore e nello stesso tempo ironizzare su se stesso, sulla sua attività di poeta e forse, più in generale, con un'ipotesi un po' ardita, sulla produzione poetica attuale. L'uso del termine 'commedia' tradisce inoltre l'intenzione di rappresentare l'esistenza umana, nell'unica forma che oggi gli appare realisticamente possibile e onesta: la 'commedia umana' diventa una tragedia, tutta pervasa da accenti e toni aspri e cupi, immersa in un'immobilità gelida e mortale, dove i colori sono fissati nel binomio bianco-nero del silenzio e della morte.

⁴ Questa provocazione nei confronti di chi legge si attua soprattutto a livello pronomiale: l'impiego del pronome personale 'noi' e ancor più di un 'voi', che designano entrambi un interlocutore collettivo non ben definito, determina una sovrapposizione con i lettori coinvolgendoli direttamente nella creazione letteraria.

A livello dei contenuti, l'unità del poema si costruisce intorno alla collisione della nave contro l'*iceberg*: questo, almeno apparentemente, il filo conduttore che stabilisce il collegamento tra i vari canti, rendendoli immediatamente decodificabili come racconto di ciò che avviene a bordo. Elemento centrale dell'opera, fin dal primo canto il Titanic domina la scena:

Es ist elf Uhr vierzig
an Bord. Die stählerne Haut
unter der Wasserlinie klafft,

zweihundert Meter lang,
aufgeschlitzt
von einem unvorstellbaren Messer.

Das Wasser schießt in die Schotten.
An dem leuchtenden Rumpf
gleitet, dreißig Meter hoch

über dem Meeresspiegel, schwarz
und lautlos der Eisberg vorbei
und bleibt zurück in der Dunkelheit.

(I, vv. 52-62)

Qui l'immagine della nave si materializza progressivamente in una successione di termini specifici che indicano parti dell'imbarcazione: « Bord », « Schotten », « Rumpf », così come il momento dell'urto è fissato da esatte indicazioni spaziali e temporali. Nei canti successivi, poi, tutto ciò che si trova a bordo — saloni, palestre, sale da fumo, quadri, statue e persino i *menus* della prima classe — viene minuziosamente annotato. Questa meticolosità quasi documentaristica nella descrizione della nave ne fa una forte presenza fisica che pesa su tutto il poema.

Enzensberger schematizza la catastrofe del Titanic nella contrapposizione rumore-silenzio: il rumore segna gli estremi temporali della vicenda — i due momenti culminanti dell'urto contro l'*iceberg* e dell'inabissarsi della prua della nave:

Ein Knirschen. Ein Scharren. Ein Riß.
Das ist es. Ein eisiger Fingernagel,
der an der Tür kratzt und stockt.

(I, vv. 28-30)

Erst ganz am Ende [...]

[...]

zertrümmert ein unerhörtes Geräusch die glasige Ruhe:

« Ein Ächzen war es, nein, ein Rasseln, ein Dröhnen,
eine rollende Folge von Schlägen, [...] » (XVII, vv. 10-17)

Il silenzio scandisce la lunga pausa tra questi due momenti, l'agonia mortale della nave:

Der stählerne Rumpf vibriert nicht mehr, still
liegen die Maschinen, längst sind die Feuer gelöscht. (XII, vv. 2-3)

Wir sinken lautlos. [...] (XVII, v. 1)

Nei versi che accompagnano la scomparsa della nave, il rumore diventa un boato cupo e minaccioso, 'apocalittico': « Es war ein Geräusch wie es nie zuvor ein Mensch vernommen hat ». Anche nella testimonianza delle vittime, a cui viene concessa la parola, l'avvenimento si carica di tinte fosche: vengono enumerati una serie di episodi strani e insoliti — il vino usato per il varo della nave che risulta marcio, le misteriose invocazioni di aiuto provenienti dagli sfiatatoi, l'organo suonato nella notte da mani invisibili. Nella loro connotazione lugubre e minacciosa ricreano un'atmosfera cupa e tetra di sortilegi e stregonerie che rimanda ai modi della letteratura 'gotica'. Questi gli avvertimenti, i segni premonitori della maledizione che pesava sulla nave — « Göttliche Nemesis » — in un rapporto di causa-effetto, sproporzionato ed esageratamente puntuale, con l'esclamazione avventata di un passeggero: « Nicht einmal Gottvater wäre imstande, diesen Kahn zu versenken ». L'insistenza su immagini e toni apocalittici si ricollega alla mistica della fine del mondo ed alla metafora dell'affondamento del Titanic come crollo del mondo moderno e delle sue ambizioni.

Ma tra i versi che descrivono l'inabissarsi della nave si inserisce il racconto autobiografico del soggetto poetico: con la nave inglese vanno a fondo anche i suoi ideali politici e letterari, incarnati nella Cuba di Castro.

Il bilancio personale di chi parla si raccoglie infatti intorno alla città cubana, la cui realtà viene ricostruita

nel confronto con Berlino e strutturata sull'opposizione passato-presente.

L'Avana del '68 si presenta come il 'negativo' di Berlino: alle due città vengono assegnate le stesse connotazioni, ma di segno opposto, secondo l'antitesi 'misericordia-ricchezza'. Così, mentre a L'Avana compaiono « fauler Geruch », « Mangel », « keine Schuhe », Berlino viene presentata con i termini « Desinfektion », « zahlreich », « nagelneue Schuhe ». La perfetta simmetria della contrapposizione ha lo scopo di rendere più diretto ed incisivo il rapporto tra le due realtà a confronto; mettendo a fuoco la miseria materiale cubana, la scelta degli attributi ha anche l'effetto di sottolineare, per contrasto, la ricchezza di ideali ed entusiasmi operante nell'isola:

[...] Damals dachten wir alle:
Morgen wird es besser sein, und wenn nicht
morgen, dann übermorgen. Naja —
vielleicht nicht unbedingt besser,
aber doch anders, vollkommen anders,
auf jeden Fall. Alles wird anders sein.
Ein wunderbares Gefühl. Ich erinnere mich. (III, vv. 10-16)

Es schien uns, als stünde etwas bevor,
etwas von uns zu Erfindendes. (III, vv. 34-35)

In questi versi emerge la vera sostanza de L'Avana di Enzensberger: centro della rivoluzione ancora attiva, Cuba è l'ultimo mito di quell'ideologia socialista che sembra potersi affermare come alternativa (« anders ») reale e vittoriosa al capitalismo occidentale in crisi. Non a caso, nel campo semantico de L'Avana sono raccolte le uniche espressioni che indicano uno stato d'animo leggero e ottimistico: « Euphorie », « Eifer », « wunderbares Gefühl », « glauben », « suchen », « erfinden » esprimono l'impazienza, la gioiosa ebbrezza e l'idealismo appassionato di quegli anni. Questa disposizione d'animo è però circoscritta molto nettamente dagli avverbi « damals » e « dort » e dai verbi « denken », « scheinen », « nicht wissen », che, usati al passato, stabiliscono implicitamente la contrapposizione rispetto a un momento successivo, il presente, in cui quelle con-

vinzioni si sono rivelate ingenui illusioni. Nel bilancio personale il tempo è vissuto come progressivo impoverimento — condensato nell'aggettivo « armselig » e nel verbo « verlieren » — soprattutto a livello spirituale, come perdita, appunto, di vitalità, ideali, entusiasmo:

[...] den Reiz
der Neuheit, [...] (Verlustanzeige, vv. 10-11)

die längst verlorenen Illusionen, (ibid., v. 21)

[...] und die Lust. (ibid., v. 35)

Nella lucidità del 'dopo', la rivoluzione cubana, così intensamente vissuta dall'autore, viene smascherata: privata di qualsiasi contenuto festoso, è ora associata ad una situazione di miseria e necessità: « Was für ein Fest? Es war nur die Not / [...] und die Notwendigkeit » (IV, vv. 18-19).

La stessa Avana, posta prima in antitesi con Berlino, centro simbolico della società capitalistica occidentale, finisce con l'appiattirsi sulla città tedesca. La sovrapposizione prende forma essenzialmente come superamento del divario materiale, seguendo due percorsi distinti e convergenti: da una parte, la città cubana perde quelle caratteristiche che 'prima' costituivano i tratti significanti della sua realtà e marcano la non-identità con Berlino: a « Schuhe gab es nicht [...] / und keine Glühbirnen », si contrappone ora « es wimmelt von Schuhen, / Glühbirnen ». Dall'altra, L'Avana assimila le qualità proprie di Berlino: oltre al freddo, che diventa così connotazione di una dimensione esistenziale vuota e arida, compaiono a L'Avana i termini « Arbeitslose » (richiama gli *Ausländer* di Berlino), « Vorschriften », « nagelneue Schuhe », « Maschinen ».

Anche in questo caso la caratterizzazione è estremamente schematica, organizzata simmetricamente attraverso la ripetizione degli stessi elementi connotativi, prima negati e poi affermati. Il semplicismo dell'antitesi e della sovrapposizione che a prima vista può apparire riduttivo, sottolinea invece la fitta rete di corrispondenze, analogie e allusioni che costituiscono la trama dell'opera; in ogni caso,

esso serve a rendere più martellante ed immediatamente percepibile il cambiamento verificatosi a L'Avana, cambiamento che riguarda essenzialmente la sfera materiale. Ma se i sostantivi prescelti indicano nella rivoluzione cubana un miglioramento delle condizioni di vita, il tono di chi scrive esprime delusione:

Die Kälte in meinen Knochen
fühle ich, [...] (IV, vv. 25-26)
Wir wußten nicht, daß das Fest längst zu Ende (III, v. 36).

Questo bilancio personale non è soltanto nostalgia impotente ed amara, ma diventa parte integrante del testo: il crollo a L'Avana del mito del socialismo ripete infatti lo smacco subito dall'utopia positivista incarnata dal Titanic; dove, al di là di una possibile analogia dei destini, comune ad entrambi è il carattere 'progettuale' che li connota. Allora, forse, per il poeta tedesco alla ricerca dell'ideale (« Wir suchten etwas, hatten etwas verloren [...] »), è proprio la rivoluzione come 'progetto', cioè come utopia 'consegnata' al futuro, ad affondare nel momento stesso della sua realizzazione, materializzandosi in beni di consumo. Qui il 'progetto' deve fare i conti con la realtà, adeguandosi ad essa, e in questo modo tradisce la sua vera essenza che è quella di restare aperta infinitamente alla 'possibilità' e all'illusione della 'novità':

und alles Übrige eine Sache war
für die Abteilungsleiter der Weltbank
und die Genossen von der Staatssicherheit,
genau wie bei uns und überall sonst auch. (III, vv. 37-40)

Il parallelismo tra il Titanic e L'Avana è stabilito all'interno del poema dalla comparsa allegorica nel caldo mare dei Tropici dell'*iceberg*, l'imponderabile, già causa del destino di morte della nave:

Und ich war zerstreut und blickte hinaus
über die Hafenummauer auf die Karibische See,
und da sah ich ihn, sehr viel größer
und weißer als alles Weiße, weit draußen,

ich allein sah ihn und niemand sonst,
in der dunklen Bucht, die Nacht war wolkenlos
und das Meer schwarz und glatt wie Spiegelglas,
da sah ich den Eisberg, unerhört hoch
und kalt, wie eine kalte Fata Morgana
trieb er langsam, unwiderruflich,
weiß, auf mich zu. (III, vv. 87-97)

Anche in questo caso la visione dell'*iceberg* viene messa a fuoco gradualmente: da un « ich blickte hinaus », distratto e vago, si passa a « sah ich ihn », quindi a « ich allein sah ihn » ed infine a « sah ich den Eisberg », in cui finalmente l'oggetto su cui è fisso lo sguardo, fino ad ora solo un misterioso pronome maschile, acquista un nome ed una precisa identità. Nei versi citati si delinea così tra l'io poetico e l'*iceberg* un rapporto privato e diretto: la presenza ripetuta dell'unico pronome personale « io », il cui contenuto semantico viene ribadito nei sinonimi « allein » e « niemand sonst », sottolinea l'assoluta solitudine del soggetto poetico di fronte alla montagna di ghiaccio. L'*iceberg* diventa in tal modo proiezione visibile di un'esperienza intima, di un pericoloso 'affondamento' nella propria sfera spirituale respinto in un primo momento come un'allucinazione: « es ist nur eine Fata Morgana » (IV, vv. 36-37).

L'allusione ad un malessere spirituale che si insinua a poco a poco nel profondo ritorna anche nell'immagine dell'acqua che sale, descritta come sensazione fisica di chi si trova immerso in questo mare buio e indistinto:

bis du es selber fühlst, in deinem Brustkorb,
wie es sich dringend, salzig, geduldig einmischt,
wie es, kalt und gewaltlos, erst an die Kniekehlen,
dann an die Hüften rührt, an die Brustwarzen,
an die Schlüsselbeine; bis es dir endlich am Hals steht,
bis du es trinkst, bis du fühlst, wie es das Innere,
wie es die Luftröhre, die Gebärmutter, wie das Wasser
durstig den Mund sucht; wie es alles ausfüllen,
wie es verschluckt werden, und verschlucken will. (XIV, vv. 23-31)

In questi versi gli aggettivi « geduldig », « gewaltlos », « durstig » indicano una morte per acqua, senza sangue ma

inesorabile, tanto più angosciata perché lenta e indifferente nel suo penetrare dovunque travolgendo ogni cosa. Qui l'angoscia non è detta dall'autore in modo diretto, attraverso la descrizione del suo sentimento, ma trasmessa dall'immagine stessa dell'annegamento estesa a tutti gli oggetti che l'acqua incontra nel suo percorso.

[...] es ist so,
daß es dir die Schuhsohlen netzt, daß es dir
in die Manschetten sickert, daß dir der Kragen
klamm wird im Nacken; es leckt an der Brille, (XIV, vv. 5-8)

[...] es ist nämlich so,
daß alles nach seinem Geruch, [...] (XIV, vv. 10-11)

Nel proprio procedere paziente l'acqua infatti non incontra che corpi; e sono questi che Enzensberger ci mostra nel passaggio dall'originario stato individuale a quello del finale indistinto. In effetti Enzensberger applica una tecnica enfatico-parossistica di pedinamento della realtà che, attraverso il frammentarsi dell'unico evento, rappresentato dall'affondamento della nave, e la sua moltiplicazione nel particolare, carica di tensione la salita dell'acqua. L'affondamento del Titanic è la risultante delle miriadi di affondamenti che si verificano al suo interno: e come l'acqua che penetra nel suo ventre è la stessa che « tutta si fa ingoiare e che tutto ingoia », così l'indistinto che lo cinge è lo stesso che avvolge ogni cosa.

Non è un caso che lo spazio artistico del poema sia strutturato su spazi chiusi, fisicamente ben delimitati, 'isolati' dal mondo circostante. Se Cuba è l'isola naturale, Berlino e il Titanic sono invece 'isole' artificiali: la città tedesca per la presenza del muro che la stringe, la nave perché circondata dall'oceano infinito. Ma questa chiusura dello spazio fisico dice anche la solitudine e l'isolamento dell'individuo che ci vive dentro, dipinge una condizione esistenziale che si estende oltre il singolo a tutta l'umanità come 'destino' che nello stesso tempo accomuna e separa gli uomini.

A raffigurare questa dimensione dell'esistenza compare

nel poema una « Kiste » (scatola), « eine ganz gewöhnliche Kiste ». Si delinea, cioè, un'antitesi 'spazio chiuso-spazio aperto' costruita sulla contrapposizione simmetrica di connotazioni puramente fisiche: se l'esistenza all'interno dello spazio chiuso è descritta come « buia », « soffocante », « stretta », lo sguardo all'esterno scorge « luce », « aria », « vastità » — oltre alle migliaia di altre « scatole », ovviamente, sparse dovunque.

Ma al confronto fisico oggettivo tra la condizione di malessere vissuta all'interno e la possibile situazione di benessere all'esterno, si aggiunge d'altro canto la caratterizzazione psicologica, articolata nel contrasto tra i due sentimenti « paura » e « sicurezza », un contrasto che, ribaltando il senso della precedente antitesi, smaschera come volontaria la chiusura dell'io nel suo spazio. Qui la contrapposizione 'aperto-chiuso', sottolineata da una serie di verbi raggruppabili secondo l'asse 'aprire-chiudere', esprime un conflitto psicologico tra forze interne tendenti in opposte direzioni: all'impulso a liberarsi della propria prigione uscendo nel mondo esterno, corrisponde, in senso contrario, quello più forte (il verbo « schließen » è l'ultima parola della poesia) a non abbandonare la propria condizione di chiusura. Ed è questa volontà di isolamento interiore che si traduce anche in solitudine 'fisica' dell'individuo.

Non è più un caso, allora, che al centro dell'universo semantico del poema, che si presenta come radiografia di un 'crollo' analizzato minutamente sulla molteplicità dei suoi piani, stia il termine « Untergang » del titolo e che sia esso, grazie alla sua polisemicità, ad acquistare forte rilievo semantico. Legato originariamente al campo semantico del mare col significato letterale di « andar sotto », viene ormai genericamente usato per esprimere un movimento rovinoso verso il basso. Traducibile con « affondamento », « sprofondamento », « inabissarsi », « tramonto », « caduta », « rovina », « crollo », indica un percorso che si compie in uno spazio di tempo delimitato, ma Enzensberger ne dilata al massimo l'estensione tanto da giungere a renderla 'senza fine'. Privata del suo carattere definitivo e

ultimo, la Fine diventa un momento irraggiungibile, che si ripete continuamente:

endlosen Minuten, die noch bevorstehen und die sich dehnen,
je näher irgendein Ende rückt, um so endloser. [...] VI, vv. 19-20)

Questa forzatura semantica provoca il ribaltamento del contenuto positivo dell'utopia della fine, intesa come momento rigenerativo che, distruggendo ciò che è stato — « üppig verblühte das Alte » —, rende possibile un cambiamento e con esso un nuovo inizio.

Wir glaubten noch an ein Ende, damals
(wann: « damals »? 1912? 18? 45? 68?),
und das heißt: an einen Anfang.
Aber inzwischen wissen wir:
Das Dinner geht weiter. (XXIX, vv. 10-14)

Il movimento dialettico di fine-inizio, stimolo e giustificazione di ogni ideologia positiva proiettata nel futuro, si capovolge in una situazione di staticità: la fine ha un inizio (« Der Anfang vom Ende »), ma non ha fine (« kein Ende des Endes »); « sprofondare » è un processo infinito, senza scampo, che si identifica col destino dell'umanità.

In questa apparente immobilità del tempo l'avvenimento come 'svolta' si rivela illusorio: l'affondamento del Titanic, prima documentato fin nei minimi particolari come catastrofe apocalittica, viene ora ridimensionato: « In Wirklichkeit ist nichts geschehen ». Niente è cambiato tra il 'prima' e il 'dopo': l'evento segna solo un compimento fittizio che nel presente ritorna frammentato e scomposto:

Etwas bleibt immer zurück —
Flaschen, Planken, Deckstühle, Krücken,
zersplitterte Masten:
es ist das Treibholz, was da zurückbleibt,
ein Strudel von Wörtern.
Gesänge, Lügen, Relikte: [...] (XXIX, vv. 71-76)

Nel poema anche l'apocalisse, mito ultimo dell'umanità collegato alla speranza in una miracolosa salvezza, sembra

sempre sul punto di realizzarsi, annunciata, preparata e attesa con trepidazione, ma poi immancabilmente rinviata, prorogata e mai realizzata:

aber nasse Füße sind noch lang nicht das Ende der Welt. (VIII, v. 2)
den Untergang des Abendlandes aufschoben, [...] (*Der Aufschub*, v. 15)

Come il Titanic non sparisce del tutto, ma ne rimangono ancora i rottami, allo stesso modo l'umanità è destinata a passare attraverso una serie innumerevole di « morti » (cadute), ciascuna delle quali trasforma il passato nel relitto di sé che è poi il presente. In questa visione dell'esistenza — sulla cui originalità lo stesso Enzensberger gioca ironicamente: « die sattnam bekannten / Überreste der Vergangenheit » — i vivi di oggi, i « sopravvissuti », coloro cioè che per il momento sono scampati alla morte, diventano i « resti » e i « rottami » dell'umanità di ieri. Esattamente come il *Titanic* di oggi è soltanto ciò che rimane del poema di una volta: « Resti di frasi »; « Gorgo di parole ». Ai superstiti non resta che la consapevolezza di questa verità, dove l'unica nota di conforto è proprio la certezza almeno della morte vissuta come destino di ogni singolo uomo: « gebenedeiet sei das Vorläufige ». E con questa nuova dolorosa coscienza che l'individuo continua a vivere:

[...] heule und schwimme ich weiter. (XXXIII, fine)

All'interno del poema questa staticità del tempo si riflette, a livello di contenuto, anche nella rigida strutturazione del racconto autobiografico, fissato ed imprigionato in un gioco di contrapposizioni binarie: 'L'Avana-Berlino', 'passato-presente', 'caldo-freddo', 'miseria-ricchezza', 'chiuso-aperto'. Lo stesso effetto di assenza di movimento è reso attraverso l'impiego di un vocabolario omogeneo: nell'universo di Enzensberger dominano infatti perentori i termini « kalt », « weiß », « still », « dunkel », « schwarz », che creano una dimensione gelida e soffocante; mancano del tutto — o sono presenti per essere negate — parole

che esprimano uno stato d'animo attivo ed energico; assenti i colori, compaiono solo le sfumature fredde ed aride del bianco e nero.

Ma all'apparente immobilità in cui sembra fissato il contenuto dei canti si contrappone la dinamicità della struttura dell'opera nel suo complesso: la costruzione su piani paralleli, che si intersecano e sovrappongono in un gioco continuo di rimandi, scuote e rompe l'apparente linearità del tutto, rendendolo vivo e mobile.

Questo dualismo presente nella struttura del poema — statico nell'organizzazione del contenuto, mobile nella struttura formale — esemplifica il rapporto che Enzensberger vede tra 'realtà' statica e 'arte' dinamica.

Questo contrasto emerge nel modo più evidente ed esplicito nella prima delle poesie poste tra i canti, in cui viene descritta la nascita di un quadro che ha per tema l'apocalisse:

[...] Alles ist ocker, schattenlos,
steht starr da, hält still in einer Art
böser Ewigkeit; nur das Bild nicht. Das Bild
nimmt zu, verdunkelt sich langsam, füllt sich
mit Schatten, [...] (Apokalypse. Umbrisch, etwa 1490, vv. 37-41)

« Tutto è immoto, eccetto il quadro ».

Momento irrealizzabile nella storia dell'umanità, l'apocalisse si compie là dove diventa fatto artistico, sottratto per questo alla perentorietà delle leggi e dei limiti della realtà. È il primo accenno implicito al problema del rapporto arte-realtà che ha sempre occupato una posizione centrale nell'opera di Enzensberger e che ora, col *Titanic*, trova nuova formulazione.

Già il passaggio ad un diverso campo artistico, quello della pittura, ha l'effetto di creare una distanza artificiale rispetto al resto del poema, riproducendo così visivamente la contrapposizione arte (le poesie-quadri) — realtà (i canti sull'affondamento del *Titanic*).

Questo confronto è poi messo in risalto dalla diversa distribuzione dei colori: alla già notata omogeneità cromatica dei canti, 'ripresi' in bianco e nero, fa riscontro

l'abbondanza e la vivacità dei colori dei quadri: una testuggine color topazio su un pavimento di marmo con sfumature rosa, nere e verdi; una principessa ornata di perle e datteri in un parco fragrante di mimose e fiordalisi; danzatrici dalle vesti sfavillanti d'oro e ancora una profusione di perle, diademi, monili, piume, turbanti.

Nei quadri-arte emerge la dimensione ludica dell'arte, dove si scatena la fantasia, il gusto della creazione e la capacità inventiva dell'immaginario pittore, nei cui panni si maschera l'autore. All'Ultima Cena da lui dipinta partecipano personaggi strani e fantastici: mori, boemi, pagliacci, un San Luca con uno stuzzicadenti in mano, un mamelucco con il naso sanguinante, un pappagallo e un cane: « Dies alles habe ich frei erfunden zu meinem Vergnügen ».

Lo stesso avviene nella poesia dedicata all'*iceberg*: se nei versi che si presentano come aderenti alla realtà, l'*iceberg* è qualcosa di enorme, bianco e spaventoso, in quelli dove invece interviene, dichiarata, la poesia (« sterbliche Träume »), isolati dalle virgolette come sfera a sé, la 'montagna di ghiaccio' viene trasfigurata in una visione accecante:

« Mehr als zweihundertfünfzig Fuß
über den Wasserspiegel erhoben,
werfen die frischen Brüche
derselben
Farben zurück,
Farben, die wunderbar
und ganz durchsichtig sind. »
« Man glaubt, das Sonnenfeuer
sich in den Fenstern
von hundert Palästen
spiegeln zu sehen. »

(Der Eisberg, vv. 16-26)

Questo modo di intendere dialetticamente il progetto poetico come trasfigurazione e stravolgimento della realtà organizza l'intero poema: lo spunto è una tragedia reale, l'autore adotta la tecnica documentaristica, ma il suo *Titanic* è cresciuto rispetto al transatlantico inglese: « Er ist auch nicht mehr das, was er einmal war » (XVI, v. 22).

È questo oggi il credo letterario di Enzensberger che in un certo senso lo riporta alla sua posizione iniziale⁵, resa però sostanzialmente diversa dall'esperienza vissuta e da una più matura consapevolezza: il documentarismo, la tecnica del montaggio, non più dettati dalla volontà di riprodurre pedissequamente la realtà, diventano adesso strumento consapevole di un'arte ricca ed estrosa, che pur sotto il segno della disillusione, continua a trovare nell'esperimento la sua vera ragione di essere.

⁵ Cfr. H. M. Enzensberger, *Poesie und Politik, in Einzelheiten II*, Frankfurt a.M. 1962, pp. 334-353. A quel tempo Enzensberger — seguendo Adorno — affermava che il valore sociale dell'arte è un momento ad essa immanente che si esprime nella non-subordinazione a fini ideologici; e, ribadendo l'idea della letteratura come provocazione, riconosceva la protesta e la critica ad oltranza come vero scopo dell'attività poetica.

PROBLEMATISIERUNG DES ERZÄHLENS
IN DEUTSCHEN ROMANEN NACH 1945 ALS AUSDRUCK
VON GESCHICHTSERFAHRUNG

VON
MICHAEL KRETSCHMER
Chieming

ERSTE FRÜHSCHICHT

Erzähl Du. Nein, erzählen Sie! Oder Du erzählst. Soll etwa der Schauspieler anfangen? Sollen die Scheuchen, alle durcheinander? Oder wollen wir abwarten, bis sich die acht Planeten im Zeichen Wassermann geballt haben? Bitte, fangen Sie an! Schließlich hat Ihr Hund damals. Doch bevor mein Hund, hat schon Ihr Hund, und der Hund vom Hund. Einer muß anfangen: Du oder Er oder Sie oder Ich... Vor vielen vielen Sonnenuntergängen, lange bevor es uns gab, floß, ohne uns zu spiegeln, tagtäglich die Weichsel und mündete immerfort.

Der hier die Feder führt, wird zur Zeit Brauxel genannt, steht einem Bergwerk vor, das weder Kali, Erz noch Kohle fördert und dennoch hundertvierunddreißig Arbeiter und Angestellte auf Förderstrecken und Teilsohlen, in Firstenkammern und Querschlägen, an der Lohnkasse und in der Packerei beschäftigt: von Schichtwechsel zu Schichtwechsel.

Unreguliert und gefährlich floß früher die Weichsel. So rief man tausend Erdarbeiter und ließ im Jahre achtzehnhundertfünfundneunzig von Einlage nordwärts, zwischen den Nehrungsdörfern Schiewenhorst und Nickelswalde, den sogenannten Durchstich graben. Der verringerte, indem er der Weichsel eine neue und schnurgerade Mündung gab, die Überschwemmungsgefahr.

Der Federführende schreibt Brauksel zumeist wie Castrop-Rauxel und manchmal wie Häksel. Bei Laune schreibt Brauxel seinen Namen wie Weichsel. Spieltrieb und Pedanterie diktieren und widersprechen sich nicht.

Von Horizont zu Horizont liefen die Deiche der Weichsel und hatten sich, unter Aufsicht des Deichregulierungskommissarius zu Marienwerder, gegen die hochgehenden Frühjahrsfluten und gegen

das Dominikswasser zu stemmen. Wehe, wenn Mäuse im Deich waren.

Der hier die Feder führt, dem Bergwerk vorsteht und seinen Namen verschieden schreibt, hat sich mit dreiundsiebzig Zigarettenstummeln, mit der errauchten Ausbeute der letzten zwei Tage, den Lauf der Weichsel, vor und nach der Regulierung, auf geräumter Schreibtischplatte zurechtgelegt: Tabakkrümel und mehligte Asche bedeuten den Fluß und seine drei Mündungen; abgebrannte Streichhölzer sind Deiche und dämmen ihn ein¹.

Die Konfrontation des Lesers mit einem Romananfang wie hier aus den *Hundejahren* von G. Graß löst auch heute noch gerade beim nicht trainierten, traditionellen Romanmodellen anhängenden Leser Verwunderung aus. Warum ist der Erzählgestus so kompliziert, weshalb zielt der Erzähler auf Irritation, verweigert vom Erzählanfang her dem Leser ein Abgleiten — die Evasion — in eine Phantasiewelt? Welche Bezüge konnotieren die Worte « Spieltrieb » und « Pedanterie »?

Gegenwärtige Versuche zeigen in der Literaturwissenschaft auf, daß die moderne Romanform Strukturen der heutigen alltagsweltlichen Erfahrung reflektiert. Noch stärker freilich können spezifische Ausdrucksformen vieler moderner Romane als Ausdruck von Geschichtserfahrung gefaßt werden.

Thomas Mann nannte den Erzähler einmal den raunenden Beschwörer des Imperfekts. Diese immerhin mystifizierende Umschreibung kann sich auf zwei Bedingungen stützen: Erzählen ist ein bewußter Akt, dessen Intentionalität im Zusammenhang steht mit dem Zeitkontinuum der Erzählzeit und der erzählten Zeit. Der Erzählakt ist also in Erfahrungen verankert.

Da der Erzähler in ein Zeitkontinuum eingreift und im Erzählakt Erfahrungen des Autors in einen fiktionalen Zusammenhang gelangen, kommt es zur epischen Weltsetzung. Daß der Erzähler Welt setzt — dieses Bewußtsein der epischen Welt wird von Anfang an formuliert,

¹ G. Graß, *Hundejahre* (1963), hier: Reinbek bei Hamburg 1968, S. 9.

wenngleich diese epische Weltsetzung immer wieder anders legitimiert ist.

Im antiken Epos ist es der Musenanruf, der dem epischen Sänger das Vermögen zur Weltsetzung verleiht; im christlichen Epos der Ruf zu Gott, aber auch schon — wie im Nibelungenlied — die Berufung auf eine literarische Tradition.

Die Inkompatibilität von Anspruch und Realität, von Lebensform und epischer Idealisierung veranlaßt Cervantes zur ironischen Demontage der ritterlichen Welt: ihr Anspruch wird im *Don Quijote* nicht zuletzt als bloße Fiktion entlarvt. Diese Komisierung einer Welthaltung angesichts der Realität des spanischen Hidalgos führt zu einem neuen Formprinzip.

Dieses Formprinzip wird bestimmend für den nun entstehenden europäischen bürgerlichen Roman, der seinen ersten Höhepunkt bereits in der *humoristischen* Weltsetzung bei Laurence Sterne findet. Sternes *Tristram Shandy* weist bereits die exzentrische Position des Humoristen auf. Zeitgenossen sind es auch, die bereits die Funktion des Humors definieren, der sich gegen die starre feudale und absolutistische Ordnung richtet.

Die exzentrische Position des Humoristen weist ein hohes Maß an Subjektivität auf: nicht zuletzt in der Literatur wird dieser Begriff als neue Welthaltung und Bewußtseinseinstellung ausgeprägt. Subjektivität als einziger Maßstab löst so in Rousseaus *Confessions* — in provokativer Weise gegen Augustinus *Confessiones* gerichtet — transzendente Bindungen ab.

Subjektivität ermöglicht damit endgültig neue Formen epischer Weltsetzung.

Beispiele dafür sind Goethes *Werther*: hier rechtfertigt sich die epische Weltsetzung aus der Welt der Literatur und dem Interesse an einem Individuum — und später der Gedanke der romantischen Universalpoesie.

Die Literatur des 19. Jahrhunderts gewinnt insbesondere seit 1848 neue Grundlagen: dies sind der Maßstab eines durch Empirie objektiven Weltzugangs (hinsichtlich der Form verändert sich die Erzählhaltung: der auktoriale

Erzähler wird in der realistischen Literatur vom personalen Erzähler verdrängt), die Folgen des Historismus sowie — politisch — der oft resignative Grundzug der durch die mißlungene Revolution enttäuschten Schriftsteller (Fontane kann hier in besonderem Maße genannt werden) kennzeichnen die Literatur.

In der realistischen Literatur wird hinsichtlich des literarischen Humors eine eigentümliche Tendenz deutlich: in seiner Ästhetik drückt Vischer die allgemeine Auffassung aus, Literatur habe angesichts der Prosa der Wirklichkeit die grünen Plätzchen zu bewahren. Funktionsgeschichtlich heißt dies aber nichts anderes, als daß Literatur angesichts der kognitiven Dissonanzen der Zeitgeschichte das Erleben und die Erfahrung wachsender Schwierigkeiten bei der Erfassung, und Benennung negiert. Gleichwohl nun der literarische Humor im 19. Jahrhundert dieser Tendenz folgt und harmonisierenden, versöhnenden Charakter hat, so relativiert er doch auch die Absolutheit empirisch scheinbar unverrückbar Gegebenen.

Diese Relativierung durch den literarischen Humor ist sein Grundzug: er holt gesellschaftlich Ausgeklammertes ein und benennt sozial Tabuiertes. Banales macht er zu Wichtigem, Erhabenes zu Nichtigem.

Mit diesem Strukturmodell epischer Weltsetzung ebenso wie des literarischen Humors sind für die Funktionsgeschichte des deutschen Nachkriegsromans die Ausgangsbedingungen formuliert, soweit sie für die literarische, ästhetische Struktur verantwortlich sind.

Drei weitere Problemkreise, die konstitutiv für die literarische Vergangenheitsaneignung sind, müssen aus der unmittelbaren Nachkriegszeit erarbeitet werden.

1. *Die Frage nach dem legitimen Darstellungsmodell von Zeitgeschichte* ergab sich 1945 aus der Suche nach einer literarischen Tradition. Da die Weiterentwicklung der literarischen Formen 1933 unterbrochen worden war, erfolgte deshalb zunächst ein Rückgriff auf klassische (im normativen Sinne) Erzählmodelle. Das Modell des Erziehungs- und Bildungsromans hatte nicht nur aufgrund

seiner literarhistorischen Dominanz, sondern auch wegen der Autoren, die sich dem Thema Nationalsozialismus zuerst zuwandten oder mit Romanen in die literarische Diskussion eintraten (Mann, Hesse), besondere Bedeutung.

2. Die obige Problemstellung wurde verschärft durch die *Konkurrenz der Literatur gegenüber der Geschichtswissenschaft*. Die Geschichtswissenschaft war aufgrund ihrer Legitimationsfunktion gegenüber dem NS 1933-1945 diskriminiert: durch ihre Darstellungen waren Geschichtsbilder und inhärente ideologische Verlaufsmodelle etabliert worden, durch die nunmehr die Legitimität der Historie als angemessene geschichtsbildende Kraft fragwürdig geworden war. Nicht zuletzt im Streit zwischen Th. Mann und dem sich der Inneren Emigration zurechnenden Schriftsteller Frank Thieß um die Rückkehr Th. Manns nach dem Erscheinen seines Romans *Doktor Faustus* wird deutlich, daß in Deutschland Literaten aufgrund der unverdächtigen Tradition der Exilliteratur und der heftig verteidigten Richtung der Inneren Emigration sich eine solche Legitimität zumaßen.

3. *Literatur 1945 - 1948/50 wurde eine praktische Funktion zugewiesen: die der Lebenshilfe*. Diese praktische Funktion weist weit über individuelle Lebenshilfe (Kompensation, Evasion) hinaus; betrachtet man sich die literarpolitische Publizistik dieser Jahre, so wird deutlich, daß Literatur dem Willen literarischer Kreise nach eine soziopolitische Funktion zu erfüllen habe. Angesichts der pauschalen Verdächtigung des deutschen Volkes insbesondere durch das amerikanische Faschismusbild sollte vermittels der Literatur eine legitimierende Selbstrepräsentation verfügbar werden. Um eine solche Selbstrepräsentation in soziopolitischer Absicht zu ermöglichen, entwickelten die Schriftsteller verschiedene Traditionstypen: einer der bekanntesten — wengleich nicht der weitreichendste im Hinblick auf die literarpolitische Publizistik — ist die Vorstellung vom 'Nullpunkt'.

Soweit sich Literatur darauf einließ, mochte sie un-

mittelbar nach 1945 ein identitätsnotwendiges Bedürfnis erfüllen. Der lebenspraktische Sinn erscheint unter dem Gesichtspunkt soziologischer, ideologisch nicht verstellender Fragestellung durchaus gerechtfertigt. Problematisch wurde jedoch das Anliegen 'nationalpädagogischer' (wie sich diese Richtung nannte) Literaten, als die soziopolitischen Strukturen sich seit 1948 festigten: von da an erhielt ein solches Verfahren in der Literatur einen eindeutig affirmativen und distanzlosen Charakter.

Selbst in der Beschreibung von Literatur ist der Wandel, der sich in der literarischen Praxis selbst vollzog, zu beobachten: wurde die Literatur 1945-1948 nahezu rezepthaft verschrieben, vor allem in ihrem Belegcharakter gegenüber der Wirklichkeit betrachtet, so wird heute doch der Literaturbegriff seit einiger Zeit ersetzt durch 'Fiktion'.

Angesichts der veränderten Strukturen der Zeitgeschichte, die von den Autoren seit 1950 als formkonstituierend neu überdacht wurden, erschien das überkommene Modell des Bildungsromans als mehr und mehr untauglich:

1. Der Darstellungsprimat gegenüber der Historie wurde angesichts der neu einsetzenden Forschung als defizitär und der Anspruch auf Lebenshilfe wurde letztendlich als mit der Literatur inkompatibel betrachtet (« Spieltrieb » als literarästhetische Kategorie).

2. Der « ewige Jüngling » des deutschen Bildungsromans als literarisches Konzept seit dem 19. Jahrhundert wurde ebenso wie der Künstlertypus als ungeeignetes Medium literarischer Gestaltung von Zeitgeschichte erachtet.

Diese beiden Einsichten vor allem führten zu einem grundlegenden Wandel der Einstellung gegenüber vorliegenden Formen. Angedeutet ist dieser Wandel bereits bei G. Benn in *Ptolemäer. Eine Berliner Novelle 1947*, im Romanmodell zur Anwendung gebracht jedoch erst bei Graß in der *Blechtrommel*. Es ist die Darstellung von Geschichte aus der Perspektive der Alltagswelt und gleichzeitig der ihr übergeordneten, exzentrischen Perspektive

des humoristischen Erzählers. Damit gewinnt das Strukturmodell des literarischen Humors an Relevanz und neuer Aussagekraft. Gleichzeitig widersetzt sich literarische Darstellung bei Graß möglicher Funktionalisierung, indem jede teleologische Struktur verweigert wird. Bis hin zu Kempowskis *Tadellöser & Wolff* werden diese Tendenzen so sehr verstärkt, ja sogar kanonisiert, daß dort schließlich übergeordnete Deutungsbezüge vollständig gelöscht werden, wie wir sie in Graß' Kapitel *Die Ameisenstraße* immerhin noch vorfinden. Freilich wird bei Kempowski diese « Literarisierung von Geschichte » erkaufte mit dem Verlust an Aussagepotential über den Faschismus: sein Erzählen wird ambivalent. Zwar rückt auch hier das Schreckliche der Komik den Schrecken des Geschehens ins Licht, doch eher noch ist das unbeschwertere Wiedererkennen des bürgerlichen Lesers suggestive Lesemöglichkeit des Romans. Fern von « schmutziger Politik » kann sich der damals wie heute unpolitische Bürger in einem 'ästhetischen' Freiraum vergnügen.

Die Brücke von dem einen Romanmodell zum andern bildet einer der wichtigsten Romane der 50er Jahre: Andersch' *Sansibar oder der letzte Grund*. Der spezifische Wirklichkeitscharakter dieses Romans erinnert in manchem noch an die Romane der Jahre 1945-1950 (so z.B. H.W. Richters *Die Geschlagenen*). Jedoch liegt bereits eine wesentliche Formveränderung vor, durch die sich das Wirklichkeitskonzept der vorangegangenen Romane nicht mehr erfüllen ließ. Andersch' Roman reflektiert in seiner Form Strukturen seiner Lebenswelt.

Zentrales Problem der Vergangenheitsdarstellung in wichtigen Romanen des Zeitraums bis 1959 ist, daß die zugrundeliegende soziopolitische Konzeption häufig noch in Kategorien desjenigen Zeitraums befangen bleibt, der doch hinterfragt werden sollte. Dieses Ergebnis drängt sich auf, wenn man so populäre Romane wie Alfred Andersch' Roman *Sansibar oder der letzte Grund* oder Heinrich Bölls *Billard um halb zehn* liest. In beiden Romanen entstehen noch dichotomische Weltbilder: bei Andersch erscheint die

Welt des NS als «die Anderen», bei Böll erfolgt eine Reduktion auf «Lämmer» und «Büffel».

Damit wird aber eine politische Anschauung aktualisiert, die bei dem Rechtswissenschaftler Carl Schmitt ehemals das Rechtssystem des «Dritten Reichs» legitimieren half: Carl Schmitt hatte den politischen Gegner als «existentiell Anderen» klassifiziert.

Andersch' Roman ist so Anzeichen dafür, daß den Autoren seit den frühen 50er Jahren vorfindbare Modelle epischer Weltsetzung fragwürdig geworden sind. Ihnen genügt weder der distanzierende ironische Habitus der Erzählweise Manns, noch getrauen sie der Literatur etwa zu, wie es noch Gaiser beansprucht, unterhalb der dünnen Oberfläche empirischer Realität eine Tiefenschicht eigentlicher, quasi archetypischer Wirklichkeit aufzudecken.

Was oft als Krise des Romans oder als Krise des Erzählens stilisiert wird, ist nicht anderes als eine Sensibilisierung des Autors hinsichtlich des Problems seines epischen Anfangs: wo auch immer er seine Fabel im Zeitkontinuum beginnen läßt, in jedem Fall wird aus den Geschichten eine Geschichte. Seine Fabel verleiht den Geschichten eine bestimmte Struktur. Gerade dieser Struktur, die vom epischen Beginn her abgeleitet werden kann, mißtrauen die Autoren nunmehr, da sie ja dadurch der Geschichte einen bestimmten Sinn verleihen, den Geschichten ein Interpretationsmodell überstülpen. Dieses Problem historischen Erzählens wird für den Romanautor insofern drängend, als er Geschichte geschrieben, Geschichten in versteinerten Objektivationen gesellschaftlichen Bewußtseins und kollektiver Erinnerung wiederfindet. Es ist das institutionalisierte Wissen der Vergangenheit, etwa in Form von Schulbuchwissen, das historische Verlaufsmodelle aufweist und mit ihrer ideologischen Funktion der Gegenwart von der Vergangenheit her ihnen Geltungsgrund verleiht und ihrer Legitimation dient. So verweigert Graß eine eindeutige Erzählsituation mit klarer ästhetischer Funktion, die Kette der Historie mit Geschichtsmächtigen wird zu einer Folge von «Hundegeschichten» offener Assoziationen, die Ge-

schichtssituationen werden dem literarästhetischen Spieltrieb überantwortet.

Der literarische Humor holt im neuen Romanmodell gesellschaftlich ausgegrenzte Vergangenheit ein, thematisiert ausgeklammerte Perspektiven und im Gegensatz zu den oft bruchlosen, zumindest scheinbar die Gegenwart in abgerundete Plausibilitätsstrukturen einbindenden, institutionalisierten Geschichtsbildern irritiert die Komik des Schreckens, dahinter ja das Schreckliche der Komik auftaucht. Die Problematisierung epischer Weltsetzung jedoch verweigert die Logik eines historischen Verlaufsmodells vom Anfang des Romans her.

Damit ist für die Untersuchung von Romanen nach 1945, die Geschichtserfahrung thematisieren, ein Frageraster bestimmend, der durch die folgenden vier Komponenten begründet ist:

1. Die Konzeptualisierung von Realität durch Fiktion
2. Literarischer Humor
3. Epische Weltsetzung
4. Strukturprinzipien des modernen Romans.

durante l'operazione di far conoscere l'opera di un certo autore all'estero di leggere i libri, anche seppur in un certo modo, di confronto con autori di altre lingue ecc. esistono problemi informativi, didattici e con i materiali che non conducono a certe condizioni può essere assolvere il punto è: quali sono queste con-

BREVI NOTE SULLA TRADUZIONE DEL TESTO POETICO

di
IDA PORENA
Napoli

Tradurre significa alla lettera trasportare qualcosa da una parte a un'altra. Nel caso di due lingue ci si può domandare che cosa è trasportabile e che cosa non lo è. L'ipotesi più semplice è che ci sia nell'originale, al di là delle parole, una corrispondenza univoca di significati che possa essere espressa univocamente dalle parole di un'altra lingua. Questo può essere vero per alcuni linguaggi specializzati (scientifico, tecnico, ecc.). Nel caso di un linguaggio letterario il problema si pone in un modo diverso. Nel linguaggio poetico in particolare i contenuti profondi condizionano più che mai quelli di superficie, in altri termini il contenuto non è indipendente dalla sua formulazione. Anzi, il 'come' si identifica praticamente con la 'cosa' detta. Se ne dovrebbe dedurre che la traduzione è impossibile. Questa deduzione si giustifica solo se si considera l'opera, l'opera d'arte come un fatto unico, immobile, inattaccabile. Una concezione sacrale dell'arte, che ne fa una cosa morta, gelosamente conservata in teche preziose. Qualunque testo — nel nostro caso il testo poetico — non è dato una volta per tutte, ma subisce infinite trasformazioni. Nel momento in cui il lettore vi si accosta agisce su di esso modificandolo. Qualunque intervento — della stampa, della lettura, della traduzione —, lo modifica e lo prosegue. La creatività non è solo dell'autore ma del testo stesso e questo legittima anche la traduzione.

Esistono tutta una serie di funzioni pratiche del tra-

durre: l'opportunità di far conoscere l'opera di un certo autore all'estero, di rileggerne quindi, anche se approssimativamente, il mondo poetico, di confrontarlo con autori di altre lingue ecc.; esistono problemi informativi, didattici e così via. Funzioni che una traduzione, a certe condizioni, può senz'altro assolvere. Il punto è: quali sono queste condizioni, che cosa si vuole da una traduzione, a qual fine la si fa e soprattutto quali sono i limiti di disponibilità del testo poetico scelto.

Non esiste una categoria che definisca univocamente l'opera poetica. Esistono le singole opere poetiche, ognuna delle quali si porrà in modo diverso nei confronti del problema che qui ci interessa. Per esempio una poesia con forte contenuto narrativo come l'epica, in cui per giunta questo contenuto rappresenti la massima parte dell'informazione, offre al traduttore proprio questo suo contenuto come nucleo di riferimento per la traduzione. Un'opera invece in cui prevalgono le funzioni connotative (prevalenza di strutture formali su quelle contenutistiche) — per es.; una lirica simbolista — offrirà tutt'altro genere di difficoltà, forse anche superiori, per il fatto che la sfera delle connotazioni relativa a una certa espressione verbale è fortemente legata al mondo culturale a cui appartiene. La sfera delle connotazioni infatti non è immediatamente legata al testo ma lo è mediamente e si costituisce nella mente del lettore solo a condizione che a sua volta egli appartenga o partecipi in qualche modo dell'area culturale in questione.

Esaminiamo un tipo particolare di oggetto poetico, anche se molto frequente: l'originale ci si presenta in forma ritmata e rimata. Ritmo e rima sono agenti primari di significazione connotativa (si pensi al tono popolareggiante o pseudo infantile di certa poesia romantica, si pensi, in tanta letteratura moderna, all'aulicità dell'esametro o all'andatura malinconica e in un certo senso 'pietrificata' del distico). Un traduzione che non mantenga in qualche modo questi elementi rinuncia a una parte consistente di significato. Le soluzioni possono essere le più varie: il problema va comunque posto, anche se non

è detto che la ricerca di un equivalente espressivo debba per forza di cose orientarsi sull'analogia ritmico-metrica con l'originale. È bene anche tenere presente che di regola i sistemi linguistici dell'originale e della sua traduzione non sono omologhi, non seguono cioè né le stesse leggi di struttura né hanno un analogo rapporto con i significati. Faccio un esempio che mi tocca da vicino. Nella prima edizione delle liriche trakliane (Ed. Ateneo, Roma 1963) avevo tradotto anche la famosa *Ein Winterabend*, che nella seconda edizione (Einaudi 1979) ho preferito sopprimere. La prima quartina in tedesco è:

Wenn der Schnee ans Fenster fällt
Lang die Abendglocke läutet,
Vielen ist der Tisch bereitet
Und das Haus ist wohlbestellt.

e, oltre, gli ultimi due versi:

Da erglänzt in reiner Helle
Auf dem Tische Brot und Wein.

Per esigenze di ritmo ho reso la parola « Tisch », in tedesco tutt'altro che desueta e il cui esatto corrispettivo italiano sarebbe « tavolo », con « desco », fonicamente e ritmicamente più vicina all'originale. In realtà la traduzione travisava completamente il testo tedesco in una fondamentale qualità lessicale: la frequenza, cioè, di un termine entro una particolare 'fascia' d'uso. Desco ha oggi infatti un suono letterario ottocentesco con marcate connotazioni intimistiche, tutt'altro che abituale in un ambito colloquiale moderno.

Una particolarità linguistica a favore della scelta « desco » poteva essere ravvisabile forse solo nell'uso del dativo nella forma « Tische » anziché in quella più comune « Tisch ».

Il problema si risolve quindi caso per caso in base alle caratteristiche dell'operazione che intende fare il traduttore, che per esempio può non tanto voler dare un *impossibile* doppio dell'originale, quanto proporre una propria rilettura del testo, con quel che di creativo che la cosa

comporta, oppure (e questo è spesso l'alibi del testo a fronte, che permette le traduzioni più 'impossibili') può voler semplicemente offrire un ausilio fedele alla lettura dell'originale per chi ne conosca appena la lingua.

La traduzione poetica è la 'collisione' di mondi culturali diversi o meglio l'interazione di diversi sistemi linguistico-culturali e va valutata caso per caso. Non solo e non tanto in rapporto all'originale ma in rapporto appunto a questa interazione. Il mondo del traduttore è determinante ai fini del risultato e deve quindi essere oggetto di un'adeguata considerazione analitica tanto quanto il mondo dell'autore. In altre parole una 'buona' traduzione, o quella che io considero una buona traduzione, fornisce tutta una serie di informazioni sul come un'epoca, un'altra cultura, una personalità hanno letto un'altra epoca, un'altra cultura, un'altra personalità. I canali attraverso cui l'originale 'ben tradotto' agisce (si badi bene l'originale è e resta irripetibile) sono talmente numerosi e diversificati che un'analisi, per quanto spinta, riesce difficilmente a coglierli tutti. L'intuizione sintetica di chi traduce talvolta va al di là della migliore penetrazione critica. E per tali tortuose e insondabili strade non di rado un poeta agisce in modo determinante per interposta persona e per interposta cultura, anche fuori dal proprio ambito linguistico: un esempio per tutti — tanto per restare in area austriaca — la traduzione di Rimbaud pubblicata da K. Ammer nel 1907, che è stata un modello per la lirica tedesca espressionista e per le sue poetiche.

Ho usato poco fa l'espressione 'ben tradotto'. Che cosa questo significhi, specie nel caso della traduzione poetica, non saprei definirlo. Non esiste infatti *la* traduzione per eccellenza — così come nella musica non esiste l'interpretazione per eccellenza — dato che anche in questo campo è possibile stabilire una gerarchia di valori solo per approssimazione e sempre nell'ambito delle coordinate del sistema linguistico e culturale cui appartengono autore, traduttore e lettore. Si deve dare per scontata la 'comprensione' a livello lessicale e contenutistico dell'opera, ma è bene chiamare in causa la compenetrazione, la 'Einfühlung'. Un

altro esempio: quando Giaime Pintor traduce il verso di Rilke

Masken! Masken! Daß man Eros blende.

così:

Eros! Eros! Maschere, accecate
Eros.

L'aderenza delle due espressioni è estremamente felice nonostante l'arbitrio evidente nella diversa enfaticizzazione di un termine al posto di un altro. Giocano in questo caso sia fattori di significato che di struttura ritmica del verso, e la scelta del traduttore tiene conto di ambedue senza tuttavia riprodurli così come sono, ma offrendone una sintesi diversa e altrettanto efficace. Casi del genere sono rarissimi e ci dicono che è in atto una lettura non riproduttiva ma creativa. Può sembrare un'affermazione paradossale — e in parte lo è —, ma è necessario dimenticare il testo per ricostruirlo.

Non esiste quindi una formula per la traduzione poetica: una traduzione 'buona' di solito è anche una lettura del testo poetico che lo prosegue nel tempo e fonda un nuovo oggetto, pressappoco come accade nel mettere in musica una poesia. Nasce un'altra cosa, diversa, estratta, svolta dall'originale, con autonomo diritto all'esistenza.

OMONIMIA E POLISEMIA IN TEDESCO
COME OGGETTO E COME STRUMENTO
DI INDAGINE LESSICOGRAFICA

di
TERESA GERVAZI
Napoli

Pochi termini come quelli di omonimia e polisemia sono stati negli ultimi venti anni oggetto di dibattito continuo: a causa della moderna impostazione sincronica degli studi di semantica le due definizioni sono entrate in crisi, rischiando di coinvolgere anche il concetto di segno linguistico quale unità consostanziale di significante e significato e, più precisamente, identità e unicità del segno¹.

La situazione è perciò oggi totalmente diversa da quando gli omonimi costituivano un fertile e grato campo di indagine per i cultori della « *histoire des mots* »².

¹ Infatti assolutizzare il significante porta a far coincidere tutti gli omonimi in un segno, se si assolutizza il significato vengono a coincidere tutti i sinonimi. Vedi già: R. Godel, *Homonymie et identité*, in « *Cahiers Ferdinand de Saussure* », VII (1948), pp. 5-15; W. Porzig, *Die Einheit des Wortes. Ein Beitrag zur Diskussion*, in *Sprache, Schlüssel zur Welt. Festschrift für Leo Weisgerber*, Düsseldorf, 1959, pp. 158-167. Più recentemente: J. Larochette, *La signification*, in « *Linguistica Antverpensia* » 1 (1967), pp. 127-169 e K. Heger, *Die Semantik und die Dichotomie von Langue und Parole*, in « *Zeitschr. für roman. Philol.* », 85 (1969), pp. 144-215.

² Qui rientrano i noti lavori di J. Gilliéron (*Généalogie des mots qui désignent l'abeille*, Paris 1918; *Pathologie et thérapeutique verbales*, Paris 1921; J. Gilliéron-M. Roques, *Études de géographie linguistique*, Paris 1912); di A. Meillet (*Sur les effets de l'homonymie dans les anciennes langues indoeuropéennes*, in *Cinquante-*



Può risultare utile a tale riguardo confrontare la definizione di omonimia nel lessico di J. Marozeau (1951) con quelle di qualche vocabolario terminologico più recente, come l'inglese di Hartmann-Stork (1972), il francese di G. Mounin (1974) e il tedesco di W. Ulrich (1972), usciti intorno agli stessi anni³.

J. Marozeau p. 110:

Sont homonymes des noms (gr. *onoma*) de prononciation identique et de sens différents.

Hartmann-Stork p. 105:

Homonym: One of two or more words which are identical in sound, but different in meaning, e.g. *flour* and *flower*. If they are also identical in spelling they may also be called homographs, e.g. *rest* 'remainder' and *rest* 'to relax'.

Homonyms may be derived from the same word by a split in semantic meaning, e.g. *game* 'organized play' and 'object of hunt'.

naire de l'École Pratique des Hautes Etudes, Paris 1921, pp. 169-180); di J. Orr (*Words and Sounds in English and French*, Oxford 1953); di A. Rudskoger («*Fair, Foul, Nice, Proper*». *A contribution to the Study of Polysemy*, Stockholm 1952); i capitoli su omonimizzazione e omosemizzazione in E. Buysens, *Linguistique historique*, Bruxelles 1965. Per il tedesco questo tipo di ricerca è legato da qualche decennio al nome di E. Öhmann: cfr. *Über Homonymie und Homonyme im Deutschen*, in «*Annals Acad. Scient. Fenn.*» 32 (1934), pp. 1-141 e i più recenti *Über die Wirkung der Homonymie im Deutschen*, in *Wirkendes Wort. Sammelband 1. Sprachwissenschaft*, Düsseldorf 1962, pp. 140-150; *Beobachtungen im Umkreis der Homonymie. Das deutsche Verbalpräfix ver-*, in *Festgabe für U. Pretzel zum 65. Geburtstag*, Berlin 1963, pp. 327-337; *Einige Fälle von Homonymie im Deutschen*, in «*Neuphil. Mitteil.*» 66 (1965), pp. 517-519; *Präventive oder nachträgliche Reaktionen gegen Homonymie?*, in «*Wirkendes Wort*» 19 (1969), pp. 414-420.

³ J. Marozeau, *Lexique de la terminologie linguistique française, allemand, anglais, italien*, Paris 1951; Hartmann-Stork *Dictionary of Language and Linguistics*, London 1972; G. Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris 1974; W. Ulrich, *Linguistische Grundbegriffe*, Kiel 1972.

G. Mounin p. 164:

Homonymie. *Lexic.* Relation existant entre deux (ou plusieurs) formes linguistiques ayant le même signifiant, mais des signifiés radicalement différents. Les formes présentant cette relation sont dites homonymes. Ex.: *coq*, *coque*, *coke*.

W. Ulrich p. 46:

Homonymie (...): Lautliche Übereinstimmung mehrerer sprachl. Zeichen bei inhaltlicher Verschiedenheit (und etymologisch verschiedenem Ursprung) (...) Bei rein synchronischer Betrachtung wären auch *Schloß*₁ <Gebäude> und *Schloß*₂ <Vorrichtung zum Schließen> wegen starker Auseinanderentwicklung der Bedeutungen Homonyme.

L'apparente semplicità della definizione di Marozeau, che trascura tra l'altro il problema degli omografi, nasconde l'insidia di termini ambigui come *nom* e *sens*.

Hartmann e Stork sono costretti invece a ricorrere esplicitamente alla spiegazione diacronica, mentre Mounin concentra nell'avverbio *radicalement* tutti gli interrogativi non risolti.

Per il piccolo vocabolario di Ulrich, destinato anche ai profani, la definizione risulta eccezionalmente complessa e in parte contraddittoria, specialmente se posta a confronto con quella di polisemia a p. 90:

Polysemie (...) [auch: Ambiguität]: Inhaltliche Mehrdeutigkeit eines Zeichens; seine unterschiedliche Verwendung in mehreren Bedeutungen [auch: Lesarten], deren Zusammenhang noch erkennbar ist (Einheit des Zeichens); Feststellung der jeweils aktualisierten Bedeutung mit Hilfe des Kontextes möglich.

Qui, oltre all'imprecisa equazione con il termine, in realtà sovraordinato, di ambiguità (ted. *Mehrdeutigkeit*), si vede emergere la convinzione che solo l'esistenza di connessione tra i significati garantisca l'unità del segno; ciò contrasta con la condizione di non continuità formale («*bei etymologisch verschiedenem Ursprung*») prevista per gli omonimi e con la menzione solo marginale della visione sincronica, che non tiene alcun conto dell'etimologia.

La contraddizione di Ulrich riflette forse l'assenza di uno sforzo di chiarificazione in particolare della lessicologia tedesca, che rappresenta lo sfondo più ovvio e utile⁴ ad una ricerca su omonimi tedeschi e lessicografia?

In realtà si ripropone qui, ma in maniera più insicura, la posizione di Ullmann⁵, che, usando contemporaneamente il criterio di individuazione formale diacronico e quello semantico sincronico, definiva con sicurezza omonimi le parole di identica forma, ma diverso etimo, senza dare di esse una valutazione in chiave di contenuto, ed inoltre quelle parole in cui si fosse sviluppata una divergenza di senso tale che non esistesse più alcuna connessione evidente⁶.

Ullmann si rendeva però già pienamente conto della arbitrarietà del confine tra omonimia e polisemia per il secondo tipo di parole ed in tal modo consegnava alla semantica ed alla lessicologia il grave compito o di studiare le opinioni soggettive dei parlanti oppure di trovare mezzi scientifici per misurare il grado di vicinanza dei significati.

La prima direzione ha in realtà messo in luce l'enorme difficoltà di identificare la coscienza linguistica di una comunità e addirittura l'impossibilità di farlo nel caso di descrizione di stadi linguistici precedenti⁷.

⁴ A questo proposito vedi più avanti alle pagg. 237-238.

⁵ S. Ullmann, *Semantics. An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford 1962, cap. 7.

⁶ Non dissimile l'opinione di O. Ducháček (*L'homonymie et la polysemie*, in «Vox Romanica» 21 (1962), pp. 49-56) che distingue tra omonimi veri (di diversa etimologia), omonimi apparenti o semantici (per allontanamento del significato) e parole polisemiche (dove c'è coscienza dell'unità) ed è costretto a concludere, a p. 56: « (...) du point de vue synchronique, il n'est pas toujours facile (parfois pas même possible) de résoudre s'il s'agit de la polysemie ou de l'homonymie ».

⁷ Vedi: J. Schildt, *Gedanken zum Problem Homonymie-Polysemie in synchroner Sicht*, in «Zeitschr. für Phonetik, Sprachw. und Kommunikationsf.» 22 (1969), pp. 352-359.

Invece i tentativi di analisi del significato hanno registrato qualche successo da quando, con una terminologia a volte esasperante per la sua complessità (semema, semantema, sema, semasema, noema, tratto semantico ecc.), si sono meglio precisate le definizioni di segno, significato, senso, con notevoli contributi da parte di linguisti, lessicologi e lessicografi tedeschi o che operano in Germania⁸.

Ma di un altro problema Ullmann aveva additato giustamente l'urgenza: mentre l'atto di *parole*, il testo, possiede tante possibilità di eliminare ogni tipo di ambiguità per mezzo di elementi formali (come flessione e genere), sintattici (valenze) e di sostanza (contesto)⁹, al lessicografo, che, partendo nella maggior parte dei casi dal piano formale (fonemi e grafemi), deve isolare un lessema e descriverne l'uso, la distinzione tra omonimi e parole polisemiche si impone indilazionabilmente.

La gravità del compito del lessicografo sta nel fatto che egli deve chiarirsi quali unità linguistiche intende catalogare e quali ne sono gli elementi di individuazione; in base a ciò egli deve poi decidere sui criteri di rappresentazione simbolica dell'identità e della diversità (caratteri tipografici, numerazione, segni diacritici) e sul migliore metodo di descrizione dei rapporti di significato che intercorrono tra le varie unità.

⁸ Vedi, tra gli altri: W. Schmidt, *Lexikalische und aktuelle Bedeutung*, Berlin 1963. K. Heger, *op. cit.*; H. Henne, *Semantik und Lexikographie. Untersuchungen zur lexikalischen Kodifikation der deutschen Sprache*, Berlin 1972; H. E. Wiegand, *Synchronische Onomasiologie und Semasiologie. Kombinierte Methoden zur Strukturierung der Lexikographie*, in «Germanistische Linguistik» 3 (1970), pp. 243-384 e *Einige Grundbegriffe der lexikalischen Semantik*, in *Funk-Kolleg Sprache*, 2, Frankfurt a. Main 1973, pp. 23-39, *Lexikalische Strukturen I/II* in *Funk-Kolleg Sprache*, 2, cit., pp. 40-69. E. Coseriu, *Sprache. Strukturen und Funktionen*, Tübingen 1973 e *Probleme der strukturellen Semantik*, Tübingen 1973.

⁹ Cfr. W. A. Koch, *Zur Homonymie und Synonymie*, in «Acta Ling. Acad. Scient. Hung.» 13 (1963), pp. 65-91.

* * *

Come autrice di un'opera lessicografica¹⁰, non ho avuto tuttavia fino ad ora la necessità di elaborare un metodo di distinzione delle unità linguistiche su base semantica sincronica, trattandosi per l'AEIT di confronto etimologico tra due lingue. Risultava allora ovvio il criterio di individuazione nella comune origine della forma. Quindi: un solo lemma per *Band* «nastro», «vincolo» e «volume», per *Bank* «panca», «banco» e «banca», per *Nagel* «ungghia» e «chiodo», per *Schloß* «serratura» e «castello», «residenza principesca»; due lemmi invece per *Drossel* «tordo (bottaccio)» e *Drossel* «gola», «trachea», per *Mark* «territorio di confine», «marco» e *Mark* «midollo», per *rösten* «arrostire» e *rösten* «macerare» ecc.¹¹.

Poiché non si può sperare che l'identità di etimo assicuri sempre ai significati relazioni più strette che tra parole di diversa origine¹², il caso dei dizionari sincronici di una lingua contemporanea è diametralmente opposto e quindi il principium individuationis dovrebbe essere cercato nella sincronia o della forma o del significato (o di entrambi?) mediante appositi tests (come classe delle pa-

¹⁰ P. G. Scardigli-T. Gervasi, *Avviamento all'etimologia inglese e tedesca*, Firenze 1978 (AEIT).

¹¹ Il caso della doppia voce *Bauer* «contadino» e «gabbia» è più complesso, trattandosi, in ultima analisi, per entrambi i lemmi di possibile ricostruzione della radice i.e. BHU- «essere», «generare»; poiché però l'AEIT non mira tanto a ricostruire radici comuni, quanto a percorrere la storia di entità linguistiche morfologicamente e semanticamente caratterizzate, la formazione con prefisso a.t.a. *giburo* > ted. *Bauer*¹ andava senza dubbio isolata da a.t.a. *bür* «casa», «camera» > ted. *Bauer*².

¹² Si paragoni ad esempio il rapporto tra i significati di *Schloß* (da a.t.a. *sloz*) con quello tra i significati di *Leiter* masch. (nome d'ag. da *leiten*) e femm. (nom. instr. dalla radice i.e. KLEI- del verbo *lehnen*) e di *Spieß* masch. «spiedo» (da a.t.a. *spiz*) e masch. «lancia» (da a.t.a. *spioz*, di etimo oscuro) e si tenga presente che questa circostanza ha reso possibili vari casi di etimologia popolare.

role, valenza sintattico-semantica, pronominalizzazione, struttura derivazionale, opinione dei parlanti ecc.).

* * *

A questo punto si pongono due interrogativi:

- Esistono problemi specificamente tedeschi riguardo all'omonimia e alla polisemia rispetto a quelli, ad esempio, delle altre lingue europee?
- Per risolvere le difficoltà nella prassi lessicografica è necessaria una nuova teoria semantica?

Ritengo che la risposta alla prima domanda sia senza altro positiva: la linguistica, la lessicologia e la lessicografia teorica tedesca, relativamente poco note a livello internazionale, sono invece la base di confronto essenziale ed insostituibile per chi di quest'aspetto della lingua tedesca voglia occuparsi da qualsiasi punto di vista. E' certamente in quest'ambito che avranno, infatti, giusta valutazione la probabilità di individuazione del segno sulla base di elementi formali come il genere (*Erbe* masch. ≠ *Erbe* neutro, *Gehalt* masch. ≠ *Gehalt* neutro, *Heide* femm. ≠ *Heide* masch., *Tau* masch. ≠ *Tau* neutro ecc.)¹³ e il modo di formazione del plurale (ad es. *Bände* ≠ *Bänder*, *Mütter* ≠ *Muttern*, *Worte* ≠ *Wörter* ecc.) e il fenomeno dell'omonimia paradigmatica (es. /gruben/ da /grube/ e da /graben/, /meine/ da /mein/ e da /meinen/, /stillen/ da /stillen/ e da /still/, /westen/ da /weste/ e da /westen/ ecc., per restare solo nell'ambito lessicale e non morfematico), nonché dell'omonimia tra valenze diverse (ad es. *allein* agg. e cong., *eben* agg. e avv., *hängen* tr. e intr. ecc.).

¹³ Cfr *Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache* (*Der große Duden Bd. 4*), 2ª ediz., Mannheim 1966, pp. 148-149: «Liste gleichlautender verwandter Substantive mit verschiedenem Geschlecht und verschiedener Bedeutung» e «Liste gleichlautender nichtverwandter Substantive mit verschiedenem Geschlecht und verschiedener Bedeutung».

Secondaria risulterà invece l'interpretazione degli omofoni e degli omografi — centrale ad esempio per la lingua inglese — strettamente legata al grado di acculturamento dei parlanti¹⁴.

Rispetto alla complessità dei punti di vista possibili ritengo che proprio l'aspetto lessicografico del problema possa trovare negli studi recenti di lessicografia, semasiologia e onomasiologia in Germania concreti spunti, non ancora, a mio avviso, sufficientemente raccolti né dai 'teorici' né dai 'pratici'.

Punti di appoggio essenziali sono per me l'impostazione del problema dell'unità del segno in Heger 1969, l'analisi della forma del significato lessematico di J. Bahr¹⁵ e il modello lessicografico sulla base di operazioni semasiologiche e onomasiologiche in Henne 1972.

Il criterio di Heger di identificare il segno su base formale, ma differenziando su tre livelli (quello del monema, quello del vocabolo e quello della parola) l'interpretazione dei fenomeni correlati dell'omonimia, della polisemia, della sinonimia e della polimorfia¹⁶, fornisce anche la giustificazione di uno studio del rapporto omonimia-polisemia limitato al solo aspetto lessicografico e mi interessa quindi di sottolinearlo preliminarmente.

Vedremo più avanti come la tesi di Heger che, a livello di vocabolo (quello quindi su cui ci moviamo), esistono più segni (tanto nel caso dell'omonimia, della polisemia che della sinonimia) se è diversa la classe e invece si ha un unico segno (tanto nel caso dell'omonimia, della polisemia che della polimorfia) se la classe è uguale, offre una possibilità di partenza per valutare gli elementi formali a livello di lemma, respingendo la distinzione tra omonimia e polisemia tutta all'interno del significato.

¹⁴ Cfr. K. Heger, *Homographie, Homonymie und Polysemie*, in «Zeitschr. für roman. Philol.», 79 (1963), pp. 471-491.

¹⁵ J. Bahr, *Aspekte eines Lexikmodells*, in «Zeitschr. der germ. Ling.», 2 (1974), pp. 145-170.

¹⁶ Cfr. anche M. Wandruszka, *Polymorphie und Polysemie*, in *Festschrift für Hugo Moser*, Düsseldorf 1969, pp. 218-232.

* * *

Negli ultimi vent'anni la lessicografia del tedesco ha fatto notevoli sforzi di ampliamento, in particolare con la pubblicazione di:

- R. Klappenbach - W. Steinitz, *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, 6 Bde., Berlin 1964 - 1977 (W.D.G.).
- G. Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Gütersloh 1968 (Wa.).
- *Duden. Bedeutungswörterbuch*, bearb. v. P. Grebe, R. Köster, W. Müller, Mannheim 1970 (Du.Be.).
- *Duden, Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in sechs Bänden*, Mannheim 1976-1980 (Gr.Du.).

Va inoltre menzionato l'avvio della pubblicazione del Brockhaus-Wahrig, *Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*, Stuttgart 1980—.

Si tratta in tutti i casi di repertori del lessico contemporaneo ed in particolare della lingua colta ufficiale con aperture più o meno ampie verso la *Umgangssprache*, i linguaggi speciali, i forestierismi, le varietà regionali.

Da varie parti anche questi nuovi vocabolari sono stati esaminati e messi a confronto per rilevare disparità nelle scelte riguardo alla distinzione dei vocaboli omonimici da quelli polisemici¹⁷.

Una rapida occhiata al risultato statistico di queste analisi ci dice ad esempio che in Du.Be., Wa., W.D.G. e inoltre in Du.R. e Du.St.¹⁸ tra i lemmi

¹⁷ Cfr. H. J. Weber, *Mehrdeutige Wortformen im heutigen Deutsch*, Tübingen 1974, in particolare alle pagine 18-19; R. Bergmann, *Zur Abgrenzung von Homonymie und Polysemie im Neuhochdeutschen*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 210 (1973), pp. 22-40. Accenni anche in: G. Augst, *Morpheminventar zur neuhochdeutschen Gegenwartssprache*, I, Giesesen 1972, pp. 31-35 e I. Rosengren, *Ein Frequenzwörterbuch der modernen Zeitungssprache wie und wozu?*, in «Beiträge zur Ling. und. Informationsverarbeitung», 14 (1968), pp. 7-21 e p. 11.

¹⁸ *Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache (Der große Duden Bd. 1)*, 16ª Ediz., Mannheim 1967 e *Duden. Stilwörterbuch*

Acht, auf, Bahn, Ball, Band, Bank, Bauer, bewegen, Boden, Büchse, da, Ding, Flur, Fuchs, Galle, Gehalt, Golf, Grille, Hahn, hängen, Hut, Kater, Kohl, Krebs, Kreuzer, Krug, lauter, Mark, Mensch, Messe, Miete, Schild, Schloß, See, senden

soltanto *Ball, Golf, Mark* e *Miete* sono concordemente trattati come omonimi, mentre per esempio *Auge, Bart, Bein, Gesicht, heilen* sono concordemente considerati lessemi polisemici.

Per nessuna di queste analisi lo scopo è la descrizione del fenomeno dell'omonimia nel tedesco e neppure emerge un profilo delle opere lessicografiche prese in esame. In particolare a Bergmann il confronto serve per mettere in crisi l'impiego del termine omonimia in ambito semantico¹⁹, mentre si addirebbe soltanto a definire l'ambiguità delle forme flesse. A sua volta il lavoro di Weber mira all'individuazione del materiale grafematico corrispondente alle unità linguistiche nell'ambito di un programma meccanizzato di elaborazione testuale e quindi non ne emergono considerazioni critiche molto utili né sugli omonimi né sulla lessicografia tedesca.

Mi sembra invece che non si dovrebbe perdere l'occasione di trarre da un'indagine sugli omonimi e le parole polisemiche tedesche come problema lessicografico quante più informazioni sulla coerenza interna dei lessici, suggerimenti sulla prassi di descrizione del significato all'interno dei lemmi e indicazioni sull'effettiva entità del fenomeno nell'uso quotidiano.

Di qualche utilità è in questo senso piuttosto il saggio di J. Scharnhorst 1969²⁰, che, seguendo un metodo di ve-

der deutschen Sprache (Der große Duden, Bd. 2), 6ª Ediz., Mannheim 1971.

¹⁹ In ciò Bergmann si rifà anche alla posizione di Heger 1963, *op. cit.*, poi superata in Heger 1969, *op. cit.*

²⁰ J. Scharnhorst, *Zur semantischen Struktur des Wortschatzes der deutschen Gegenwartssprache*, in «Zeitschr. für Phonetik, Sprachw. und Kommunikationsf.», 22 (1969), pp. 502-517.

rifica della struttura del lessico tedesco sulla base di interviste con 'parlanti medi', controlla le sue risultanze riguardo al lessema *Fuchs* con la descrizione del significato del lemma corrispondente nel W.D.G. Ne derivano infatti suggerimenti per una rappresentazione dei sememi all'interno della voce tale da far risaltare tanto la presenza di vari subsistemi che della polisemia e dell'omonimia, senza che per altro vengano affrontati, trattandosi di analisi di un unico lessema, i problemi formali riguardo all'identità del vocabolo.

Anche per Scharnhorst, come per Heger, Henne²¹ e Ströbl²², polisemia e omonimia si distinguono per la presenza nel primo caso di almeno un sema in comune tra i vari sememi e questo elemento non coincide con il noema, che ha carattere interlinguistico²³ o almeno interlessematico²⁴, ma con quello che Henne definisce *Semasem*.

Il criterio sembra senz'altro convincente, ma ha valore scientifico solo se si individuano operazioni per la analisi semica che non rivestano carattere di arbitrarietà. In questo senso la proposta di Henne 1972 è la più dettagliata²⁵ e ne esistono già primi tentativi di applicazione. Interessante mi sembra soprattutto quello di P. Kühn²⁶

²¹ K. Heger, *Die Semantik*, cit., p. 177; H. Henne, *Semantik*, cit., pp. 159-151.

²² A. Ströbl, *Polysemie-Homonymie*, in *Beiträge zur generativen Grammatik. Referate des. 5. linguistischen Kolloquiums*, Braunschweig 1971, pp. 258-263.

²³ Così in G. F. Meier, *Noematische Analyse als Voraussetzung für die Ausschaltung der Polysemie*, in *Zeichen und System der Sprache*, III, Berlin 1966, pp. 117-145.

²⁴ H. Henne, *op. cit.*, p. 129.

²⁵ Essa si articola in quattro operazioni: 1) scelta dei lessemi per la costituzione di un paradigma onomasiologico; 2) prove di commutazione sui lessemi scelti, per individuare l'eventuale omonimia o polisemia; 3) descrizione della somma delle sostanze del significato, coincidente con la collezione noematica solo nel caso della monosemia; 4) individuazione dei tratti semantici (semi) delle sole collezioni noematiche interne al paradigma mediante altre prove di commutazione (*op. cit.* 130).

²⁶ P. Kühn, *Der Grundwortschatz. Bestimmung und Systematisierung*, Tübingen 1979.

per un nuovo impianto di un lessico di base tedesco: tra l'altro Kühn prende in esame la voce /bauer/ nel Gr.Du.²⁷ allo scopo di dimostrare l'insufficiente chiarezza nella descrizione della complessa struttura omonimica e polisemica del vocabolo.

La lettura di Kühn mi sollecita le seguenti domande: Come mai non vengono prese in esame dettagliatamente sotto la stessa prospettiva le risultanze dei dizionari di base esistenti? In che relazione pone Kühn il suo esempio di applicazione del metodo di Henne con una formula espositiva che abbia la necessaria chiarezza e semplicità per rendere la voce consultabile ed utilizzabile anche dai non esperti?

* * *

Una risposta alla prima domanda è senz'altro che anche in questo caso l'interesse non è per caratteri specifici e consistenza del fenomeno dell'omonimia in tedesco, ma solo per il problema linguistico teorico e la sua possibilità di risoluzione lessicografica. E' però vero che i lessici di base e le liste di frequenza del tedesco²⁸, che, a quanto si sostiene da molte parti, forniscono gli strumenti per la comprensione dell'85-90% di un testo 'normale'²⁹ e quindi potrebbero dare un'immagine molto si-

²⁷ P. Kühn, *op. cit.*, p. 97.

²⁸ Ricordo qui solo i più importanti e recenti, considerato che questo tipo di lessici è soggetto a rapido invecchiamento: R. Michéa, *Vocabulaire Allemand Progressif*, Paris 1959; H. H. Wängler, *Rangwörterbuch hochdeutscher Umgangssprache*, Marburg 1963; H. Meier, *Deutsche Sprachstatistik*, I-II, Hildesheim 1964; H. Matutat, *Deutsche Grundsprache. Wort- und Satzlexikon*, Stuttgart 1969; J. A. Pfeffer, *Grunddeutsch. Basic (Spoken) German Dictionary For Every Day Usage*, Englewood Cliffs 1970; H. Steger-M. Keil, *Der deutsche Mindestwortschatz 2000. Dt.-Jap.*, Ismaning b. München 1974; H. Öhler-C. Heupel, *Grundwortschatz Deutsch. Essential German. Aléman fundamental*, Stuttgart 1975.

²⁹ Cfr. tra gli altri la prefazione di Öhler, *op. cit.*, p. 3 e J. A. Pfeffer, *op. cit.*, p. IX.

gnificativa della lingua contemporanea, sono in parte fondati su metodi di rilevamento risultati in seguito decisamente erronei³⁰.

Uno degli elementi più palesemente insoddisfacenti di questi lessici è proprio l'indicazione del significato e soprattutto la poca chiarezza sui rapporti esistenti tra il significato, e ancor più tra gli eventuali sememi, e l'unità linguistica registrata per una certa frequenza e rango. Nulla da meravigliarsi quindi se confrontando varie liste fra loro si constateranno le stesse e ancor maggiori divergenze di trattamento degli omonimi e delle parole polisemiche che negli altri lessici.

Ma veramente dai vocabolari di base non si possono trarre altre indicazioni? Ritengo non superflua una breve indagine su quello che tra essi è, a mio avviso, il più attendibile per la serietà e complessità dei procedimenti di rilevamento usati e l'equilibrata valutazione della frequenza e del rango³¹: il *Grunddeutsch* di A. J. Pfeffer, elaborato con la collaborazione della Deutsche Forschungsgemeinschaft, la Abteilung für deutsche Sprache und Literatur della Deutsche Akademie der Wissenschaften a Berlino, la Österreichische Akademie der Wissenschaften a Vienna e altri istituti universitari.

Il dizionario registra circa 3000 vocaboli, raccolti per mezzo di elaborazione elettronica da interviste e dallo spoglio di giornali e riviste, con vari correttivi soggettivi, oggettivi ed empirici³².

La spiegazione del significato è affidata al corrispondente o ai corrispondenti in inglese e al metodo contestuale

³⁰ P. Kühn, *op. cit.*, fa un'esauriente analisi di questi criteri alle pagg. 23-69.

³¹ Per « rango » s'intende qui il numero dei 'luoghi' (interviste, parlanti, testi, temi, contesti ecc.) su cui è suddivisa la frequenza di un lessema.

³² Per la descrizione del metodo cfr. J. A. Pfeffer, *Grunddeutsch. Erarbeitung und Wertung dreier deutscher Korpora. Ein Bericht aus dem 'Institute for Basic German, Pittsburgh'*, Tübingen 1975 e J. A. Pfeffer, *Grunddeutsch. Basic (Spoken) German Word List. Grundstufe*, Englewood Cliffs, 1964.

(una frase tedesca per ogni semema); si presenta quindi come un dizionario bilingue.

Osserviamo subito che vi figurano come lemmi separati tutti i vocaboli con diversa flessione e diversa classe sintattica, indipendentemente dalla vicinanza del significato lessicale. Quindi:

/acht/ num. e /acht/ sost.femm.
 /allein/agg. e /allein/ cong.
 /arm/agg. e /arm/ sost. masch.
 /band/sost.neutro e /band/sost.masch.
 /bank/ con plur. ..e e /bank/ con plur. -en
 /dank/ prep. e /dank/ sost. masch.
 /eben/ agg. e /eben/ avv.
 /ehe/ cong. e /ehe/ sost.
 /fahren/ vb.tr. e /fahren/vb.intr.
 /fest/ agg. e /fest/sost. neutro
 /gefallen/ sost.masch. e /gefallen/ vb.
 /gott/ sost.masch., plur., ..er e /gott/sost.masch. plur.—
 /gummi/sost. masch. e /gummi/sost.neutro
 /gut/agg. e /gut/sost. neutro
 /hängen/vb.tr. e /hängen/vb.intr.
 /krebs/sost. masch., plur.-e e /krebs/sost. masch.,plur.—
 /kunde /sost. masch. e /kunde/sost.femm.
 /leiter/ sost. masch. e /leiter/ sost. femm.
 /mal/ avv. e /mal/sost.neutro
 /moment/sost.masch. e /moment/ sost.neutro
 /morgen/avv. e /morgen/sost.masch.
 /paar/agg. e /paar/sost.neutro
 /passieren/vb.tr. e /passieren/vb.intr.
 /reich/ agg. e /reich/ sost. neutro
 /reiten/vb.tr. e /reiten/vb.intr.
 /rücken /vb. e /rücken/sost.masch.
 /schaffen/vb.deb. e /schaffen/vb.forte
 /schuld /sost. femm.,plur.-en e /schuld/sost. femm., plur.—
 /schwimmen/vb.tr. e /schwimmen/vb.intr.
 /see/sost.masch. e /see/sost.femm.
 /sein /vb. e /sein/agg.
 /stock/sost.masch., plur. ..e e /stock/sost. masch.,plur.—

/stürzen/vb.tr. e /stürzen/vb.intr.
 /tauchen /vb.tr. e /tauchen/ vb.intr.
 /trauen/vb.tr. e /trauen/ vb.intr.
 /treiben/vb.tr. e /treiben/vb. intr.
 /treten /vb.tr. e /treten/vb.intr.
 /über/ prep. + dat. e /über /prep. + acc.
 /überlegen/agg. e /überlegen/vb.
 /verlegen/agg. e /verlegen/vb.
 /wahl/sost.femm.,plur.-en e /wahl/sost.femm.,plur.—
 /während/prep. e /während/cong.
 /weg/sost.masch. e /weg/avv.
 /weise/ agg. e /weise/ sost.femm.
 /wert/ agg. e /wert/sost.masch.
 /wort/ sost. neutro, plur.-e e /wort/ sost.neutro,plur. ..er

Il metodo dell'individuazione del vocabolo su basi formali (interne ed esterne) non risulta a prima vista del tutto trasparente nell'applicazione sia per il caso di *über* (stessa classe) che per la presenza di una unica voce per *ab* prep. e avv., da avv. e cong., *erst* agg. e avv., *gerade* agg. e avv., *gleich* agg. e avv.

Se facciamo però un rapido confronto con il vocabolario, pure bilingue, di Michéa vi constatiamo ben altra insicurezza di metodo³³.

Rispetto alle liste di 'omonimi parziali' della *Duden Grammatik* menzionate già alla nota 13, il *Grunddeutsch* mostra le seguenti assenze:

I lista:

/bauer/sost.neutro, /bord/sost.masch. e sost.neutro, /bund/ sost.masch e sost.neutro, /chor/ sost.masch. e sost.neutro, /ekel/sost.masch. e sost.neutro, /erbe/sost.neutro, /erkenntnis/sost.neutro, /fasson/sost. neutro e sost. femm., /flur/ sost.masch. e sost. femm., /gefallen/sost.neutro, /gehalt/

³³ Ad es.: unico lemma per /allein/, /fahren/, /gummi/, /schuld/, /stock/, /wort/; due lemmi per /eben/, /gleich/, /hängen/, /morgen/, /schild/, /see/.

sost.masch e sost. neutro, /hut/sost.femm., /junge/sost. neutro, /kaffee/sost. neutro, /kredit/sost.masch. e sost. neutro, /Kristall/sost.masch. e sost. neutro, /maß/sost. femm., /mensch/sost. neutro, /nickel/sost. masch. e sost. neutro, /pack/sost. masch. e sost. neutro /schild/sost. masch., /steuer/ sost. masch. e sost. neutro, /stift/ sost. masch. e sost. neutro, /verdienst/sost. masch. e sost. neutro, /wehr/ sost. femm. e sost. neutro, /wurm/sost.neutro.

II lista:

/alp/sost.masch. e sost. femm., /harz/sost. masch. e sost. neutro, /heide/sost.femm. e sost. masch., /kiefer/ sost.masch. e femm., /koller/ sost. masch. e sost. neutro, /lama/ sost. masch. e sost. neutro, /mangel/ sost. femm., /mark/ sost. neutro, /marsch/sost.femm., /mast/sost.femm. e sost.masch., /messer/sost. masch., /ohm/sost.masch. e sost.neutro, /otter/sost. masch. e sost.femm., /reis/sost.masch. e sost.neutro, /tau/sost.neutro, /taube/sost.femm., /tor/sost.masch.

Per la classe dei sostantivi — solo ad essi si riferiscono le due liste — il tedesco fondamentale di Pfeffer sembra registrare quindi solo il 14% circa dei casi di conflitto omonimico tra unità linguistiche diversificate formalmente dal solo genere grammaticale; frequenza e rango ne escludono l'86%.

Rivolgiamoci ora ai vocaboli formalmente identici, ma con struttura di significato complessa: essi costituiscono sempre un unico lemma, i cui sememi sono distinti con numeri arabi, senza che nulla segnali particolari priorità e divergenze. Mi sembra che debbano essere prese in considerazione le voci seguenti:

<i>voce</i>	<i>corrispondenti inglesi dei vari sememi</i>
Anlage	: 1 installation; 2 enclosure
anlegen	: 1 to build; 2 to dock; 3 to invest
annehmen	: 1 to accept; 2 to assume
anstellen	: 1 to employ; 2 to turn on; 3 to pull (a trick etc).

anziehen	: 1 to put on; 2 to attract; 3 to wear; 4 to tighten
backen	: 1 to bake; 2 to fry
Bahn	: 1 train; 2 station; 3 trolley, streetcar; 4 road, track
Ball	: 1 ball; 2 dance
Blase	: 1 blister; 2 bubble
Blatt	: 1 leaf; 2 sheet; 3 page
Boden	: 1 ground; 2 soil; 3 attic; 4 floor
da	: 1 there; 2 so
Druck	: 1 pressure; 2 print
Eis	: 1 ice; 2 ice cream
erhalten	: 1 receive; 2 support
Fach	: 1 field; 2 business; 3 shelf, box
Feder	: 1 feather; 2 pen; 3 spring
Flügel	: 1 wing; 2 grand piano
Futter	: 1 fodder; 2 lining
Gang	: 1 gear; 2 gait, walk; 3 walk, stroll; 4 aisle; errand
Geist	: 1 mind; 2 spirit; 3 wit, intellect; 4 ghost
gerade	: 1 just; 2 straight; 3 even; 4 exactly; 5 especially
Geschäft	: 1 business; 2 store; 3 affaire
Geschlecht	: 1 sex; 2 gender
Glas	: 1 glass; 2 (eye) glass(es)
Grund	: 1 reason; 2 bottom; 3 ground
Hahn	: 1 rooster; 2 faucet
Hals	: 1 neck; 2 throat
halten	: 1 to hold; 2 to keep; 3 to stop; 4 to stock; 5 to get, to take; 6 to last, to hold up
heißen	: 1 to mean; 2 to be called; 3 to tell, to bid
Herr	: 1 gentleman; 2 mr.; 3 sir; 4 master; 5 boss
Hof	: 1 farm; 2 yard; 3 court
Karte	: 1 map; 2 card; 3 ticket; 4 menu; 5 (post) card
Kasse	: 1 health plan; 2 cash register; 3 box office
kochen	: 1 to cook; 2 to boil
Kraut	: 1 cabbage; 2 weed
Laden	: 1 store, shop; 2 shutter

Land	: 1 country; 2 (federal)state; 3 land
lang	: 1 long; 2 tall
Mädchen	: 1 girl; 2 (house)maid; 3 girl friend
Marke	: 1 (postage) stamp; 2 brand; 3 make
Menge	: 1 crowd; 2 amount
Mist	: 1 manure; 2 garbage
Nadel	: 1 needle; 2 pin
Note	: 1 note; 2 mark, grade; 3 (bank)bill
Preis	: 1 price; 2 prize
Reifen	: 1 tire; 2 ring
richten	: 1 to fix; 2 to judge; 3 to repair; 4 to prepare
Schirm	: 1 umbrella; 2 shade
Schloß	: 1 lock; 2 castle
schwer	: 1 heavy; 2 hard; 3 serious
Sendung	: 1 (radio)channel; 2 shipment
Sinn	: 1 sense; 2 meaning, intent; 3 sense, way
stimmen	: 1 to be right; 2 to check; 3 to vote; 4 to tune
Stunde	: 1 hour; 2 lesson
Tasche	: 1 pocket; 2 purse
teuer	: 1 expensive; 2 dear; 3 dearly
Tor	: 1 gate; 2 door; 3 goal
Verband	: 1 bandage; 2 fraternity, association
Zug	: 1 train; 2 column; 3 move; 4 feature; 5 draft; 6 puff

Quindi 60 casi (su 3000 voci) di polisemia accentuata (o di omonimia) di unità formalmente identiche (2%).

Inoltre i seguenti vocaboli appaiono nel *Grunddeutsch* con un unico semema: *Band* sost. neutro (« ribbon »), *Bär* (« bear »), *bauen* (« to build »), *Bild* (« picture »), *Enkel* (« grandson »), *Gesicht* (« face »), *Krug* (« pitcher », « jug »), *Nagel* (« nail »), *Rat* (« advice »). Questa circostanza induce a credere che i sememi assenti non abbiano raggiunto il livello di frequenza e rango minimi per essere inclusi nella lista³⁴ e che quindi non le semplici unità

³⁴ Anche qui grosse divergenze con Michéa, che registra: /bauen/ 1 « construire », 2 « cultiver »; /bild/ « l'image », « le tableau »; « la photographie »; /gesicht/: 1 « le visage », 2 « la vue » (sens); /nagel/ 1 « l'ongle »; 2 « le clou ». /rat/ manca del tutto.

formali, ma le unità di significato sono state selezionate per il *Grundwortschatz*³⁵.

Interessante il caso della voce *Bild*, per la quale il metodo della sinonimia interlinguistica, data la polisemia di inglese *picture*, non permette l'analitica descrizione del significato, reso solo parzialmente con il metodo contestuale³⁶.

Nonostante le buone prove di coerenza che confermano le qualità di questo vocabolario rispetto agli altri dello stesso tipo e nonostante una certa attendibilità statistica dei risultati, l'intenzione didattico-linguistica del *Grunddeutsch* rivela i suoi limiti come strumento per una indagine sul fenomeno della polisemia e omonimia poiché non chiarisce la struttura del contenuto; per altro, proprio per le finalità dell'opera, lo stesso metodo di descrizione del significato non promette, per l'aspetto preso in esame, buoni successi. Come infatti presupporre che vocaboli semanticamente complessi, come *anlegen*, *Boden*, *Gang*, *richten*, *Verband*, *Zug* ecc., senza alcuna diversificazione formale, si trasformino in oggetti di apprendimento facili e non oscuri, se la descrizione non fa risaltare la regolarità dei rapporti semantici³⁷?

³⁵ Pur con tutta l'approssimazione dovuta alle incertezze metodologiche, il dato statistico si può considerare comunque ben più attendibile per il lessico fondamentale tedesco che quello rilevato da H. Meier (*op. cit.*, p. 30) sulla base della sua lista, che raccoglie, con il solo criterio della frequenza, materiale scritto anche ottocentesco, senza registrarne il significato: «Doch ergab eine Auszählung, daß die Zahl der Homonyme auch nicht überschätzt werden sollte: von den 3295 Wortformen der Häufigkeitsstufen I-V waren etwa 84% eindeutig, zumindest hauptdeutig (Fünf Sechstel), 12% doppeldeutig, und nur 4% umfaßten drei und mehr verschiedene Bedeutungen ».

³⁶ La frase (ambigua) «Ist das ein Bild Ihrer Tochter?» e inoltre: «Ich habe sein Bild noch heute vor Augen»; «Sind Sie im Bilde?»; «Können Sie sich ein Bild machen von meiner Lage?».

³⁷ Concordo pienamente con Scharnhorst quando afferma (*op. cit.*, p. 502): «Nach meiner Auffassung ist die Qualität eines Wörterbuches umso höher, je besser es den Verfassern gelingt, die semantischen und lexikologischen Gesetzmäßigkeiten des zugrundeliegenden Wortmaterials theoretisch widerzuspiegeln ».

La distinzione dei lemmi (e cioè dei vocaboli nel senso di Heger) su base formale operata con una certa coerenza da Pfeffer ha certamente il risultato positivo di semplificare la stratificazione dei sememi, spesso assai diversi, nella descrizione del significato delle voci. All'interno di ogni unità formale però il bilinguismo del *Grunddeutsch* e il metodo descrittivo usato non offrono molte possibilità di far emergere la struttura del contenuto. La situazione di un dizionario di base è tuttavia particolarmente semplice poiché la selezione operata esclude o tende ad escludere tutte quelle varietà diastratiche e diatopiche che secondo Coseriu costituiscono altri sistemi o subsistemi³⁸, eliminando così una buona porzione di supposta omonimia (o polisemia).

Se quindi sotto la prospettiva della descrizione linguistica sincronica del fenomeno in tedesco i lessici di base offrono particolari stimoli all'indagine, dal punto di vista lessicografico ancor più significativo si presenta il test condotto su un'opera vasta e complessa come il *Duden Wörterbuch* in sei volumi.

Nell'introduzione, a p. 4 del primo volume, si legge:

Gleichlautende Wörter (Homonyme) werden durch hochgestellte Zahlen vor dem Stichwort unterschieden. Sie sind wie folgt angesetzt worden:

1) Diachronisch (in bezug auf die geschichtliche Entwicklung): zwei oder mehrere Wörter / synchronisch (in bezug auf den gegenwärtigen Sprachgebrauch): zwei oder mehrere Wörter = gleichlautende Wörter (z.B. ¹Ball-²Ball; ¹sein-²sein; ¹sieben-²sieben).

2) Diachronisch: zwei oder mehrere Wörter / synchronisch: ein Wort = ein Wort mit mehreren Bedeutungen (z.B. Kette; Kohl; Speiß; Geruch).

3) Diachronisch: ein Wort / synchronisch: zwei oder mehrere Wörter, und zwar auf Grund äußerer (grammatischer bzw. morphologisch-syntaktischer) und inhaltlicher (semantischer) Kriterien

³⁸ E. Coseriu, *Probleme*, cit., pp. 38-39.

= gleichlautende Wörter (z.B. ¹Bank, die <Plural: Bänke> - ²Bank, die <Plural: Banken>; ¹hängen, hängte, gehängt - ²hängen, hing, gehangen; ¹Schild, der - ²Schild, das).

4) Diachronisch: ein Wort / synchronisch: (eventuell) zwei oder mehrere Wörter, aber lediglich auf grund inhaltlicher (semantischer) Kriterien = ein Wort mit mehreren Bedeutungen (z.B. Feder; Flügel; Geschoß; Schloß).

5) Immer mit hochgestellten Zahlen gekennzeichnet werden Wörter, die gleich geschrieben, aber verschieden ausgesprochen werden, sogenannte Homographe (z.B. ¹Tenor - ²Tenor: ¹modern - ²modern).

Il criterio dell'individuazione dell'unità lessicografica nei casi di omonimia o polisemia non poggia certamente sulla sola realtà linguistica attuale, né in modo diretto, né attraverso il filtro dell'analisi semica del lessicografo, ma sembra a prima vista una combinazione di elementi sincronici e diacronici. Ciò rende già di per sé difficile afferrare la natura dei rapporti semantici all'interno ed all'esterno del lemma al fruitore che non abbia nozioni e non si interessi di etimologia³⁹.

Sarà però opportuno chiarirsi quali relazioni di priorità esistano tra tutti i fattori presi in considerazione: origine della forma, significato attuale, caratteristiche morfosintattiche.

Mentre ai punti 1 e 2 sembra del tutto possibile accertare l'esistenza o meno dell'unità su base semantica sincronica (« in bezug auf den gegenwärtigen Sprachgebrauch ») ai punti 3 e 4 risulta invece chiaramente che il criterio del significato non basta se non si valutano anche le caratteristiche morfosintattiche e la discriminante di questo doppio comportamento è costituita dall'origine della parola.

³⁹ L'indicazione in parentesi quadre, subito dopo la forma grafica del lemma e le sue caratteristiche morfologiche, delle forme originarie e del loro significato o, a volte, delle intenzioni denominative originarie, può anzi, a mio parere, ostacolare otticamente e confondere l'immagine dell'uso attuale data dal corsivo seguente. Il metodo di Wahrig di indicazioni etimologiche in posizione accessoria a chiusura della voce, mi sembra in questo senso preferibile.

Infatti, mentre il significato rende possibile il passaggio da due segni ad uno, il percorso inverso (rottura dell'unità originaria del segno) non è accettato. Ne risulta quindi il seguente schema di scelte

Tipo 1: + significato diverso = 1 lemma
Identica origine

Tipo 2: + significato diverso
+ caratteri morfo-sintattici diversi = 2 lemmi diversi

Tipo 3: + significato diverso = 2 lemmi

Diversa origine

Tipo 4: + significato 'simile' = 1 lemma

dove gli omonimi occupano il centro, le parole polisemiche la periferia. Accanto alle voci menzionate negli stessi capoversi su riportati, ho voluto controllare l'applicazione pratica di questi criteri per un campione di lemmi scelti tra quelli che, anche alla luce della loro inclusione in vocabolari di base, svolgono certamente un ruolo importante nella lingua tedesca attuale: /anziehen/, /band/, /bär/, /bauen/, /bauer/, /bild/, /blatt/, /enkel/, /gesicht/, /krug/, /laden/, /leiter/, /mark/, /nadel/, /nagel/, /note/, /pension/, /rat/.

Tenendo presente che il Gr. Du. ordina le voci con lessema graficamente identico mediante numerazione progressiva in alto a sinistra (es. ¹Band) e impiega numeri arabi in grassetto, con eventuale sottodivisione in lettere, per distinguere i sememi all'interno, i vari tipi risultano così rappresentati:

Tipo 1: grafia event. diff. morfo-sintatt.

(unica voce)	anziehen	valenze diverse
	Bär	gen. sing. -s e -en
	bauen	valenze diverse
	Bild	
	Blatt	
	Gesicht	plur. -er, senza plur., plur -e
	Laden	
	Nadel	

Nagel	
Note	
Pension	senza plur., plur -en
Rat	senza plur., plur ..e

oltre che *Feder, Flügel, Geschoß, Schloß*;

Tipo 2: ¹Band / ²Band neutro, plur. ..er, -e/masch., plur. ..e

¹Mark / ²Mark senza plur. / plur. -en

oltre che ^{1,2}Bank, ^{1,2}hängen, ^{1,2}Schild;

Tipo 3: ¹Enkel/²Enkel
(due voci) ¹Leiter/²Leiter masch., gen. sing. -s, plur. —/femm., plur. -en

^{1,2}Mark/³Mark femm., plur. -en/neutro, gen. -(e)s, senza plur.

oltre che ^{1,2}Ball, ^{1,2}sein, ^{1,2}sieben;

Tipo 4:
(una voce) Krug

oltre a *Geruch, Kette, Kohl, Spieß*, tutti formalmente identici.

Va notato che per *Bär* e *Gesicht* il lessema è ripetuto due volte, con numerazione progressiva (¹Bär e ²Bär, ¹Gesicht e ²Gesicht), ma all'interno della stessa voce e questo evidentemente per rendere conto della diversa flessione, mentre il risalto dato alle valenze sintattiche appare piuttosto incerto. Quest'unico segnale di distinzione precisa all'interno di voci del tipo 1 ci indica però chiaramente che l'ordine di importanza tra i criteri usati è il seguente: etimo, caratteristiche formali e flessionali, significato.

Per il resto il quid semantico che distingue i casi /bär/ (« orso » e « pillo », « mazza battente »), /gesicht/ (« volto », « aspetto », « vista » e « visione », « apparizione ») da quelli del tipo/hängen/ (« appendere » e « stare appeso »), /schild/ (« scudo », « stemma » e « insegna », « targa ») non risulta ben afferrabile ed è affidato al metodo di descrizione del significato all'interno delle voci.

Anche su questo aspetto si può e si deve fare quindi qualche rilevamento significativo in più⁴⁰.

Voci del Gr.Du. con descrizione dei sememi:

anziehen

1. <hat> a) *an sich ziehen, heranziehen*; b) (*bes. von Lebensmitteln*) *etw. aus der Luft der Umgebung, in der es sich befindet, aufnehmen*; c) *in seinen Bann ziehen, anlocken*. 2. <hat> a) *straffer spannen*; b) *festziehen*. 3. (landsch.) *bis auf einen Spalt schließen* <hat>; 4. a) *sich in Bewegung setzen* <hat>; b) (veraltet) *anrücken, heranziehen* <ist>; c) (Brettspiel) *den ersten Zug machen, das Spiel eröffnen* <hat>. 5. <hat> a) *jmdm., sich Kleidung anlegen*; b) *ein Kleidungsstück anlegen*; 6. (Börsenw., Kaufmannsspr.) *die* <Plural: Bänken> *hängen, hängte, gehängt - hängen, hing, [im Preis] steigen* <hat>; 7. [*das Tempo*] *in bestimmter Weise beschleunigen* <hat>. 8. (veraltend) *zitieren*.

La numerazione mette sullo stesso piano differenze di tratti sintagmatici formali del significato (1 ≠ 2, 3 ≠ 4)⁴¹ e di tratti sostanziali (diverso campo semantico per 5) e di sistema linguistico (varietà regionali e lingua professionale per 3 e 6).

⁴⁰ Si riproducono della voce, per brevità, solo gli elementi qui in discussione, cioè i sememi con i metacontesti; per gli esempi si rimanda alla lettura diretta sul Gr.Du.

⁴¹ Per il concetto di forma e sostanza del significato vedi Henne, *op. cit.*; sugli aspetti formali molto interessanti e dettagliate le proposte di J. Bahr, *op. cit.*, e inoltre: *Ein Modell zur Beschreibung von Wortbedeutungen*, in «Deutsche Sprache» 1975, pp. 243-254; *La structure sémantique des mots comme problème lexicographique*, in *Tavola rotonda sui grandi lessici storici* (Firenze, 3-5 maggio 1971), Firenze 1973, pp. 55-66. Per Bahr esiste per ognuna delle classi di parole (sostantivi, verbi, aggettivi, pronomi, particelle) un numero limitato di tratti paradigmatici (ad es. concreto/ astratto per i sostantivi, stato/divenire/azione per i verbi ecc.) e di tratti sintagmatici (ad es. valenze da 0 a 3 per i verbi; qualità, risultato, materia ecc. per i sostantivi; attributivo/avverbiale, predicativo ecc. per gli aggettivi ecc.), la cui combinazione dà la forma, o struttura, del significato.

Blatt

1. *flächiger, meist durch Chlorophyll grün gefärbter Teil höherer Pflanzen, der bei jeder Pflanzenart verschieden gebildet ist u. zur Assimilation, Atmung und Wasserverdunstung dient*. 2. a) *gleichmäßig, meist rechteckig zugeschnittenes Stück Papier*; b) *Buch-Heftseite*; c) *Kunstblatt*. 3. *Zeitung*. 4. *Spielkarte*. 5. *flächiger Teil eines Werkzeugs od. Geräts*. 6. (Jägerspr.) a) *Körperbezirk um die Schulter des Schalenwildes*; b) *Instrument zum Blatten*. 7. (Fleischerei) *Schulterstück vom Rind*.

L'assunzione della definizione scientifica a semema per 1 rende impossibile vedere se esistano e quali siano i semi in comune con 2 e soffoca l'elemento « flächig » in comune con 5, che sta con 1 in rapporto metaforico⁴², ma ne è troppo distanziato per l'introduzione di 3 e 4, in rapporto metaforico con 2. Il 6 ed il 7 appartengono a subsistemi diversi.

Krug

1. *zylindrisches od. bauchig geformtes Gefäß aus Steingut, Glas, Porzellan o.ä. mit einem od. auch zwei Henkeln, das der Aufnahme, der (nur vorübergehenden) Aufbewahrung, dem Ausschanken einer Flüssigkeit dient*. 2. (landsch., bes. nordd.) *Wirtshaus, Schenke*.

Si tratta in realtà di diversi sistemi linguistici; in ogni modo la dovizia di particolari accessori in 1 non permette di cogliere l'eventuale tratto comune « zum Ausschanken bestimmt » (recipiente e luogo).

Laden

1. <Pl. Läden> a) *Einzelhandelsgeschäft*; b) *Ladenlokal, Geschäft*. 2. <o.Pl.> (ugs.) (*eine nicht näher bestimmte*) *Sache, Angelegenheit, Unternehmung* o.ä. 3. <Pl. Läden, seltener: Laden> kurz für *Fensterladen, Rolladen*. 4. (Ballspiele Jargon) *Tor*.

Soltanto l'abbozzo di storia della denominazione all'inizio della voce riesce a tenere insieme i sememi 1 e 3; *Umgangssprache* e *Jargon* si mescolano con l'omonimia.

⁴² Qui metaforico è usato come definizione comune per tutte le figure.

Nadel

1. *mehr. od. weniger feiner, spitzer Gegenstand, Werkzeug aus Metall (od. entsprechend festem Stoff), das verschiedene Funktionen erfüllt.* 2. a) kurz für Nähnaedel; b) kurz für Stecknaedel; c) kurz für Anstecknaedel, Ziernaedel; d) kurz für Hutnaedel; e) kurz für Haarnaedel; f) kurz für Injektionsnaedel; g) kurz für Radiernaedel; h) kurz für Grammophonnaedel. 3. a) kurz für Stricknaedel; b) kurz für Häkelnadel. 4. (bes. Technik) *nadelförmiges Teil (mit unterschiedlicher Funktion).* 5. *beweglicher nadelförmiger Zeiger eines Meßinstruments.* 6. *nadelförmiges, meist immergrünes Blatt eines Nadelbaumes.* 7. kurz für Felsnaedel.

2 e 3 sono funzioni di 1; per 4 e 5, che appartengono al linguaggio tecnico, è accettabile l'uso del lessema stesso come sema (« nadelförmig ») poiché persiste il tratto « Werkzeug », « Gegenstand », ma non così in 6, dove forse i semi « spitz » e « fein » andavano evidenziati.

Nagel

1. *am unteren Ende zugespitzter, am oberen Ende abgeplatteter od. abgerundeter [Metall]stift, der in etw. hineingetrieben wird (u. zum Befestigen von etw. od. zum Verbinden bes. von Holzteilen dient).* 2. (Verkehrsw.) *eine Art großer Nagel mit breitem, leicht gewölbtem Kopf, der zu verschiedenen Markierungszwecken in Reihen in die Fahrbahn hineingeschlagen wird.* 3. *kleine, schildförmige Platte aus Horn auf dem vordersten Finger— bzw. Zehenglied.*

Come per *Laden* solo la storia della denominazione aggrancia 3 a 1, non la descrizione semica.

Schloß

1. a) *(an Türen u. bestimmten verschließbaren Behältern angebrachte) Vorrichtung zum Verschließen, Zuschließen mit Hilfe eines Schlüssels;* b) kurz für Vorhängeschloß. 2. *Schnappverschluss.* 3. *beweglicher Teil an Handfeuerwaffen, in dem die Patronen eingeführt werden, das Abfeuern u. Auswerfen der Hülse erfolgt.* 4. a) *meist mehrflügeliges (den Baustil seiner Zeit u. den Prunk seiner Bewohner repräsentierendes) Wohngebäude des Adels;* b) (o.Pl.) *Bewohner des Schlosses.*

La numerazione non mette in alcun risalto la grande distanza tra il semema 4 e gli altri, che presentano il tratto « zum Verschließen ».

Accuratezza e completezza nel rilevamento del significato attuale, dovizia di particolari nella descrizione, indicazione dei metacontesti non appaiono di per sé sufficienti a mostrare la struttura del contenuto. Né da qui né da un'incerta valutazione delle caratteristiche sintattiche (per la loro doppia faccia formale e semantica) sembra quindi poter risaltare un limite certo tra omonimia e polisemia a livello puramente sincronico.

* * *

La descrizione lessicografica, che, sotto la lente d'ingrandimento del problema qui considerato, mostra le sue debolezze, si gioverà sicuramente dell'introduzione metodica di operazioni semantiche del tipo di quelle proposte da Henne, se esse saranno però condotte a ogni livello con l'aiuto diretto o indiretto dei parlanti, in modo da limitare al minimo l'arbitrio del linguista. Anche in questa prospettiva dovrebbe essere preminente la ricerca di criteri che semplifichino la voce, riducendola effettivamente a quei sememi che sono in relazione certa e ben identificabile tra loro.

Con riguardo alla rappresentazione lessicografica dell'omonimia e polisemia in tedesco, ritengo dunque non inutile puntualizzare che:

1. Tanto la struttura formale che quella del contenuto hanno caratteristiche specifiche per ogni lingua e ciò basta per fare proposte operative.
2. Un metodo per descrivere lessicograficamente i rapporti omonimici e polisemici è cosa diversa da una teoria sulla natura dei due fenomeni nella *langue* (in particolare rispetto al problema dell'unità del segno) e nella *parole* (relativamente alla possibilità effettiva di ambiguità nelle relazioni sintagmatiche date).

3. Il vocabolo (unità di base del vocabolario) tedesco si identifica formalmente non solo per pronuncia e grafia, ma anche per la flessione (paradigma delle forme), che è in relazione con la classe delle parole (la diversità di classe implica sempre diversità di paradigma).
4. Le caratteristiche sintattiche (valenza, combinabilità ecc.) hanno rilevanza formale solo quando diversificano classi diverse; esse fanno parte della struttura del significato e, a mio parere, ne dipendono⁴³, poiché può esserci differenza di significato anche in presenza degli stessi tratti sintagmatici e paradigmatici della forma.
5. Molti dei rapporti si configurano come relazioni tra sistemi diversi (eteronimia ed eterosemia).

Considerati anche gli strumenti normalmente utilizzabili da un vocabolario (caratteri tipografici, segni diacritici, numerazione romana ed araba, lettere, punteggiatura) potrebbe essere verificabile la proposta operativa seguente:

- 1) Vocaboli formalmente diversi (per pronuncia o grafia o flessione): voci diverse non numerate (manca la condizione di base per l'omonimia e la polisemia, la identità della forma).
- 2) Vocaboli formalmente identici
 - a) omonimi ed eteronimi (su base semantica sincronica): voci diverse con numerazione progressiva in alto a sinistra.
 - b) Vocaboli polisemici ed eterosemici: una voce. Suddivisioni interne: numeri romani per l'eventuale diversità di valenza sintattica (ciò vale anche per i tipi 1 e 2a); all'interno lettere e corsivo per i

⁴³ In ciò la mia opinione si discosta da quella di J. Bahr, *Aspekte*, cit., p. 152, nonché da quella di Wahrig (*Anleitung z. grammatisch-semantischen Beschreibung lexikalischer Einheiten*, Tübingen 1973, p. 30) per il limitato uso della valenza come criterio distintivo degli omonimi nei lessici.

vari sememi, eventualmente con l'indicazione, in tondo, di vari contesti linguistici. Nel caso di sistemi diversi ripetizione del lemma con numerazione progressiva in basso a destra dopo che è esaurita la descrizione dell'ultimo semema, con indicazione in parentesi del metacontesto, poi i sememi.

Il tipo 1 sarebbe ad esempio rappresentato dalle tre voci per /band/ e /mark/, dalle due voci per /bank/, /bauer/, /gesicht/, /leiter/, /hängen/, /schild/. Al tipo 2 a, se un'approfondita analisi semica sulla realtà linguistica attuale appurasse l'assenza di semasema, potrebbero appartenere le voci ¹Ball e ²Ball, ¹Enkel e ²Enkel, ¹Laden e ²Laden, ¹Nagel, ²Nagel, ¹Schloß e ²Schloß.

In voci polisemiche complesse come *anziehen* e *Bauer masch.* la distribuzione dei sememi⁴⁴ potrebbe avvenire nel modo seguente⁴⁵:

anziehen: unr.V.₁ I (perché verbo d'azione a 3 valenze) a) *an sich ziehen*, b) *in seinen Bann ziehen*; II (verbo d'azione a 2 valenze) a) *jmdm, sich Kleidung anlegen* (a meno che l'analisi semica non ne faccia un omonimo); b) *etw. aufnehmen*; c) *straffer spannen*; d) *festziehen*; III (una valenza) *sich in Bewegung setzen. anziehen₂ <Spiel> den ersten Zug machen. anziehen₃ (Börsenw., Kaufmannsspr.) im Preis steigen.*

Bauer, der: a) *jmd., der berufsmäßig Landwirtschaft betreibt; Landwirt. Bauer₂ <Spiel> a) unterste Figur beim Schachspiel; b) unterste Spielkarte. Bauer₃ (ugs. abwertend) ungebildeter, ungehobelter Mensch.*

Al fine di non frazionare eccessivamente il lemma si potrebbe invece ammettere che i significati non più

⁴⁴ Si ripete qui, per comodità, il testo semplificato del Gr.Du., non potendo ovviamente in questa sede proporre attendibili sostituzioni. Le spiegazioni in parentesi tonde sono mie chiarificazioni al di fuori della voce.

⁴⁵ Si trascurano anche qui, per brevità, gli esempi contestuali: sul problema vedi tra gli altri: P. Imbs, *Les exemples dans les dictionnaires. Les mots polysemiques*, in *Tavola rotonda*, cit., pp. 67-74.

del tutto attuali vengano accostati (con debita segnalazione in parentesi) agli altri, secondo la loro interrelazione semica, tenendo conto che in ogni lingua convive sempre una porzione di diacronia, senza che gli elementi possano essere inclusi in categorie temporali comprensive e ben definite.

* * *

Ripensare il problema lessicografico degli omonimi tedeschi può favorire l'applicazione coerente di criteri linguisticamente accettabili e contribuire alla semplificazione 'sinottica' dei lemmi.

Questo agevolerà di certo chi voglia far riferimento a materiale già accuratamente selezionato da un corpus costituito con metodo scientifico rigoroso — e in special modo quanto più esso offrirà un nucleo omogeneo appartenente allo stesso sistema — per studiare le caratteristiche tipiche dell'omonimia e della polisemia tedesca. Alcuni dei profili emergenti di un tale studio potrebbero essere ad esempio: possibilità e tipi di omonimia tra forme del significato e tra sostanze del significato; possibilità omonimiche delle varie classi di parole tedesche; relazione tra omonimia ed effettiva ambiguità del testo anche con riferimento ai vari subsistemi linguistici ecc.

D'altro canto il trattamento di omonimi e parole polisemiche risulta essere anche un ottimo test della ricca produzione lessicografica recente, entro la quale può essere difficile orientarsi, se non con precisi punti di riferimento.

OSSERVAZIONI SULLA POSIZIONE DI NICHT: UN PROBLEMA DELLA DIDATTICA DEL TEDESCO

di
MARIA TERESA BIANCO
Napoli

Premessa

La mia recente esperienza didattica presso un Istituto Universitario italiano con alcuni tra i manuali di lingua tedesca più diffusi, le difficoltà incontrate da me e dagli studenti, le loro reazioni agli stimoli offerti, mi hanno indotto ad iniziare un'analisi puntuale di quattro testi-base sotto il profilo morfo-sintattico e lessicale. Ho preso in esame:

Heinz GRIESBACH/Dora SCHULZ, *Deutsche Sprachlehre für Ausländer*. Grundstufe. 1. Teil, München 1977.

Roland SCHAEPEERS, *Deutsch 2000*, Band 1, München 1975.

Korbinian BRAUN/Lorenz NIEDER/Friedrich SCHMÖE, *Deutsch als Fremdsprache I*, Stuttgart 1970.

Heinz GRIESBACH, *Deutsch x3*, Lernbuch I, München 1974.

L'analisi è limitata ai soli testi-base, non si estende, cioè, al materiale ausiliario come l'*Arbeitsbuch*, le *Sprechübungen*, ecc.

La mia valutazione complessiva del metodo adottato nei suddetti testi coincide in grandi linee con i giudizi con-

tenuti nel volume: *Mannheimer Gutachten*¹, risultato di un lavoro d'*équipe* su quindici manuali di lingua tedesca.

Ho ritenuto però opportuno sottoporre i manuali su menzionati anche ad un'analisi comparativa sotto il profilo di un singolo fenomeno linguistico, scelto in base alle esperienze didattiche da me fatte.

La struttura della frase negativa del tedesco è, appunto, uno di quei fenomeni linguistici di fronte ai quali ho registrato notevoli difficoltà e nella comprensione e nella produzione orale. Tra queste:

- 1) dubbi ed esitazioni sulla posizione di *nicht* nelle frasi complesse;
- 2) tendenza a limitare l'uso di *kein*, considerato equivalente all'italiano *nessuno*, sopravvalutando, invece, le funzioni di *nicht*, assunto come unico equivalente all'italiano *non*;
- 3) uso di più negazioni.

Relativamente alle cause di queste difficoltà mi sembra che si possano formulare le seguenti ipotesi:

- a) carenza del metodo d'insegnamento adottato
- b) scelta di materiale didattico non adeguato al metodo scelto.

0. *Suddivisione della ricerca.*

La prima fase del lavoro è un tentativo di confronto teorico tra la struttura della frase negativa italiana e quella tedesca; da esso possono emergere alcune indicazioni sui casi di maggiore divergenza con l'italiano.

Successivamente passo ad analizzare in ognuno dei quattro manuali i *tipi* di frasi negative proposte, la loro *progressione*, il loro *numero* ed il corredo degli esercizi per il fissaggio.

¹ *Mannheimer Gutachten zu ausgewählten Lehrwerken. Deutsch als Fremdsprache*, Heidelberg 1977.

La terza parte è dedicata alle conclusioni con riferimento alle ipotesi avanzate.

1.1. *La frase negativa italiana.*

La frase negativa italiana è caratterizzata o da avverbi (*non, no, neanche, mai, nemmeno, ecc.*) o da pronomi (*nessuno, niente, ecc.*) o da congiunzioni (*né... né, né, mica ecc.*).

La particella negativa più frequente è *non*; essa è normalmente atona e proclitica.

Non può svolgere in italiano tanto la funzione di negazione del rapporto tra il soggetto e il predicato, ossia di *negazione totale* oppure di negazione di un singolo elemento della frase, ossia di *negazione parziale*².

In merito alla *posizione* la tendenza di *non* è quella di collocarsi prima del verbo, come avviene anche nelle altre lingue romanze³.

Nel caso di *negazione parziale* la particella *non* può precedere il termine che viene negato, specialmente qualora segua una frase avversativa:

Es.: Ti ho dato i soldi *non per comprare* il gelato ma il giornale.

Es.: Ti ho dato i soldi per comprare *non il gelato* ma il giornale.

È tuttavia più usuale, anche in questo caso, che la negazione preceda il verbo:

Es.: *Non ti ho dato* i soldi per comprare il gelato ma il giornale.

² Pavao Tekavčić distingue una *negazione connessionale*, che nega il rapporto funzionale fra soggetto e predicato ed una *negazione nucleare*, che nega una parte della proposizione: vedi P.T., *Grammatica storica dell'italiano. Morfosintassi*, vol. II, Bologna 1972, p. 674.

³ «Le lingue romanze esprimono sempre la negazione collocandola avanti al verbo; la negazione (indicata anche come Neg.₁ = non) si trova obbligatoriamente a sinistra del gruppo predicativo» (A. Giurescu, *La negazione nell'italiano contemporaneo* in «Atti del VI Convegno internazionale di studi SLI», Roma 4/6 settembre 1972, vol. I, pag. 75).

1.2. *La frase negativa in tedesco.*

La frase negativa in tedesco impiega avverbi come *nicht*, *nein*, *nie*, *niemals*, *keinesfalls*, ecc. o pronomi come *kein*, *niemand*, *nichts*, ecc. Gli avverbi *nicht* e *nein* hanno nella frase tedesca la seguente funzione: il primo è la particella negativa che nega una frase o una parte di essa, il secondo è l'interiezione equivalente ad una proposizione. Le frasi negative tedesche impiegano più frequentemente *nicht* e *kein*⁴.

Per quanto riguarda il *tipo*, la lingua tedesca non realizza in modo chiaro, a livello di struttura superficiale, la distinzione tra la negazione del rapporto *Soggetto-Verbo finito* (*Satznegation*) e quella di un singolo elemento della frase (*Sondernegation*)⁵.

La bibliografia sull'argomento « negazione » in tedesco è ricca di accenni e varianti sia a questa distinzione sia al meccanismo che regola la posizione di *nicht*. Quest'ultimo argomento non può però, a mio parere essere affrontato con successo se non nell'ambito degli studi sull'ordine dei costituenti della frase tedesca. Parrebbe ad esempio errato non prendere in considerazione la fondamentale teoria della valenza, secondo cui il verbo ha la capacità di creare nella frase spazi vuoti (*Leerstellen*) che devono o possono essere occupati da attanti obbligatori o facoltativi: si formano così strutture parentetiche in cui la *Verbnähe* è inversamente proporzionale all'intensità del legame sintattico-strutturale di un elemento della frase col verbo.

Es.: Er brauchte den neuen Regenschirm gestern abend nicht.

⁴ *Kein* è sempre una segnalazione di negazione particolare: a) come articolo, assume la negazione del sostantivo; b) nella sua forma sostantivale (*Keiner*) è un sinonimo di *Niemand* e rientra nella categoria dei pronomi; esso nega perciò concetti sostantivali. Un ampliamento del suo potenziale negativate ad altre categorie è grammaticalmente scorretto.

⁵ Questa suddivisione è condivisa da tutti gli studiosi, ad eccezione di J. Fourquet, come vedremo meglio in seguito.

Mi sembra opportuno, a questo punto, riferire di alcuni tentativi d'interpretazione formulati da linguisti di tendenze diverse, seguendo la cronologia delle loro pubblicazioni.

W. Hartung (1966)⁶, generativista, opera la distinzione tra la negazione totale e la parziale, tenendo distinte la struttura profonda e la struttura superficiale della frase; nella seconda, la negazione si realizzerebbe in maniera sempre diversa, assumendo nella proposizione svariate posizioni. Secondo l'autore, in tedesco l'ordine di successione dei vari elementi della frase, la *Rangordnung*, sembra determinata dal tipo di rapporto col verbo: quanto più stretto è il legame sintattico-lessicale che unisce un membro della frase al verbo finito, tanto più esso se ne distanzia topograficamente. Secondo Hartung, proprio grazie a quest'ordine di successione delle varie componenti della frase si può fissare la posizione normale (*Normalstelle*) di *nicht* e superare, in parte, le difficoltà connesse con la posizione della particella negativa:

— nella frase principale possono trovarsi dopo *nicht*, e quindi alla fine della proposizione, l'infinito, il part. passato, il predicato nominale, i complementi di luogo, quelli di modo e le particelle separabili dei verbi composti, tutti elementi che hanno uno strettissimo legame col verbo. Negli altri casi *nicht* è alla fine della frase.

Anche J. Mattausch (1966)⁷ accetta la differenziazione tra la negazione totale e la parziale (*Satzgliednegation*) ma con certi limiti; spesso essa non si evince chiaramente dai suoi segnali esterni più consueti: la posizione di *nicht* davanti al termine negato e l'intonazione. L'autore ribadisce il concetto di *Rangordnung*, riconosce che solitamente la particella *nicht*, in virtù del suo stretto legame col verbo, tende a porsi in fine di frase; qualora, però, esistano nella frase negativa delle componenti di grossa rilevanza seman-

⁶ Wolfdietrich Hartung, *Die Negation in der deutschen Gegenwartssprache*, in « DaF », 3 (1966) 2, p. 13 e sgg.

⁷ Josef Mattausch, *Zur Negation im Deutschen*, in: « DaF », 1 (1964) 3, p. 16 e sgg.

tica che hanno uno stretto legame col *verbo* (predicativi, avverbi di luogo, particelle separabili del verbo, infiniti, ecc.) essi la conservano anche nei confronti del predicato ed allontanandosi topograficamente dal *verbo*, richiedono la posizione finale nella frase e quindi sono preceduti dalla negazione.

G. Helbig (1973)⁸ basandosi sulla *teoria della valenza* (*Valenztheorie*), ha trattato ampiamente il problema della negazione in una pubblicazione che consta di due parti: una di linguistica teorica ed una di linguistica applicata⁹.

La prima parte comprende una rassegna delle caratteristiche sintattico-lessicali di tutti i morfemi negativi con particolare riguardo alla particella *nicht*. Dopo un breve riferimento alle proposte d'interpretazione della grammatica tradizionale (Bratu), della semantica (Weiß) e della grammatica generativa (Klima, Bierwisch), Helbig afferma che la posizione di *nicht* nella frase

- non è libera,
- non è dipendente solo da motivi di ritmo (Glinz) o d'intonazione (Weiß); al contrario, *nicht*, nella struttura superficiale della frase, assume posizioni precise (ben dodici). Helbig, partendo dalla *Valenztheorie*, propone un'elencazione dei casi in cui *nicht* o segue o precede o può essere posto liberamente prima o dopo il verbo.

Nella seconda parte, H. Ricken passa al piano glotto-didattico, ricercando preliminarmente i tipi di frasi elencati da Helbig in un *corpus*, al fine di accertarne la frequenza. Il *corpus* comprende testi di divulgazione scientifica, di pubblicitaria, di letteraria e radiodrammi.

I risultati cui è giunta la Ricken sono:

- la negazione totale è molto più usata e frequente di quella parziale;

⁸ G. Helbig/H. Ricken, *Die Negation*, Leipzig 1973.

⁹ Questa seconda parte (*Unterrichtsmethodischer Teil*) è stata curata da H. Ricken.

- anche la negazione parziale ricorre spesso e si realizza specialmente con l'ausilio dell'intonazione;
- la costruzione '*nicht ... sondern*' non è usata frequentemente al contrario di quanto risulta dai manuali dove è proprio questa la forma più usata per evidenziare la negazione parziale.

Per questi motivi, conclude H. Ricken nella didattica di una *L₂*, che sia orientata verso una competenza comunicativa, sono necessari in ordine:

- 1) fissaggio e rinforzo di strutture negative con negazione totale;
- 2) impiego di quelle proposizioni negative in cui si può realizzare solo una negazione parziale e non totale (avverbi di modo e tempo);
- 3) particolare considerazione, infine, per la realizzazione della negazione parziale tramite l'accentazione di un membro della frase.

P. Mrazović (1975)¹⁰ accetta la distinzione tra *negazione parziale* e *totale* e, pur rifacendosi e condividendo i punti di vista di Helbig e della Ricken, propone una riduzione numerica dei casi di posizione di *nicht*:

- la particella negativa sta sempre dopo gli *accusativi* e i *dativi puri* (non retti, cioè, da preposizioni);
- *nicht* sta prima degli avverbi '*modificativi*', '*intensivi*' e prima dei complementi di tempo e quantità.

¹⁰ Pavica Mrazović, *Kontrastive Analyse der Negation im Deutschen und Serbokroatischen*, in: *Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses (Cambridge 1975)*, Bern/Frankfurt a.M./München 1976, 2, pp. 53-65.

Heinemann e Wiktorovicz (1978)¹¹, in un loro recente studio comparato della negazione tedesca e polacca, riprendono il concetto *Rangordnung*, ma usano in pratica i criteri formali di Helbig; essi mettono maggiormente in risalto il valore dell'intonazione, affermando che essa può 'regolare' lo spostamento di *nicht*: la particella negativa si prepone al membro accentato della frase.

Fin qui le interpretazioni che linguisti dell'Europa dell'Est hanno dato del problema « negazione »; essi privilegiano la forma e trascurano il piano semantico ed il contesto. Linguisti occidentali, invece, operano soprattutto sul piano del significato.

In relazione alle insufficienti categorizzazioni di tipo formale si è osservata, soprattutto nell'ultimo decennio, un'inversione di tendenza negli studi della frase negativa ad opera di studiosi come Weiß, Stickel, Zemb, Valentin e Fourquet.

L'importanza dell'intonazione quale fattore per la realizzazione della negazione parziale è sottolineata da Weiß (1961)¹² che contesta vivacemente la possibilità di una formulazione di regole di posizione di *nicht*, affermando che la *negazione totale* e quella *parziale* sono dei poli con 'Übergangszonen'.

Stickel (1970)¹³ rovescia il punto di partenza dell'analisi che non è più la proposizione principale, che costringe a fare anche supposizioni azzardate, ma la frase secondaria, in cui è maggiore la corrispondenza all'ordine lineare delle unità sintattiche e di contenuto. Se compiamo un'operazione trasformazionale spostando la negazione (NEG) all'inizio della frase verbale (VP = *Verbalphrase*) possiamo comprendere più facilmente, secondo l'Autore, la posizione nor-

¹¹ Wolfgang Heinemann/Jósef Wiktorowicz, *Zur Negierung im Deutschen und Polnischen*, in: « DaF », 15 (1978) 1, p. 15 e sgg.

¹² Walter Weiß, *Die Negation zwischen Satzbezug und Verselbständigung*, in: « Wirkendes Wort », 11. (1961), 3, p. 129.

¹³ Gerhard Stickel, *Untersuchung zur Negation im heutigen Deutsch*, Braunschweig 1970.

male (*Normalstellung*) di *nicht*; nella collocazione trasformazionale:

- *nicht* assume la posizione preverbale oppure precedente alle immediate determinazioni obbligatorie del *verbo* (complementi di stato e moto a luogo, o gli avverbi di modo);
- il *dativo* e l'*accusativo* non farebbero parte dei modificatori obbligatori del *predicato* e si porrebbero, quindi, prima di *nicht*, che a sua volta starebbe immediatamente prima del *verbo*;
- con i complementi preposizionali, l'anteposizione o la posposizione della particella negativa sembrerebbero non rivelare una particolare differenza sia dal punto di vista sintattico che semantico.

Anche Stickel riconosce che la negazione può riferirsi ad un singolo elemento della frase (*Satzgliednegation*), tuttavia, in alcuni casi, è solo l'ampliamento della proposizione con *sondern* a poterne dare la conferma e comunque la negazione parziale è da considerarsi come una variante della negazione totale, determinata dal contesto.

Fourquet (1971)¹⁴, nel suo articolo sulla posizione di *nicht*, si riallaccia ai punti di vista di due studiosi: P. Valentin e J. M. Zemb. Il primo, constatato che nella frase tedesca ogni membro di frase determina un'*unità di senso* formata da tutto ciò che lo segue e dal verbo, concludeva che *nicht* dà il senso di negazione all'insieme formato da ciò che segue la particella negativa ed il predicato.

Zemb affermava che *nicht*, per la sua posizione, divide la frase negativa in due parti che denomina *tema* e *rema*. Il *tema* comprenderebbe i membri della proposizione che precedono *nicht*, che sono alla sua sinistra nella catena grafica e che sono la vera e propria situazione nella quale è la scelta tra accettazione o rifiuto di una certa infor-

¹⁴ Jean Fourquet, *La place de « nicht »*, in: « Cahiers d'allemand », (1971) N. 2, p. 3 e sgg.

mazione; quest'ultima sarebbe contenuta nei membri che seguono *nicht* (che sono alla sua destra nella catena grafica) e nel verbo. Il verbo farebbe sempre parte, anzi sarebbe la base del *rema*.

Fourquet condivide le due tesi ma sottolinea anche l'importanza di un « ordine di base » (« *ordre de base* »)¹⁵, di una *Nebensatzwortstellung*, che permetterebbe di riconoscere a) il « comportamento » dei costituenti della proposizione tedesca; b) la tendenza dei membri della proposizione, sempre orientati verso la fine della frase (*endgerichtet*); c) il significato dell'atto di negazione.

Fourquet, nella prima redazione del paragrafo 240 della sua *Grammaire de l'allemand*, aveva presentato la posizione di *nicht* come una dipendenza grammaticale; essa era stabilita cioè, dalla composizione della frase in membri provvisti di un'etichetta: *soggetto, oggetto, attributo, avverbio*. Fourquet parlava di una 'regola generale', di una 'tendenza' della particella negativa a porsi dopo l'*oggetto* di un verbo transitivo, ma prima di un *attributo*; l'autore riconosceva questa tendenza ma anche la possibilità di eccezioni.

In un secondo momento, però, Fourquet opera solo sul piano del significato. Se gli *attanti*¹⁶ sono situati prima di *nicht* è solo perché essi fanno parte della situazione già conosciuta, fanno parte del *tema*: i fatti di posizione non sono determinati automaticamente da considerazioni formali, non sono sempre delle *servitudes* grammaticali la cui non osservanza determina lo sbaglio; essi, però, non godono neanche di una libertà indiscriminata.

¹⁵ *Ivi*, p. 4.

¹⁶ Riporto la definizione da W. Ulrich, *Wörterbuch. Linguistische Grundbegriffe*, Kiel 1975 (s.v. *Dependenzgrammatik*): « TESNIERE teilt die unmittelbaren Untergeordneten des Verbs in Aktanten (actans = Handelnde = zahlenmäßig festgelegte Subst. oder deren Äquivalente) und Umstände (circonstants = zahlenmäßig unbegrenzte Adv. oder deren Äquivalente); ERBEN zählt außer Sub. und Obj. auch Prädikativum, notwendiges Präpositional-Obj. und notwendige Adverbialbestimmung zu den Aktanten ».

In conseguenza della dipendenza *posizione/senso*, per Fourquet, non si potrebbero formulare regole di posizione di *nicht*: si potrebbero approntare solo liste di combinazioni possibili, attestate in un *Corpus*, che traccerebbero dei limiti all'interno dei quali resta comunque la possibilità di una scelta voluta dall'intenzione del locutore. La negazione, che esclude l'informazione data dal nucleo verbale, è un'operazione a livello di *significato*, annulla la connessione tra un'unità di contenuto e un'altra unità.

Le deduzioni didattiche di Fourquet, risultanti da una tale analisi, riguardano il primo livello d'apprendimento. È necessario

- associare i modelli di frase negativa da memorizzare a 'situazioni'
- evitare il fissaggio di frasi sprovviste di contesto.

2.1.

Le indicazioni che emergono da quest'analisi sulla negazione in italiano ed in tedesco evidenziano proprio quel punto in cui gli studenti incorrono in incertezze ed errori: la posizione della particella *nicht*.

Da un lato i linguisti che hanno tentato di formulare regole di posizione in base anche ad una suddivisione della negazione in totale e parziale, dall'altro coloro che hanno rifiutato quella duplice distinzione ed hanno operato soprattutto sul piano del significato.

Mi sembra che la tesi più convincente sia senz'altro quella di J. Fourquet. Lo studioso aveva anche lui inizialmente adottato criteri formali d'analisi. In un secondo momento, però, il suo ripensamento lo ha portato a considerare solo i fatti semantici, cioè ad esaminare quali costituenti della frase vengono negati.

Mi sembra opportuno, a questo punto, allargare il discorso al rapporto della distinzione *tema/rema* con l'ordine lineare degli elementi della frase tedesca.

a) Nell'ambito della semantica è fondamentale la suddivisione della frase in *tema/rema*. La prima definizione risale al 1970, per opera del teorico Daneš: « In fast jeder Aussage unterscheidet man das, worüber etwas mitgeteilt wird (das Thema) und das, was darüber mitgeteilt wird (das Rhema) »¹⁷.

Tema/rema, considerati come categorie indicanti rispettivamente situazioni note e nuove informazioni, vengono espressi nelle varie lingue europee soprattutto con l'accento e la posizione delle parole nella frase.

E. Weigand afferma: « Wie kein anderer sprachlicher Ausdruck des Deutschen ist der Satzakzent aufgrund seiner freien Beweglichkeit geeignet, die Kategorien Thema/Rhema auszudrücken »¹⁸.

È necessario, però, distinguere tra accento di frase (*Satzton*) ed accento distintivo (*Unterscheidungston*). Le unità con accento distintivo segnalano la nuova informazione.

Nella lingua scritta l'accento distintivo, che è il segnale della distinzione *tema/rema*, può essere rivelato dal contesto oppure, in frasi isolate o iniziali di testo, lo si può ricavare dalla disposizione delle parole: la « *Wortstellung* » diventerebbe, cioè, un sostituto dell'accento¹⁹.

Secondo alcuni linguisti (Chomsky, Daneš) l'elemento topicalizzato (*Topic = Tema*) è di solito in prima posizione nella frase e non necessita di alcun accento distintivo:

— se l'informazione (*Comment = Rema*) occupa il posto normale del tema, va accentata; per esempio:

(*Hans studiert Mathematik.*) « *Jura studiert Hans.* ».

— l'informazione (*Rema*) è accentata anche quando, pur non occupando il posto regolare del *tema*, cioè il primo, è soggetto della frase; per esempio:

¹⁷ citato da: E. Weigand, *Zum Zusammenhang von Thema/Rhema und Subjekt/Prädikat*, in: « ZGL », 7. (1979), 2, p. 178.

¹⁸ *Ivi*, p. 183.

¹⁹ *Ivi*, p. 184.

(*Ist das Paket nicht mehr da?*) *Das Paket hat 'Hans abgeholt.*²⁰

In questi esempi è sovvertita la corrispondenza:

Soggetto = Tema = Primo posto.

b) La teoria di J. Fourquet sulla *Verneinung* potrebbe spiegare ampiamente alcuni fatti di negazione, ma laddove lo studioso considera il verbo come nucleo del *rema*, è da chiedersi se con ciò intenda solo la pura forma verbale (ivi compresi le forme verbali composte ed i verbi separabili) oppure tutto il *predicato* ($P_1 + P_2$), di cui spesso fanno parte elementi della frase strettamente uniti al verbo (*Prädikatsvalenzen*) e che per questo motivo, secondo la teoria parentetica della valenza (*Valenz-Klammer-Theorie*), tendono verso la fine della frase; es.:

Ich wohne nicht in Berlin

ove *in Berlin* è la *Prädikatsvalenz* obbligatoria di *wohnen*;

*Das Geschäft hier ist nicht so teuer,*²¹

ove *so teuer* è la valenza del predicato *sein*.

c) Tenendo quindi presenti le varie relazioni tra *Tema*, *Rema*, *Soggetto*, *Primo posto*, *Predicato semplice* (P_1) e *Predicato composto* con valenza obbligatoria ($P_1 + P_2$) ho formulato il seguente schema teorico di enunciati possibili, al fine di comprendere e classificare la posizione di *nicht* nelle corrispondenti frasi negative di questi enunciati:

Tipo 1: I Posto = Tema = Soggetto a (*Pred. semplice*)
b (*Pred. composto*)

²⁰ Esempi tratti da: E. Weigand, *art. cit.*, p. 186.

²¹ H. Griesbach, *Deutsch* ×3, *cit.*, p. 19.

- Tipo 2: I Posto = Tema \neq Soggetto a (Pred. semplice)
 b (Pred. composto)
- Tipo 3: I Posto = Rema \neq Soggetto a (Pred. semplice)
 b (Pred. composto)
- Tipo 4: I Posto = Rema = Soggetto a (Pred. semplice)
 b (Pred. composto)

Per evitare di rimanere ancora distanti dalle intenzioni linguistico-applicate di questo studio, tenterò di classificare secondo questo schema le frasi negative contenute nei testi da me presi in esame.

2.2. D. Schulz/H. Griesbach, *Deutsche Sprachlehre für Ausländer*.

Totale frasi negative: 116

Frasi con particella *nicht* finale di proposizione: 21

Frasi con particella *nicht* non finale: 63.

Nelle rimanenti proposizioni sono presenti altri avverbi o pronomi negativi.

In questo testo ricorrono numerose frasi negative; più frequenti sono le proposizioni in cui la particella *nicht* è unita a valenze obbligatorie del predicato ed a determinazioni di luogo e tempo.

Numerose sono le frasi del tipo 1 (I Posto = Tema = Soggetto) con *nicht* in posizione finale: 5 sono nucleari (Tema + P₁ + Neg.); le rimanenti comprendono degli attanti che fanno parte del *tema*, che dal contesto, cioè, risultano già conosciuti. Qualche esempio: *Frau Becker kommt heute nicht*²². La situazione precedente a questa frase già contiene la determinazione di tempo *heute*; alle righe precedenti leggiamo, infatti, che il sig. Müller farà *heute* la

²² D. Schulz/H. Griesbach, *Deutsche Sprachlehre für Ausländer*, cit., p. 18.

lezione di tedesco (*Wir arbeiten heute zusammen*); quindi nella frase negativa si vuole negare solo l'informazione nuova (*Rema*) contenuta nel nucleo verbale *kommen*.

Un altro esempio ricorre nella settima lezione; una ragazza invita Fritz a cena («*Kannst du heute mit mir zu Abend essen?*») ²³; il riferimento temporale si ripresenta nella frase di risposta («*Leider kann ich heute abend nicht.*») Fritz vuole rilevare solo la sua impossibilità ad uscire questa sera.

Tipo 3a: ricorre un caso con anteposizione del *rema* al nucleo verbale:

«... nur *mittags* geht das leider nicht.» ²⁴

Tipo 3b: sono disponibili due frasi:

Nein, *in seinem Zimmer* ist er nicht

e

Nein, *im Bad* ist er auch nicht.» ²⁵

In questi due esempi la determinazione di luogo (*Lokalangabe*) è al primo posto della frase, è *rema*, ma soprattutto è un attante obbligatorio del predicato (P₁).

Nelle frasi con *nicht* non in posizione finale si riscontrano molto frequentemente esempi del tipo 1b ed un esempio del tipo 2a.

Tipo 1b: sono disponibili esempi con determinazioni obbligatorie del *verbo*:

Nein, Portugal liegt nicht *in Nordeuropa*, sondern in Südeuropa.» ²⁶

Nein, das ist nicht *richtig*.» ²⁷

Aber sie ist nicht *hier*.» ²⁸

²³ *Ivi*, p. 70.

²⁴ *Ivi*, p. 89.

²⁵ *Ivi*, p. 80.

²⁶ *Ivi*, p. 14.

²⁷ *Ivi*, p. 17.

²⁸ *Ivi*, p. 18.

Questi casi renderebbero ragione della tesi di Fourquet solo fino ad un certo punto: le varie determinazioni, che ho sottolineato, costituiscono sì la nuova informazione (*rema*) ma sono soprattutto valenze obbligatorie di verbi altrimenti *bedeutungsentleert*, *bedeutungslos*.

Fra gli esempi per il tipo 1b ho incluso anche frasi con verbi separabili, con verbi modali più infinito, con participi passati. Sono, questi, elementi della proposizione con uno stretto legame col *predicato* (P₁) e che si collocano topograficamente alla fine della frase, dopo la particella negativa (*Verbalklammerstruktur*).

Tipo 2a: è disponibile l'esempio della sesta lezione:

Zum Nachtsch gibt es immer eine Süßspeise, aber *die* ißt Herr Karlis nicht.²⁹

l'oggetto *die* è *tema* ed è in posizione iniziale di frase.

2.3. R. Schaeppers, *Deutsch 2000*.

Totale frasi negative: 74

Fraasi con particella *nicht* finale di proposizione: 23

Fraasi con particella *nicht* non finale: 35

Nelle rimanenti proposizioni sono proposti altri avverbi o pronomi negativi.

In questo testo sono proposte 23 proposizioni con *nicht* finale. Le frasi nucleari sono 4. Tra le rimanenti distinguo esempi per il tipo 1a, 1b, 2a, 2b e 3b.

Tipo 1a: due frasi

Tipo 1b: una frase

Tipo 2a: due frasi che presentano delle anticipazioni:

Das weiß ich nicht³⁰ e *Das* verstehe ich nicht³¹

²⁹ Ivi, p. 68.

³⁰ R. Schaeppers, *Deutsch 2000*, cit., p. 46.

³¹ Ivi, p. 67.

in entrambe, precedute da un chiaro contesto, l'elemento topicalizzato (*Topic*) è diverso dal *soggetto*.

Tipo 2b: la particolarità per l'unico esempio di questo tipo è rappresentata oltre che dall'anticipazione del *tema*, anche dal fatto che il *topic* è contemporaneamente il P₂ del P₁ *kennen*:

Tut mir leid, *den* kenne ich nicht.³²

Tipo 3b: le quattro frasi per questo tipo presentano le anticipazioni del *rema*; un esempio nella 13^a lezione: i Kaufmann parlano di amici comuni e la signora esclama:

« Natürlich, Claudia ist sehr nett. *Ihren Mann* kenne ich ja auch nicht, das heißt, ich habe ihn nur einmal kurz gesehen »³³

Considero ora le frasi con particella negativa non finale; esse comprendono esempi per i tipi 1a, 1b, 2a, 2b e 3b.

Tipo 1a: tre frasi, ognuna con *rema* preceduto dalla negazione e rispettivamente con una determinazione di luogo, di modo e di tempo.

Tipo 1b: molto più numerose delle precedenti, queste frasi presentano tutte l'attante obbligatorio del P₁. Alcuni esempi:

« Ich bin nicht *von hier* »³⁴

« Sie haben also nicht *viel Zeit* »³⁵

« Entschuldigung, ich habe nicht *verstanden* »³⁶

Tipo 2a: una frase con determinazione modale (*Freie Modalangabe*):

« Das weiß ich nicht *genau* »³⁷

³² Ivi, p. 34.

³³ Ivi, p. 80.

³⁴ Ivi, p. 34.

³⁵ Ivi, p. 40.

³⁶ Ivi, p. 118.

³⁷ Ivi, p. 125.

qui è *genau*, determinazione modale ed anche *rema*, ad essere negata.

Tipo 2a: due frasi

Tipo 3b: una frase:

« Unsere Jungen spielen sehr gut Gitarre, wissen Sie, und in der Schule sind sie nicht *schlecht* »;³⁸

questo esempio è molto interessante; gli elementi in corsivo fanno parte del *rema* ma, topograficamente, sono distribuiti in modo diverso; si noti l'anteposizione della determinazione di luogo (*in der Schule*) ma anche la posizione finale dell'attante obbligatorio (*schlecht*).

2.4. K. Braun, L. Nieder, F. Schmöe, *Deutsch als Fremdsprache*.

Totale frasi negative: 75

Fraasi con particella *nicht* finale di proposizione: 17

Fraasi con particella *nicht* non finale: 32

Nelle altre frasi sono proposti altri avverbi o pronomi negativi.

La distribuzione delle frasi negative nel BNS è piuttosto regolare, esse non compaiono solo nella terza, nella sesta e nella nona lezione. Sono presenti molti casi a) di anticipazione enfatica del segmento negato, b) di ampliamento di frase con *sondern*. Tra le frasi con *nicht* in posizione finale ho riscontrato esempi per il tipo 1a, 3a e 3b.

Tipo 1a: sei frasi, che ricorrono, poi, in altri contesti con varianti puramente lessicali; alcune sono nucleari, tre sono interrogative ed una di esse è precedente ad una secondaria oggettiva:

« Wissen Sie nicht, daß ... »;³⁹

³⁸ Ivi, p. 60.

³⁹ K. Braun/L. Nieder/F. Schmöe, *Deutsch als Fremdsprache*, cit., p. 101.

un caso si presenta in quattro varianti e l'attante precedente a *nicht* è sempre un *oggetto*:

« Ich glaube ja, aber ich weiß *es* nicht. »⁴⁰

Tipo 3a: due esempi che presentano anticipazione del *rema*:

« Heute arbeitet sie nicht, sie hat frei. »⁴¹

« Auf die Terrasse können Sie leider nicht. »⁴²

Anche in questo, come in altri casi, la disposizione dei vari elementi nella frase, cioè la prima posizione di alcuni, fa intendere che i segmenti in corsivo sono elementi della nuova informazione.

Tipo 3b: quattro frasi; in esse ricorre sempre l'anticipazione della valenza obbligatoria del verbo; il P₁ è o *sein* o *werden*; per es.:

« Ja, *billig* ist es nicht »⁴³

« Ja, *besser* wird es bestimmt nicht. »⁴⁴

Tra gli esempi che presentano *nicht* non finale di frase riscontro i casi 1a, 1b e 3b.

Tipo 1a: due frasi con *rema* seguente alla particella negata; un esempio:

« Er schaut nicht *die Felsenriffe*, er schaut nur hinauf in die Höh! »⁴⁵

Tipo 1b: si dispone di molte frasi, alcune con varianti puramente lessicali; il P₂ è talvolta:

⁴⁰ Ivi, p. 37.

⁴¹ Ivi, p. 27.

⁴² Ivi, p. 72.

⁴³ Ivi, p. 17.

⁴⁴ Ivi, p. 43.

⁴⁵ Ivi, p. 84.

- a) una determinazione di luogo « Nein, ich wohne nicht in München »⁴⁶
- b) oppure un infinito « Vielleicht will er auch nicht kommen »⁴⁷; « Sie werden uns doch nicht verlassen, Frl. Klein? »⁴⁸
- c) o un'unità semantica (*Valenzverbindung*) « Das kommt mir nicht aus dem Sinn »⁴⁹; « Warum spielen Sie nicht Tennis? »⁵⁰
- d) o, in secondaria, il participio passato: « ..., daß der Knöchel nicht gebrochen ist »⁵¹.

Tipo 3b: una frase con verbo modale e determinazione di luogo in posizione iniziale di frase:

« An die Tür möchte ich mich nicht setzen ».⁵²

2.5. H. Griesbach, *Deutsch* × 3.

Totale frasi negative: 39

Frasi con particella *nicht* finale di proposizione: 13

Frasi con particella *nicht* non finale: 22

Nelle rimanenti frasi sono presenti altri avverbi o pronomi negativi.

In questo testo, con un totale di 39 frasi negative, tredici presentano *nicht* in posizione finale, inseribili nei tipi 1a, 2a, 2b e 3b.

Tipo 1a: sei frasi nucleari; un esempio: « Na, ich weiß nicht »⁵³.

⁴⁶ *Ivi*, p. 8.

⁴⁷ *Ivi*, p. 39.

⁴⁸ *Ivi*, p. 104.

⁴⁹ *Ivi*, p. 84.

⁵⁰ *Ivi*, p. 108.

⁵¹ *Ivi*, p. 93.

⁵² *Ivi*, p. 72.

⁵³ H. Griesbach, *Deutsch* ×3, cit., p. 71.

Tipo 2a: tre frasi precedute da un chiaro contesto, che permette di riconoscere il *tema* ≠ *soggetto* = *oggetto*; un esempio:

« Na ja. Aber die Überstunden. Die zahlen sie doch nicht ».⁵⁴

Tipo 2b: un esempio ellittico di una parte del *tema*, che è, però, facilmente individuabile:

« Von Baumann & Co.? Kenne ich nicht ».⁵⁵

Tipo 3b: due frasi presentano un complemento di modo:

« Klar, allein schaffe ich das hier nicht ».⁵⁶

« ...schlechter leben wir ja jetzt auch nicht ».⁵⁷

Tra le frasi con *nicht* non in posizione finale si individuano i tipi 1a, 1b, 2a, 2b e 4b.

Tipo 1a: una frase secondaria: « ...weil ich nicht spiele »⁵⁸.

Tipo 1b: dodici frasi con vari tipi di *rema* = *P₂*:

« Das Geschäft hier ist nicht so teuer ».⁵⁹

« Wir wollen gar nicht davon reden »⁶⁰

« Wir gehören nicht zu den Leuten, die... »⁶¹

« Es war nicht leicht ».⁶²

⁵⁴ *Ivi*, p. 46.

⁵⁵ *Ivi*, p. 67.

⁵⁶ *Ivi*, p. 34.

⁵⁷ *Ivi*, p. 83.

⁵⁸ *Ivi*, p. 71.

⁵⁹ *Ivi*, p. 19.

⁶⁰ *Ivi*, p. 94.

⁶¹ *Ivi*, p. 95.

⁶² *Ivi*, p. 98.

Tipo 2a: una frase dipendente: « Die fremden Menschen und eine Sprache, die ich nicht verstand »⁶³ in cui il pronome relativo (oggetto) ed il soggetto fanno parte del tema e la particella negativa « colpisce » solo il P₁.

Tipo 2b: una frase: « Das kann ich auch noch nicht bestimmt sagen »⁶⁴ con *Rema* composto da P₁ + P₂ + la determinazione di modo *bestimmt*.

Tipo 4b: in questo testo ho riscontrato un esempio che potrebbe rientrare nel tipo 4b: « Und unser Fernseher ist noch nicht bezahlt »⁶⁵.

La frase « Können Sie nicht mal das Radio anstellen? »⁶⁶ è una domanda retorica, trasformazione di: « Stellen Sie bitte das Radio an! », infatti la risposta sarebbe « Ja, selbstverständlich! »; qui, *nicht* è da considerarsi una forma di cortesia (*Höflichkeitsform*).

2.6.

Dalla classificazione delle frasi negative secondo lo schema proposto al punto 2.1. risulta che il meccanismo della collocazione della particella *nicht* funziona secondo queste regole:

- a) *NICHT* è finale di frase se nega
 - il *rema* costituito dal solo nucleo verbale
 - o il *rema* in posizione enfatica iniziale di frase;
- b) *NICHT* precede il *rema* costituito da valenze obbligatorie e da valenze facoltative (*freie Angaben*) del verbo.

⁶³ *Ivi*, p. 98.

⁶⁴ *Ivi*, p. 30.

⁶⁵ *Ivi*, p. 46.

⁶⁶ *Ivi*, p. 70.

2.7.

Nel materiale didattico analizzato ho notato che gli esempi per i vari tipi proposti ricorrono in maniera molto disordinata. Sono numerose le frasi per il tipo 1 e poche per il tipo 2.

Frasi con *rema* in posizione enfatica iniziale (Tipo 3) sono anch'esse numericamente insufficienti. Per il tipo 4 ho riscontrato nei manuali solo un esempio! Frasi negative nucleari e frasi con *nicht* in posizione finale, le uniche atte a chiarire la tendenza fondamentale di *nicht* a porsi in fine di frase, non compaiono nelle prime lezioni e sono anch'esse in numero insufficiente.

Sarebbe perciò opportuno che:

- almeno nella fase iniziale dell'apprendimento, quindi nelle prime lezioni, fossero presenti gli esempi di frase negativa con *nicht* in posizione finale;
- la progressione delle frasi negative, corrispondenti ai tipi proposti, fosse più regolare (spesso l'esempio di un tipo ricorre solo dopo varie lezioni!);
- esempi del tipo 3, molto frequenti nella lingua parlata, fossero non solo ampiamente presentati ma anche disponibili, insieme con gli altri modelli, nella prima fase d'apprendimento (due manuali su due hanno esempi di questo tipo solo dopo l'ottava unità, cioè circa sedici lezioni!).

3.1.

È necessario distinguere fra la fase di comprensione passiva della *L₂* e quella di produzione attiva, per poter poi aprire il discorso sui problemi connessi con l'apprendimento della struttura negativa del tedesco.

Nella prima fase ho riscontrato poche difficoltà, qualche volta confusione nel riconoscimento del *tema* e del *rema* negato.

La fase in cui la collocazione della particella *nicht* diventa problematica è quella della produzione attiva.

In base a questa ricerca da me fatta e alla mia esperienza didattica, espongo qui alcuni accorgimenti che impiego per ovviare in parte alle incertezze degli studenti; essi vogliono essere una prima proposta didattica, non definitiva e suscettibile di eventuali miglioramenti.

3.2.

Nella fase di comprensione passiva, gli studenti hanno a disposizione due strumenti essenziali, su cui l'insegnante deve richiamare la loro attenzione: *l'intonazione ed il contesto*.

3.2.1.

È riconosciuto il valore semantico trasmesso dall'*intonazione*⁶⁷.

Personalmente, poiché adottato un metodo AVSG, che punta in modo particolare sull'*espressività* e l'*affettività* del linguaggio⁶⁸, mi son resa subito conto dell'importanza di questo fatto prosodico. Nella prassi didattica ho notato che l'intonazione può essere un valido ausilio, anche in fase di *osservazioni grammaticali*, proprio per evidenziare la negazione del *rema* della frase.

3.2.2.

Nella lingua scritta, il *contesto* è l'unico elemento sicuro di riconoscimento. Nei testi presi in esame esso è sempre presente, sia che si tratti di un dialogo in situazione sia che si tratti di un brano narrativo: lo studente non si imbatte più in enunciati isolati.

⁶⁷ W. Weiß afferma: «Die verschiedene Betonung des Gliedes, das dem *nicht* folgt, ist also eine wichtige Verständnishilfe». *art. cit.*, p. 134.

⁶⁸ Si veda Wanda d'Addio Colosimo, *Lingua straniera e comunicazione. Problemi di glottodidattica*, Bologna 1976, p. 91.

Mi è capitato, infatti, raramente di dover sottolineare le categorie *Tema/Rema* nella fase di ascolto o sfruttamento del dialogo; molto più spesso son dovuta intervenire nella fase di fissaggio della struttura, allorquando gli studenti eseguono gli esercizi con frasi sprovviste di contesto.

3.3.

Nella fase di produzione attiva l'*intonazione* ed il *contesto* non aiutano più lo studente, che si richiama solo alla propria esperienza individuale, per esprimere concetti ed operare delle scelte linguistiche.

In questa fase io procedo

— con la proposta di schemi di generalizzazione e

— con l'automatizzazione di detti schemi.

3.3.1.

A seconda dell'età dei discenti in L₂, diverse sono le possibilità d'intervento sull'apprendimento. Se si tiene conto che gli studenti universitari sono adulti ma contemporaneamente principianti nell'apprendimento della L₂, non si potrà negare questa realtà: essi hanno delle abitudini didattiche che incidono moltissimo e condizionano qualsiasi processo di apprendimento e, nel ns. caso, l'approccio alla L₂; inoltre, essi, in quanto adulti, sono abituati a schematizzazioni teoriche e non accettano le sole esercitazioni pratiche. Quindi, proprio per facilitare la rielaborazione cognitiva del fatto linguistico *posizione di « nicht »*, propongo agli studenti lo schema di cui al punto 2.6.

3.3.2.

Gli esercizi possono costituire un valido aiuto per l'automatizzazione della struttura negativa, purché siano presentati in una progressione regolare e siano finalizzati all'apprendimento ed al fissaggio di questa struttura altamente esposta a fenomeni d'interferenza.

- Cito questo fatto poiché l'esame del corredo degli esercizi dei manuali ha purtroppo evidenziato queste carenze:
- l'assenza, talvolta, di esercizi che rivedano la struttura negativa proposta nel testo della lezione;
 - la presenza di *drills* con frasi negative diverse dagli esempi contenuti nei dialoghi e nelle letture;
 - l'insufficienza numerica degli esercizi a disposizione.

Alcuni esempi:

Il testo *Deutsch 2000*, nella quarta lezione, contiene due esercizi per il fissaggio dell'articolo negativo *kein* ma nessun *drill* per ribadire l'altro esempio di frase negativa con *nicht* finale, contenuto nel testo.

Il testo di Braun/Nieder/Schmoe propone, in un breve dialogo della seconda lezione, un esempio di frase negativa:

« Ja, billig ist es nicht »;

nell'unico esercizio disponibile non è presente lo stesso modello (con posizione enfatica iniziale del P_2) ma la sequenza *Soggetto (tema) + P₁ + Neg + P₂ (rema)*: « Es ist nicht billig, alt, langsam... ».

In questo manuale ricorrono solo due frasi negative con determinazioni di tempo, una con posizione enfatica iniziale (« Heute arbeitet sie nicht »)⁶⁹, la seconda con posposizione al P_1 (« Warum kommt Paul denn heute nicht? »)⁷⁰; per il fissaggio di questi due esempi così importanti non è proposto nessun *drill*!

Nella prassi didattica, carenze di questo tipo richiedono necessariamente l'intervento dell'insegnante, che integrerà i testi con esercizi più rigorosi e coerenti, supplendo, così, alle carenze presenti in questi testi, non tanto sul piano del metodo, ma piuttosto su quello della scelta del materiale linguistico.

Com'era prevedibile, nel corso della ricerca sono emersi alcuni spunti interessanti che coinvolgono non solo il pro-

⁶⁹ K. Braun/L. Nieder/F. Schmoe, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁰ *Ivi*, p. 49.

blema della *negazione* ma la stessa struttura della frase tedesca. Non poteva essere altrimenti poiché tutte le parti di un sistema sono tra loro solidali. Inoltre sono inevitabilmente affiorati problemi quali quello dell'interferenza tra italiano e tedesco e quello di una terminologia grammaticale oggi non sempre aggiornata e univoca.

Si tratta, quindi, di argomenti-chiave che non potevano essere approfonditi in questa sede e ai quali dedicherò altrove tutta la mia attenzione.

domanda della negazione ma la stessa struttura della frase tedesca. Non poteva essere altrimenti poiché tutte le parti di un sistema sono tra loro solidali. Inoltre sono insensibilmente differenti i problemi di quello dell'interferenza tra italiano e tedesco e quello di una terminologia grammaticale oggi non sempre aggiornata e univoca.

Si tratta quindi di argomenti-chiave che non possono essere approfonditi in questa sede e ai quali dedicherò altrove tutta la mia attenzione.

La seconda parte dell'articolo, che è la più importante, è dedicata all'analisi di alcune frasi negative. In un primo momento si propone di analizzare le frasi negative in un secondo momento si analizza la struttura delle frasi negative in un terzo momento si analizza la struttura delle frasi negative.

La prima parte dell'articolo è dedicata all'analisi di alcune frasi negative. In un primo momento si propone di analizzare le frasi negative in un secondo momento si analizza la struttura delle frasi negative in un terzo momento si analizza la struttura delle frasi negative.

La seconda parte dell'articolo è dedicata all'analisi di alcune frasi negative. In un primo momento si propone di analizzare le frasi negative in un secondo momento si analizza la struttura delle frasi negative in un terzo momento si analizza la struttura delle frasi negative.

La terza parte dell'articolo è dedicata all'analisi di alcune frasi negative. In un primo momento si propone di analizzare le frasi negative in un secondo momento si analizza la struttura delle frasi negative in un terzo momento si analizza la struttura delle frasi negative.

La quarta parte dell'articolo è dedicata all'analisi di alcune frasi negative. In un primo momento si propone di analizzare le frasi negative in un secondo momento si analizza la struttura delle frasi negative in un terzo momento si analizza la struttura delle frasi negative.

Giuseppe Loder, *Der junge Heinrich Mann*, Frankfurt a.M., V. Knechtmann, 1974 (Der Abendband, 1. u. 2. B., 26 S., Ln., DM 2,40, Kn. DM 45).

RECENSIONI

I presupposti per un'analisi di questo libro sono tutti in essere e non che da tempo lavoro. L'editore della «Jahrbuch der Germanistik» ha una casa editrice tra le più prestigiose della RFT e in primo luogo un team di redattori diligenti, anzi erosi, e una editoria. L'opera giovanile di Heinrich Mann dagli inizi fino a 1909. Per scegliere il significato di questa pubblicazione basti pensare che essa vede la luce a distanza di quasi quarant'anni dalla sua letissima, ma sempre fruttuosa, dissertazione di M. Hahn (Der Weg Heinrich Manns vom ersten Roman bis zum «Untertan», Leipzig 1947, Leipzig 1963), anche se nel programma della «Forschungsgemeinschaft» non mancano capitoli di notevole spessore critico e problematico sulla prima produzione dello scrittore (Kammerer, Heintze, Schrüfer, Weinstein, König, Weisac, ecc.) ed progetti di studio su singole opere (Ritter-Venturi, Hahn e altri). Lo studio di cui l'attenta da parte del lettore di proposte che aprano nuove vie di lettura e di specifici risultati di ricerca. Questo lavoro viene in effetti sapientemente preparato nei capitoli iniziali. 288 di 40 pagine, nelle quali viene presentata una piacevole e per così dire «molta» biografia del primo 27 anni di vita dello scrittore, seguita prevalentemente attraverso le opere letterarie.

E con la prefazione di In einer Familie, il romanzo che fu il debutto del 1894, che comincia a essere qualche partecipazione all'opinione di Loder.

Wolfgang, trentunni, benestante con alle spalle una vita di viaggi, sposa la giovane figlia del magnate Gruenke per poi tradirla con la di lei matrigna Dora. Dopo la morte di Dora, Wolfgang si ritira per sempre nell'isolamento della «Waldheim» di Garmisch. Il titolo richiama immediatamente la mente al «Waldheim» di Garmisch, il personaggio nuovo e nuovo di questo romanzo, il personaggio che si presenta con un nome che è quello di un luogo, quello che è quello di un luogo, quello che è quello di un luogo. Il titolo richiama immediatamente la mente al «Waldheim» di Garmisch, il personaggio nuovo e nuovo di questo romanzo, il personaggio che si presenta con un nome che è quello di un luogo, quello che è quello di un luogo.

GERHARD LOOSE, *Der junge Heinrich Mann*, Frankfurt a.M., V. Klostermann, 1979 (Das Abendland: N.F. 10), 296 S., Ln. DM 58, Kn. DM 48.

I presupposti per uno studio positivo ci sono tutti: un germanista che da tempo lavora intorno alla problematica della « Jahrhundertwende », una casa editrice fra le più prestigiose della RFT e in primo luogo un tema di indagine stimolante, anzi quasi provocatorio: l'opera giovanile di Heinrich Mann dagli inizi fino al 1900. Per cogliere il significato di questa pubblicazione basti pensare che essa vede la luce a distanza di quasi quindici anni dalla isolatissima, ma sempre fruttuosa dissertazione di M. Hahn (*Das Werk Heinrich Manns. Von den Anfängen bis zum 'Untertan', Teil I: 1885-1907*, Leipzig 1965), anche se nel panorama della « Forschung » manniana non mancano capitoli di notevole spessore critico e problematico sulla prima produzione dello scrittore (Kantorowicz, Banuls, Schröter, Weisstein, König, Werner ecc.), né pregevoli contributi su singole opere (Ritter-Santini, Hahn e altri). Legittima quindi l'attesa da parte del lettore di proposte che aprano nuove chiavi di lettura e di specifici risultati di rilievo. Questa ipotesi viene in effetti sapientemente preparata nei capitoli iniziali. Più di 80 pagine, nelle quali viene tracciata una piacevole e per certi versi insolita biografia dei primi 23 anni di vita dello scrittore, seguita prevalentemente attraverso le opere letterarie.

È con la presentazione di *In einer Familie*, il romanzo « à la Bourget » del 1894, che comincia a sorgere qualche perplessità sull'operazione di Loose.

Wellekamp, trent'anni, benestante con alle spalle una vita di viaggi, sposa la giovane figlia del maggiore Grubeck per poi tradirla con la di lei matrigna Dora. Dopo la morte di Dora, Wellekamp si ritira per sempre nell'idillio della « Hafenufer » familiare. Il critico ridisegna minutamente la « Fabel » del doppio tradimento, i personaggi di questo *roman d'analyse* (84-95), senza giungere mai a un confronto critico col testo, tanto che il giudizio negativo espresso a p. 100 appare immotivato e fuori luogo. All'A. non sembrano interessare i veri punti deboli del romanzo: ad esempio le vistose carenze di tecnica narrativa che causano la

sproporzione fra azione e interventi dell'autore per spiegare, commentare, integrare, oppure le contraddizioni fra corso degli eventi e caratteri dei personaggi. Né Loose sembra disposto a valutare nella giusta misura il faticoso tentativo di Wellekamp di uscire — a costo della propria credibilità caratteriologica — dal dilettantismo, o a cogliere le tensioni individuo-società chiaramente avvertibili già in questo primo lavoro.

Il capitolo successivo, *Das 20. Jahrhundert* (102-144) — dal titolo della rivista che Mann diresse dal 1895 al 1896, spesso in collaborazione col fratello Thomas — non lascia intravedere variazioni sostanziali nella presentazione del materiale o nel metodo d'indagine. Brevi, talvolta brevissimi riassunti dei vari contributi di H. Mann si susseguono fino alla polemica *Zusammenfassung* (138-144). A parte il violento attacco a Kantorowicz per aver celato alla critica negli anni 1951-1956 i contributi di Mann allo « 20. Jahrhundert », un attacco del quale stentiamo oggi a cogliere il senso, sembra che l'A. abbia voluto con la sua analisi mettere fine alle varie interpretazioni di un capitolo della vita di Mann estremamente delicato. « Die vorliegenden Versuche (Hahn, Schröter u.a.), die sich mit Heinrich Manns Mitarbeit am 20. Jahrhundert befassen, werden dem Problem weder inhaltlich noch methodisch gerecht. Diesem Mangel sucht die gebotene Darstellung und Analyse gerecht zu werden » (143). Le affermazioni sono gravi e ci sembra che l'A. non sia comunque riuscito nel suo intento. Seguiamo Loose: la pubblicistica di Mann si svolge in quegli anni al « Niveau kleinbürgerlicher Reaktion und aggressiven Rückschritts », « über soziologische und politische Schriften fragwürdiger Kompetenz und über literarische Werke minderen Ranges. Beinahe ausnahmslos stimmt er zu, zeigt sich beeindruckt, findet oft erstaunliche Worte des Lobes. Ephemeriden werden also ernst genommen [...] Über vieles [...] schreibt er, ohne viel beitragen zu können, als der, der er war: ein Dilettant (im geläufigen Sinn des Wortes) und verfißt Ideen, stellt Forderungen, die [...] Voreingenommenheit und sture Parteilichkeit bekunden. » (140) Va da sé che simili affermazioni non meritano di venire commentate. Avremmo preferito trovarci di fronte a una seria riconsiderazione, anche se da un'ottica ideologica opposta, del panorama storico-letterario nel quale collocare questo Mann 'reazionario', 'ottuso' e 'piccolo-borghese'. Siamo anche dell'avviso che questo avrebbe fornito all'A. la vera occasione per una disputa in chiave problematica con la « H.-Mann-Forschung ». Nessuno degli esiti più cospicui o delle interpretazioni critiche esistenti risulta confutato: né la tesi di Sørensen che parla di un 'atteggiamento sperimentale' di questo Mann, né quella di Hahn relativa a un 'individualismo romantico e anticapitalistico', né la meticolosa e insostituibile ricostruzione dello « Hinterland » filosofico, storico e letterario elaborata da Schröter, né quella della « konservative Revolution » sviluppata dalla Werner.

La parte dell'opera giovanile che più sembra aver interessato Loose è comunque la novellistica degli anni 1894-1898¹. Ad essa è dedicato un notevole spazio (145-222) e una cura diversa nella trattazione. Le novelle vengono suddivise tematicamente in *Rätsel der Seele* (156-181), *Verbrechen* (181-85), *Geschichte* (185-201) e *Verfall und Verklärung* (202-217). Spesso l'analisi si riduce anche qui a brevi estratti corredati da citazioni, la qual cosa non consente di entrare nella dialettica della novella. Interessante è, a nostro avviso, il tentativo di individuare in molte di queste prime prose un centro problematico costituito dalla rappresentazione dei fenomeni metapsichici e parapsicologici ((amnesia, telepatia, metempsicosi). Secondo Loose è l'atteggiamento sperimentale del giovane Heinrich — l'allievo cresciuto alla scuola della « studierte und delikate Psychologie » (Th. Mann) di Bourget — che tende a verificare l'esistenza del 'sub-liminale' e quindi « in jene psychischen Sphären einzudringen, die sich dem Bemühen der *ratio* verschließen » (156).

Per un'analisi più approfondita Loose sceglie una lunga novella del 1898 (*Doktor Bieber's Versuchung*, pp. 174-181), storia della forza ipnotica del Dr. Bieber, primario di un 'sanatorio' per malattie nervose; un sanatorio (come è facile ipotizzare) tutto mitteleuropeo per la raffinatezza e per l'eterogeneità dei suoi ospiti: pazienti veri e immaginari, sani che accompagnano malati o che vi cercano rifugio da una realtà troppo « dura ». Secondo Loose Mann riesce a trovare in questa novella un atteggiamento critico nei confronti del fenomeno parapsicologico (179) e quindi a distendersi in una buona rappresentazione dell'ambiente (180), a trovare una « klassische Klarheit » della composizione (181). L'avvicinamento allo *Zauberberg* (« Sie ist ein *Zauberberg* in nuce », 181) — un po' forzato in effetti — rivela il giudizio incondizionatamente positivo del critico. Altre due novelle hanno all'interno del capitolo un rilievo particolare: *Die Königin von Cypern* (1897) e *Das Wunderbare* (1894). L'attenta lettura della prima (191-201) — una novella storica frutto degli studi fatti da Mann in Italia in quegli anni — è assieme a quella di *Dr. Bieber's Versuchung* una delle poche analisi esistenti

¹ Vogliamo ricordare al lettore italiano che una delle maggiori lacune editoriali concernenti l'opera di H. Mann è stata colmata nel 1978 con la pubblicazione nell'ambito delle *Gesammelte Werke* da parte della Deutsche Akademie der Künste zu Berlin delle *Novellen* in 3 voll. (Aufbau Verlag, Berlin-Weimar). I tre volumi a cura di Sigrid Anger sono corredati ognuno da un *Anhang* ad opera di Voker Riedel di notevole utilità come apparato di riferimento testuale e informativo. Il fatto che Loose non sia a conoscenza dell'edizione può essere messo in relazione con i tempi di 'chiusura' del saggio, probabilmente antecedenti alla pubblicazione o almeno alla pubblicizzazione dell'edizione completa delle novelle da parte dello Aufbau Verlag.

e ha quindi il valore di un primo approccio al testo. L'esame della seconda (205-217) invece risulta estremamente frammentario e riduttivo rispetto al rigore e alla densità problematica di altre interpretazioni (Ritter-Santini, Werner).

Anche l'*excursus* su *Im Schlaraffenland*, col quale praticamente si chiude lo studio, risulta più un'attenta e dotta ricapitolazione dei motivi del romanzo che una rivisitazione critica del testo.

Potremmo definire questo lavoro di Loose il libro delle occasioni perdute; poteva costituire un saggio insostituibile solo se avesse saputo unire alla lucida vastità dell'impianto (cosa che conferisce al volume innegabili pregi di accurato e utile strumento informativo) un rigoroso esame delle strutture narrative garantito dalla innegabile *vis* polemica dell'A. Ne risulta invece un testo che ripropone un metodo di lavoro superato e che riporta la « H.-Mann-Forschung » improvvisamente indietro nel tempo. Lo sforzo dell'A. di rapportare continuamente l'opera all'orizzonte ideologico dello scrittore crea un circolo vizioso che toglie respiro e problematicità alle singole analisi. Citiamo un esempio: la satira dello *Schlaraffenland* è per Loose così pungente e totale perché è H. Mann ad essere personalmente colpito dalla degenerazione e degradazione cui è giunto lo strato sociale a cui lui stesso appartiene (249), e non piuttosto il segnale di una delle vie che il Mann artista sceglie (l'altra è la fuga nel « Wunderbares », nel « Rausch ») per esprimere la totale dissociazione da una realtà che ha ormai negato il 'mondo dello spirito' e messo in dubbio il ruolo stesso dell'artista.

Questo libro rientra insomma per più versi in un tipo di critica ben conosciuto agli studiosi di Mann. Sorvolando volutamente in questa sede sull'atteggiamento denigratorio di fondo di Loose nei confronti dello scrittore e attenendoci più strettamente ai risultati « literaturwissenschaftlich » che emergono dal saggio, potremmo ancora oggi usare le parole che Schröter scriveva in altro contesto nel 1971: sono lavori questi che non raggiungono « weder eine sogenannte *werkimmanente* Interpretation oder Analyse der Bauformen noch zeigen sie den Versuch einer literarhistorischen Einordnung: sie dienen der Ankündigung und Bekanntmachung. » (K. Schröter, *Deutsche Germanisten als Gegner Heinrich Manns*, in « Text+Kritik », Sonderband, Stuttgart 1971, p. 141).

GIOVANNI CHIARINI

MONICA HOCKER, *Spiel als Spiegel der Wirklichkeit. Die zentrale Bedeutung der Theateraufführungen in den Romanen Heinrich Manns*, Bonn, Bouvier Verlag, 1977 (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, hrsg. von Benno von Wiese, Bd. 31), 154 S.; 25 DM.

HANS WYSLING, *Nachwort zu Heinrich Manns 'Schauspielerin'*, Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 1978, S. 113-127.

Parlare di teatro in Heinrich Mann non significa tanto riferirsi ai pochi lavori teatrali che impegnarono lo scrittore « die paar kräftigsten Jahre um die Mitte des Lebens »¹, quanto piuttosto sondare una delle strutture più complesse e insidiose della narrativa manniana. Scriveva del resto Heinrich a René Schickele il 24 ottobre 1906: « [...] ich selbst wäre kaum imstande, dreihundert Seiten zu schreiben, wovon nicht reichlich zweihundert in Scenen wären ». Quello che Mann qui riferisce espressamente ai primi romanzi, potremmo oggi considerarlo cifra di tutta la sua narrativa: la trama delle sue opere ha spesso la sinteticità e l'immediatezza di una scena teatrale; molte parti narrate dei dialoghi potrebbero venire trasformate senza variazioni sostanziali in didascalie teatrali; l'uso ripetuto della 'commedia nella commedia', come strumento del narratore per creare una molteplicità caleidoscopica di prospettive, ma anche — aggiungiamo noi — consapevole raffigurazione del caos del reale osservabile appunto attraverso il fascino illusorio creato da mille specchi; infine il costante ritorno sul tema del 'commediante', che — derivato da Nietzsche e in particolare da *Geburt der Tragödie* — prima dà forma al dibattito sull'estetismo del fine secolo e culmina poi in allegoria potenziata della frantumazione dell'Io.

Sullo sfondo di questa articolatissima tematica si muove lo studio della Hocker che attraverso un'organica analisi delle rappresentazioni teatrali nei romanzi di Mann cerca di seguire i numerosi arabeschi che dalla 'scena' si dipartono. È un tema questo che la critica non ha potuto ignorare, ma che ha considerato solo nei suoi aspetti marginali (Lutz, Winter, Banuls ecc.). Il volume, come il titolo chiaramente enuncia, resta ancorato all'ottica ormai codificata di una evoluzione di Mann nel senso di una *Sozialkritik* dialettica: alla crisi dell'uomo e dell'umanesimo rappresentato dalla Germania guglielmina (e poi hitleriana), Mann va sempre più contrapponendo una rifondazione dello *zoon politicon* in senso demo-

¹ Le parole di Mann si riferiscono espressamente alle *pièces* composte negli anni 1910-1913, alcune delle quali furono rifacimenti di novelle già pubblicate (*Der Tyrann*, *Die Unschuldige*, *Schauspielerin*).

cratico. In questo lavoro la Hocker segue instancabilmente il metodo della controprova, della verifica testuale, anche se talvolta a scapito della vivacità. L'indagine orizzontale condotta sui romanzi restituisce significato e spessore ideologico ad alcuni di essi o a parti solitamente trascurate.

In primo piano viene per esempio a collocarsi la rappresentazione della *Heimliche Gräfin* nell'*Untertan*, il dramma di Frau von Wulchow che prepara l'apoteosi del suddito, scandita poi significativamente dalle note del *Lohengrin*. Questa squallida storia d'eredità, che ha ormai perduto per sempre la concentrata conflittualità morale che Goethe le aveva conferito (è una citazione dichiarata della *Natürliche Tochter*) sintetizza nell'insersecazione fra scena e realtà del romanzo l'evoluzione politico-ideologica della Germania nel XIX sec., dal liberalismo quarantottesco al nazionalismo militante (p. 54). Anche la recita del monologo tratto dal dramma *Die Verkannte* di Zumsee, l'ultimo *parvenu* del paese di Cuccagna, recita che si svolge con effetti ridicoli in casa Türkheimer, assume il rilievo spettante a un vero e proprio punto di cristallizzazione « der Scheinhaftigkeit und Hohlheit der Schlaraffenlandwelt » (43).

Un capitolo impegnativo è quello dedicato al « Rollenspiel » nei romanzi di Mann (66-103). Esso abbraccia un periodo molto vasto (da *In einer Familie*, 1893 a *Empfang bei der Welt*, 1941-45) ed è un tentativo dell'A. di leggere nei numerosi personaggi dei romanzi l'evolversi in Mann della funzione e collocazione della vita umana. Un po' ingenuamente la Hocker individua nelle opere due filoni contrapposti. Il primo, costituito dai romanzi critici della società guglielmina, disegna — secondo l'A. — i contorni di un « Rollenspiel » pessimista i cui momenti salienti (il 'dilettantismo' di Wellekamp [*In einer Familie*, 72-73], la 'millanteria' di Zumsee [74-80], la cattiva commedia recitata da Heßling e il superamento del cattivo gusto guglielmino [*Eugénie*, 94-104]) sottolineano il progressivo passaggio dello scrittore dalla radicalità della satira a un « gleichnishafte Märchen mit harmonischem Ausgang » (103). Di contro *Die Göttinnen*, *Die kleine Stadt* e *Henri IV* rivelerebbero « schöpferische Disponibilität [...], Phantasie, Ausdrucks- und Verwandlungsvermögen » del loro autore (68-69). Questa contrapposizione non è del tutto convincente: i fugaci accenni alle *Göttinnen* e allo *Henri IV* dimostrano scopertamente che il vero interesse della A. è quello di vedere in questa parte del lavoro la *misère* della realtà sociale guglielmina attraverso l'ottica del suo critico più feroce. Inoltre se per un lato essa fornisce al critico una chiave di lettura sufficientemente attendibile, dall'altro bisogna dire che una classificazione polare preclude la possibilità di interpretare 'trasversalmente' le opere di uno stesso periodo e quindi di individuare i nuclei letterari comuni.

Si prendano ad esempio la complessa policromia in cui si arti-

cola il tema del 'commediante' in Heinrich Mann e le sottilissime variazioni che esso subisce nelle opere degli anni intorno al fine secolo. Esso può essere colto nella sua reale portata solo se non si operano cesure fra *Jagd nach Liebe*, *Die Göttinnen* e le altre opere di questo periodo. Vediamo però come affronta lo stesso tema Wysling, uno dei più profondi conoscitori di Thomas Mann, che viene qui ad occuparsi di una novella di Heinrich (*Schauspielerin*, 1904) così ricca di riferimenti biografici alla famiglia Mann.

Leonie, figlia di una solida famiglia borghese, attratta morbosamente dal mondo del teatro, viene avviata alla sognata carriera di attrice. Conosce il ricco commerciante Rothaus e l'incontro si trasforma prima in un raffinato, quasi 'fraterno' rapporto sentimentale e quindi in amore profondo. Rothaus, una delle tante figure di Mann alle quali è nevroticamente impedito il vero amore, fugge lasciando Leonie nella disperazione di un possibile suicidio, dal quale si salva solo perché « es gab in der Tiefe ihres Wesens eine Kraft, die aufhob, was ihr schaden wollte » (H.M., *Schauspielerin*, p. 110), perché è una « Komödiantin » (ivi, 111). La figura di Leonie ridisegna abbastanza fedelmente — fino al particolare del rapporto 'diverso' con Rothaus (in realtà Flechtheim) — la tormentata vita *bohème* di Carla in quegli anni, la sorella prediletta di Heinrich, morta veramente suicida nel 1910. Wysling, superando i limiti sociologici di un precedente studio sulla novella (G. Reiß, *Geschäftswelt und Ästhetentum in H. Manns Erzählung 'Schauspielerin'*) sembra voler trattare l'argomento proprio come « *document humain* » (114) nelle sue raffinate implicazioni psicologiche. Nell'unione fra i due *Außenseiter* — lei borghese con dentro la 'maledizione' dell'arte e Rothaus borghese ma ebreo con la nausea « vor dem Gewöhnlichen » e per il quale il fascino femminile significa « düstere Unzucht, ein Selbstverrat an Nacht und Schmutz » (H.M., *Schauspielerin*, 43) — Wysling vede il pathos della solitudine (118), cioè due creature che perpetuando il mito di Narciso (122-23) possono amare solo se stesse nel loro simile. Siamo ai delicati temi di *Wälsungenblut*, 1905 e di *Der Erwählte* di Th. Mann, opere — come ricorda il critico — anch'esse scopertamente biografiche (123-24).

In realtà Leonie fornisce al critico il pretesto per entrare, anche se solo a grandi linee, nella problematica manniana dell'artista di teatro e Wysling lo fa rispettando rigorosamente i limiti imposti dalla 'occasionalità' di un *Nachwort*, tracciando rapidamente (forse troppo) le coordinate di questa 'commediante'. Il punto di partenza è sempre il borghese « sviato », alla ricerca di una disperata identità che trova ormai solo in un ruolo capace di esprimere la propria disperazione e che a sua volta fa diventare la disperazione ruolo da recitare. Il destino di Leonie è così sintetizzato da Wysling: « Es ist die Maske der Tragödin, die sie trägt. Spiel wird Leben, Leben wird Spiel; sie kann zwischen den beiden nicht unterscheiden » (127).

Anche la Hocker segue il dramma di una 'attrice', Ute Ende

(*Jagd nach Liebe*, 1903), un'altra Carla Mann, vicina tematicamente e temporalmente a Leonie. Anche Ute interpreta per la Hocker « die für die Jahrhundertwende charakteristische individuelle Lebensproblematik des Künstlers bzw. sensitiven, ästhetisch empfindenden Décadent » (80), ma ciò che la Hocker vede in Ute è soprattutto una immobilità conseguente alla sua fuga dalla realtà in un mondo di ombre, di illusioni (82). Scriveva però H. Mann in *Ein Zeitalter wird besichtigt* sulle « Charakterspielerinnen »: « Sie hatten auf der Bühne wie im Leben eine Fähigkeit der Verwandlung, die jede andere übertraf. Nach Bedarf und Belieben waren sie seelenvoll und leer, brutal und süß, erhaben, arm, waren verschleiert oder waren nackte Passion ». Più fedele quindi la prospettiva di Wysling, per il quale Ute, come Leonie, è una figura profondamente tragica, un *monstrum* che cerca da un lato nell'arte « die Erneuerung des Lebens », un salto « ins Großmächtig-Übermenschliche », nell'Olimpo « des Scheins gegen die Realität » (114), ma al quale dall'altro non interessa poi molto il trionfo dell'arte quanto invece « Selbstge-
nuß [...], Selbstvergottung », il sottile piacere « der Menschenbe-
glückung und -verführung. Er macht sich selbst zum Kunstwerk und damit zum Gegenstand der Anbetung » (115).

Die kleine Stadt è l'unico romanzo 'positivo' esaminato veramente a fondo dalla Hocker. È una rilettura del carattere metaforico dell'opera. Ne vengono analizzati i tre momenti significativi ('rappresentazione teatrale', 'intermezzo', 'azione del romanzo') nelle loro sottili interrelazioni. Emerge il messaggio di una possibilità concreta di integrazione di arte e vita (114-117, 142-150) e la capacità de *La povera Tonietta* di funzionare da correttivo della coscienza sociale della piccola comunità e di diventare « Impuls zu einer humanen Gestaltung des menschlichen Lebens » (127). Non tutto ciò che scrive la Hocker ci convince appieno, citiamo per esempio il discorso sulla « Enthüllung des Illusionscharakters der Kunst durch die abschließende Darstellung der Handlung auf der Romanebene » (124-126), che ci sembra riduttivo per spiegare la concezione dell'arte in H. Mann (126) e necessita quindi di una più ampia documentazione se non altro per recuperare un'ottica più aderente al pensiero dello scrittore in quegli anni, caratterizzato piuttosto da una visione dell'arte come espressione più vera della vita².

Vorremmo ancora aggiungere che sì, l'ipotesi era quella di contrapporre *La piccola città* alle altre opere specificamente guglielmine (13), ma la collocazione della lunga analisi di questo romanzo in posizione finale non riesce a nostro avviso a illustrare in termini

² Scriveva Mann nel 1911: « Kunst ist die Eroberung des Ganzen. Sie ist das Leben selbst; und sie ist ein genauer genommenes Leben als das gewöhnliche, ein tiefer ermessenes, stärker erlittenes und ein viel verantwortlicheres. » (HMA 457).

convincenti lo scontro (ma anche l'incontro) di temi e motivi; sembra invece isolare *Die kleine Stadt* dal contesto della società guglielmina con la quale, secondo noi, è intimamente connessa e per la quale in fondo fu scritta. Conveniamo con la Hocker che il romanzo è un *unicum*, ma lo è soprattutto sul piano di una geniale elaborazione artistica di motivi e strumenti narrativi.

Se è vero che la realistica intenzione della Hocker non era quella di scoprire un Mann nuovo e diverso, ma solo di 'studiare' con serietà lo scrittore dall'interno per portare alla luce i meccanismi secondo i quali certe opere funzionano, la Hocker l'ha saputo fare in modo adeguato muovendosi con disinvoltura fra l'intrico dei vari piani fizonali e il gioco di prospettive da esso derivante, ritessendo insomma pazientemente sui testi l'ordito raffinato al quale Mann ha affidato il suo messaggio ideologico e artistico.

GIOVANNI CHIARINI

M. PONZI, *Hermann Hesse*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, 136 p., Lire 4000.

Il libro di M. Ponzi costituisce la prima monografia apparsa in Italia su H. Hesse.

L'analisi dell'opera hessiana procede secondo un criterio di enucleazione contenutistica, che mira ad evidenziare le matrici culturali, storiche e biografiche che hanno condotto a una produzione varia e complessa.

L'esame tematico procede spesso parallelamente a una suddivisione di ordine cronologico visto che, più che di una sostanziale differenza di motivi fra le varie fasi dell'opera di Hesse, si tratta soprattutto di un processo di maturazione e chiarificazione di intuizioni presenti fin dall'inizio. Ponzi è interessato a non trascurare nessuna delle componenti — anche se non ne approfondisce nessuna — che sono in qualche modo reperibili, spesso compresenti, in Hesse: dal provincialismo romantico delle prime opere al superamento e alla trasformazione degli stessi elementi romantici per essere immessi nel vivo della crisi del Novecento; dal tentativo dell'elusione dell'Io attraverso il Nirvana per passare, tramite la taoistica negazione della cultura e della legge, alla nietzscheana « moltitudine dei si »; da una visione romantica dell'identità spiritonatura alla vivisezione dell'Io nei termini della psicanalisi freudiana e, ancor più, junghiana; dal Decadentismo all'Espressionismo e alle Avanguardie.

Soprattutto l'interpretazione psicanalitica viene rivalutata, sulla base dei reali approcci di Hesse al pensiero di Jung, nella prospettiva del « Weg nach Innen », per cui il processo verso il raggiungimento dell'identità è spesso interpretato come la riscoperta

dell'inconscio e quindi come una chiarificazione sul piano psicologico.

Nel lavoro di Ponzi appare inoltre particolarmente importante il riferimento puntuale dell'attività di Hesse uomo e artista alla situazione storica contemporanea, sì che la sua opera risulta costantemente spiegata e giustificata non solo da un punto di vista esclusivamente estetico e immanente, ma anche sul piano politico, in modo da chiarire e spiegare equivoci nati intorno alla professione di pacifismo di Hesse, troppo spesso liquidata come espressione di apoliticità o, addirittura, di tacito consenso al regime nazista.

Riprendendo la chiave interpretativa fornita da F. Masini, Ponzi conclude il suo discorso indicando l'importanza di Hesse (al di là di qualsiasi contraddizione presente nella sua opera) nell'aver fornito, sia pure nella prospettiva utopica del gioco e dell'ironia, un messaggio che è di rottura col mondo borghese, in quanto nullifica, nell'accettazione della schizofrenia, proprio il concetto portante della sua cultura, ossia l'individuo con la sua supposta armonia di valori.

Resta da vedere se Hesse fosse veramente consapevole della portata rivoluzionaria del suo messaggio e fino a che punto avrebbe condiviso una così totale rottura col mondo borghese, con i rischi che comporterebbe l'incondizionata accettazione della formula schizofrenica.

Sta di fatto che l'ultimo messaggio di Hesse, « Il gioco delle perle di vetro », mettendo in dubbio il significato esistenziale dell'utopia e del gioco, sembra rivalutare il significato e il valore dell'insegnamento e della 'moralità' dell'esempio, o comunque di un gioco inteso come formula di perfetti equilibri (questo a prescindere dalla perplessità che può suscitare la fine del romanzo). L'individuo che, come dice Ponzi, trova il suo antidoto nell'« oltre-uomo », nel « dopo-uomo », nel « non-luogo » dell'utopia, rivendica, nell'ultimo romanzo di Hesse, l'importanza della sua funzione storica e pedagogica nella non rinuncia all'identità e alla regola. Non si tratta quindi forse di sopprimere i 'valori' borghesi e, con essi, il concetto stesso di valore, quanto di restituire alla forma contenuti 'autentici', di imparare a vivere nella propria carne cosa sia il male e, ancor di più, a scoprire il bene.

MARGHERITA VERSARI

ANNA SEGHERS, *Materialienbuch*, hrsg. von Peter Roos und Friederike J. Hassauer-Roos, Darmstadt/Neuwied, Verlag Luchterhand, 1977, 187 S., 10.80 DM.

Erste, konkrete Resultate der verstärkten Beschäftigung mit der deutschen Exilliteratur sind die Erst- und Neuauflagen zahl-

reicher Werke aus der Zeit zwischen 1933 und 1950 in vielen großen, aber auch kleineren bundesdeutschen Verlagen. Die Einbeziehung in Schulbucheditionen, in Anthologien sowie in die Literaturgeschichtsschreibung scheinen sowohl zur Verbreitung als auch zur Kenntnisnahme von Autoren und Werken zu führen, die noch vor kurzem kaum Spezialisten bekannt waren.

Anna Seghers gehört mit ihren Arbeiten, besonders denjenigen aus dem Exil und aus der DDR, zu der Gruppe der wieder 'entdeckten' Autoren. Der Luchterhand Verlag, der ihre berühmtesten Romane Anfang der 60iger Jahre herausbrachte, stieß damals auf hysterische, antikommunistische Reaktionen, die im Zeichen des Kalten Krieges öffentliche Debatten darüber auslösten, ob kommunistische, der DDR loyale Autoren nach dem Berliner Mauerbau überhaupt in der BRD verlegt werden dürften.

Glücklicherweise finden die in diesen Jahren nacheinander publizierten Einzelausgaben und die 1977 im selben Verlag erschienene Werkausgabe eine inzwischen sehr interessierte und weitgehend positive Aufnahme. Wohl als Ergänzung und als Wegweiser für die Lektüre des in der Zwischenzeit fast vollständig vorliegenden Gesamtwerkes kam, ebenfalls bei Luchterhand, ein begleitendes Materialienbuch heraus. Nach dem dieser modernen Klassikerin gewidmeten « Text und Kritik »-Heft (Nr. 38, 1978) ist es eine der ersten ausführlicheren Veröffentlichungen in der BRD, von der Monographie Klaus Sauers ergänzt.

Der von zwei jungen Germanisten zusammengestellte Band, offensichtlich an ein breites Lesepublikum gerichtet, « ... will helfen, den Blick wieder frei zu machen ... » für eine vorurteilsfreie Beschäftigung mit dem Werk der Autorin, die in der DDR lebte und in vielen Ländern für eine der bedeutendsten deutschen Schriftstellerinnen der Gegenwart gehalten wird. Trotz dieser lobenswerten Absicht ist das Resultat eine merkwürdig zufällig wirkende Mischung, die den Vorsatz nicht realisieren kann. Zwar verfolgen die Beiträge die biographische Entwicklung der Autorin, zielen also auf eine Gesamtsicht des Werkes, dennoch entsteht kaum ein umfassendes Seghers-Bild.

Die geschichtlichen Einführungen stehen für sich, ohne eine über oberflächliche Entsprechung hinausgehende Bedeutung für die Einzelanalysen zu gewinnen. Letztere wiederum gehen, bis auf die Beiträge von Erika Haas, kaum über ein deskriptiv-referierendes Niveau hinaus. Die vom chronologischen Aufbau des Buches suggerierte Geschichtlichkeit des Seghersschen Werkes erfährt keine angemessene Konkretisierung. Lediglich zwei aus ihrer Dissertation abgedruckten Abschnitte von Haas verweisen auf einen möglichen Interpretationshorizont, bleiben aber in ihrer fachwissenschaftlichen Ausrichtung isoliert.

Das Gespräch mit Anna Seghers bestätigt nur ein weiteres Mal ihre Abneigung gegen jede Selbstaussage. Es enthält daher keine

Neuigkeiten, es sei denn, man akzeptierte Bemerkungen wie «... in meiner Arbeit gab es keine Krisenzeiten. Im Gegenteil, die Arbeit half mir über schwere Zeiten hinweg» als literaturkritisch auswertbare Angaben. Ebenso wenig ergiebig ist der Originalbeitrag über Philip Schaeffer, den Anna Seghers wohl doch nur oberflächlich kannte, oder an den sie sich kaum noch erinnert.

Bezeichnenderweise findet keinerlei inhaltliche Auseinandersetzung mit der DDR-Rezeption statt; der Band verbleibt in der Optik einer bundesdeutschen Rezeption der Autorin, ohne jedoch auch nur andeutungsweise mögliche Ansätze für eine solche zu entwerfen. Dabei wäre eine kritische Sichtung der zahlreichen germanistischen und publizistischen Arbeiten aus der DDR nicht nur für Literaturwissenschaftler von Interesse, um einen Problemhorizont abzustecken, innerhalb dessen eine heutige Rezeption ihrer Werke anzusiedeln wäre.

In diesem Sinn scheint die Chance verpaßt, eine methodisch adäquate, kritische Würdigung einzuleiten, die nicht nur die anti-kommunistische Diffamierung der 60iger Jahre zu überwinden hätte, sondern das Werk Anna Seghers' in seiner stilistischen Besonderheit zu erfassen hätte und als solches einem breiten Publikum zu vermitteln hätte.

ULRIKE BÖHMEL FICHERA

ELKE NYSSEN, *Geschichtsbewußtsein und Emigration*, München, W. Fink Verlag, 1974, 192 S.

GUNTHER HEEG, *Die Wendung zur Geschichte. Konstitutionsprobleme antifaschistischer Literatur im Exil*, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977, 222 S.

Nach einer lebhaften, in mehreren Exilorganen geführten Debatte war 1937 Lukács' *Essay über den historischen Roman* auch als eine erste systematische Zusammenfassung konzipiert. Im Rahmen der mittlerweile intensivierten bundesdeutschen Exilliteraturforschung sind in jüngerer Zeit zwei Arbeiten erschienen, die die von den Exilanten diskutierten Fragestellungen verdeutlichen und kritisch auswerten.

Nyssen rekonstruiert vor allem die Positionen der an der seit ungefähr Mitte der dreißiger Jahre laufenden Diskussion, gibt die theoretischen Äußerungen Döblins und Feuchtwangers als Befürworter des historischen Romans wider und stellt die von Kurt Hiller und in gewissem Maße von Lukács vertretenen Gegenpositionen dar. Die Autorin verteidigt das Genre vor dem Vorwurf, der Flucht aus der Gegenwart zu dienen, den Leser von den

aktuellen politischen Aufgaben abzulenken, indem sie den verschiebend ausgesprochenen subjektiven Willen dieser Schriftsteller zu politisch-aufklärerischem Wirken unterstreicht.

Auch Lukács, der den historischen Roman im Rahmen einer umfassenden Konzeption der realistischen Darstellung untersuchte, hatte sich gegen eine bloße Aburteilung im Stile eines Hillers gewehrt, dessen Verriß aller historischen Werke kulminierte in der Behauptung: «[...] Hitler wird übermorgen Kaiser von Europa sein, weil ihr heute geldgierig und feige vor der Forderung des Tages flieht.» (Nyssen, S. 58). Allerdings war er gleichzeitig durchaus skeptisch in der Beurteilung der damals veröffentlichten Romane gewesen, die den französischen und englischen Vorbildern nicht entsprachen. Lukács bestand aber auf der theoretischen Möglichkeit, im historischen Roman ein Gegenbild zur nationalsozialistischen Geschichtsverfälschung zu gestalten, was eines der erklärten Hauptanliegen der Exilautoren war. Gleichzeitig betonte er das negative Gewicht einer Tradition des deutschen historischen Romans, der nicht zuletzt in der Zeit der Weimarer Republik eine Domäne reaktionärer und nationalsozialistischer Autoren gewesen war.

Nyssen löst die Erörterung aus diesem weiteren literaturgeschichtlichen und -theoretischen Zusammenhang heraus. Ihre Schlußfolgerungen beziehen sich auf rein inhaltliche Momente (die es allerdings durchaus verdienen, als ein Charakteristikum der Exilliteratur herausgestellt zu werden), während die von der Autorin selbst angedeuteten Fragen nach dem Unterschied zur wissenschaftlichen Geschichtsschreibung und nach der unterschiedlichen Funktion des historischen Romans im nationalsozialistischen Deutschland unbeantwortet bleiben:

«Beschäftigt man sich mit den gängigen Faschismus-Theorien in der BRD (und teilweise in der DDR), liest man Analysen dieser Faschismus-Theorien, so könnte man zu dem Schluß gelangen, daß die historischen Romane und theoretischen Schriften der meisten der hier behandelten Autoren intensiver zur Aufklärung über den Faschismus beitragen als diese Theorien.» (182)

Heeg kommt in seiner Arbeit zu einem völlig anderen Schluß. Er weitet seine Untersuchung aus, indem er das implizite, einseitige Realismusverständnis kritisiert, das aus den Äußerungen Feuchtwangers, aber auch Döblins spricht und dann versucht, in großen Linien das ihnen zugrundeliegende Geschichtsbewußtsein zu rekonstruieren. Dabei geht es ihm keineswegs nur um das subjektive Bewußtsein der bereits erwähnten Schriftsteller, sondern um dessen Analyse im Kontext der allgemeinen geschichtsphilosophischen und kulturpolitischen Diskussion unter den Exilanten. Diese spielte sich mit besonderer Intensität zwischen den politisch engagierten Autoren im Umkreis der Aktionen für die Bildung einer deutschen Volksfront etwa zwischen 1935 und 1937 ab.

Seine umfassende Studie analysiert daher ausführlich die lite-

raturtheoretischen Konzeptionen führender marxistischer Exilanten in der Nähe der KPD (und besonders die Lukács'), die die treibende Kraft der Bündnisbemühungen war; daneben setzt er sich auch mit den Vorstellungen der stärker engagierten bürgerlichen Intellektuellen (wie etwa H. Mann, K. Mann, L. Feuchtwanger) sowie mit den in den Zeitschriften erschienenen Aufsätzen zum Thema auseinander. Der Autor kommt zu der Überzeugung, daß die kulturellen und politischen Voraussetzungen für einen wirksamen Kampf gegen den Nationalsozialismus in der Exilliteratur fehlten. Der Rückgriff auf die radikaldemokratischen Traditionen des deutschen Bildungsbürgertums, umschrieben mit den Losungen vom « Kulturerbe » und dem « bürgerlichen Humanismus », stellten eine notdürftige gemeinsame Verständigungsbasis dar. Dagegen gelang es nicht oder nur ansatzweise (wie etwa in den Arbeiten Blochs), den Zusammenhang zwischen deutscher Kulturtradition und nationalsozialistischer Ideologie so aufzudecken, daß diese Erkenntnisse in die literarischen Werke eingehen konnten. Es konnten also nur sehr allgemeine, inhaltliche (und politische) Gemeinsamkeiten umschrieben werden, nicht aber spezifische Wirkungsmöglichkeiten eröffnet werden. So wie aufgrund politischer Gegensätze nie ein Programm der Volksfront erscheinen konnte, die Beratungen immer bei Appellen stehenblieben, so konnte auch nie ein gemeinsames Arbeitskonzept erstellt werden. Nach Heeg erscheinen die Arbeiten Lukács' in diesem Zusammenhang symptomatisch, weil sie den völligen Mangel an Diskussion über die aktuellen Aufgaben der Literatur klarmachen, die zugunsten eines Entwurfs einer zukünftigen deutschen Literatur zurückgestellt werden.

Gerade die Debatte um den historischen Roman läßt aus heutiger, kritisch distanzierter Sicht, ganz deutlich eine Vermischung politischer und ästhetischer Kriterien erkennen, die in einem nicht adäquaten Geschichtsverständnis wurzelt. Obwohl sich die Autoren das Ziel gesetzt hatten, direkt politisch zu wirken, waren sie nach Heeg keineswegs fähig (von wenigen Ansätzen wie Brechts Arbeiten abgesehen), die deutsche Geschichte durchsichtig zu machen, sie als veränderbar darzustellen. Sie formulierten Thesen und zeigten vergleichbare geschichtliche Situationen auf, stellten dem aber das Ideal eines erneuerten intellektuellen Führungsanspruchs gegenüber. Hierin manifestiert sich nach Meinung des Autors ihre Unfähigkeit, den Sinn und den Umfang der stattgefundenen historischen Umwälzungen vor und mit dem Nationalsozialismus zu begreifen und vor allem die zukünftige Entwicklungsrichtung zu bestimmen.

In diesem Sinn konstatiert Heeg nicht ein Versagen *des* historischen Exilromans als Genre, sondern versucht darzustellen, daß ein klassenbestimmtes Unverständnis bei den bürgerlichen Autoren zu historischen Werken führte, die weder bei den damaligen noch bei den heutigen deutschen Lesern einen Zuwachs an kritischem

historischem Verständnis förderten, deshalb also ihr selbst definiertes Ziel verfehlten.

ULRIKE BÖHMEL-FICHERA

G. SCHIAVONI, *Günter Grass*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, 169 p., Lire 4000.

Il testo di G. Schiavoni sullo scrittore G. Grass è una monografia ampia e particolareggiata che, mentre discute la produzione dell'autore da varie angolature, non manca di illuminare anche la problematica essenziale delle vicende politiche e letterarie contemporanee.

Prima di passare all'analisi delle singole opere, Schiavoni tratteggia in linee generali la matrice della produzione di Grass, individuando giustamente nella collocazione storico-geografica, e quindi linguistica, della città di Danzica, alcune delle caratteristiche principali dei temi di Grass: la terra perduta, l'identità irrecuperabile, le 'radici' rimaste relegate in un passato affidato al solo ricordo.

In questa prospettiva la Danzica di Grass fa storia, la 'piccola storia', così come la terra dei Masuri di Lenz, la Berlino di Döblin o la Colonia di Böll. Anzi, è proprio l'osservazione limitata a uno spazio geografico circoscritto che permette di analizzare, come sotto la lente di ingrandimento, difetti e mancanze di una società ristretta sì, ma che certo assume una valenza emblematica (cfr. anche S. Lenz, *Enge als Vorzug - Zu einer Geschichte der dänischen Literatur* [1965], in: S. Lenz, *Beziehungen - Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur*, München 1972).

Quindi anche Grass, come Böll e Lenz, si rivela attento alle cause che hanno scatenato il nazionalsocialismo e alla mentalità che lo ha appoggiato e guarda con diffidenza e ironia alla Germania postbellica, senza però raggiungere i toni pesantemente moralistici di Lenz, o quelli forzatamente patetici e pedagogici dell'ultimo Böll di *Fürsorgliche Belagerung* (1979).

Schiavoni passa poi ad illustrare gli approcci di Grass alle arti figurative e quindi alla poesia (attraverso la lettura di Rilke, Trakl e Lorca), genere a cui si dedicherà inizialmente e che gli procurerà la convocazione nel « Gruppo 47 ». Da questo momento inizia il confronto diretto e puntuale fra la concezione estetica di Grass e quella del Gruppo e, più generalmente, l'esame del dilemma che investe tutta l'arte contemporanea nei suoi ruoli, nelle sue funzioni, nelle sue possibilità e/o impossibilità di accordare forma e contenuto.

In questo terzo capitolo, come pure nel settimo, dal titolo « l'impegno istituzionale e la produzione degli anni 1965-72 », Schiavoni pone particolarmente l'accento sulla concezione estetica di Grass, che si fonda in gran parte su quella storica. Nella storia

non sarebbe da ravvisare nessun progresso, né alcuna affermazione positiva in senso hegeliano; essa è una « futile accozzaglia di ideologie » (p. 30) a cui si oppone il linguaggio delle cose e degli oggetti che, indisturbati dalla storia, recuperano il loro autentico linguaggio primitivo (il tamburo di Oskar).

Separazione, quindi, della sfera politica da quella poetica, che costituirebbe invece un rifugio, uno spazio di bizzarrie fantastiche, il luogo dell'anti-storia, dove gli eventi vengono paradossalmente porti dalla prospettiva dal basso del moderno picaro Oskar o dal mitico rombo, personaggi, appunto, che volutamente e saggiamente si collocano al di fuori della storia.

Come il rullo del tamburo, nell'uso artistico pervertito che ne fa Oskar, scioglie la 'Großkundgebung' nazista, riducendola a un valzer grottesco e dimostrando con ciò come sia facile far slittare il serio e il drammatico nel faceto, così anche il modo di far storia di Grass si muove sempre impercettibilmente fra l'assurdo e il reale, fra la comicità e la tragedia, il mito e la realtà.

Parallelamente a questa prospettiva di rovesciamento dei 'valori' della storia, che diventa storia di 'outsider', assistiamo a un ribaltamento dei canoni estetici umanistici, per cui, appunto, al bello si sostituisce l'orribile, alla regolarità delle forme l'asimmetria, al dolce il raccapricciante.

Anche la sessualità, altrimenti sempre vissuta dalla borghesia come faccenda seria, diventa motivo di grottesco o viene semmai riportata nella sana prospettiva della bontà e positività della natura.

Nulla è più ovvio, scontato, e le realtà più tristi e trascurate balzano in primo piano.

Fuori dalla letteratura che comunque, come emerge dallo studio di Schiavoni, non è mai letteratura apolitica, c'è l'impegno di Grass cittadino per un partito, la SPD, e per un uomo, Willi Brandt, impegno che gli ha guadagnato le critiche più disparate sia dalla destra che dalla sinistra.

La presentazione delle opere di Grass, che procede secondo l'ordine cronologico, ad eccezione di *Treffen in Telgte* (1979), che, come lavoro d'occasione, viene riallacciato all'esperienza del « Gruppo 47 », è sempre preceduta da un'ampia esposizione tematica e l'analisi critica non si esaurisce mai in un solo aspetto.

Interessanti a tale proposito sono le note dell'autore che contengono indicazioni bibliografiche, interviste, studi sull'opera grassiana e orientamenti critici.

Ci sembra che la monografia di Schiavoni costituisca una guida completa e acuta allo studio di Grass che nella sua produzione letteraria e nella sua posizione di uomo politico 'engagiert' merita di esser considerato, assieme alle voci più autorevoli della Germania contemporanea — da Enzensberger a Böll —, figura centrale del dibattito culturale europeo.

MARGHERITA VERSARI

(Hg.) HORST SITTA, *Ansätze zu einer pragmatischen Sprachgeschichte. Zürcher Kolloquium 1978*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1980, 136 S. (= Reihe Germanistische Linguistik 21), DM 36.

Nachdem die Pragmatik in der germanistischen Linguistik seit etwa zehn Jahren eine intensive Diskussion und feste Verankerung in der Sprachtheorie erfahren hat, wollen die vorliegenden Referate und Thesen der Zürcher Arbeitstagung diesem jüngsten Zweig der Sprachwissenschaft neue Wege bahnen¹, die sich in der Wechselbeziehung von Pragmalinguistik und Sprachgeschichte über theoretisierende Ansätze hinaus in konkreten Einzeluntersuchungen manifestieren. Damit soll die Pragmatik sich aus der Isolation untereinander divergierender Theoriebildungen befreien und die Sprachgeschichtsschreibung die vom Herausgeber konstatierte gegenwärtige Krise (S. VII) überwinden. Inwieweit die Vorträge über bloße programmatische Forderungen hinausgehen und eine verwertbare Methodik zur Rekonstruktion von Sprache als Form historischen, sozialen Handelns suggerieren, soll die Diskussion der einzelnen Beiträge näher verdeutlichen.

Dieter Cherubim, *Zum Programm einer historischen Sprachpragmatik*, S. 3-21 nimmt eine Standortbestimmung der sich ausweitenden « Pragmatisierung der Sprachwissenschaft » (S. 3) vor, wobei schon bei der Definition der Pragmatiker (Wunderlich, Schlieben-Lange, S.J. Schmidt u.a. mehr) über ihren eigentlichen Gegenstandsbereich sich Unklarheiten oder äußerst vage gehaltene Aussagen ergeben. Allerdings stimmen alle Eingrenzungsbemühungen überein in der programmatischen These « Sprachpragmatik analysiert, beschreibt und erklärt Sprache als Form sozialen Handelns in den dieses Handeln konstituierenden und durch dieses Handeln konstituierten kommunikativen Zusammenhängen » (S. 7). Dabei grenzt Cherubim die Pragmalinguistik streng von der Systemlinguistik und Soziolinguistik ab; jedoch scheint uns in der Praxis die von Cherubim vorgegebene Unterscheidung von Pragmatik, die Sprache als soziales Handeln in kommunikativen Zusammenhängen untersucht, und Soziolinguistik, die Sprache als Ausdruck sozialer Verhältnisse in gesellschaftlichen Zusammenhängen zum Gegenstand hat, in der Regel nicht durchführbar: Wie will man kommunikative von gesellschaftlichen Zusammenhängen trennen und wie oft verstehen sich pragmatische Arbeiten als makrosoziolinguistische Beiträge? Derartige Trennungen sind künstlich und be-

¹ Das Verdienst, als erste auf die Notwendigkeit sprachhistorischer Betrachtungsweisen hingewiesen zu haben, kommt allerdings Brigitte Schlieben-Lange, *Für eine historische Analyse von Sprechakten*, in: Heinrich Weber, Harald Weydt (Hgg.), *Sprachtheorie und Pragmatik*, Tübingen, Niemeyer, 1976, S. 113-119 zu.

sonders bei Fallstudien methodisch nicht aufrechtzuerhalten, wie auch der Sammelband Wolfgang Viereck (Hg.), *Sprachliches Handeln - Soziales Verhalten. Ein Reader zur Pragmalinguistik und Soziolinguistik* (München, Fink, 1976) deutlich herausstellt. So läßt sich auch die oben zitierte Definition auf beide Wissenschaftsbereiche anwenden. Die oftmals unterschiedlichen Akzentsetzungen von Soziolinguistik, die ihre heutige Arbeitsweise vorrangig nord-amerikanischen Vorbildern (Labov, Fishman u.a. mehr) verdankt, und von Pragmatik, die auf der Rezeption der Sprechakttheorie aus der Oxforder sprachphilosophischen Schule (Austin, Searle) beruht, bleiben unbestritten, aber trotz andersartiger Zielsetzungen liegt die Interdependenz beider Bereiche hin zur Ausweitung als soziolinguistische Pragmatik auf der Hand. Die von Cherubim vorgenommene Schematisierung hat letztlich zum Ziel, Sprachveränderung und Sprachwandel im Rahmen der Sprachpragmatik zu situieren als Analyse der Umsetzung und Fundierung sozialer Voraussetzungen — was allerdings auch eine Soziolinguistik der Sprachgeschichte für sich beanspruchen könnte. Als Vorschläge zur Thematisierung wird auf Typologie historischer Sprachakte, historische Perspektiven von Präsuppositionen, Konversationspostulaten, Partikeln, Satzmodi und Textsortengeschichte verwiesen.

Horst Sitta, *Pragmatisches Sprachverstehen und pragmatikorientierte Sprachgeschichte*, S. 23-33 greift methodologische Probleme auf, etwa die Systemlosigkeit sprachlicher Zeichen an sich, die einer Einheitlichkeit der Interpretation entgegenstehen, oder die Situierung nonverbaler Erscheinungen pragmatischer Relevanz. Dadurch wird der Pragmalinguistik vorrangig die Aufgabe zugeschrieben, die Situation einzubeziehen und zu kategorisieren; insbesondere sprachhistorische Sachverhalte stellen sich äußerst komplex und mitunter aussichtslos in Bezug auf eine adäquate Beschreibung dar, wenn man die Problematik stichhaltiger Rekonstruktionsversuche berücksichtigt. Mit der gebotenen Vorsicht unterstreicht Sitta, wie sehr die historische Sprachpragmatik noch in den Anfängen steckt und daß die verstehenstheoretischen Implikationen noch eines abgesicherten Fundamentes entbehren.

Auf die Wissenschaftssprache der Sprachhistoriker geht Peter von Polenz, *Zur Pragmatisierung der Beschreibungssprache in der Sprachgeschichtsschreibung*, S. 35-51 ein, indem er mehrere Gesamtdarstellungen zur deutschen Sprachgeschichte im Hinblick auf die einschlägigen Passagen zum Westgermanischen, zu ahd. -äri, zur Ostkolonisation, zur Entlehnung jiddischer Wörter und zu politischen Begriffen seit der Französischen Revolution überprüft. Dabei werden die pragmatischen Fragestellungen in die Stilforschung und Rhetorik einbezogen. Die aufgefundenen pragmatischen Formulierungen in der Textauswahl tragen die Möglichkeit semantischer Irreführung in sich.

Eine Anwendung pragmatischer Grundlagen auf die Sprach-

geschichte verfolgt Harald Burger, *Interjektionen*, S. 55-69. Zunächst geht er dem gering eingestuften grammatischen Status einer « Randwortart » in verschiedenen älteren Traktaten und Handbüchern nach. Neben den grammatiktheoretischen und -historiographischen Fragen tritt zunehmend die unterschiedliche Verwendung und Verteilung der Interjektionen je nach gattungsspezifischen und diasystematischen Kriterien in den Vordergrund: die Rekonstruktion gesprochener Sprache der betreffenden Zeit läßt sich nur mit schwerwiegenden Vorbehalten aufgrund geschriebener Texte, hier vor allem Gryphius' Komödien, vornehmen. Die von Burger herausgestellte Häufung von Interjektionen des « Gesprochenen im Geschriebenen » erklärt sich aus der Verwendung der Wortart anstelle von para- oder nonverbalem kommunikativen Verhalten. Weiterhin nehmen zahlreiche Interjektionen bei Gryphius Funktionen ein, die im heutigen Deutsch Abtönungspartikeln zukommen. Auch Stefan Sonderegger, *Gesprochene Sprache im Althochdeutschen und ihre Vergleichbarkeit mit dem Neuhochdeutschen*, S. 71-88 legt am Beispiel Notkers des Deutschen von St. Gallen das Hauptgewicht mehr auf Rekonstruktionsversuche gesprochener Sprache als auf genuin pragmalinguistische Ausrichtungen, obwohl natürlich das Nachvollziehen gesprochener Sprache keineswegs ohne eine außersprachliche Berücksichtigung der Kommunikationsvorgänge auskommt wie in diesem Fall einer schulischen Texterfassung und -kommentierung. Man muß Notkers didaktisches Verfahren nicht gleich mit dem Slogan « Linguistik im Unterricht » (S. 85) aktuell aufwerten, um zu erkennen, daß die vermutlich getreue Wiedergabe des gesprochenen Deutsch zur Übersetzung von Boethius und Martianus Capella nur im Spannungsverhältnis von Bildungssprache - Volkssprache zu sichten ist. Einen weiteren Rekonstruktionsversuch des gesprochenen Deutsch — diesmal auf der Grundlage von Dialogen in Dramen des Sturm und Drang — steuert Helmut Henne, *Probleme einer historischen Gesprächsanalyse*, S. 89-102 bei. Die vorgenommenen Konversationsbeschreibungen gehen zurück auf die Ansätze in Helmut Henne, H. Rehbock, *Einführung in die Gesprächsanalyse* (Berlin/New York, de Gruyter, 1979). Die Differenzierung von thematischen und handlungsstrukturierenden Gesprächsakten sowie die Aufdeckung sprachpragmatischer Funktionen von Gliederungs- und Rückmeldungspartikeln führen im Grunde hin zu textlinguistischen Konzeptionen, die auch der Literaturwissenschaft nutzbar gemacht werden könnten.

Die sinnvolle Verflechtung von Dialektologie und historischer Sprachpragmatik illustriert Roland Ris, *Probleme aus der pragmatischen Sprachgeschichte der deutschen Schweiz*, S. 103-128 mit dem Entwurf einer pragmatischen Sprachgeographie, die insbesondere pragmalinguistischen Veränderungen im Verhältnis von Mundart und Hochsprache (etwa im Vordringen des Schriftdeutschen in der Schweiz oder der in letzter Zeit zunehmende Gebrauch der ge-

schriebenen Mundart), innerhalb einer Mundart (etwa der Wandel der Mahlzeiten und ihrer Bezeichnungen im Berner Bürgertum des 19. Jahrhunderts), als Interferenzen zwischen verschiedenen Mundarten (etwa der Zürcher Einfluß in Bern auf die Einführung der Höflichkeitsform *Sie* um 1900) Rechnung trägt.

Die abschließenden Thesen zu den Aufgaben einer pragmatischen Sprachgeschichte (S. 129-136) veranschaulichen die Bedeutung der anzupackenden Aufgaben und lassen erkennen, wie demgegenüber methodische Anregungen als vage, aber doch wertbare Impulse ihrer Ausarbeitung harren. Die Ansätze stellen einiges in Aussicht, wenngleich ein Anflug von Skepsis gelegentlich mitschwingt, so bei Horst Sittas Erkenntnis, «... dass pragmatische Sprachgeschichte zu den anspruchsvollsten Programmen gehört, die sich in der Linguistik denken lassen» (S. 33). Es bleibt nur zu wünschen, daß die Verfasser außer den « Ansätzen zu einer pragmatischen Sprachgeschichte » eines Tages auch « Ergebnisse der pragmatischen Sprachgeschichte » vorlegen können².

EDGAR RADTKE

² An Druckfehlern ist zu verbessern S. 33 *Pragmatikorientierung* und S. 126 *bürgerlichen*.

RIASSUNTI

Gianni Litta, *Il linguaggio delle civiltà antiche e moderne*. Roma, 1964. 288 pagine. L. 1.500.

Questo libro è un'opera di grande interesse e di grande valore scientifico. L'Autore, che è un linguista di fama internazionale, ha cercato di ricostruire la storia del linguaggio umano, partendo dalle origini e arrivando fino ai giorni nostri. Il libro è diviso in due parti: la prima tratta delle civiltà antiche e la seconda delle civiltà moderne. In ogni parte l'Autore analizza il linguaggio in relazione con la cultura e con la società. Il libro è scritto in un linguaggio chiaro e semplice, ed è adatto sia per gli studiosi che per il grande pubblico.

Gianni Litta, *Il linguaggio delle civiltà antiche e moderne*. Roma, 1964. 288 pagine. L. 1.500.

Der Mensch ist ein Wesen, das sich durch die Sprache auszeichnet. Die Sprache ist ein Werkzeug, das der Mensch zur Kommunikation mit anderen Menschen braucht. Die Sprache ist ein Produkt der Kultur und der Gesellschaft. Die Sprache ist ein Spiegelbild der Welt, die der Mensch sieht. Die Sprache ist ein Mittel, um die Welt zu verstehen und sie zu verändern. Die Sprache ist ein Werkzeug, das der Mensch zur Schöpfung von Kunst und Wissenschaft braucht. Die Sprache ist ein Werkzeug, das der Mensch zur Entdeckung der Wahrheit braucht. Die Sprache ist ein Werkzeug, das der Mensch zur Erhaltung der Kultur braucht. Die Sprache ist ein Werkzeug, das der Mensch zur Fortschritt braucht.

Gianni Litta, *Il linguaggio delle civiltà antiche e moderne*. Roma, 1964. 288 pagine. L. 1.500.

Il linguaggio è un fenomeno complesso e multiforme. Es è il risultato di processi storici e culturali. Es è un fenomeno che si evolve nel tempo e nello spazio. Es è un fenomeno che è profondamente legato alla vita sociale e alla vita individuale. Es è un fenomeno che è al centro della cultura e della civiltà. Es è un fenomeno che è al centro della vita umana. Es è un fenomeno che è al centro della storia dell'umanità. Es è un fenomeno che è al centro della ricerca scientifica. Es è un fenomeno che è al centro della vita quotidiana. Es è un fenomeno che è al centro della vita di tutti.

CLAUDIA LIVER, *Il linguaggio della conversazione nei romanzi di Fontane. Nobiltà e miseria di una struttura letteraria.*

Questo maestro della conversazione brillante si dimostra fondamentalmente scettico nei riguardi della lingua della buona società: laddove l'individuo entra in conflitto con la società, si discosta dal codice linguistico comune, fino a toccarne il grado zero. La tendenza al monologo e al silenzio — riscontrabile ovunque — evidenzia che la lingua della buona società è anche la lingua del singolo solo fintantoché costui rimane nella norma e che essa quindi è solo apparentemente un mezzo di comunicazione.

CLAUDIA LIVER, *Glanz und Versagen der Rede. Randbemerkungen zu Fontanes Gesellschaftsroman.*

Der Meister der Konversation steht dem von ihm so spielend beherrschten Gesellschaftston äußerst kritisch gegenüber: wo Konfliktsituationen Individuum-Gesellschaft sich anbahnen, läßt er ihn ersterben, führt er seine Gestalten bis an die Grenze der Sprachlosigkeit heran. Nie hat die Gesellschaft das letzte Wort. Immer macht eine zum Monologischen, wenn nicht gar zum Schweigen gehende Tendenz deutlich, daß die Sprache der Gesellschaft den Einzelnen nur so lange trägt, als er sich den Normen dieser Gesellschaft fügt. Sie dient also nur scheinbar der Kommunikation.

GIULI LIEBMAN PARRINELLO, *Fra «Prosa» e «Verklärung»: 'Mathilde Möhring' di Theodor Fontane.*

La tendenza ad una rappresentazione quasi naturalistica, ma nel contempo l'esigenza abituale in Fontane di una «trasfigurazione» poetica rappresentano i contraddittori contrassegni di questo suo romanzo postumo. L'analisi della figura della protagonista, anomala rispetto al «Weiblichkeitsbild» dell'autore nel suo carattere così attivo e prosaico, consente una positiva verifica della presenza di tale contraddizione.

GIULI LIEBMAN PARRINELLO, *Zwischen «Prosa» und «Verklärung»:*
Theodor Fontanes 'Mathilde Möhring'.

Die Hauptmerkmale dieses posthumen Fontane-Romans bilden zum einen die Tendenz zu einer fast naturalistischen Darstellungsweise, zum anderen aber auch das für Fontane typische Streben nach poetischer «Verklärung». An der Gestalt dieser tüchtig-prosaischen Frau, die vom «Weiblichkeitsbild» des Autors wesentlich abweicht, läßt sich die Widersprüchlichkeit beider Momente besonders klar zeigen.

VIVETTA VIVARELLI, *Mine-haha e l'utopia autoritaria di Frank Wedekind.*

Il carattere regressivo della soggezione a una natura mitica, che è al tempo stesso modello sociale e fuga dalla storia, nell'opera di Wedekind e nel clima politico-culturale in cui si iscrivono le sue utopie, è documentato attraverso l'analisi dei seguenti aspetti di *Mine-haha* e dei frammenti inediti del romanzo *Die Große Liebe*: l'antitesi irrisolta fra natura e movimento storico; l'itinerario pedagogico e l'assimilazione delle adolescenti al mondo naturale e animale; gli intenti stilistici; il simbolismo numerico; la gerarchia; il ciclo; la legge del ritmo e i suoi risvolti ideologici.

VIVETTA VIVARELLI, *'Mine-Haha' und die autoritäre Utopie Frank Wedekinds.*

Der fragwürdige Charakter der Unterwerfung unter eine mythische Natur, die im Werk Wedekinds und in dem damaligen kulturpolitischen Klima, in das sich seine Utopien eintragen, zugleich gesellschaftliches Vorbild und Flucht von der Geschichte ist, wird anhand der Analyse folgender Aspekte in *Mine-Haha* und den unveröffentlichten Entwürfen des Romans *Die große Liebe* dokumentiert: die unversöhnliche Antithese von Natur und geschichtlicher Bewegung; der pädagogische Werdegang und die Einswerdung der heranwachsenden Mädchen mit Natur und Tierwelt; Wedekinds stilistische Absichten; die Zahlensymbolik; die Hierarchie; der Zyklus; das Gesetz vom Rhythmus, das aus dem Bereich der Natur auf die Gesellschaft übertragen wird.

TEODORO SCAMARDI, *Marieluise Fleißer. I drammi di Ingolstadt: psicogramma sociale della provincia meridionale tedesca negli anni Venti.*

L'A. vede nella ricezione dell'opera di Jean Genet uno dei punti di riferimento critici fondamentali per la rielaborazione dei drammi di Ingolstadt dalla fine degli anni Sessanta-inizio degli anni Settanta. Con l'aiuto di un'attenta analisi comparata delle varie stesure è possibile precisare meglio il nucleo ideologico dell'opera della Fleißer: la rappresentazione-esposizione dei meccanismi della violenza esercitata dalla società e dal gruppo e vissuta dall'emarginato come violenza interiorizzata. La 'libera scelta' dell'emarginato vi viene smascherata come una decisione truccata alla base, in quanto essa realizza uno stato di violenza e di emarginazione preesistente. La società esorcizza la propria malattia proiettandola sull'emarginato, il quale da parte sua risponde a questa attività proiettiva della società adeguandosi a quell'«altro» che gli altri vedono in lui: da ciò la lacerazione, la sintesi aberrante, la nevrosi (*Fegefeuer in Ingolstadt*). Con i suoi psicogrammi sociali la Fleißer fornisce una 'dimostrazione' dell'aggressività endogena nel contesto della provincia meridionale tedesca nel primo dopoguerra, offrendo contemporaneamente, con la rappresentazione di una vita civile assimilata alla vita militare e dell'individuo autoritario (*Pioniere in Ingolstadt*), il quadro di riferimento storico, in cui un'ideologia fascista può germogliare e svilupparsi.

TEODORO SCAMARDI, *Marieluise Fleißer. Die Ingolstädter Stücke: Ein soziales Psychogramm der süddeutschen Provinz in den 20er Jahren.*

In der Rezeption des Oeuvres von Jean Genet sieht der V. einen der wichtigsten kritischen Bezugspunkte für die Überarbeitungen der Ingolstädter Stücke Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre. Dank einer ausführlichen vergleichenden Analyse der verschiedenen Fassungen kann der ideologische Kern des Fleißerschen Werkes genauer bestimmt werden: die Darstellung der Mechanismen der von der Gesellschaft und von der Gruppe ausgeübten, vom Ausgestoßenen internalisierten Gewalt. Die 'freie' Entscheidung des Ausgestoßenen wird schon in ihrem Ursprung als 'Scheinent-scheidung' demaskiert, da sie ja einen schon bestehenden Zustand der Gewalt und der Marginalisierung nur nachvollzieht. Die Gesellschaft treibt ihre eigene Krankheit aus, indem sie sie auf den Ausgestoßenen projiziert; dieser wiederum reagiert auf diese vom der Gesellschaft ausgeführte Projizierung dadurch, daß er sich dem Bild anpaßt, das die anderen von ihm haben. Daher die Zerrissenheit,

die verwirrt Synthese, die Neurose (*Fegefeuer in Ingolstadt*). Marieluise Fleißers soziale Psychogramme liefern eine 'Demonstration' der endogenen Aggressivität in der süddeutschen Provinz in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg. Durch die Darstellung eines dem Militärleben angeglichenen Zivillebens und des autoritären Charakters (*Pioniere in Ingolstadt*) wird gleichzeitig der historische Bezugsrahmen skizziert, innerhalb dessen eine faschistische Ideologie entstehen und sich entwickeln kann.

ANNA CHIARLONI PEGORARO, *Christa Wolf*: 'Der geteilte Himmel'.

La contrapposizione tra eroe positivo e negativo, caratteristica del realismo socialista, esula in questo romanzo dallo schema usuale, spostando il conflitto all'interno della stessa società socialista e ribaltando in parte il gioco ideologico dei ruoli: il borghese Manfred fugge a ovest perché rifiuta la gestione burocratica del socialismo; Rita, pretesa eroina di una ascesa proletaria, non ha l'autonomia psichica di un ruolo protagonista e necessita di modelli maschili rivelando così la sua debolezza strutturale. Le contraddizioni che ne derivano sono sintomi della perplessità della Wolf di fronte a una società fondata sull'ideologia del lavoro.

ANNA CHIARLONI PEGORARO, *Christa Wolf*: 'Der geteilte Himmel'.

Die für den sozialistischen Realismus charakteristische Gegenüberstellung vom positivem und negativem Helden, geht in diesem Roman über das gewöhnliche Schema hinaus. Der Konflikt wird nämlich in die sozialistische Gesellschaft selbst hineinverlegt, das ideologische Rollenspiel zum Teil geradezu umgekehrt. Der bürgerliche Manfred ficht in den Westen, weil er das bürokratische System des Sozialismus ablehnt; Rita, die Proletarierin, deren sozialer Anstieg angeblich von Erfolg gekrönt wurde, besitzt in der Tat nicht die psychische Autonomie eines echten Protagonistin, sie braucht männliche Vorbilder und verrät dadurch ihre strukturelle Schwäche. Die dadurch entstehenden Widersprüche sind Symptome für die Ratlosigkeit der Autorin einer Gesellschaft gegenüber, die sich auf die Arbeitsideologie gründet.

DOMENICO MUGNOLO, «*Zum allmählichen Schlag ins Kontor der Geschichte*». *La poesia di Volker Braun*.

La lirica di Volker Braun vive della tensione tra un presente impregnato di passato ed un futuro colmo di enormi aspettative. Il poeta definisce in termini sempre nuovi la relazione fra questi

due momenti. L'A. si pone l'obiettivo di documentare la contiguità fra intendimenti poetici e posizione politico-ideologica del poeta. Per farlo percorre due strade. Dapprima prende in esame le singole raccolte (da *Provokation für mich*, 1965, a *Gegen die symmetrische Welt*, 1974), dedicando un'attenzione particolare alle liriche in cui più evidenti risultano i legami con tradizioni letterarie che per Braun sono anche tradizioni di pensiero; successivamente analizza alcuni temi fondamentali nella lirica di Braun: il lavoro, il paesaggio, il rapporto uomo-natura e quello natura-storia.

DOMENICO MUGNOLO, «*Zum allmählichen Schlag ins Kontor der Geschichte*». *Die Poesie von Volker Braun*.

Für die Gedichte Volker Brauns ist die Spannung zwischen der Gegenwart, die noch von Vergangenheit durchtränkt ist, und der Zukunft, der er mit ungeheuren Erwartungen entgegensieht, bestimmend. Das Verhältnis dieser zwei Pole zueinander wird vom Dichter immer von neuem definiert. Der V. versucht, die Verbindung von dichterischen Absichten und politisch-ideologischer Position Brauns zu zeigen. Dazu schlägt er zwei verschiedene Wege ein. Zunächst werden einzelne Gedichtsammlungen (von *Provokation für mich*, 1965, bis *Gegen die symmetrische Welt*, 1974) untersucht und dabei denjenigen Gedichten besondere Aufmerksamkeit gewidmet, in denen die Bindung an literarische Traditionen — die für Braun zugleich Denktraditionen darstellen — am deutlichsten zum Ausdruck kommt; anschließend werden einige für die Lyrik Brauns grundlegende Themen (Arbeit, Landschaft, Beziehung Mensch-Natur u. Natur-Geschichte) analysiert.

FLAVIA ARZENI, *Al di qua dello specchio. Scrittrici della Germania federale negli anni Settanta*.

Nel multiforme panorama della letteratura di donne, apparsa nella Germania Federale durante gli ultimi quindici anni, l'articolo insegue il filo conduttore della tematica del movimento femminista e dell'influenza che esso ha esercitato su un'intera generazione di scrittrici. Se la ricerca di nuovi mezzi espressivi, il carattere autobiografico della scrittura, la ricorrenza di situazioni legate alla condizione femminile sono tratti che si ritrovano in maggiore o minore misura in tutta la più recente produzione letteraria delle donne, opere come quelle di Verena Stefan, Karin Struck o Jutta Heinrich riflettono anche quelle tendenze all'estraniamento dalla realtà sociale e al ripiegamento soggettivo che ha marcato tanta parte della cultura tedesca dopo il tramonto delle utopie sessantottesche.

FLAVIA ARZENI, *Diesseits des Spiegels. Bundesrepublikanische Schriftstellerinnen in den siebziger Jahren.*

Die Literatur der Bundesrepublik, vom Ende der sechziger bis Anfang der achtziger Jahre, ist durch die aktive Beteiligung weiblicher Autoren geprägt. Der Aufsatz beschreibt, wie der Feminismus Frauen zum Schreiben motivierte und auf Probleme aufmerksam machte, deren literarische Bearbeitung in besonderer Weise das Selbstverständnis und die soziale Rolle der Frau darstellte. Themen und poetische Stilmittel, die international die Literatur von Frauen kennzeichnen, finden sich auch in der Bundesrepublik. Typisch für die Texte einiger deutscher Autorinnen, wie zum Beispiel Verena Stefan, Karin Struck oder Jutta Heinrich scheint jedoch der folgende Befund: Der direkt thematisierte Bezug zur sozialen Realität bleibt schwach. Eher dominieren Tendenzen zum Rückzug aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Der neue Subjektivismus, kennzeichnend für einen großen Teil der Prosa der siebziger Jahre, charakterisiert auch die Literatur der Frauenbewegung. Geben diese Autorinnen ihre soziale Utopie verloren?

ANNA PENSA, 'Der Untergang der Titanic' di Hans Magnus Enzensberger: una proposta di lettura.

La ricostruzione dell'affondamento del Titanic che nell'opera di Enzensberger viene prospettata su più piani paralleli, finisce con lo scomporsi in una serie di affondamenti, allineati e spesso sovrapposti che mettono in rilievo l'ambiguità e complessità semantica dell'opera. Il naufragio di un mito è anche naufragio personale dell'Io, ma soprattutto naufragio della parola poetica cui Enzensberger cerca di recuperare un senso, portando a una nuova sintesi le sue passate esperienze poetiche.

ANNA PENSA, *Zur Interpretation von Enzensbergers 'Der Untergang der Titanic'.*

Die Rekonstruktion des Untergangs der Titanic auf parallelen Ebenen zerlegt sich in eine Folge von aneinandergereihten, oft aber auch sich überlagernden 'Untergängen', die die Ambiguität und semantische Komplexität des Werkes hervorheben. Der Schiffbruch eines Mythos ist zugleich der persönliche Schiffbruch des Ich, aber vor allem auch der Schiffbruch des dichterischen Wortes, dem der Dichter den Sinn zurückerobert will, indem er seine vergangenen Erfahrungen zu einer neuen Synthese führt.

TERESA GERVAZI, *Omonimia e polisemia in tedesco come oggetto e come strumento di indagine lessicografica.*

L'A. propone e sperimenta sulla base di lemmi del Duden in 6 volumi un metodo di distinzione delle voci omonimiche e polisemiche che poggia sulla identificazione del lemma non nel monema né nella parola, ma nel vocabolo, caratterizzato in tedesco da variazioni nel paradigma delle diverse classi. Ella mostra così come sarebbe possibile superare nella prassi lessicografica tedesca le incoerenze dovute a venti anni di dibattito senza successo della linguistica teorica, che ha distolto probabilmente l'interesse dall'analisi del fenomeno specifico dell'omonimia e della polisemia nel sistema e nella norma del tedesco. Ne risulta inoltre evidente la necessità di un rinnovamento dei metodi lessicografici di descrizione del significato che ne faccia risaltare anche otticamente la struttura.

TERESA GERVAZI, *Homonymie und Polysemie im Deutschen als Objekt und Instrument einer lexikographischen Untersuchung.*

V. schlägt eine Methode der Unterscheidung von Homonymie u. Polysemie in der lexikographischen Praxis des Deutschen vor und prüft sie anhand von Beispielen aus dem Duden in 6 Bdn: sie basiert auf der Gleichsetzung des Lemmas weder mit dem Monem noch mit dem Wort, sondern mit der Vokabel, die im Deutschen durch Variationen im Paradigma der verschiedenen Wortarten stark geprägt ist. Folglich wird es möglich, die Inkohärenzen zu vermeiden, welche alle modernen Lexika der dt. Sprache nach einer 20jährigen erfolglosen sprachtheoretischen Auseinandersetzung noch aufweisen, die vermutlich auch das Interesse der Linguisten von der Analyse des Phänomens Homonymie-Polysemie als spezifischer Erscheinung im System und in der Norm des Deutschen abgelenkt hat. Dabei sind neue Methoden der lexikographischen Inhaltsbeschreibung erforderlich, damit die Inhaltsstruktur 'augenfällig' wird.

MARIA TERESA BIANCO, *Osservazioni sulla posizione di nicht nella didattica del tedesco ad italiani.*

Nel complesso intrico delle più o meno nascoste regole di posizione di *nicht* in tedesco intraviste dai linguisti, l'A. tenta la via non formalistica di interpretazione dell'ordine della frase sulla base del rapporto tema-rema e della teoria della Valenza. Ne deriva una casistica della posizione di *nicht* secondo quattro possibilità tipo-

logiche di frasi, che viene assunta a schema per l'analisi delle frasi relative presentate in quattro manuali di lingua tedesca per stranieri di tipo audio-visivo tra i più usati in Italia. L'analisi, condotta anche tenendo presente il confronto con la lingua italiana, mira all'individuazione di eventuali carenze nel metodo d'insegnamento adottato o di scelte di materiale didattico non adeguate al metodo scelto. Le conclusioni sono arricchite anche dalla proposta di accorgimenti didattici per la fase di apprendimento della struttura negativa, suggeriti all'A. dalla sua esperienza.

MARIA TERESA BIANCO, *Bemerkungen über die Stellung von 'nicht' in der Didaktik des Deutschen für Italiener.*

Auf dem schwierigen, verwickelten Gebiet der mehr oder minder versteckten Regeln zur Stellung von *nicht* im Deutschen, die von den Linguisten bis heute nur erahnt werden konnten, macht die A. den Versuch einer nicht formalistischen Interpretation der Satzgliedfolge auf der Basis der Beziehung Thema-Rhema und der Valenztheorie. Daraus ergibt sich eine Kasuistik der Stellung von *nicht* gemäß vier typologischen Satzmöglichkeiten, die als Schema für die Analyse der entsprechenden Sätze in vier der in Italien am meisten benutzten audiovisuellen Lehrwerke für Deutsch als Fremdsprache dient. Die auch im Vergleich zum Italienischen durchgeführte Analyse zielt auf die Feststellung eventueller Mängel in der angewandten Lehrmethode ab, oder auf eine der gewählten Methode nicht adäquate Auswahl des didaktischen Materials. Die Schlußfolgerungen werden zudem mit sich aus der Lehrerfahrung der A. ergebenden didaktischen Vorschlägen für das Erlernen der Struktur der Verneinung angereichert.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

- FLAVIA ARZENI, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Università di Roma
- MARIA TERESA BIANCO, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale, Napoli
- ULRIKE BÖHMEL FICHERA, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Università di Salerno
- GIOVANNI CHIARINI, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale, Napoli
- ANNA CHIARLONI PEGORARO, Ist. di Germanistica, Fac. Magistero, Università di Torino
- TERESA GERVASI, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale, Napoli
- MICHAEL KRETSCHMER, Isinger Str. 22, D- 8224 Chieming
- GIULI LIEBMAN PARRINELLO, Lingua e Lett. Tedesca, Università di Cassino
- CLAUDIA LIVER, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale, Napoli
- DOMENICO MUGNOLO, Istituto di Lingue e Lett. Germaniche, Fac. di Lingue e Lett. Straniere, Università di Bari
- ANNA PENSA, Via Bausan 54, Napoli
- IDA PORENA, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale, Napoli
- EDGAR RADTKE, Romanisches Seminar, Universität Mainz
- TEODORO SCAMARDI, Ist. Lingue e Lett. Germaniche, Università di Bari
- MARGHERITA VERSARI, Fac. Magistero, Università di Bologna
- VIVETTA VIVARELLI, Fac. di Magistero, Università di Firenze